UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

España de ficción. El Museo del Prado y los discursos de la Historia del Arte

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Patricia García-Montón González

DIRECTORES

José María Faraldo Jarillo
José Miguel Morán Turina

© Patricia García-Montón González, 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea

TESIS DOCTORAL

España de ficción. El Museo del Prado y los discursos de la Historia del Arte

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Patricia García-Montón González

DIRECTORES

José María Faraldo Jarillo
José Miguel Morán Turina

Madrid, 2020

To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task.

Joseph Conrad, *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897)

Agradecimientos

Esta investigación perseveró gracias a las becas que tuve la oportunidad de disfrutar durante un año en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (2014-2015), a una ayuda predoctoral FPU (Formación del Profesorado Universitario) (2015-2019), concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, a una beca Erasmus que, gracias a la amabilidad del Reale Collegio di Spagna, me permitió ir a Bolonia durante el otoño de 2017, a una ayuda para estancias breves del programa FPU, concedida por el mencionado ministerio y que desarrollé en la Alma Mater Studiorum - Università di Bologna durante el otoño de 2018, y a una beca de la Agencia Nacional para el Intercambio Académico de Polonia para seguir aprendiendo polaco y sobre la historia de este país en la Uniwersytet im. Adama Mickiewicza de Poznań durante el verano de 2019.

Entre las instituciones que la han hecho posible tengo que hacer llegar mi agradecimiento al Archivo y Biblioteca del Museo Nacional del Prado, al Archivo del Museo de Pontevedra, que conserva el Fondo de Francisco Javier Sánchez Cantón, al Archivo General de la Administración, al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la Biblioteca Nacional de España, a la Filmoteca Española, a las distintas bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente la de la Facultad de Geografía e Historia, al Archivo y Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, a las instituciones que conservan el archivo personal de Elías Tormo (Biblioteca Histórica de la Complutense en Madrid, Colegio de Corpus Christi y Fundación San Juan del Hospital en Valencia), al Archivo y Biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, al Archivo de la Associazione per le Arti Francesco Francia de Bolonia, a las distintas bibliotecas adscritas a la Università di Bologna, entre otras, la Universitaria, la del Dipartimento delle Arti I. B. Supino, la del Dipartimento di Storia Culture Civiltà - Sezione di Scienze del Moderno y la de la Fondazione Federico Zeri. A todos los bibliotecarios, archiveros y conservadores que trabajáis en estas instituciones, pero también a quienes hacéis posible que estén abiertas al público: gracias. Sois fundamentales para que los investigadores saquen adelante su trabajo.

Conversaciones improvisadas, largos cafés, noches de alegría o de insomnio. En el lado opuesto de una mesa, en el rellano de una escalera, en el camino a ninguna parte, en la existencia suspendida en la pantalla de un ordenador. Entre risas, en el silencio. Son tantas las personas a las que estoy agradecida. Ellos probablemente saben quiénes son. Irrumpí en sus vidas y han recorrido de alguna manera este camino junto a mí durante felices años, veloces meses, cómplices días, un puñado de valiosos minutos o algunos generosos correos.

Con el riesgo de no mencionar a todos aquellos que en algún momento lo iluminaron con su ayuda, consejos o apoyo, pues son muchas las personas que me han regalado su tiempo o que, durante encuentros científicos y estancias en otras ciudades, han contribuido vivamente con sus comentarios a mejorar estas páginas, quería hacer llegar mi agradecimiento especialmente a Yolanda Cardito Rollán, María Jesús Fortes Alén, Daniel Gozalbo, Juan José Villar Lijarcio, Luis Arciniega, Víctor Mínguez, Juan Antonio Yeves, Mercedes Tostón Olalla, Fernando J. Martínez, Matteo Mancini, Javier Arnaldo, Matteo Mattei, Davide Ravaioli y Rui Bordalo.

Mención aparte, por su magisterio, su apoyo incondicional y su amistad, merecen mis dos directores. Miguel Morán Turina, quien más tiempo me ha acompañado en esta aventura, y José M. Faraldo, quien más me ha animado a perseguir otras nuevas. Gracias a los dos.

A Javier, por los años que generosamente compartiste conmigo.

A Miguel, Rocío y Elisa, por dar alas a todos mis proyectos, retos e ilusiones.

A Paweł, por abrirme un nuevo horizonte sobre la historia y la cultura de esta vieja Europa. El mundo es demasiado grande, pero espero que no lo sea para nosotros.

Índice

Resumen 11
Introducción 13

Decíamos ayer 15
Almacén de caprichos 32
Pensar que fue así 44

Capítulo 1. **La sombra del olvido es alargada** 53

Un laboratorio de investigación 59
"Construir lo nuestro sin excluir lo de fuera" 65
Lecciones en el Prado 83

Capítulo 2. **Érase un museo a una colección pegado**

Una magnífica lección de pintura española 93

El museo como un libro abierto 96
Cossío y Tormo, entre otros esforzados paladines 104
El fenómeno *Greco*, icono español 113
Lo que no encontramos 119

Reglas y tradiciones del buen gusto 130

De la decadencia italiana 136
El problema del caravaggismo 139
Ribera, italiano y español a un mismo tiempo 143
Cuestión de gustos 148

¿Una sala de barroco colonial? 151

Un diplomático quiteño cargado de proyectos 156
La ausencia de Ecuador en Sevilla 161
No quedó asiento libre y hubo oyentes en pie 165
Contraconquista en el santuario máximo del arte hispano 166
Lo que pudo ser y no fue, ¿será? 174

***Un invito alla Spagna*. El Prado en la Europa de entreguerras** 182

Spanish Paintings y el sistema internacional de Versalles 184
Florencia 1922, elogio al *Seicento* 188
La orden ministerial de 1935 198
Lafuente y Cambó, cuando afecta al prestigio de España 209

Capítulo 3. **Patria voraz**

Los escombros de Clío 225

Un discurso a la medida 227
"La protección del Caudillo" 235

Pasión barroca y genio hispánico 252

Su propia mitología, sin comedia y sin literatura 256
Esa sonrisa pintada que el ayer no niega 268
El mundo es un pañuelo 273
Franquismo, arte y políticas del pasado 277

María Luisa Caturla entre zurbaranes 288

"¡No hay más que un Sánchez Cantón!" 291
Rara avis en la historiografía del arte español 300
Deleitarse en mirar 313
Una intrusa sin disfraz 318

Capítulo 4. **Lo *tenebroso* está de moda**

Se oye hablar en todos los idiomas 333

Luces en nuestra historiografía 337
Aquellas Salas Altas 346

Europa y el Barroco por los viejos caminos de la unidad 360

Ya es un clásico. Milán 1951 365
El retorno de los boloñeses 382
El informe de 1955 397
Bajo las alas del Consejo de Europa 402
Es preferible una ausencia digna 412
Varsovia 1956. La fragilidad de las fronteras 424
Razones más políticas que artísticas 441
El *tout* París se rindió ante Caravaggio 454
El Prado ya no es diferente 463
Renovar la narrativa europea 475

Capítulo 5. **La posibilidad de lo imposible** 487

"Pero Alfonso, ¿cómo estudia usted estas cosas?" 490
150 años, y muchos más 503
El mundo contemporáneo necesita de mitos 511

El Salón de Reinos y la España democrática 523

Despertar la memoria dormida 524
Villahermosa en el punto de mira 528
El buque insignia de la cultura española 535
¿Un museo de la paz para Zapatero? 543
El valor del vencido 565
Protesta contra el olvido 571

Conclusiones. Frente al tiempo presente o la demagogia del tiempo 581
Bibliografía 593

Abreviaturas

ACCCV	Archivo del Colegio de Corpus Christi, Valencia. Fondo Elías Tormo
ACCHS	Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Madrid
AFF	Archivio della Associazione per le Arti "Francesco Francia", Bolonia
AFLG	Archivo Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
AFSJHV	Archivo Fundación San Juan del Hospital, Valencia. Fondo Elías Tormo
AGA	Archivo General de la Administración
AMFM	Archivo del Museu Frederic Marès, Barcelona
AMNP	Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid
ARABSF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
BUHC	Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. Archivo Personal de Elías Tormo
MP, FSC	Archivo documental del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón

Resumen

El objetivo de esta tesis doctoral es presentar una historia crítica sobre la construcción de los discursos de la Historia del Arte en España durante los siglos XX y XXI a través del Museo del Prado y el Barroco. Es por esto por lo que esta investigación ha vuelto desde el presente sobre las experiencias del pasado como reflexión sobre la tensión entre los relatos que se han contado y los que podrían contarse y su supervivencia museográfica, en un intento de abarcar una realidad caleidoscópica en la que las sensibilidades identitarias, la geografía, la política, los acontecimientos históricos y el tiempo han jugado un papel fundamental. Porque la crisis del 98, el sistema internacional de la Europa de entreguerras, las relaciones con Iberoamérica, los intereses del régimen franquista, el proceso de integración europeo y la Guerra Fría o las políticas culturales de la España democrática han marcado la memoria de la profesión y a un museo –como dijo con razón uno de sus directores– "caprichoso y accidentado, al hilo de nuestra historia nacional".

El resultado son una serie de episodios paradigmáticos en cuanto a cómo el análisis de la dimensión histórica, social y política de la práctica de los historiadores del arte y del propio museo en el pasado resulta fundamental para comprender muchos aspectos del funcionamiento de la disciplina hoy.

Abstract

The objective of this doctoral thesis is to present a critical history about the construction of the discourses of the History of Art in Spain during the 20th and 21st centuries through the Prado Museum and the Baroque. That is why this research has revisited the experiences of the past from the present as a reflection on the tension between the narratives that have been told and those that could be told and their museographical survival, in an attempt to encompass a kaleidoscopic reality in which identity sensitivities, geography, politics, historical events and time have played a fundamental role. Because the crisis of '98, the international system of interwar Europe, the relations with Latin America, the interests of Franco's regime, the process of European integration and the Cold War or the cultural policies of democratic Spain have marked the memory of the profession and a museum –as one of its directors rightly said– "capricious and chequered in connection with our national history".

The result is a series of paradigmatic episodes regarding how the analysis of the historical, social and political dimension of the practice of art historians and of the museum in the past is essential to understand many aspects of how does the discipline work nowadays.

“Todo principio no es más que una continuación”. La primera vez que leí estas palabras con las que Wisława Szymborska cerraba prácticamente uno de sus poemas, comprendí que esta tesis también era la continuación de otro principio. Un principio que me trasladaba al año 2005, cuando por un malentendido acabé sentándome una mañana de octubre en el aula B02 de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, donde se impartía Historia del Arte. “Puede que sea verdad”, pensé en aquel instante, dejando el libro de Szymborska sobre la mesa. “Puede que, como escribió Lafuente Ferrari en sus memorias, parafraseando a Ortega, vocación, circunstancia y azar rijan la vida humana. Pero que, mientras las circunstancias ayudan, sea el azar, en muchos casos, el que decida”. Con azar o sin él y sin vocación alguna, lo importante es que supe, como diría Savater, que a partir de aquel día había estado destinada a inventar mi destino, sin segundas oportunidades.

Quizá sea por esto por lo que, después de todo, esta investigación haya acabado siendo el resultado de mis auténticas inquietudes. Escribir una tesis es, al fin y al cabo, un largo camino hacia el conocimiento de uno mismo, aunque releerla confirme que nunca lo alcanzaremos. A través de sus páginas, además, suelen asomar en una idea, en una frase o en un puñado de palabras cada una de las personas que nos han acompañado durante ese tiempo. A ratos aparecemos nosotros, luchando por poner en orden nuestros pensamientos; que no es poco. Estas páginas me traen demasiados recuerdos. El resultado es seguramente lo más –si se me permite el término– “personal” que he escrito nunca. Terminarla no es el principio de una nueva etapa en mi vida, sino su continuación. Con más años, aunque con la misma ignorancia; requisito fundamental para mantener la ilusión en esta profesión. Invadida todavía por aquel inexplicable entusiasmo inicial que a ratos detesto; el mismo que, por el contrario, he visto con fascinación en muchos de mis alumnos como docente en prácticas o, como habría dicho Beroqui, “profesora accidental”. Y aferrada igual que antes a una realidad marcada inexorablemente por las estaciones, los años, la vida. Por la Historia que se escribe y que se escapa al mismo tiempo, mientras yo sigo ocupada inventando mi destino.

Como decía hace un momento, nunca he tenido la sensación de que eligiese dedicarme a esto. Nunca tuve vocación para la Historia del Arte ni para la investigación. En algún punto de mi vida hube de escoger un camino y me la jugué. Lo mismo me ocurrió con uno de los protagonistas de esta tesis, el Museo del Prado. Hace unos años se cruzó en el trabajo que me traía entre manos. En aquel instante me encontré en una encrucijada y decidí dar un giro a aquel proyecto, que ya apuntaba claramente hacia otro tema que poco antes había descubierto que me despertaba curiosidad: la historia de la historiografía. Esa parcela de la disciplina que siempre me ha parecido que humaniza de alguna manera a los historiadores, mostrando que a veces aciertan, mientras que otras se equivocan, y que no por ello hay que echarse las manos a la cabeza.

Al Prado, por supuesto, le debo mis logros, pero también mis derrotas. Me permitió leer su historia y la de aquellas personas que en algún momento ataron a él su existencia, aunque no de cualquier manera. No se trataba de contar toda la historia del museo, de la disciplina o de la profesión desde principios del siglo XX hasta hoy. El pasado es sencillamente demasiado grande como para contarlo todo. Y si cayésemos en esa aspiración, descubriríamos que hacerlo es con frecuencia innecesario; o lo que es peor, aburrido. Esta tesis es solo una de las tantas historias del Prado y de la profesión que se podrían haber escrito. A lo largo de sus páginas se recogen episodios o debates que me resultaron relevantes para comprender el devenir de la Historia del Arte en el mundo occidental y su situación actual (por tanto, el papel que juega el historiador y cómo se construyen los discursos), con el Prado a veces como protagonista, otras como pretexto; lo que explica el protagonismo que tiene la historiografía española frente a la internacional y la pintura de la Edad Moderna (aunque debo decir que en los últimos años me he encontrado más cómoda con el término anglosajón de *Old Masters*) y, sobre todo, la del periodo que tradicionalmente se conoce como el Barroco. Siendo mi única aspiración –todos tenemos alguna– que lo sean también para quien las lea, contribuyendo a suscitarle más preguntas o a cuestionar lo que en ellas se recoge. Porque si hay algo que de verdad me gustaría es que estas páginas sí fuesen un principio. El principio de una nueva reflexión de otros historiadores sobre el pasado para comprender mejor el presente y, quizá, el futuro.

Decíamos ayer

> When someone asks what I do, I reply that I am just an art historian.
>
> John Pope-Hennessy, *Learning to look* (1991)

"En este momento salen dos señoras muy incómodas, y han dicho al portero Ignacio si esto es [un] Museo o… pues hay en el tejado un hombre en cueros", escribía Pedro Beroqui, secretario del Patronato del Prado, a Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del museo, en tiempos de la Segunda República. "Es preciso", continuaba, "que se traslade a D. Elías al asta de bandera y allí podrá tomar los baños". "De lo contrario saldremos en un sainete"[1]. Y es que de Elías Tormo, nuestro primer catedrático de Historia del arte, además de vocal del Patronato desde su fundación en 1912, eran conocidos sus hábitos naturistas[2]. Pero para alivio de la plantilla del Prado, en gran número de ocasiones dedicaba la jornada a trabajar en la biblioteca, "calladito y sin meterse con nadie"[3]. Aun así, siempre será recordado hablando, por los centenares de conferencias, explicaciones universitarias y lecciones de carácter público que impartió en el museo, sin perder nunca el entusiasmo, y que le hicieron merecedor en opinión del resto de patronos del título de "Profesor del Museo del Prado"[4].

Tormo fue un historiador polifacético, de múltiples aficiones, dedicaciones y actividades profesionales. Perteneció a esa generación pionera o "heroica" que persiguió un saber enciclopédico e interdisciplinar para satisfacer una curiosidad sin límites, con un entusiasmo que no le abandonó jamás[5]; la de Manuel Bartolomé Cossío o Manuel Gómez-Moreno también. Generación de marcado perfil humanista para la que museo, universidad y centro de investigación –entonces Centro de Estudios Históricos de la JAE, a partir de la posguerra CSIC– formaron un triángulo indivisible.

---

[1] MP, FSC, 100-22, Carta de Pedro Beroqui, secretario del Patronato del Museo del Prado, a Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del museo, Madrid, 14 de octubre de 1933.
[2] GRACIA y FULLOLA 2006, p. 102. Véase ARCINIEGA 2016b, p. 89.
[3] MP, FSC, 100-22, Carta de P. Beroqui a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 29 de agosto de 1933.
[4] ACCCV, Fondo Elías Tormo, caja 2.4, Carta del conde de Romanones, presidente del Patronato, a Elías Tormo, 28 de mayo de 1940.
[5] GAYA NUÑO 1975, p. 228.

Pero demos un salto en el tiempo. 2013. Un alumno entra en una clase imaginaria de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, exactamente durante una de la ya extinta Licenciatura de Historia del Arte con la implantación del *Plan Bolonia*.

– ¿Es historia de la geografía?
– No, pero si pasa usted también le suelto el rollo.
– ¿No es la B-06?
– Sí.
– Y entonces, ¿qué clase es?
– Creo que arte del Renacimiento[6].

Cuántos se habrán sentido reconocidos en este diálogo narrado en *La otra Gioconda*. Sin embargo, encierra algo más que una escena cotidiana en nuestras universidades, que es la progresiva –y excesiva– especialización en la que hemos desembocado[7]. Dicho de otra forma, se ha ido produciendo una fragmentación de los estudios humanísticos hasta el punto de que la Historia del Arte se ha separado de algún modo de la historia general, obligándonos a realizar el camino inverso[8], esa interdisciplinariedad que está tan de moda, pero que siempre estuvo ahí; desde los pioneros. Ahora simplemente nos hemos empezado a dar cuenta de que esta obsesión contemporánea por saber más sobre cada vez menos, como en algún momento ha escrito Davies, nos estaba empujando hacia un callejón que menoscaba la propia narración de la Historia[9].

Prosigamos con nuestra clase. El profesor, inspirado en el recordado catedrático Ángel González, enseña un libro a sus alumnos: *Historia del arte en cuadros esquemáticos* (1967), de José María Azcárate. "Esto que tengo en mis manos", explica, "es la evidencia del abandono de la práctica científica". Y añade: "Mírenlo con detenimiento, porque en esta clase no se trabajará con jaulas como esas". La lección continúa con sus comentarios y preguntas en torno a las diapositivas proyectadas, mientras los alumnos se afanan en tomar apuntes sin reparar en que muchas de esas pinturas podrían disfrutarlas no muy lejos de allí, en el Prado. Llega el momento de entregar las prácticas corregidas y el profesor concluye lacónico:

[6] RIAÑO 2013, p. 151.
[7] MARTÍN 2007, pp. 142-152.
[8] BORRÁS 1993, pp. 46-49.
[9] DAVIES 1996, pp. 1-3.

> Creo que la gran mayoría de ustedes son realmente aburridos y la gran minoría no espían a los vecinos ni leen el *Hola*. Díganme, ¿a qué se dedican en la vida? Dejen la carrera y dedíquense a bailar[10].

Muchos habrán sonreído. Claro, era uno de sus chascarrillos más conocidos, del que seguirá dando fe, junto a una larga lista, *patatabrava.com*; para escarnio futuro de otros[11]. Pero Ángel González nunca daba puntada sin hilo. El humor enmascaraba una sagaz crítica a la pérdida de esa curiosidad intelectual y deseo de conocimiento que había sido el rasgo distintivo de aquella generación heroica. También a una conclusión agridulce sobre la situación de la actual universidad de masas. Un panorama más desolador a causa del creciente alejamiento entre docencia universitaria y realidad laboral, que ha despertado en otros profesionales del ámbito académico el deseo de hacer balance de la disciplina hasta nuestros días.

Es imposible, en este sentido, no comenzar recordando la encrucijada en que se encontraba la disciplina en los noventa, como nos contaba entonces Gonzalo Borrás[12], o la mordacidad de los agudos textos de Juan Antonio Ramírez sobre la urgencia de enfrentarnos a las fallas (y fallos) o a los enemigos de la Historia del arte a finales de aquella década[13]. Si bien, ya en 1972, Enrique Lafuente Ferrari, al prologar la primera traducción de los *Estudios sobre iconología* de Panofsky, había llamado la atención sobre la anómala situación en la que se encontraba la disciplina en España en aquel momento[14], mientras que, en 1981, volvería a hacer un balance todavía más crítico sobre "La realidad española y las humanidades visuales", denunciando, además del error de fomentar la ultra especialización, la "ficción" sobre la que se había construido una estructura universitaria en relación con la Historia del Arte (departamentos propios y una licenciatura autónoma desligada de la historia general) sin enfocarlo a una salida laboral real[15]. Pero buscando entre las

[10] RIAÑO 2013, pp. 156-158.
[11] http://www.patatabrava.com/profesores/_ngel_gonzalez-p15680.htm [Consulta: 15/06/2016].
[12] BORRÁS 1993.
[13] RAMÍREZ 1998.
[14] LAFUENTE FERRARI 1972, pp. IX-XII.
[15] "La ficción vanidosa de los catedráticos de arte, que propugnaron la reforma por convertirse de cola de león en cabeza de ratón en sus Facultades. Luego, la ficción de montar todo un complicado programa con *arte francés, arte italiano, arte inglés, arte oriental asiático, arte de los pueblos primitivos*, etc., sin haber personas no ya especialistas, sino medianamente capacitadas para desempeñar estas enseñanzas. Y sin estudiar materias de historia propiamente dicha […], porque no se puede explicar historia del arte sino partiendo de una preparación histórica general". LAFUENTE FERRARI 1981, pp. 64-65.

voces más recientes encontramos "Historia del arte y universidad. Reflexiones actuales sobre el caso español", escrito por Fernando Checa, catedrático de la Complutense, además de ex director del Prado, que se incluyó en una puesta en común con otros autores sobre lo ocurrido en distintas parcelas científicas bajo el controvertido título *La universidad cercada. Testimonios de un naufragio* (2013). Aquí Checa ofrecía un brillante recorrido al tiempo que reflexión crítica sobre la historia de la profesión (haciendo hincapié en la vital importancia de desarrollar más nuestra historia de la historiografía) desde sus inicios hasta la democracia, sin olvidar, por supuesto, la universidad y las relaciones entre mundo académico y museo. En mi opinión, constituye una de las síntesis más completas hasta la fecha para ponerse al día[16]. Aun así, no olvidemos que otros estudios habían abierto antes esta línea de reflexión.

En 2007, José Martín, profesor de la Universitat de València, ya se había preguntado "¿Para qué estudiar Historia del arte en la universidad?", mientras que en el mismo foro Jesusa Vega, profesora de la Autónoma de Madrid y entonces directora de la Fundación Lázaro Galdiano, hizo memoria "Del pasado al futuro de la Historia del arte en la universidad española", prestando especial atención al papel del Prado en la construcción y la profesionalización de la disciplina, y profundizando en la relación entre universidad, museo y CSIC. En la misma línea, Julián Vidal se replantearía otra relación, aquélla entre "El museo, la comunicación y el discurso científico" (2009) y, junto a Vega, compartiría conclusiones en "El devenir de la Historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias" (2013). Conclusiones –o discusiones– sobre las que Vega volvería bajo el título "De la Licenciatura al Grado, mirando hacia el futuro" (2016)[17]. Desde luego, una colección de enunciados que sin ir más allá –aunque sea muy aconsejable– debería hacernos pensar a los más jóvenes.

Precisamente, cuando inicié mi andadura en la universidad, en el año 2005, lo primero que me llamó la atención al hojear aquel libro granate (después CD-ROM, luego MetaNet, ahora, en este vertiginoso proceso de sofisticación, GEA-UCMnet) que contenía el programa de la carrera, fue que entre la "oferta" de optativas de primer ciclo de la Licenciatura hubiese tres monográficas dedicadas respectivamente a Velázquez, Goya y Picasso. Más que nada porque las opciones

[16] CHECA 2013.
[17] VEGA 2016, pp. 144-155, aunque conviene empezar, si no desde el principio, desde la p. 137.

de escapada para quien no quería un empache de arte patrio eran un par de asignaturas de Medieval y Moderna –inexplicablemente poco atractivas– o con suerte lograr matricularse en la solicitadísima Iconografía Clásica. Supuse entonces que aquello debía de ser por estudiar en España. Ahora, cuando lo recuerdo, pienso que pocas veces nos cuestionamos en nuestros ingenuos inicios quién o qué ha determinado esto.

Cuenta Keith Moxey, un historiador del arte menos ingenuo, que un día estaba buscando un libro en la biblioteca de arte de la Universidad de Columbia y en vez de mirar a las estanterías como mero soporte de información, se dio cuenta de que lo que estaba viendo era la arquitectura (o arqueología) de un campo específico del conocimiento. Entonces se preguntó quién decidía que hubiese más libros sobre ciertos temas; es decir, quién establece el canon de artistas y obras que se estudian hoy. Pues bien, ese canon está formado por aquellos cuyos méritos fueron determinados por generaciones anteriores de académicos, respondiendo a situaciones históricas muy diferentes de las actuales. Y los programas de estudio siguen girando en torno a estos artistas[18]. A idénticas conclusiones llegó algunos años después el historiador polaco Piotr Piotrowski al afirmar que un canon es siempre un efecto de una construcción analítica e histórica más dependiente del historiador que del arte explicado[19]. Podría decirse, por tanto, que quien construye el conocimiento tiene el poder de su legitimación, pero también el de su representación y mediación, como señala Rodríguez Ortega. En este sentido, el catálogo y el despliegue expositivo se convierten en las narrativas que configuran las estructuras de control y representación[20].

Y si hablamos de la existencia de un canon, no podemos olvidar la tiranía que ha ejercido la historiografía occidental. Por poner un ejemplo reciente, hojeemos el libro *The books that shaped Art History* (2013). Con un título categórico prometía ofrecer al lector una lista de aquellos textos fundamentales para entender el devenir de la disciplina. Nada más lejos de la realidad. Este libro estaba conformado por un conjunto de artículos aparecidos entre 2009 y 2013 en la sección "Art History Reviewed" de la famosa *Burlington Magazine*. Una revista anglosajona bien conocida por todos. Y no por ser la mejor en su campo, sino porque durante el siglo XX supo hacerse con un liderazgo intelectual y construirse una reputación que hoy,

[18] MOXEY 2004, pp. 107-108.
[19] PIOTROWSKI 2009, p. 55.
[20] RODRÍGUEZ ORTEGA 2013, p. 107.

sin embargo, podría ser cuestionable; pero nadie se atreve a hacerlo. Su edad de oro la constituyeron principalmente los años 50 y 60, cuando sus páginas hicieron la mejor Historia del Arte; aunque no por esto podemos olvidar la que hacían revistas de la talla de *Goya*[21], *Paragone* o *Commentari*, ni el esfuerzo de otras como *Biuletyn Historii Sztuki*. En cualquier caso, este hecho es un buen ejemplo de lo difícil que es cambiar el canon occidental establecido en la Historia del Arte. Para ello habría que cambiar primero las estructuras y parámetros sobre los que se sustenta. Y los *lobbies* no se cambian con tanta facilidad.

De ahí que a nadie le sorprenda que esa lista de textos más influyentes de la Historia del Arte –o "canon de libros fundacionales", en palabras de los editores[22]– estuviese conformada por autores principalmente anglosajones (algunos de adopción, pues acabaron pasando gran parte de su vida en Inglaterra o Estados Unidos), franceses o alemanes, a pesar de que otros no podamos parar de pensar, sin cierto remordimiento, en las potencias hegemónicas de la historia de Occidente durante el siglo pasado. Este es el mejor ejemplo de que ese canon –o "discurso maestro", como lo llaman algunos– continúa funcionando. Esta herencia historiográfica, y esto es lo más grave, sigue ejerciendo una tiranía silenciosa cuando damos por sentado que incluir algunos de esos nombres en nuestro trabajo, lo revaloriza. Los historiadores del arte actuales –para que vamos a negarlo– somos las víctimas más cínicas de este sistema, puesto que, a pesar de ser cuestionable, lo aceptamos cuando nos beneficia.

Por tanto, retomando la supuesta autoridad de la que goza el *Burlington* y todo lo que viene de esas latitudes, podríamos hablar de un "anglocentrismo", como han denunciado recientemente De Simone y Pellegrini. Por si quedase alguna duda, subrayaremos el hecho de que, entre los dieciséis títulos más relevantes de la disciplina que se seleccionaron, ni siquiera se consideró ni una monografía italiana. Lo que nos deja estupefactos. Por no hablar de otras ausencias dolorosas[23]. Por fortuna, estudios colectivos como *Art History and Visual Studies in Europe.*

[21] En noviembre de 1953, según Camón Aznar, el Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano aprobó "con gran entusiasmo" su publicación, "en papel cuché con gran número de grabados y con secciones de arte antiguo y moderno". "Una Revista de arte en fin –le explicaba a Sánchez Cantón–, como hay tantas por el mundo y de la cual carecemos en España". El primer número vio la luz en el verano de 1954 y la revista pronto se convirtió en una publicación de referencia por la calidad de sus artículos y sus crónicas desde el extranjero. MP, FSC, 109-11, Carta de José Camón Aznar, director de la Fundación Lázaro Galdiano, a F. J. Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, Madrid, 2 de diciembre de 1953.

[22] SHONE y STONARD 2013, p. 19.

[23] SIMONE y PELLEGRINI 2016, pp. I-II.

Transnational Discourses and National Frameworks (2012)[24] están contribuyendo a derribar esta visión parcial de la realidad de la historiografía europea y los discursos que en ella se generaron, al construir una geografía más amplia de la historia de la disciplina en Europa, donde, junto al Oeste, también tienen cabida el Este y el Sur.

Si el logro del mundo anglosajón ha sido el de atrincherarse en las jerarquías de la disciplina hasta el punto de alcanzar la hegemonía y una influencia sin paragón (logro que, en mi opinión, se explica porque tienen una elevada estima de su personalidad histórica como nación, de su trabajo y de sí mismos), los españoles, por el contrario, "arrastrados por la pasión" siempre han "hipertrofiado ese innegable proyectarse del hoy en el ayer", llegando a "enfrentar con saña el pasado de su patria", como supo ver Claudio Sánchez-Albornoz en el ecuador del siglo XX. Deberíamos, sin embargo, obligarnos a repensar el pasado conforme a la conciencia histórica de nuestro tiempo, asomándonos a él "sin odios"; más aún cuando "el río de la historia está ahí empujándonos hacia el mañana"[25].

La Historia del Arte en España, como ya dijese Lafuente Ferrari[26], también estaba muy necesitada de que la pensásemos entre todos. Encontrar aquellos estudios que en nuestra disciplina se han atrevido no es difícil. Todos ellos comparten maestros, lugares comunes y llegan a idénticas conclusiones de que de aquellos polvos vinieron estos lodos[27], resumidos en estancamiento, carencia estructural metodológica, mal endémico y cansancio al que condujo el positivismo y el progresivo localismo que, paradójicamente, se había impulsado desde un sistema centralista como fue el de la ciencia durante el franquismo. Tendencia que la posterior creación de las Autonomías en los ochenta prolongaría en el tiempo. Demasiado tiempo sin buenos libros y sin ideas rectoras. Inmersos en un atraso metodológico, una excesiva atención a lo propio y un retraso en la recepción de los clásicos[28].

La consolidación de la democracia asentaría una sólida base. Y sin embargo, a mediados de los años 90, a Julián Gállego le apenaba contemplar todavía "tanta

[24] RAMPLEY *et al.* 2012.
[25] SÁNCHEZ-ALBORNOZ 2005, vol. 2, pp. 1389-1390.
[26] Sobre Lafuente Ferrari, además de sus escritos, que son de un ingenio, una frescura y una clarividencia envidiables, por lo que hablan por sí solos sobre su pensamiento, véase PORTÚS y VEGA 2004, pp. 61-119, junto a los ensayos de Julián Marías, Jesusa Vega y José Riello en LAFUENTE FERRARI 2013, pp. 3-75.
[27] Véase REYERO 2009, pp. 135-152.
[28] CHECA 2013, pp. 107-119; LAFUENTE FERRARI 1972, pp. X-XI.

juventud e inteligencia" volcada en el estudio de "pequeños temas domésticos", cuando seguían pendientes tantos "temas universales sin resolver". En aquellas jornadas pioneras de 1994 sobre historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, no dudó en señalar –como lo había hecho Lafuente tiempo atrás– la necesidad de olvidar "lo vernáculo en beneficio de lo foráneo" y librarse de "localismos miopes"[29]. Puede que sea verdad, por lo tanto, que cierto complejo de inferioridad que siempre nos ha atormentado, junto a esa idea machadiana del español que desprecia cuanto ignora, hayan sido uno de nuestros mayores males culturales, como advirtiese Pérez Sánchez entonces[30].

> Pertenezco a la auténtica generación del 98;[31] quiero decir que nací en el año del desastre y algo de catastrófico ha pesado en cierto modo sobre mi generación en la que son recuerdos vivos, si no siempre fechas funestas, las sombrías efemérides que esmaltan o manchan nuestra triste España contemporánea: 1909, 1914, 1921, 1931, 1936. No tuvo suerte mi generación que sería formada en cierto modo con los escritores del 98 –pese a todos los sectarismos, la más gloriosa falange literaria y científica que España tuvo desde el siglo XVII– dispuesta a trabajar con seriedad y disciplina, sin ambiciones ni gusto por la política. Tuvimos, los que a la universidad llegamos, la fortuna de encontrar ya, y creo que, por primera vez, maestros, y yo, en mi discurso rindo el justo y grato homenaje a los míos: Ud. el primero[32].

[29] GÁLLEGO 1995, p. 12.
[30] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 65.
[31] El filósofo Julián Marías le reconoció precisamente como un "hombre «del 98»", como también lo fue Julián Gállego por pensamiento. Marías había conocido a Lafuente Ferrari siendo estudiante en el crucero por el Mediterráneo que organizó Manuel García Morente en 1933. Lafuente, entonces profesor auxiliar de la Facultad de Filosofía y Letras, les dio allí una conferencia. "Aquel hombre todavía muy joven, menudo, sencillo, hablaba de arte sin que la pasión le quitara el conocimiento; quiero decir, sin perderse en erudición y detalles […], [con] una alegría en el mostrar y comunicar". "Desde aquel día", admitía Marías, "figuró en la lista de mis más sólidas estimaciones". Su *fundamentación* y su trabajo sobre las artes y la historia en el pensamiento de Ortega, le parecían sus dos estudios ejemplares, de "una penetración que rara vez se encuentra". MARÍAS 1962, pp. 179-181. Sobre el famoso crucero, véase PORTÚS y VEGA 2004, pp. 93-97.
[32] AFSJHV, Fondo Elías Tormo, Carta de Lafuente Ferrari a Tormo de once folios con "un recordatorio de su curriculum vitae" que acompañaba a una copia de su discurso, hacia 1951. Subrayados en el original. Se conserva otra copia del manuscrito en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Legado Lafuente Ferrari, FLF/3-2. Con posteridad a nuestra consulta para la comunicación en el congreso del CEHA 2016 e incluirlo en el texto para las actas, ha sido transcrito íntegramente, a partir de la copia de la Academia, en CABRERA 2018, pp. 84-97.



Fig. 1. Enrique Lafuente Ferrari leyendo su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De izq. a dcha., entre otros, Aniceto Marinas García, director de la Academia, José Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba, y Elías Tormo esperando para la contestación. 15 de enero de 1951. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero.

De esta forma comenzaba Lafuente Ferrari esas gotas de autobiografía, "más íntimas que íntegramente aprovechables", que le envió a Tormo algo antes desu ingreso en la Academia en 1951. Continuaba contándole que su familia paterna fue uno de los últimos brotes de "familia colonial". De hecho, su padre viajaría a las islas Filipinas poco antes de estallar la guerra con Estados Unidos. "El 98 se dejó, pues, sentir –continuaba Lafuente– no sólo sobre la constelación de mi nacimiento, sino sobre mi circunstancia personal". Con apenas dos años se vio embarcando rumbo a Oceanía. Cuarenta días de travesía a tierras exóticas que conformarían sus primeros recuerdos vitales. Sin embargo, poco después regresó a Madrid, donde fue criado por sus abuelos, "viejo militar retirado él". Desde edad temprana sentiría vocación "por las letras y por la pluma", por lo que acabaría entrando en la Universidad en 1914, "año decisivo también".

> Sentí la llamada de la Filosofía que cursé muy irregularmente por razón de mi trabajo; al terminar la licenciatura, mi balance personal era, para mí, muy poco satisfactorio. Después, unos años de paréntesis en los que leí sin tasa, estudié idiomas y reflexioné sobre el rumbo que debía aprovechar mis estudios. Fueron años pasados, casi íntegramente, en la Biblioteca del Ateneo; años de efervescencia –las fechas lo dicen; 1917, 1918, 1921, 1923– que desviaron hacia la política a muchos de mis compañeros, tentación que jamás sentí.
> […]
> El Prado y las exposiciones de arte me atrajeron desde niño; mi primer contacto con la Historia del Arte en la clase de Ovejero me habría decidido a seguir estudios en esta dirección, si en la Facultad hubiera existido una sección independiente o si en alguna otra institución, como la École du Louvre en Francia, hubiera acogido este tipo de vocaciones. Entre nosotros lo más aproximado era –¡aunque tan distinto!– el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos. […] A mis 26 años me decidí, pues, a hacer esta nueva Licenciatura [la de Letras, con algunas asignaturas de Historia] […]. Al hacer los estudios especiales del Doctorado me encontré de nuevo con la historia artística en el curso de investigación de Historia del Arte y el de Arqueología Arábiga. Un rebrote, pues, de mi primera inclinación y el contacto con maestros que me estimularon, decidió mi inclinación a estos estudios nada compatible con mi proyectada preparación para el Cuerpo de Bibliotecas y Museos. Aquel año 1927 en que mis estudios tuvieron lugar, se remató con el viaje a Italia que hicimos bajo su

> dirección los alumnos de aquel curso. Ya entonces me habían llamado del Instituto Escuela para el cursillo del Museo del Prado que se daba a los alumnos de aquel centro algunos días de la semana, en los últimos años del Bachillerato. Todo ello y la mirada puesta en el Cuerpo de Museos iba determinando mi orientación que quedó fijada más definitivamente cuando Ud. al siguiente año –febrero de 1928– me ofreció un puesto en la Comisión Catalogadora del Museo del Prado.
> […]
> La historia siempre me apasionó y, en definitiva, historia es, aunque algunos no lo crean, la Historia del Arte. […] Pero creo que la Historia del Arte en España está un tanto sobrada de editores de documentos, de monografías, de excavaciones y de monumentos locales, y muy necesitada de que la vayamos pensando entre todos; hay bastantes sillares para que debamos intentar construir, poner en orden ideas y datos para lograr, con tanteos, hipótesis y rectificaciones, una idea clara de lo nuestro sin excluir lo de fuera. […] Hay gentes que creen que sólo aportando inéditos está uno camino de la sabiduría[33].

Si regresamos una y otra vez a Lafuente Ferrari es porque su aportación a la forma de pensar la disciplina fue fundamental. Su vida, también. Porque corrió a lo largo de casi noventa años de la historia de la Historia del Arte (formó parte de los grandes historiadores del arte del siglo XX que sentaron las bases de la disciplina por su pensamiento crítico; nunca olvidaba regalarnos una reflexión mordaz sobre el modo de hacer historia de sus coetáneos), de la historia del Museo del Prado (de su mano, con frecuencia, hemos recorrido sus salas, puesto que este museo fue una referencia vívida y presente en buena parte de sus textos), de la Historia de España (hijo accidental del 98, conoció la Edad de Plata, la Guerra Civil, la dictadura franquista, la Transición, la consolidación de la democracia e, incluso, la adhesión de España a la Unión Europea) y de Europa (reivindicó siempre el estudio de lo español en el contexto europeo y aprovechó cada viaje "para ver museos y tomar contacto con colegas o instituciones de fuera").

Y sin embargo, no fue catedrático de universidad, ni miembro del CSIC, ni director del Museo del Prado. Pero, a pesar de "lo que no fue y tenía que haber sido", como escribieron hace tiempo Vega y Portús, "pronto se convirtió en el referente de todos aquellos que creían preciso fundamentar sólidamente la historia

[33] *Ibidem*. Subrayados en el original.

del arte"[34], porque en sus escritos supo señalar mejor que nadie los problemas que presentaba la historiografía española. Leerle hoy (y estoy escribiendo esto en una silenciosa noche de marzo de 2019), todavía resulta de una actualidad sorprendente –incluso, incómoda. Sus apreciaciones y su discurso son una cita obligada cuando hacemos historia de la historiografía. Eso que resulta, como dice Vega, "tan odioso para el historiador del arte actual y supuestamente tan ajeno a nuestro mundo"[35]. Pero es que ese ejercicio de autocrítica, que Lafuente Ferrari supo hacer como pocos, es imprescindible para avanzar en el conocimiento de la profesión.

En este sentido, hay una serie de trabajos fundamentales para ponerse al día. El primer ejemplo de carácter general llegó con la *Historia de la crítica de arte en España* (1975), de Juan Antonio Gaya Nuño, con un capítulo dedicado a "La historiografía de arte en el siglo XX"[36]. Después deberíamos incluir "La Historia del Arte, hoy" (1985), de Gonzalo M. Borrás[37], "De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)" (1995), de Gonzalo Pasamar[38], la valiosa contribución *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros* (2004), de Javier Portús y Jesusa Vega[39], *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española* (2001), también de Borrás[40], "Investigadores e investigaciones de historia del arte en España desde 1975 a nuestros días" (2008), de Carlos Reyero[41] y "Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne" (2009), de Vega en colaboración con otros colegas[42]. En la siguiente década, en 2012, aparecieron otros tres estudios de Borrás fundamentales también: el artículo "Cien años de historia del arte en España", el capítulo "Art History in Spain: A Generational History" en la publicación colectiva ya citada que revisaba el devenir de la historiografía en distintos países europeos y el libro *Historia del arte y patrimonio cultural. Una revisión crítica*[43]. El mismo año se publicó el magnífico ensayo de Javier Portús, que revisó *El concepto de Pintura Española. Historia de*

[34] PORTÚS y VEGA 2004, p. 61.
[35] VEGA 2007, p. 214.
[36] GAYA NUÑO 1975, pp. 217-251.
[37] BORRÁS 1985.
[38] PASAMAR 1995.
[39] PORTÚS y VEGA 2004.
[40] BORRÁS 2001.
[41] REYERO 2008.
[42] VEGA *et al.* 2009.
[43] BORRÁS 2012a; BORRÁS 2012b; BORRÁS 2012c.

un problema (2012)[44], y al que han seguido la síntesis "Metahistoriografía y siglo XIX" (2013), de Nuria Rodríguez Ortega[45], o la más reciente revisión de Vega en "La Historia del Arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva" (2016)[46]. De hecho, nuestra investigación está en deuda, sobre todo, con los trabajos citados hasta ahora de Vega y Portús, si bien tiene otras referencias. Lafuente Ferrari y Juan Antonio Ramírez han sido también guías intelectuales fundamentales, mientras que la influencia de las ideas de Haskell, Marzo, Moxey o Piotrowski, por citar algunos, se perciben a la hora de enfocar o enfrentarse a determinados debates.

A esta relación no demasiado extensa de estudios nacionales sobre historiografía, debe añadirse la comunicación "«Pero Alfonso, ¿cómo estudia usted estas cosas?». 50 años de Historia del Arte, universidad y Museo del Prado", que la autora de esta investigación presentó en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte del CEHA dedicado a *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, celebrado en septiembre de 2016, a poco tiempo de cumplirse cincuenta años de la creación de la especialidad de Historia del arte en los estudios universitarios[47]. Qué mejor forma –pensé– que unirme a las voces que han venido reflexionando sobre la disciplina en España, preguntándome también cuándo, por qué, cómo y hacia dónde va la Historia del Arte como institución y discurso estructurados desde la lógica del poder. Fue entonces cuando me di cuenta de que hacer historia de la historiografía sobre la Historia del Arte en España continúa significando hoy adentrarse en una región inhóspita. Y digo esto porque, quienes lo han podido hacer bien, han sido historiadores del arte con una trayectoria muy consolidada y, aun así, sus contribuciones no han sido demasiado bienvenidas entre un amplio sector de la profesión. La historia de la historiografía, tan fundamental para entender los cimientos sobre los que sustentamos nuestras investigaciones, continúa paradójicamente generando rechazo entre los investigadores (cuando no se trata de encomiásticos y fatuos homenajes a ciertos historiadores del arte)[48], pero

[44] PORTÚS 2012.
[45] RODRÍGUEZ ORTEGA 2013.
[46] VEGA 2016.
[47] GARCÍA-MONTÓN 2018a.
[48] La falta de distancia a la hora de revisar las trayectorias de los historiadores del arte españoles del siglo XX ha venido siendo recurrente en la disciplina. Porque, como señala Checa, la huella de algunos de ellos, "tratada con un respeto reverencial y esencialmente acrítico", se ha cernido hasta hace muy poco sobre la historiografía posterior. Y solamente en los últimos años estos "maestros" se han empezado a estudiar "en sus luces y en sus sombras". CHECA 2013, p. 117.



Fig. 2. Fernando Checa, entonces director del Museo del Prado (1996-2001) y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, en la exposición *Goya. Del sueño al Capricho. Génesis de una serie de estampas* (1999). EFE/Oscar Moreno

también entre los alumnos. Probablemente, porque sigue siendo evitado (así era cuando yo estudiaba) por los propios docentes.

Por supuesto, siempre hay excepciones. Como ya advirtiese Checa, uno de los problemas de base de la Historia del Arte en la universidad española ha sido "el tradicional desinterés por las consideraciones metodológicas y por las cuestiones historiográficas" tanto de la disciplina en general como su desarrollo en nuestro país[49]. Y es que esta realidad es todavía más patente cuando de lo que toca hablar es del caso español, donde la brecha que produjo el franquismo parece que para muchos no hubiese existido, aun cuando forma parte de la historia del tiempo presente, como ha subrayado Saz[50], convirtiéndolo también en un tema incómodo o tabú que compromete al alumnado. Lo cual resulta sorprendente cuando, como también afirmaba Checa, "para saber dónde estamos, deberíamos ser más conscientes, y, sobre todo, hacérselo ver a los alumnos, de dónde venimos"[51]. Podemos decir, sin embargo, que este tipo de reflexiones preocupan ahora más que nunca a otro significativo número de especialistas. Cuenta de ello dan todos los trabajos mencionados hasta ahora.

A este esfuerzo, además, se sumaron el tan útil *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos* (2002), que elaboraron Gonzalo Pasamar e Ignacio Peiró[52], el *Diccionario de historiadores españoles del arte* (2006), que Borrás preparó junto a Ana Reyes Pacios[53], las ediciones críticas promovidas por la editorial Centro de Estudios Europa Hispánica, dedicadas hasta la fecha a Diego Angulo, Julián Gállego, Enrique Lafuente Ferrari o José Milicua[54] y, de alguna manera también, las publicaciones en formato de homenaje, entre las que cabe citar aquellas que constituyen una línea de acción de la Fundación de Amigos del Museo del Prado[55]. A esta nueva tendencia, se deben unir tres volúmenes, a mi juicio,

[49] CHECA 2013, pp. 116-117. Un "desinterés metodológico crónico" también subrayado por VEGA 2016, p. 68, que, sin embargo, hoy ha pasado a ser una preocupación. "El peligro", como indica esta autora, "son las intolerancias y rechazos que no se fundamentan tanto en el debate como en la lucha por el poder institucional y académico".
[50] SAZ 2004, p. 80.
[51] CHECA 2013, p. 116.
[52] PASAMAR y PEIRÓ 2002.
[53] BORRÁS y PACIOS 2006.
[54] ANGULO 2007; GÁLLEGO 2011; LAFUENTE FERRARI 2013; MILICUA 2016.
[55] Desde luego, es importante que este tipo de iniciativas se hagan desde el ámbito del museo, porque da mayor visibilidad a la profesión entre el gran público. Además, aunque se inició con Francis Haskell en el año 2000, el hecho de que se hayan homenajeado también a historiadores del arte españoles (Julián Gállego, Alfonso E. Pérez Sánchez, José Milicua o Antonio Bonet Correa), ha reforzado el reconocimiento de la historiografía nacional, que siempre ha salido perdiendo, por

fundamentales y paradigmáticos de cómo debería enfocarse la historia de la historiografía y la revisión de las aportaciones de nuestros historiadores del arte.

Para el primero debemos remontarnos a 1998, cuando el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* publicó un número monográfico resultado de las actas del simposio "Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo", con contribuciones de Nieto Alcaide, Pasamar, Cabrera, Díaz o Bozal, entre otras. Dando un importante salto en el tiempo, el segundo volumen nos traslada a 2016 y fue el resultado del primer congreso que, en 2013, se dedicó a la figura de Elías Tormo, con la intención de ir más allá de la mera conmemoración, reedición u homenaje de discípulos agradecidos, y con la premisa de profundizar críticamente en su polifacética trayectoria profesional y vital, así como en las aportaciones que hizo a la disciplina[56]. Sin duda, era una deuda que teníamos pendiente con el que fue nuestro primer catedrático de Historia del Arte[57]. El tercer libro es aquel que apareció en 2010 con la intención de revisar la contribución de una figura clave de la profesión en la España democrática, justo un año después de su fallecimiento. Nos referimos al crítico e historiador del arte Juan Antonio Ramírez[58]. Ciertamente, la otra deuda la tenemos con el pasado más reciente.

Por último, junto a este conjunto de publicaciones, debemos incluir la nueva colección "Maestros de la Historia del Arte" lanzada por el CEHA, cuyo primer volumen se dedicó a Tormo, mientras que los siguientes lo han hecho a Manuel Gómez-Moreno y a Lafuente Ferrari, respectivamente[59]. Pese a su pequeño formato y su aparente carácter divulgativo, están realizados con gran rigor y presentan una bibliografía actualizada. De ahí que constituyan una valiosa herramienta para fomentar el interés por la historia de la historiografía española del siglo XX entre el actual alumnado universitario, porque su estudio –insisto– sigue siendo una

---

decirlo de alguna manera, frente al contrapeso que ejercía el hispanismo internacional. Otro ejemplo que podríamos incluir en este grupo de publicaciones serían los libros-homenaje. Es el caso de aquellos dedicados a Angulo o Pérez Sánchez, si bien en la actualidad sus trayectorias exigen una nueva lectura por parte de historiadores que no sean sus discípulos directos. MATEO 2002; VV.AA. 2007.

[56] Las aportaciones del congreso se recogieron en el libro ARCINIEGA 2016a.

[57] En el mundo italiano, este reconocimiento ha llegado mucho antes a Adolfo Venturi. Cfr. AGOSTI 1996 y ONOFRIO 2008. Y es que los congresos, exposiciones o publicaciones que revisan a sus historiadores y críticos del arte (Adolfo y Lionello Venturi, Pietro Toesca, Giulio Carlo Argan, Carlo L. Ragghianti, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, Giovanni Previtali, Federico Zeri o Giovanni Battista Cavalcaselle por citar algunos ejemplos) vienen siendo una tendencia que se ha disparado en los últimos años en Italia.

[58] DÍAZ y REYERO 2010.

[59] ARCINIEGA 2014; GÓMEZ-MORENO 2016.

cuestión tangencial en los programas. Confiemos en que esta línea editorial del CEHA no se abandone y que, junto a estos autores ya "clásicos", se apueste por revisitar también a algunas mujeres que desempeñaron una encomiable actividad en la profesión como críticas, historiadoras del arte o conservadoras de museos[60] y que han venido siendo inexplicablemente olvidadas, así como nombres de historiadores que durante la democracia han propuesto nuevas formas de enfrentar la disciplina. Por nuestra parte, esperamos haber contribuido con esta investigación a ambos compromisos historiográficos.

Todas estas publicaciones, por supuesto, no son suficientes. Queda mucho por hacer todavía en la historia de la historiografía, ámbito que constituye la base para desarrollar análisis más amplios sobre la construcción de los discursos de la Historia del Arte en España y, consecuentemente, en el horizonte internacional.

[60] En Italia, por ejemplo, se ha publicado hace poco una monografía sobre la trayectoria de Fernanda Wittgens, la primera mujer que ocupó la dirección de la Pinacoteca de Brera entre 1940 y 1944. Para que nos hagamos una idea de lo que esto significó, recordemos que todos los directores del Prado, el Louvre o la National Gallery, desde su fundación hasta hoy, han sido hombres. ¿Significa esto que no hubo más mujeres directoras de colecciones europeas durante el siglo pasado? Por supuesto que no. Gilberte Martin-Méry lo fue del Museo de Bellas Artes de Burdeos entre 1959 y 1985, Maria Elisabeth Houtzager del Centraal Museum de Utrecht entre 1951 y 1972 o Consuelo Sanz-Pastor del madrileño Cerralbo entre 1942 y 1986. Ahora bien, había un techo de cristal: se les resistieron los grandes museos. En la actualidad, el balance es más halagüeño: María Bolaños dirige el Museo Nacional de Escultura desde 2008, Sabine Haag el Kunsthistorisches desde 2009 o Barbara Jatta los Museos Vaticanos (la primera mujer, por cierto) desde 2017. Pero todavía queda un largo camino. Porque, como denunciaba un artículo en *El País* hace tres años, la realidad es que en España "los cargos de máxima responsabilidad siguen dominados por los hombres, pese a la abundancia de conservadoras, comisarias y directivas en centros de segundo nivel". GINEX *et al.* 2018; GARCÍA, Ángeles, "El techo de cristal de las mujeres en los museos españoles", *El País*, 14 de junio de 2016.

Almacén de caprichos

> Un Museo no es un cementerio de obras de arte, sino una cosa viva que va escribiendo la Historia.
>
> Fernando Álvarez de Sotomayor, *El Museo del Prado. Su pasado, su presente y su porvenir* (1943)

Cuando el noventayochista Pío Baroja escribió en la primera mitad del siglo pasado que los cuadros debían estar en los sitios para donde fueron pintados, no le faltaba razón. Pero no tuvo tanta al calificar los museos, como muchos otros de su generación, de cementerios[61]. Nada había en ese momento –ni hay ahora– más vivo que un museo de arte. Y la historia del Prado, como veremos, es un buen ejemplo de ello. No sólo porque este museo ha sabido reinventarse desde su fundación hasta hoy, sino porque además lo ha hecho al ritmo que avanzaba la disciplina histórico-artística y al que marcaba la Historia de España, de Europa y mundial; en ese orden. Los museos, por tanto, no son una torre de marfil. Los museos cambian, porque lo hacen también las personas que los dirigen, que los conservan y que los visitan, y, por supuesto, quienes gobiernan a distintos niveles el país en que se encuentran. No pueden escapar al tiempo. En ellos se proyectan los discursos de quienes (re)escriben el pasado, tratan de entender el presente y, en ocasiones, se anticipan al futuro. Los museos, en definitiva, son un espejo del mundo, como supo darse cuenta a mediados del último siglo Stanisław Lorentz, director del de Varsovia[62]. Su principal obligación la tienen, por lo tanto, con el presente, como ha escrito en alguna ocasión María Bolaños, directora del Museo Nacional de Escultura[63].

Por lo que los museos, y todos en un principio estamos de acuerdo, deberían de tener un compromiso con la Historia, aunque no siempre sea así. Sin ir más lejos, lo hemos visto recientemente en la exposición *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* (2018-19), donde casi cuarenta años de la Historia de España se redujeron al museo como espacio de inspiración para artistas, pensadores y escritores contemporáneos, o como escenario de las visitas de algunas personalidades de la política internacional y actores de Hollywood, convirtiéndose

[61] BAROJA 1947, p. 213.
[62] LORENTZ 1999, pp. 9-13.
[63] BOLAÑOS 2008, p. 500.

a ratos en un lugar más bien de desmemoria, a no ser por una única pantalla en la que se proyectaba una selección de imágenes del NO-DO. Sin embargo, no había forma alguna de vincular la dictadura con el Prado. El discreto rótulo que, sobre el acceso a esas salas, anunciaba al visitante que se adentraba en el periodo de "1939-1975 / El franquismo / Franco's regime", se quedó en algo anecdótico.

En cualquier caso, y a pesar de la ingenuidad con la que algunos han pretendido y pretenden hacer tabula rasa con el pasado, "su existencia es imborrable". Ni el historiador ni la historiografía, como en algún momento ha escrito Vega, "pueden escapar a su época"[64]. Los museos, tampoco. Tanto es así que todos ellos "al enunciar su relato están teniendo presente esas existencias que quieren borrar"[65]. Aquí es donde comienza el trabajo de otros historiadores; aquellos que analizan las narrativas de la Historia y su instrumentalización –y con ello, la del museo también. Porque es igual de cierto que, con más frecuencia de la que nos gustaría, los museos se sirven de su capacidad de sugestionar como un arma al servicio de otros intereses nacionales. Se ha visto con la exposición *80 Years' War. The Birth of the Netherlands* (2018) en el Rijksmuseum[66], aunque –y esto es lo más lamentable– ese debate siempre se acaba restringiendo a los círculos de especialistas. En el imaginario de la sociedad, por el contrario, el museo ha ganado un lugar entre las instituciones "respetables" –como diríamos hoy– y de él únicamente se espera la verdad. De manera que, si pensamos en ese grueso de la población ajena a los debates académicos, los museos tienen la capacidad de legitimar los discursos; o no. Pueden ser la institucionalización del discurso historiográfico hegemónico o, por el contrario, subvertirlo. Abrir nuevos caminos. Proponer un contramodelo. En el espacio del museo: todo es posible.

En nuestros días, por tanto, la institución museística tiene la misma capacidad que la historiografía para replantear el canon establecido. Al menos, las tentativas actuales de superar el prejuicio eurocéntrico o de ruptura con el discurso oficial de la modernidad han tenido mayor visibilidad cuando se han realizado en el espacio museográfico. Sin embargo, en el Prado, (aparte de algunas propuestas más atrevidas, pero efímeras), siempre ha prevalecido la tradicional separación por escuelas nacionales en su colección permanente; método que sigue siendo

[64] VEGA 2016, p. 69.
[65] *Ibidem*.
[66] ROCA, María Elvira, "La guerra de los 80 años y el mito fundacional de Holanda", *El Mundo*, 19 de enero de 2019.

"sagrado" en la mayoría de los museos de pintura antigua, "a pesar de su carácter reductor", como ha explicado en algún momento Portús[67]. Pero es que, además, durante la mayor parte del siglo XX su museografía giró en torno a la historia de la pintura española. Hegemonía de lo español o "reivindicación nacionalista" que se consolidó tras el desastre del 98 y a cuya influencia tampoco escapó la institucionalización de la disciplina histórico-artística en España. Una tendencia que, en opinión de Portús, no deja de ser paradójica en una institución que nació de las Colecciones Reales y que cuenta con un gran número de obras de artistas internacionales[68].

De ahí que haya sido fundamentalmente en su programa de exposiciones donde se han explorado otros discursos: los ya recurrentes con el arte contemporáneo, introducidos durante la época de Zugaza, o bien apostando por hacerlo a través de los propios maestros antiguos, como en la reciente muestra *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines* (2019). Sin embargo, como tendremos ocasión de ver, confrontar a los maestros antiguos para ofrecer un discurso supranacional ajeno a los nacionalismos imperantes durante los siglos XIX y XX no resulta demasiado "novedoso" si hacemos memoria sobre las acertadas exposiciones que se abrieron durante la dirección de Checa en los años 90, o si echamos la vista atrás al panorama internacional, a partir de 1945, y pensamos en aquellas que se celebraron bajo los auspicios del Consejo de Europa, no sin levantar una fuerte polémica por el uso arbitrario de algunos conceptos o por la inexactitud geográfica distorsionada por el presente. Lo que no es casual, en los tiempos que corren, es que se haya apostado de nuevo por fortalecer el discurso europeísta a través de pintores de primera fila exclusivamente de la Europa Occidental[69].

---

[67] PORTÚS 2011a, p. 97.

[68] PORTÚS 2011a, pp. 83-85, 97-98.

[69] Sin ir más lejos, el actual director del Prado, Falomir, declaraba que esta exposición era "un encendido, apasionado y elocuente alegato europeísta en favor de esa cultura común que compartieron España y Holanda". Más representativo del flagrante dirigismo fue la colección de titulares que dejó en la prensa, puesto que fueron muchos los que omitieron el término "nacionalismo". *Babelia* anunció en su portada que estábamos ante "La unión europea de la pintura", para afirmar después en el interior que Velázquez, Rembrandt y Vermeer fueron "pintores sin fronteras". *ABC* optó por una forzada neutralidad con el titular "El Prado reivindica una pintura sin banderas", en un momento en el que éstas han asumido demasiadas connotaciones ideológicas con razón de la cuestión catalana y la irrupción de la ultraderecha en la política española. *Las Provincias*, con un tono triunfalista, se decantó por "La pintura magistral que construyó Europa deslumbra en el Prado", mientras que *El País* por "España y Países Bajos, una patria común en la pintura". Con el fin de destacar la presunta originalidad del planteamiento expositivo, pero también de agitar la opinión pública, *El Cultural* de *El Mundo* escribió: "El Museo del Prado rompe con el discurso nacionalista en el arte". *Libertad Digital* fue más allá al decir que "Velázquez y Rembrandt

Dicho esto, y añadiendo que nosotros nos habríamos decantado por alguna frase de Lafuente Ferrari antes que de su maestro, Ortega, lo que no cabe duda es que todos somos conscientes de que, en la actualidad, *Academia*, *ResearchGate* o el repositorio científico vinculado a una universidad, a pesar de haber liberado a la erudición de los muros –sabios muros– de las bibliotecas, abriéndole un universo sin límites en la red, continúan sin poder hacer frente a la capacidad mediática y de atracción de una pinacoteca de primer orden como el Prado. El museo tiene un altavoz más alto. 2016, por ejemplo, fue el año del *Seicento* italiano, y no porque se hubiese reivindicado desde el mundo académico, sino porque fue el protagonista de la cátedra de la Escuela del Prado[70], porque la pinacoteca organizó, junto al CSIC, el taller *Geografías de la Pintura Barroca* para jóvenes investigadores o porque Patrimonio Nacional y el Museo Thyssen-Bornemisza le dedicaron exposiciones entonces.

¿No fue acaso una exposición –y después una larga lista de ellas, como veremos– la que desató la definitiva revalorización del barroco italiano en el ecuador del siglo XX? Parece ineludible el hecho de que habitamos en un tiempo, el del capitalismo de ficción, cada vez más dominado por el consumo de imágenes que de palabras. Porque, a la hora de la verdad, ¿cuál es el número de personas que leen el catálogo de una exposición frente a los que únicamente la han visto? Puede que sea cierto, que viviendo en una época caracterizada por la democratización del acceso a obras fundamentales del conocimiento, se produce más que nunca esa división entre las que lee un público erudito, o que nadie lee, frente al consumo vertiginoso de *bestsellers*[71]. Lo visual e interactivo es el futuro. Y, a pesar de que,

---

derriban juntos los prejuicios nacionalistas". *El Independiente* afirmó sin rodeos que se estaban utilizando a "Velázquez y Rembrandt contra el «exceso nacionalista»". A este discurso se unió oficiosamente alguno de los prólogos al catálogo, donde se leían aseveraciones tales como que lo que unió a aquellos pintores fue "su condición de europeos". Todos los autores se centraron en analizar el tan estudiado peso de los nacionalismos en la historiografía contemporánea, cuando lo que tocaba aquí era recorrer la dirección contraria: revisar las distintas tentativas que surgieron durante el siglo XX de escribir una historia del arte más allá de los Estados-nación y los acontecimientos históricos que las suscitaron. Porque antes de esta exposición han sido muchos los que se han preguntado si se puede hablar de un arte europeo y a qué nos referimos geográfica y culturalmente cuando hablamos de Europa; abriendo con ello intensos debates historiográficos. De haberse hecho esta reflexión, se habría presentado una visión veraz de la historia de la Historia del Arte, permitiendo situar en ese recorrido lo que la exposición planteaba. Pero, lamentablemente, no fue así. Cfr. VERGARA 2019.

[70] Que ha empezado con buena letra, grandes nombres e interesantes seminarios, como es el caso de *El lenguaje de la crítica. Crítica de exposiciones de arte antiguo en medios de comunicación* (2016). Sin embargo, sigue a años de luz de su homóloga del Louvre y otros proyectos anglosajones vinculados a museos.

[71] LIPOVETSKY y CHARLES 2006, p. 133.

siempre habrá profesores que sueñan con dirigir museos o museólogos que quieren ser enseñantes[72], hoy sentimos que se ha producido una brecha entre mundo académico y museo. La cultura no es un campo fácil de batalla, como escribió Román de la Calle tras su censura al frente del MuVIM, y por encima está el poder, que "puede ser irracional y creerse tan omnipresente como ignorante, según grados y circunstancias de irresponsabilidad efectiva"[73].

En este punto, podríamos preguntarnos, como hizo Lafuente Ferrari, cuál es el ideal de un gran museo. Algunos responderán que reunir "el mayor número posible de obras maestras", mientras otros que, quizá, "el museo perfecto será aquel que pueda presentar ejemplos suficientes y completos a través de la historia de la pintura"[74]. Todo esto está muy bien, pero no olvidemos que las paredes de un museo, como escribió Checa cuando le tocó afrontar la reordenación del Prado, "son una superficie expositiva muy distinta a las páginas de un libro, al que igual que la sucesión de salas difiere sustancialmente de los capítulos de un tratado"[75]. Además, cuando hablamos de este museo en concreto, no podemos pasar por alto lo que le dio su peculiar carácter: la extraordinaria calidad de algunas de sus series, pero también el número y la importancia de la obra de grandes genios de la pintura. Por esta razón, el Prado nunca fue –ni llegará a ser– un museo enciclopédico[76]. Porque su fundamento, como se ha dicho, estuvo en las Colecciones Reales y sus fondos poseen una "coherencia histórica", "acorde con la propia historia de España"[77], como ha explicado Checa, quien siempre ha insistido, además, en la necesidad de comprender la escuela española en el contexto europeo[78]. Sobre todo ello volveremos en detalle en uno de los capítulos de esta investigación.

Lo que nos interesa ahora es insistir en que si nos proponemos hablar de la historia de este museo durante los últimos cien años debemos tener presente, entre otros tantos acontecimientos, la crisis del 98, el sistema internacional de la Europa de entreguerras, las relaciones con Iberoamérica, los intereses del régimen franquista, el proceso de integración europeo y la Guerra Fría o las políticas

[72] RAMÍREZ 1998, p. 16.
[73] CALLE 2015, pp. 12, 85.
[74] ORS *et al.* 1949, s.p.
[75] CHECA 1999a, p. 146.
[76] ORS *et al.* 1949, s.p.
[77] Sólo así se entiende que, tras la culminación del primer plan museográfico impulsado por el Patronato del museo durante los años 20, del que tendremos ocasión de hablar en un capítulo, Ovejero llegase a afirmar que "en la galería central del Prado se puede hoy, no sólo estudiar la historia de la pintura española, sino *contemplar* la historia de España". OVEJERO 1934, p. 118.
[78] CHECA 1999a, pp. 145-146, 149, 153.

culturales de la España democrática. Porque todo ello ha marcado de alguna manera la memoria de la profesión y del Prado. Un museo, como dijo con razón otro de sus directores, "apasionado, caprichoso y accidentado, al hilo de nuestra historia nacional"[79].

Como ha escrito Jesusa Vega, desde luego, "hoy en día no es posible entender la historia de la pintura sin tener presente la de los espacios institucionales que la han acogido, los museos" y, por consiguiente, al estudiar la pintura española antigua no se puede "pasar por alto la existencia del Museo del Prado"[80]. Pero esto implica conocer bien su historia y ésta sigue siendo un campo abierto a la investigación, sobre todo, cuando hablamos del siglo XX. "Es una paradoja", decía hace unos meses el actual director, Miguel Falomir, en una entrevista, "pero no existe una historia del Prado de nivel académico relevante". De hecho, le resultaba "embarazoso ver la poca bibliografía que ha generado el museo" y aseguraba que "su historia está poco y mal contada"[81]. Lo cierto es que se tiene constancia de muchas fechas y acontecimientos relevantes, que se han reproducido hasta el aburrimiento sin la intención de comprobar si esto fue realmente así, ni de aportar una nueva lectura o entender la coyuntura en la que se tomaron esas decisiones. El problema, por tanto, puede que sea que sobre la historia reciente del Prado se hayan venido dando demasiadas cosas por sentado.

Si tuviésemos que hacer memoria de aquellos libros "clásicos" que han abordado su existencia, no podemos dejar de citar el *Origen y fundación del Museo del Prado* (1980), de Rumeu de Armas[82], la correcta historia del *Museo del Prado* (1991) de Alcolea[83] en deuda con los trabajos previos de Gaya Nuño, Pérez Sánchez o Álvarez Lopera, el exhaustivo y técnico trabajo de Moleón en *Proyectos y obras para el Museo del Prado* (1996), que se ciñe a la historia del edificio[84], y los seis volúmenes de la *Enciclopedia del Museo del Prado* (2006), que dirigió Francisco Calvo Serraller[85]. Sin embargo, a continuación, me tomo la libertad de

[79] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 8.
[80] VEGA 2003, p. 78.
[81] [Entrevista a Miguel Falomir, director del Museo Nacional del Prado], *Diario de León.es*, 12 de noviembre de 2018. En http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/el-dinero-estado-no-llega-nominas-prado_1291552.html [Consulta: 12/11/2018].
[82] RUMEU DE ARMAS 1980.
[83] ALCOLEA 1991.
[84] MOLEÓN 1996; MOLEÓN 2011.
[85] VV. AA. 2006. Con la colaboración de numerosos especialistas y tras años de trabajo, esta enciclopedia constituyó la primera publicación que tuvo por objetivo una visión total de la historia del museo. Para ello, aparte de las voces –que abarcaban artistas, obras maestras y otros términos

indicar cuáles son, a mi juicio, las publicaciones que merecen un lugar destacado para quien desee acercarse al Prado del siglo XX.

> Cuántas veces habré recorrido las salas a su lado, en sus frecuentes visitas de inspección. De vez en cuando decía: "Vaya, ya se han llevado de aquí ese cuadro. ¿Dónde lo habrán puesto ahora?" Con disgusto. Y se me perdía a través de salas y salas, rápido. Cuántas veces le habré perdido y preguntaba al celador de turno: "Ha visto a un señor alto de pelo blanco". Sí ha ido hacía allí y yo seguía persiguiendo su rastro hasta que me lo encontraba de maniobra, volviendo a buscarme. Se sentía dueño del Museo, feliz. Jamás salió de sus labios la menor frase de amargura por el hecho de no ser su director. Únicamente me dijo una vez: "Si yo fuera director del Museo del Prado, viviría allí", tal era su pasión por él[86].

Este era uno de los muchos recuerdos que la poeta, ensayista y traductora Concha de Marco tenía de su marido, el historiador y crítico del arte Juan Antonio Gaya Nuño; de los tantos que aflorarían, a partir de 1976, tras quedarse viuda. 1939 no sólo cambió la historia de España, sino que apartó a Gaya Nuño, como hablaremos, de la carrera universitaria o cualquier otro cargo –que no nos cabe la duda de que habría ejercido con brillantez– como la dirección de un museo como el Prado. Y a pesar de los 37 años de "exiliados en nuestro propio país"[87] que el matrimonio vivió, Gaya Nuño demostró siempre una dignidad asombrosa. Escribir una *Historia del Museo del Prado (1819-1969)* es un ejemplo más de su entereza y la pasión que sentía por su profesión. Lo más curioso es que eligió hacerlo a través de sus directores hasta hacerse eco de la última incorporación entonces, la de Diego Angulo. Y lo hizo con la rigurosidad y la lucidez a la que nos tiene acostumbrados, regalándonos en sus últimas páginas importantes reflexiones sobre los fallos y las necesidades del Prado en aquellos años[88].

Completamente diferente fue la suerte que corrió el autor del segundo libro que considero relevante, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado* (1977), de

---

asociados al museo y su historia (directores, Patronato, donaciones, exposiciones, etc.)–, el primer volumen contaba con una serie de ensayos introductorios y temáticos, acompañados de una cronología. El mayor logro de esta empresa ha sido, sin duda, verter toda esa información en la propia página web del Prado, donde ha seguido actualizándose.

[86] MARCO 2018, p. 124.

[87] MARCO 2018, p. 101.

[88] GAYA NUÑO 1969.

Alfonso E. Pérez Sánchez, quien pasó su vida ligada a este museo, del que fue catalogador, subdirector y finalmente director, además de profesor universitario prácticamente desde que se doctoró –él sí pudo. El discípulo predilecto de Angulo consiguió en estas páginas, resultado de cuatro conferencias que impartió durante el mes de marzo de 1976 en la Fundación Juan March, hacer un ajuste de cuentas de los españoles con la historia de su museo más importante y en el que "circunstancias políticas y realidades sociales" dejaron "su huella inequívoca". Para ello, se sirvió de la bibliografía anterior (no falta, por supuesto, la referencia constante a Gaya Nuño, que debió de ser un inestimable punto de partida y guía), de documentación del archivo del Prado[89], y de su propio testimonio para épocas más recientes. Y lo hizo advirtiendo los logros, pero también censurando los errores, las debilidades o, en algunos momentos, la arbitrariedad en su gestión, la injerencia política o la escasa atención de la Administración. Por ejemplo, criticó abiertamente que las exposiciones funcionasen en ocasiones como instrumentos de "propaganda política oportunista", o recordó cómo "el desdén por algunos capítulos de la historia de la pintura", como el barroco italiano y el arte francés, determinó que estos fuesen los más afectados por las "purgas", es decir, por la descarga de cuadros de los muros según nuevos criterios museográficos, propiciando su dispersión en forma de depósito para liberar los almacenes[90]. En definitiva, Pérez Sánchez supo recoger también el relato de quien conocía la institución desde dentro. Quizá, porque quiso abarcar una historia demasiado amplia en poco tiempo, no pudo profundizar más y llegar a conclusiones más certeras en muchos aspectos, más allá de su intuición. A pesar de ello, hay que tener en cuenta que manejó una información ingente en poco tiempo y aun así el resultado fue un libro que todavía hoy es imprescindible para acercarse a la historia del museo.

En esta lista incluiría también un poco conocido libro-folleto *¿Qué es el Museo del Prado? Su historia y sus problemas* (1979), que escribió Xavier de Salas Bosch, quien asimismo fue subdirector y director de esta pinacoteca. Por esto supo indicar acertadamente, condensando de algún modo también su propia experiencia, los hitos de su historia en el siglo pasado: el Patronato, cuya creación fue el primer paso para su modernización; el Prado "moderno", que empezó a serlo con Beruete,

[89] Aunque no hay citas, lo más probable es que Pérez Sánchez leyese buena parte de las actas de Patronato y los numerosos recortes de prensa conservados aquí. Es una pena que no lo referenciase y, por supuesto, que lo dejase ahí. Quizá fue así porque lo preparó "precipitadamente" para unas conferencias sin la intención de publicarlo.
[90] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 46, 56.



Fig. 3. Javier Portús, actual Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1800 del Museo del Prado y comisario de la exposición *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* (2018-19), organizada con motivo del bicentenario del museo.

y los directores historiadores (oda a su colega Sánchez Cantón)[91]. Pero regresemos otra vez a la Fundación Juan March. Veinte años después de la aportación de Pérez Sánchez, otro ciclo de conferencias, que tuvo lugar entre febrero y marzo de 1997, volvió a convertir el museo en tema de debate, aunque esta vez de forma coral. *Lecciones sobre el Museo del Prado* (1999)[92] fue el resultado de la participación de una serie de catedráticos, arquitectos, historiadores del arte y otras personalidades vinculadas a la historia de esta institución. Por su talante crítico y por su actualidad, la sección más interesante fue la de "El Prado, hoy".

En ella, Pérez Sánchez retomó el tono que había adoptado veinte años antes, mientras que Pita Andrade, también exdirector del museo, tocó con bastante acierto en su "decálogo" inaugural "la cara y la cruz" de algunas cuestiones que afectaban a la vida del museo, como su estructura y su administración, sus problemas de espacio, sus fondos "dispersos", su proyección exterior, las exposiciones temporales, la investigación y la especialización y, en relación con esto la creación de un Centro de Estudios o Escuela del Prado, o la incorporación del Salón de Reinos. En esta línea continuó, como correspondía a su cargo, Checa, quien habló sobre el futuro de las colecciones. En este foro hizo la primera presentación pública de un nuevo plan museográfico para el Prado (Villanueva y Salón de Reinos), basado en el *respeto a su historia*, pero preservando el valor artístico. Sobre ello volvería en dos libros esenciales para entender la historia del museo en la España democrática. Nos referimos a *El nuevo Museo del Prado* (2000) y *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado* (2000), publicados todavía durante su dirección con motivo precisamente de esta reordenación de las colecciones y en los que participaron especialistas como John Elliott[93]. Si bien para comprender los últimos acontecimientos es imprescindible su artículo "El Museo del Prado y las colecciones reales de pintura" (2017)[94].

Mención aparte merece un tercer conjunto de publicaciones recientes que han abierto el camino que proponemos: el de revisar, repensar y descubrir más sobre el museo y su historia. Y en las que hay un denominador común: el nombre de Javier Portús, actual Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1800 del Museo del Prado. El punto de partida de lo que con el tiempo se ha convertido en una

[91] SALAS 1979, pp. 12-22.
[92] VV. AA. 1999.
[93] CHECA *et al.* 2000a; CHECA *et al.* 2000b.
[94] CHECA 2017.

interesante línea de estudio dentro de su producción científica lo constituye el valioso volumen *Museo del Prado. Memoria escrita 1849-1994* (1994), que escribió con motivo de su 175 aniversario, por la calidad del ensayo que nos regaló al inicio y exhaustiva recopilación sobre toda la literatura que ha generado este museo[95]. Ahora bien, el verdadero punto de inflexión lo constituyó el texto que firmó junto a José Manuel Matilla, Jefe de Conservación de Dibujos y Estampas, "«Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920"[96] para el catálogo de la exposición *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* (2004). Aquí los autores profundizaron en los cambios museográficos sucedidos en el Prado y, en cierto modo, también en el devenir de la estima de sus colecciones, principalmente durante el siglo XIX, porque las dos primeras décadas del XX tan sólo ocupaban las últimas páginas. Además, se contemplaba la trayectoria de todas las escuelas que alberga. La única pega es que apenas se ponía en relación con el desarrollo de la historiografía coetánea. Aun así, es un texto fundamental para el estudio de la historia de la museografía del Prado[97].

Más adelante, Portús sí que desarrolló una idea que se aproxima más a los objetivos de esta tesis, pero en relación con el barroco español, en otro texto que consideramos relevante: "El Siglo de Oro en el Prado del siglo XX" (2011)[98]. A pesar de sintetizar en exceso –por exigencias del tipo de publicación–, es de gran calidad y originalidad en cuanto a su planteamiento. Siguiendo esta línea, debe ocupar un lugar destacado otro ensayo suyo que ya hemos citado, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (2012), y donde abordó brillantemente la construcción de la Historia del Arte en España a través de las relaciones entre la historiografía y lo que acontece en la museografía del Prado.

Por último, a este interesante conjunto de publicaciones habría que unir el catálogo de la ya mencionada exposición *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, comisariada también por Portús y organizada con motivo del Bicentenario de la fundación del museo. Más allá del correcto texto, que es la

[95] PORTÚS 1994.
[96] MATILLA y PORTÚS 2004, pp. 15-124.
[97] Que debe complementarse con otros trabajos de temática más acotada, como aquellos dedicados a la historia de espacios concretos del museo. Hablamos, por ejemplo, de la Sala Reservada, estudiada por PORTÚS 1998a, la Sala de la Reina Isabel II por GÉAL 2001, la Sala de las Meninas por PORTÚS 2009, o el Gabinete de Descanso de Sus Majestades por MARTÍNEZ PLAZA 2019, siendo el mérito de algunos de estos su materialización museográfica temporal para acercarlo al gran público.
[98] PORTÚS 2011a.

mejor prueba del extenso conocimiento que el autor tiene de la historia de esta institución, destacaría, a pesar de las ausencias, la originalidad museográfica de su propuesta; aunque para un público menos familiarizado con la historia del museo debió de resultar probablemente complicado comprender las asociaciones planteadas. En cualquier caso, se consiguió acercarle la historia de un museo cuyas salas –como escribe el propio Portús– "han propiciado, tanto o más que las de ningún otro lugar, las reflexiones sobre nuestro pasado", razón por la que ha sido y es "un actor importante en la historia contemporánea de España"[99].

Estas contribuciones actuales dan fe de que la historia del Prado es mucho más compleja de lo que habríamos pensado y necesita más atención de la que se le ha prestado. Faltan estudios que abarquen y profundicen en las facetas de su realidad orgánica y el lugar que ocupó en la cartografía europea y mundial.

[99] PORTÚS 2018, p. 16.

Pensar que fue así

> La Historia es un sistema –el sistema de las relaciones humanas, que forman una cadena inexorable y única–. De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en Historia mientras no está toda ella clara.
>
> José Ortega y Gasset, *Historia como sistema* (1935)

"Si la Historia del Arte quiere tener futuro debe servir para algo"[100]. No le falta razón a Vega. Sin embargo, antes de que sirva para algo hay que saber qué es. Puede que, en este sentido, la decepción que arrastré durante mis años de Licenciatura haya sido mi mayor fortuna. Porque, cuando empecé esta investigación, hice tabula rasa sobre la Historia del Arte que conocía y tomé la decisión de escribir, no sobre lo que me habían enseñado, sino sobre lo que no. Y no, no estoy intentando salvarme ni a mí ni a mi circunstancia. Diría que, más bien, todo lo contrario. Con esta tesis me arrojé al abismo. Se me cerraron muchas puertas. Unas por no ser lo suficientemente antigua, otras por no ser lo suficientemente contemporánea y las últimas por el "a ver qué vas a decir". Fuese la razón que fuese, cada uno estaba al fin y al cabo protegiendo *su* territorio, *su* zona de confort o *su* verdad, aunque como dijo Claude Delmas, no hay una verdad, sino tantas verdades como conciencias[101]. Y lo que nunca he tenido más claro hasta hoy es que todas estas verdades o realidades forman parte de esa extraña presencia que venimos llamando Historia del Arte.

Podríamos decir que en la Historia del Arte, por tanto, hay también fronteras, y que estas fronteras separan mundos a los que no les ha interesado demasiado coexistir[102]. Quizá sea ésta la razón por la que he pasado los últimos años

---

[100] VEGA 2016, p. 155. Recordemos por un momento la respuesta de Ángel González durante una entrevista en 2014 a la pregunta de si había historia del arte en la España de los años 70: "Claro que la había, en la universidad se hacía historia del arte, y en algunos otros lugares también, era una historia del arte bastante mostrenca, pero existir existía. Aunque la historia del arte no ha servido nunca para nada. De manera que existiera o no existiera esto es casi irrelevante". DÍAZ CUYÁS 2014, p. 233.

[101] DAVIES 1996, p. 4.

[102] Como ha explicado recientemente Vega, "la configuración de las comunidades científicas en «tribus académicas» celosas de su territorio es una realidad todavía muy viva en la academia española". Es decir, que algunos profesionales siguen sintiéndose "incómodos, inquietos, incluso amenazados" cuando el arte se ha estudiado desde otros lugares de la ciencia. Aquí no hablo ni tan siquiera de esos territorios. Porque, paradójicamente, cuando he cruzado el umbral que parece

repitiendo la misma broma: "Para los de Moderna soy demasiado contemporánea, mientras que para los de Contemporánea soy demasiado antigua". Bromas aparte, lo que me interesa de esto es que, cuando uno subsiste en todos esos mundos posibles y se arroja a investigaciones que profundizan en la manipulación de los discursos llevados a cabo por personas y –ahora sí– sus circunstancias, se llega a una conclusión que por desconcertante quizá sea todavía más bochornosa: sea lo que sea la Historia del Arte no es lo que esperábamos.

Por todo esto, y aquí es donde quería llegar, decidí embarcarme en una investigación no sobre arte, sino sobre las personas que habían escrito eso que llamamos Historia del Arte. Partir de una realidad que me había desconcertado, los historiadores del arte, para no comprometerme con algo en lo que nunca había creído, la Historia del Arte. Si bien, gracias a ello, me reconcilié por decirlo de alguna manera con ambas realidades, porque tuve la oportunidad de descubrir que ha habido –y hay– grandes historiadores del arte que escribieron Historia del Arte en letras mayúsculas, que transitaron valientemente por distintas disciplinas, que abrieron debates fascinantes o que simplemente se equivocaron. Pero su equivocación fue a veces más valiosa que "descubrir" decenas de documentos "inéditos", atribuir una obra más a Velázquez o dejarle sin una menos a Goya.

Efectivamente, "es raro que miremos críticamente el modo según el cual trabajamos nuestra especialidad", como escribía Didi-Huberman hace algún tiempo, porque cuestionar esa historia estratificada –como he insinuado– no tarda en mostrarnos regiones de censura o irreflexión y causar debate[103]. Adentrarse en una historia crítica de la propia disciplina, "en el nudo de lo que dice, no dice, y niega, de lo que es el pensamiento, lo impensable y lo impensado"[104] es, además, enfrentarse a una realidad caleidoscópica para cuyo estudio es necesario servirse de un pluralismo metodológico y no siempre con garantías de éxito. Dicho de otra forma, abordar esta realidad poliédrica, multiforme, orgánica y cambiante, que ha

---

separar para algunos la Historia del Arte de la Historia, nunca he experimentado ningún tipo de rechazo; sino todo lo contrario. A lo que me refiero es a las subtribus que habitan en una misma disciplina y que constituyen, contra toda lógica, el principal hándicap para lograr la interdisciplinariedad. Subtribus que, además, se adueñan de sub-territorios y que, si a priori parecen favorecer el trabajo en equipo, únicamente lo hacen en el suyo, monopolizando con frecuencia parcelas de la disciplina. Todo adquiere entonces un aspecto enrarecido y contribuye a crear dos tipos de investigadores: aquellos fuertemente integrados en las subtribus; y los *outsiders*, que se mueven con mayor libertad a través de las distintas subtribus, tribus y, por ende, parcelas y disciplinas. VEGA 2016, pp. 23-24.

[103] DIDI-HUBERMAN 2015, p. 47.

[104] DIDI-HUBERMAN 2010, p. 14.

sido moldeada incesablemente por las sensibilidades identitarias, la geografía, la política, los acontecimientos históricos y el tiempo, constituye también una reflexión sobre las posibilidades de *método*, escala, enfoque e interdisciplinariedad que podría servir a este tipo de investigación.

Una investigación que transcurre entre la microhistoria, la historia intelectual, la historia de la historiografía o la historia cultural, prestando especial atención a las dimensiones históricas, sociales y políticas que han afectado a la práctica de los propios historiadores y, consecuentemente, a la de los museos. Por lo que necesariamente profundiza también en su repercusión en las museografías y la museología, las políticas culturales y la diplomacia cultural[105], ámbitos todos ellos en los que antes o después se manifiestan las relaciones entre el poder, el arte y el discurso historiográfico. Esa "memoria administrada", como diría Marzo, que además ha contribuido a avivar el no menos problemático y omnipresente debate de las identidades locales, nacionales y/o culturales, que a menudo encuentra su origen o repercusiones en el análisis de las cuestiones comentadas.

"Hay algo arbitrario en todas las divisiones de la Historia, en lo geográfico quizá incluso más que en lo cronológico", escribió el historiador polaco Oskar Halecki a mediados del siglo pasado[106]. La de España respecto a Europa ha venido siendo la más presente en la historiografía española. Ya desde el regeneracionismo, en el discurso de la decadencia y fracaso de la nación, como ha indicado Saz, la idea de que España no estaba en Europa fue un elemento central. De manera que, de Costa a Ortega, España era el problema, Europa la solución. A pesar del esfuerzo por combatir estos viejos tópicos y mitos, esa idea caló "hasta convertirse en una especie de premisa indiscutida a la hora de valorar la trayectoria histórica de la España del siglo XX". Y sin embargo, como concluye Saz, "sí que estábamos en

[105] Aspecto crucial en la historia de cualquier museo. Como recordaba no hace mucho Falomir, el Prado "es el principal embajador cultural que tiene España". De ahí que esté constantemente "haciendo exposiciones en distintos lugares del mundo. Muchas veces, porque así expresamente se lo pide el Gobierno español" y en latitudes tan distantes como pueden ser Rusia, Japón o China. La diplomacia cultural entendida como *soft power* –como en algún momento ha dicho el anterior director, Miguel Zugaza– "no es algo nuevo". Los museos llevan décadas funcionando como "embajadores culturales", razón por la que sus "estrategias de internacionalización" han estado "subordinadas a las necesidades y estrategias diplomáticas de los países": mejorar las relaciones políticas entre Estados, promocionar las inversiones internacionales o la expansión de las empresas y las exportaciones. ZUGAZA 2014, pp. 47-48, 51; Conferencia *Los lugares del Prado*, impartida por Miguel Falomir en el Museo Nacional del Prado, el 2 de marzo de 2019.

[106] HALECKI 1950, p. 125. Para una reflexión sobre qué es Europa, véase la introducción de DAVIES 1996, pp. 7-31, y merece la pena la lectura íntegra del lúcido ensayo de JUDT 2013.

Europa"[107]. España nunca salió de su historia. Porque "siempre *fue* Europa", como afirmó Beneyto hace veinte años[108] y Lafuente Ferrari hace cincuenta:

> España es Europa, un apéndice a Europa, al menos, y su arte no puede entenderse […] sin incluir sus tensiones variacionales en el contexto Europa-Occidente. Nacionalismo y *chauvinismo* –propios o ajenos– han estorbado la visión general del arte europeo, del que España es un capítulo singular, pero evidente. ¿Cabría estudiar el arte de Bretaña, el de Cáceres o el de Lombardía, sin tener en cuenta el contexto europeo en el que, a través de las naciones respectivas, se insertan?[109]

Es por esto por lo que esta investigación también ha transitado más allá de las fronteras de lo nacional, comprendiendo –como en algún momento ha escrito Faraldo– la importancia de superar el paradigma nacionalista en la historiografía o –como preferiría decir Snyder– la fábula de la nación sabia[110]. Para ello, en algunos capítulos se ha profundizado en los entrecruzamientos con otras historias, en la transnacionalidad de ciertos fenómenos, estableciendo en ocasiones comparaciones, en un intento de situarla en un contexto "fuera de lo puramente nacional"[111]. Porque una parte importante de las relaciones e interacciones entre los estudiosos y/o las instituciones trascendieron el marco del Estado-nación, al igual que lo hizo la circulación de ideas, discursos y bienes artísticos. Cuando uno se adentra en la vida de un museo, comprende que apostar por una historia transnacional[112] no es una opción, sino una exigencia del propio objeto de estudio. No hay más que echar un vistazo a la ingente documentación de alcance internacional que generó el Prado, al que no escaparon ni tan siquiera las reuniones celebradas dentro de sus paredes. El museo abarca una realidad geográfica que se extiende más allá de su espacio físico. No visibilizar esta proyección exterior significaría ocultar la mitad de su historia.

---

[107] SAZ 2010, p. 130.
[108] Por supuesto que "la actual fetichización negativa en torno a la palabra España", como advirtió también Beneyto, es otras de nuestras cuentas pendientes. Lo español nos ha perseguido a lo largo del último siglo y del presente entre el orgullo y el bochorno; o ambas cosas. Sin nunca tener demasiado claro cuándo tocaba ponerse de un lado o del otro, ni en qué medida hacerlo. Estos pasos en falso también forman parte de la historia de esta nación y del camino que recorre quien intenta comprenderla. BENEYTO 1999, pp. 14-15.
[109] LAFUENTE FERRARI 1971a, pp. 13-14.
[110] SNYDER 2018, pp. 79-81.
[111] FARALDO 2011, pp. 17-18.
[112] Véase al respecto la introducción/reflexión de PEYROU y MARTYKÁNOVÁ 2014, pp. 13-19.

Otro tanto podríamos decir sobre la profesión. La historia de la historiografía también se prolonga más allá de la letra impresa –cuyo análisis es ineludible pero no siempre concluyente– y de su entorno más inmediato. De ahí que, en la medida de lo posible, se haya buscado trazar la internacionalidad de las trayectorias de varios historiadores del arte españoles y de algunos debates historiográficos, esbozando apenas un universo de redes e intercambios complejo e intenso; incluso en aquellos periodos en que podría parecer que no fue tal, como durante la Guerra Fría. Ni siquiera entonces la historia de las dos partes en que quedó dividida Europa puede explicarse aisladamente la una de la otra[113]. En definitiva, el contexto internacional no es ya parte intrínseca del Prado y de la Historia del Arte en España, sino de la propia Historia de España que no se entiende sin Europa, sin Latinoamérica o sin el devenir de los acontecimientos en el mundo.

Todo ello explica que el corpus de fuentes que se ha manejado sea verdaderamente heterogéneo. Desde las más oficiales –por ponerle un adjetivo– como las actas de las reuniones de los patronatos de diversas instituciones o asociaciones (del propio Museo del Prado, de la Academia o de la Asociación italiana Francesco Francia), expedientes de exposiciones, de diplomáticos o de alguna cátedra, una abundante correspondencia institucional y profesional, folletos, prensa, revistas de la época, la crítica y la historiografía generada en cada periodo (catálogos de exposiciones, monografías, ensayos, manuales), fotografías, proyectos expositivos, noticiarios de Luce o del NO-DO, etc., hasta aquellas fuentes más personales como notas tomadas espontáneamente, memorias o una voluminosa correspondencia particular, con frecuencia estrechamente relacionada con la profesión y la disciplina. La documentación conservada en el Fondo Sánchez Cantón, que este historiador del arte legó al museo de su ciudad natal, Pontevedra, es un ejemplo de la gran cantidad de información que se puede extraer de este último conjunto de fuentes. Las cartas nos hablan de la vida diaria de estos historiadores del arte, de sus viajes, de su trabajo en el museo, en la universidad o en otras instituciones u organismos nacionales e internacionales de carácter científico y cultural, de su amistad y/o vínculos con otros expertos españoles o extranjeros, e incluso del contexto histórico en el que desarrollaron su actividad intelectual y su repercusión.

[113] JUDT 2018, p. 25.

Cada tipo de fuentes presentan las dificultades propias de su "género": la oficial –a veces oficiosa– por la manipulación implícita o la omisión deliberada de información, que con frecuencia conlleva el reto de leer entre líneas y servirnos de otras fuentes complementarias. Un "archivo", después de todo, no es una fuente de la verdad, como en algún momento escribió Judt[114]. Del mismo modo que la Historia se escribe no sólo con las presencias, sino sobre todo a partir de las ausencias o los silencios; la "íntima" –vamos a llamarla así– por el desafío de leer la vida de otra persona con sus inquietudes, miedos, deseos, etc., y en la que nos convertimos por momentos en una especie de voyeur con una lucha interna sobre qué rescatar y cómo hacerlo para respetar su memoria sin perder la frescura de sus ideas y su forma de expresarse, pero siendo fiel al hecho histórico (seguramente el epistolario de Caturla enviado a Sánchez Cantón haya sido el conjunto más delicado). Ese es uno de los riesgos que uno corre en esta profesión. La Historia no es una ciencia exacta. Quizá eso la hace más emocionante.

En ningún caso las fuentes son el fin último (prescindir de apéndices ha sido una decisión deliberada; para eso están las ediciones críticas), sino un instrumento más para intentar retratar los debates o episodios relevantes de cada época y explicar cómo éstos han ido contribuyendo a la construcción de una disciplina que ha estado condicionada, al fin y al cabo, por quiénes la escribieron y el momento en que lo hicieron. La objetividad absoluta, como ya sabemos, es inalcanzable; tanto como conocer completamente el pasado, a menos que se invente la máquina del tiempo. Y si se inventase, tampoco las tendríamos todas con nosotros[115]. Escribir sobre un pasado que hemos vivido como presente es todavía más difícil que hacerlo sobre uno que no hemos conocido. En cualquier caso, admitiendo que existen suficientes variables que explicarían el margen de error de lo que aquí vamos a contar, me gustaría pensar que prácticamente fue así.

Un historiador y una fecha serán nuestro punto de partida: Elías Tormo, el primer catedrático de Historia del Arte en España, y 1912, cuando se crea el Patronato del Museo del Prado. Como límite temporal –aunque más bien sea una puerta al futuro–, hay otra fecha más que significativa: el año 2019 y voy a explicar por qué. 2019 es relevante porque se ha celebrado el bicentenario del Prado, pero no sólo. Ahora podemos decir, además, que es la fecha en la que se puede dar por

[114] JUDT 2015, p. 79.
[115] GADDIS 2004, pp. 19, 51.

cerrada la era Zugaza[116], en cuanto a que la oportunidad del nuevo director, Miguel Falomir, de afrontar el aniversario del museo, la renovación de la plantilla científica[117] y la remodelación del Salón de Reinos, será ya parte de un nuevo capítulo de la historia del museo con su firma.

Desde el punto de vista de la historia de la Historia del Arte, también ha sido a lo largo de la última década cuando se está sintiendo por fin un giro en la forma de enfrentarnos al pasado y al futuro de la disciplina, como se puede apreciar por los estudios citados. Si hasta no hace mucho había habido un puñado de voces críticas (léase Lafuente Ferrari, Borrás, Ramírez y Vega) o que se hacían eco del devenir de la historia del arte de forma puntual (hablamos otra vez de Borrás, Vega, pero también Portús), ahora hemos asumido esta responsabilidad de manera más coral. En consecuencia, es un arco cronológico que permite recorrer la evolución de la Historia del Arte y sus hitos, aportando una visión de conjunto, así como ver la repercusión que los acontecimientos históricos de los últimos cien años han tenido en ella.

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación[118] es presentar una historia crítica de la construcción de los discursos de la Historia del Arte durante los siglos XX y XXI a través del Museo del Prado y el Barroco. Volver desde el presente sobre las experiencias del pasado como reflexión sobre la tensión entre los relatos que se han contado y los que podrían contarse, entre las distintas líneas historiográficas que surgieron y su supervivencia museográfica. Relatos o discursos de ida y vuelta (como el lugar de lo foráneo en las historias nacionales), discursos de lo que pudo ser y no fue (como el caso del arte colonial), discursos de renovación de la narrativa europea (como los generados por la Guerra Fría y la

[116] Cfr. VEGA 2016, p. 149, nota núm. 286.

[117] Actualmente las vacantes son: la jefatura de los departamentos de conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (1400-1600) y Pintura Española (1100-1500) tras la jubilación de Pilar Silva; la de Pintura Italiana y Francesa (hasta 1700), tras el nombramiento Falomir como director y de Úbeda de los Cobos como director adjunto de Conservación e Investigación; y supuestamente la de pintura del siglo XVIII y Goya, tras la jubilación de Manuela Mena, pero este departamento ha sido absorbido recientemente por el de Pintura Española, que ahora abarca hasta 1800, bajo la dirección de Portús. A ellas hay que añadir un puesto de nueva creación que será el de responsable de la Escuela del Prado. Como novedad, podrán optar a estas plazas profesores universitarios, aunque dos de las primeras ya tengan nombre. Cfr. RIAÑO, Peio H., "Falomir inicia la renovación científica del Prado", *El País*, 5 de diciembre de 2018.

[118] Algunos capítulos de esta tesis han sido publicados en forma de artículo, actas de congreso o capítulo de libro, aunque la mayoría después han sido ampliados y/o modificados en esta investigación. Por lo que espero que sirva también como fe de erratas. Todos vienen recogidos en la bibliografía, véase GARCÍA-MONTÓN 2014a, 2014b, 2016a, 2016b, 2016c, 2017, 2018a, 2018b, 2019.

integración del bloque occidental), discursos efímeros (como los construidos por las exposiciones temporales, la diplomacia cultural y las políticas culturales), discursos o debates que siempre han estado presentes (como el lugar del arte contemporáneo respecto al arte antiguo) y discursos que ahora nos preocupan más que nunca (como la politización del arte, la presencia de la mujer en la disciplina o desmontar el canon occidental de la historia de la pintura). Porque analizar estos discursos construidos desde la historiografía y desde el museo permite comprender mejor los cimientos sobre los que trabaja el historiador del arte en el presente. Dicho de otra forma, de dónde venimos, que hicimos por el camino y hasta dónde podemos decir que hemos llegado.

Capítulo 1

La sombra del olvido es alargada



Fig. 4. Elías Tormo con sus alumnos universitarios en el Museo del Prado durante los años 30.

No andaba desencaminado el crítico Antonio Espina cuando, en 1923, hizo balance sobre la antigua situación museográfica del Prado en la revista *España*:

> Nunca fue propiamente dicho, un Museo de Pintura, en su vasto concepto didáctico e historiforme; es decir, un repertorio de arte pictórico universal, en el que se mostrase en orden estético y en el posible cronológico, la evolución de las principales escuelas y los ejemplos de las españolas, en su mayor virtualidad. Era y es, más bien, una galería de cuadros soberbios, algo oscura, de austera simpatía, pero confusa y desordenada[119].

Con José Villegas en la dirección no hubo ningún criterio científico que rigiese el museo y muchos hablaban de que la impresión que causaba era la de un "bazar pictórico". De nada sirvió que el propio Villegas tratase de explicar en una carta a Jacinto Octavio Picón, vicepresidente del Patronato desde su creación en 1912, que tenía la intención de dar un nuevo orden a las colecciones conforme a una serie de criterios que en algún punto coincidiría con los de la futura sistematización. Por ejemplo, en el propósito de ordenar cronológicamente la escuela española, empresa en la que lamentó no haber sido todo lo riguroso que se había propuesto "debido a la deficiencia de obras y autores". Lo más paradójico es que sugirió que esta innovación no sería aceptada por muchos pintores por simple "egoísmo", además de por "el carácter tradicionalista" que predominaba en el país. Por supuesto que no desaprovechó la ocasión para darle su opinión sobre otras cuestiones relativas a la museografía del Prado:

> Más justo hubiera sido que a su tiempo hubiera protestado de la colocación de los cuadros que se dio a los cuadros en la sala de Velázquez; así por la colocación de estos y el color dado en los muros que sirven de fondo a los cuadros como por la decoración; y los

[119] ESPINA, Antonio, "Las nuevas instalaciones del Museo del Prado", *España*, Madrid, 401, 22 de diciembre de 1923, p. 5.

> mismos defectos tienen las salas de Murillo y Ribera; de la llamada de las Meninas no debieron dejar que quedase uno de los cuadros más sublime del mundo colocado en un ambiente defectuoso de luz de color y expuesto a que el día que menos se espere pueda suceder que se caiga la dicha salita que está sostenida por unas fingidas columnas de madera revestidas con un poco de cal. Dejemos aparte esto y continuo[120].

Otra de las ambiciones de Villegas entonces era la de montar "una sala de retratos". "La creo necesaria", le escribía a Picón, "por ser la manifestación del arte donde con más justeza se puede estudiar el carácter, sentimiento e ideas de razas y épocas de un pueblo". Una sala que, por el contrario, entraba en contradicción con los criterios museográficos que había expuesto. Lo que sí llegó a montar, como sabemos, fue una "pequeña lección francesa" en la planta baja en 1916, propiciando que allí se abriesen más salas dedicadas a esta escuela en 1920. En ella colocaron los Watteau, Vernet, Poussin y Lorena, "por ser lo más escogido" que se tenía, prescindiendo de lo que estuviese colgado en la llamada "sala de los retratos"[121].

Aun así, José Lázaro desde la tribuna del Ateneo y Azorín lanzaron sus conocidísimas críticas contra "las fantasías" de Villegas, expresando su asombro de que nada se hiciese por remediar aquella situación de constante trajín de cuadros y de aparente ausencia de un principio expositivo en los años que duró su dirección. En última instancia, ambos coincidieron en que la razón había que buscarla en su condición de pintor[122]. Pero sería un error pensar que la confusión o el caos que parecían reinar en el Prado en estos años fueron únicamente resultado del gusto caprichoso de un pintor al frente del museo. Al menos no es lo que se deduce cuando leemos las declaraciones del propio Villegas, con las que muchos de sus detractores se habrían sorprendido. Lo que sí es cierto es que cuando escribió aquella carta ya habían empezado a cambiar las cosas en el Prado. Sin embargo,

---

[120] AMNP, caja 3637, exp. 36, Carta de José Villegas, director del Museo del Prado a Jacinto Octavio Picón, vicepresidente del Patronato, sin fecha [a partir de 1916].

[121] *Ibidem*. Ideas similares manifestó en sus *Apuntes biográficos* y algunos artículos de prensa, véase CASTRO 1994, pp. 55, 58; "Real Decreto aprobando el Reglamento del Patronato del Museo de Arte Moderno, Madrid, 12 de julio de 1916", *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 210, 28 de julio de 1916, pp. 201-202.

[122] LÁZARO, José, "El Museo del Prado", *El Imparcial*, Madrid, 26 de enero de 1910, p. 3; "Al margen del robo del Museo. Conferencia del Sr. Lázaro Galdiano", *El Liberal*, 29 de septiembre de 1918, s.p.; AZORÍN 1929a, pp. 201-205; AZORÍN 1929b, pp. 165-167

todavía se tenía que hacer frente a un problema más urgente que la ordenación de las colecciones y que se venía arrastrando desde el siglo anterior.

Paseando por las salas de la pinacoteca madrileña era frecuente descubrir algún lienzo del barroco italiano colgado entre los españoles[123]. Esto tenía una explicación: entonces el número de atribuciones dudosas era alto. Y no pensemos que esta situación era exclusiva del Prado. El crítico italiano Roberto Longhi lamentaba entonces cómo algunas obras de Massimo Stanzione se escondían aquí y allí por Europa bajo los nombres de Mazo, Alonso Cano o, incluso, Murillo; mientras que los críticos alemanes convertían en originales de Zurbarán o de Velázquez otros lienzos que eran innegablemente napolitanos. "¡Y eso que en Alemania se había escrito una *Historia de la pintura napolitana*!", escribiría un irónico, al tiempo que desconcertado, Longhi por el alcance del asunto[124]. Una prueba más del interés que esta situación había suscitado entre la profesión fue el artículo sobre "los falsos españoles" que el alemán Hermann Voss publicó en la revista *Der Cicerone* en 1910 y que no tardó en despertar la admiración del joven y mordaz Longhi[125].

Aunque si de confundir la mirada del *connoisseur* contemporáneo se trataba, fue Luca Giordano quien nos dejó los mejores ejemplos de cuadros "a lo Velázquez" y "a lo Ribera", como diría Elías Tormo[126]. Pero, curiosamente, el primero en afirmar que los *Desposorios de una niña* de la National Gallery no era un velázquez, sino Giordano, o en refrendar la opinión del conservador Adolf Bayersdorfer de que *La muerte de Séneca* de Múnich, atribuida a Ribera, era también del napolitano, había sido Aureliano de Beruete padre[127]. Ambas obras

[123] Dos anónimos italianos del XVII, representando a un San Gregorio Magno y a un San Ambrosio, respectivamente, y *El Niño Jesús dormido sobre la Cruz*, atribuido con dudas a Orazio Gentileschi, se perdían entre las salas altas españolas al creerse originales de Zurbarán. En la sala 5, donde se exponía pintura española, se coló el *Moisés y el agua de la roca* de Assereto, porque se consideraba obra de Juan de Roelas. Estaba colgado entre un *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, anónimo del XVII, y el *San Antonio Abad* de Luis Tristán. En el ejemplar del catálogo de Madrazo de 1900, propiedad de Tormo y del que hablaremos más adelante, el historiador apuntó sobre el Assereto, que "a Allende se le ocurrió [!] que debía ser italiano pues estaba cerca, aunque no lo creyó de igual mano que el nº 3615 de Schleissheim (igual asunto), atribuido en los inventarios a Paggi". MADRAZO (Tormo) 1900, I, p. 173.

[124] LONGHI 1916, p. 248. Longhi se refería al libro *Geschichte der Malerei Neapels* (Leipzig, 1910), de Wilhelm Rolfs.

[125] VOSS 1910, pp. 5-11; LONGHI 1966, p. 18.

[126] TORMO 1924, p. 15.

[127] El primero, titulado *Un homenaje a Velázquez*, se considera hoy pintado por Giordano durante su período en España. El segundo se ha reubicado recientemente, junto a una importante selección del barroco europeo de las Colecciones del Estado de Baviera, en el conocido como Palacio Nuevo de Schleissheim. Beruete padre también cuestionó la atribución de la *Adoración de los pastores* de la

procedían de España, y sin embargo, ninguna había salido de pinceles patrios. No es de extrañar, por tanto, que en el Prado la confusión hubiese llevado a colgar su *Magdalena* en la sala 39 dedicada a Ribera. Este fenómeno, que se había extendido por entonces a casi todos los museos europeos, descubrió las flaquezas del *connoisseurship* tan en boga a principios de siglo. El método no era suficiente para discernir las similitudes formales entre ambas escuelas, la española y la italiana del *Seicento*. Por lo que las grandes colecciones se vieron obligadas a revisar durante estos años muchas de sus atribuciones. Paradójicamente, para llevar a cabo esta tarea se tuvo que contar con la opinión de estos conocedores del arte, que ahora actuarían –o esa era la intención– bajo la premisa de introducir el rigor científico en el ámbito del museo.

Cuando en noviembre de 1913 se discutió la renovación de las cartelas en el Prado, fue Tormo quien, consciente de esta situación, manifestó que el cambio no debía limitarse a lo material y más o menos estético, sino "ir más al fondo y corregir las arcaicas atribuciones que ostentaban muchos cuadros". Se estaba muy atrasado en esta tarea y para él era "un compromiso de honor el no seguir así". Pablo Bosch y Villegas se sumaron a su propuesta. Otros mostraron cierto reparo. El marqués de Casa-Torres, Cesáreo Aragón, apuntó que no era oportuno variar la cartela si no se trataba de algún caso de gran seguridad, mientras que Gustavo Baüer sugirió que sólo debían aceptarse los casos indubitados, "y de todos modos ir con gran calma"[128].

En cualquier caso, esta incertidumbre ante la veracidad de algunas de las atribuciones que figuraban en el Prado puso sobre la mesa la urgencia de proceder cuanto antes a revisar y corregir el antiguo catálogo de Madrazo, lo que, consecuentemente, sacó a la luz otros problemas: la escasa profesionalización del personal del museo y la ausencia entre nosotros de especialistas en pintura extranjera. Es por esto que el Patronato promovió una serie de actuaciones para hacer frente a estas carencias, pero sin perder de vista el objetivo principal, que era

---

National Gallery, donde se apresuraron a cambiar la cartela de Velázquez por la de Zurbarán y continuó expuesta en la sala española. Tiempo después, Longhi con una sola mirada adivinó la mano de Francanzano. Fue el que más se acercó, pues hoy figura como obra de algún pintor napolitano. Con los años, Cossío recordaría cómo los ejemplos de esta clase se multiplicaron en otras galerías públicas –"no, en verdad, tan propicias como la inglesa a reconocer la fuerza de la autoridad razonada"–. Un fenómeno tan frecuente que Beruete hijo también le dedicó las últimas páginas de su libro sobre la escuela madrileña. BERUETE 1898, pp. 5, 187-188; LONGHI 1916, p. 248; BERUETE 1924, pp. 14-15; BERUETE 1909, pp. 266-267.

[128] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 14, 20 de noviembre de 1913, s.f.

la impresión de una edición nueva del catálogo, tal y como se había contemplado en el Real Decreto de fundación del Patronato. Aquí Santiago Alba Bonifaz, ministro de Instrucción Pública, había expuesto que "el actual" merecía "ya ser rectificado y completado, aplicando a él los frutos de la crítica contemporánea, sagaz y sutil a extremos tales, que ha podido desvanecer no pocos errores y destruir apreciaciones que un tiempo parecieron dogmáticos"[129].

En aquellos años también, se había encargado realizar un catálogo de las colecciones al Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid; órgano creado precisamente a imitación del que regía "con éxito indiscutible, el Museo Nacional del Prado"[130]. Es cierto que la edición del nuevo catálogo del Prado tardaría bastante tiempo, y en tal tesitura se entiende el reproche del crítico Juan de la Encina en 1923: "¿Por qué no se reedita, claro está que anotándolo convenientemente, para ponerlo al día este catálogo, en el que hay no pocas páginas de crítica excelente?"[131]. Ahora bien, la situación del Museo de Arte Moderno debía haber sido, con mayor razón, objeto de crítica. Porque en el Real Decreto de su creación se dispuso que el catálogo debiera estar listo el 1 de enero de 1916 y, sin embargo, la empresa se alargó tanto que prácticamente durante todo el siglo XX el catálogo oficial fue el *provisional* de 1899[132], mientras que el del Prado se publicaría en 1933.

Un laboratorio de investigación

En mayo de 1913, el marqués de Casa-Torres, de cara a la realización del nuevo catálogo del Prado, estimó que era indispensable que se sacase, y tal vez que se imprimiese y publicase, "una copia exacta y literal en letra clara, a máquina, de todos y cada uno de los inventarios de cuadros y esculturas que había en los Palacios Reales", facilitando así un estudio que entonces era complicado al no poder conseguirse sin un permiso especial. Una tarea, a su juicio, de capital

[129] "Real Decreto creando un Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 7 junio 1912", *Gaceta de Madrid*, núm. 161, 9 de junio de 1912, p. 570.
[130] "Real Decreto relativo a la nueva organización del Museo de Arte Moderno, Madrid, 19 febrero 1915", *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 51, 20 de febrero de 1915, pp. 562-563; "Real Decreto aprobando el Reglamento del Patronato del Museo de Arte Moderno, Madrid, 12 de julio de 1916", *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 210, 28 de julio de 1916, pp. 201-202.
[131] ENCINA, Juan de la, "De Arte. Tres horas en el Museo del Prado", *La Voz*, Madrid, 31 de julio de 1923, p. 1.
[132] Tuvo sólo una segunda edición en 1900 en la que no se introdujo variación alguna. Véase JIMÉNEZ-BLANCO 1988, I, pp. 24 y ss.

importancia, porque era ahí donde se encontraba "el fundamento de nuestro Museo". También Tormo subrayó la necesidad de esta línea de actuación. En su opinión, no sólo era el punto de partida para aclarar muchos puntos oscuros del catálogo de Madrazo, sino que además era el camino para garantizar que las nuevas atribuciones estuviesen "fundamentadas". Fue justo en este vocal-historiador en quien se delegó la organización de este trabajo y la designación de una persona "de cierta competencia" para realizarlo. Pero hubo que esperar hasta mediados de noviembre para que "el discípulo suyo que pudiera hacerlo", Francisco Javier Sánchez Cantón, comenzase la copia de los inventarios[133]. A mediados de 1915, en pleno debate sobre la necesidad de una transformación del personal técnico del Prado, Lázaro recordó a los demás vocales que todavía no se había nombrado la comisión que redactaría el catálogo. Por lo que sugirió entonces que "el laboratorio de investigación" que habría de elaborarlo se formase dentro del propio museo[134].

Otra de las propuestas del marqués de Casa-Torres fue crear una biblioteca para uso del personal técnico del museo y del público en general. En ella se conservarían las citadas copias de los inventarios, así como "algunas obras fundamentales sobre las Bellas Artes, catálogos de los Museos extranjeros" y, especialmente, sobre las colecciones particulares españolas. Por último, consideró que habría que incluir algunas publicaciones periódicas, que les tuviesen al corriente del curso y cotización de las obras de arte en las ventas y subastas del extranjero[135]. Seguramente, Tormo aprobó con entusiasmo esta propuesta, pues la

[133] Como informó el duque de Alba, el rey había ordenado que se diesen "todo género de facilidades para la copia de los antiguos inventarios de Palacio". En junio, estando ausente Tormo, se prefirió esperar su regreso para que él designase a la persona adecuada y la forma en que habría de ser retribuido. En la siguiente reunión, Tormo informó de la imposibilidad de organizar el trabajo hasta que Sánchez Cantón regresase de las vacaciones, quien regresó a Madrid a principios de noviembre. AMNP, caja 1379, lib. 1, actas 8-11, 13-14, 2 y 15 de mayo, 5 y 19 de junio, 6 de noviembre y 20 de noviembre de 1913, s.f.

[134] AMNP, caja 1379, lib. 2, acta 39, 6 de mayo de 1915, ff. 14r-16r.

[135] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f. Antes de este proyecto existía una biblioteca –probablemente de uso interno y restringido–, puesto que en abril de 1911 el Registro General de la Propiedad Intelectual solicitó a Villegas datos sobre la misma. Biblioteca que iría ampliándose con donaciones de los patronos o ciertos aficionados al arte –es el caso de los ejemplares "raros" o colecciones de estampas que Félix Boix regaló con frecuencia–, o bien por el interés de los catalogadores en conseguir publicaciones de referencia. Pero también creció con otras aportaciones: los catálogos que fueron enviando los principales museos europeos como el Hermitage, la National Gallery o el Rijksmuseum; los libros que regalaron buena parte de los críticos que visitaron el museo, como Marcel Nicolle, cuyo ejemplar del catálogo de los fondos franceses del Prado, dedicado y firmado, todavía hoy se encuentra en la biblioteca; los libros donados por particulares como uno anónimo en 1923 que hizo llegar al museo los catálogos razonados de Van Dyck y Rubens de Max Rooses y el *Velázquez* de Beruete a través la Librería Gutenberg. Desde fechas tempranas, además, el Prado contó con suscripciones a bastantes revistas

escasez de revistas y libros de especialistas internacionales que llegaban a nuestras bibliotecas en aquellos años fue una de sus grandes preocupaciones[136]. Ahora bien, proveer al Prado no fue su prioridad. A Tormo lo que le interesó fue completar otras bibliotecas fundamentales en cuanto a la docencia y la investigación en la disciplina histórico-artística como la de la Universidad Central, la del Centro de Estudios Históricos o la de Laboratorio de Arte; aunque no siempre fue fácil tomar la decisión de qué comprar y para dónde[137].

En la futura biblioteca del Prado, el marqués de Casa-Torres también contempló la posibilidad de que se instalasen una serie de carpetas-expedientes para guardar fotografías de todos los cuadros de pintores españoles, facilitando de esta forma los futuros trabajos de investigación[138]. Tormo pronto mostró su apoyo hacia la creación de esta suerte de archivo fotográfico que seguía el ejemplo de otras galerías europeas como la pinacoteca de Múnich, e hizo hincapié en que esto permitiría asimismo algo tan provechoso como el intercambio de imágenes con otras colecciones de Europa[139].

---

como la *Revue de l'Art*, *The Art Journal* o el *Burlington Magazine for Connoisseurs*, por citar algunas bien conocidas. AMNP, caja 391, leg. 12.121, exp. 3; caja 1239, leg. 12.03, exp. 1; NICOLLE 1925, p. 1.

[136] Por esta circunstancia, además de por su "deficiente conocimiento de lenguas", Tormo siempre consideró "provisionales" hasta sus textos publicados. BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, manuscrito de Elías Tormo, escrito entre 1931-1933 y 1941-1943, transcrito y mecanografiado por su hijo Juan Tormo Cervino en 1977. Ejemplar fotocopiado en el 2012 del original, propiedad de Antonio Tormo Garrido, p. 197.

[137] "Cuan necesitadísimos (al superlativo) estamos en Madrid de todas las Enciclopedias extranjeras, por lo mismo que tanto nos faltan libros y monografías extranjeras en nuestras Bibliotecas, libros y monografías que las Enciclopedias extractan y resumen y califican", escribió Tormo a Beroqui desde Roma en 1935. Como iba a necesitar varios días para buscar libros "para el Prado, Facultad, Centro y Laboratorio ó míos" y consideraba difícil "hacerlo hablando sólo de hipótesis a los libreros", tomó una decisión intermedia: comprar los 26 tomos publicados y los 10 pendientes de la *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, con la encuadernación fuerte de tela y lomo de piel –eso sí, no la de lujo–. Si el Prado no la quería, ya vería si se la colocaba a la Universidad o al Centro de Estudios Históricos. Tormo conocía la publicación, pues había tenido ocasión de consultarla aquellos meses y, por tanto, sabía cuál era su valor "en Arte e Historia". Lo importante era no volver con las manos vacías. AMNP, caja 99, leg. 16.09, exp. 15, doc. 12, Carta de Elías Tormo a Pedro Beroqui, Roma, 13 de septiembre de 1935.

[138] A diferencia del Prado, cuando se planteó la creación de un archivo fotográfico en el Museo de Arte Moderno no se especificó que tuviese que figurar sólo arte español, sino cualquier obra contemporánea con la única condición de que perteneciesen a museos o colecciones particulares del extranjero. "Real Decreto relativo a la nueva organización del Museo de Arte Moderno, Madrid, 19 febrero 1915", *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 51, 20 de febrero de 1915, p. 563.

[139] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 9, 15 de mayo de 1913, s.f. Al cabo de un tiempo, en junio de 1916, Lázaro insistió en la importancia de contar con esa biblioteca especializada formada por publicaciones "antiguas y modernas, nacionales y extranjeras". Y añadió que no sólo había que recopilar fotografías de pintura, sino también de esculturas, mobiliario, encajes, bordados, etc. Todo era poco, como había dicho Tormo, para lograr situar el museo "al nivel de los extranjeros". AMNP, caja 1379, lib. 2, acta 59, 27 de junio de 1916, f. 50v.



Fig. 5. El historiador del arte Elías Tormo como “conocedor”, según caricatura de Fresno, publicada en *El Imparcial*, 6 de marzo de 1928.

Hemos comentado ya que Tormo, por designación del Patronato, estaría al frente de todo lo relativo a la elaboración del futuro catálogo. Defensor de la profesionalización dentro del museo, explicó al resto de vocales la conveniencia de que el trabajo previo fuese realizado por "conocedores" e "investigadores". Precisamente como "conocedor" le inmortalizó Fresno en 1928 para *El Imparcial*[140]. Ilustrador que, a lo largo de los años 20, recogió en las páginas de *ABC* y otros diarios de la época una auténtica galería de celebridades de la sociedad de la época. Entre políticos como García de Leaniz, que fue director general de Bellas Artes, generales como Primo de Rivera, artistas como Julio Romero de Torres, novelistas como Alberto Insúa, conocidos empresarios y grandes de España como el marqués de Comillas, científicos como Einstein y algún otro historiador como Vicente Lampérez, Tormo fue caricaturizado examinando un cuadro con inusitado interés, tal y como había sido fotografiado el famoso *connoisseur* Bernard Berenson en una de sus imágenes más divulgadas. Eso sí, a nuestro historiador no le faltaron sus característicos anteojos.

En diciembre de 1918, conociendo la formación e incipiente trayectoria de Sánchez Cantón y de Juan Allende-Salazar, Tormo propuso al resto de vocales ponerlos a trabajar en el museo bajo la dirección de Pedro Beroqui, entonces secretario del Patronato. La idea era que se encargasen de preparar los antecedentes históricos de cada cuadro y autor de cara al catálogo. Los dos jóvenes investigadores acababan de concluir un libro sobre los *Retratos del Museo del Prado* (1919), que consideraba digno de elogio[141], a pesar de que no habían podido ir a bibliotecas en el extranjero, pues "no lo consentía la guerra, ni lo autorizaba, lo exiguo del premio, honrosísimo, que el trabajo mereció de la Junta de Iconografía Nacional". "Ya no puedo llamar discípulos míos", como admitiría Tormo al marqués de Valdeiglesias, director de *La Época*, "a quienes son, desde hace varios años, mis colaboradores; de quienes tanto aprendo yo, como ellos de mí"[142].

Desde luego, no había mejor carta de presentación. Todos los vocales aprobaron su propuesta, y con ello Tormo vio por fin el punto de partida del

[140] "Nuestra Galería por Fresno. Don Elías Tormo, vicerrector de la Universidad Central y erudito crítico de arte", *El Imparcial*, Madrid, 6 de marzo de 1928, p. 1; BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, p. 196.

[141] También Nicolle lo elogió "por la cantidad considerable de investigaciones que supuso y por la documentación abundante", refiriéndose básicamente a los retratos de la escuela francesa. NICOLLE 1925, p. 7.

[142] MP, FSC, 99-62, Carta de Elías Tormo al marqués de Valdeiglesias, Madrid, 31 de diciembre de 1918.

anhelado "laboratorio de investigación". En estos colaboradores, depositaría su deseo de conseguir que el Prado contase con una plantilla de historiadores capaz de afrontar este tipo de tareas con el suficiente rigor científico. Es por esto que, cuando en una de las siguientes juntas Villegas dio cuenta del inicio de los trabajos, la imprecisión de sus explicaciones molestó ciertamente a Tormo, que no dudó en interrumpirle para aclarar la diferencia entre el trabajo de carácter "técnico-descriptivo", propio del inventario fotográfico, y el que él había encomendado a sus dos colaboradores, que implicaba "investigar"[143].

Algo había empezado a cambiar en el Prado: un mes antes, Beruete se había convertido –para alegría de Tormo, entre otros– en el primer historiador del arte en ser director de este museo. Además, pensemos que en pocos años algunos de estos colaboradores –los más cercanos a Tormo– pasarían a formar parte del Patronato: Sánchez Cantón como subdirector a partir de 1922, siendo su plaza en la comisión catalogadora ocupada por el joven Diego Angulo[144], mientras que Allende-Salazar como vocal desde 1928. Es más, cuando se propuso a Sánchez Cantón para la subdirección en el mes de junio, un Tormo emocionado destacó la labor de quien era ya "muy conocido de todos por trabajos fuera del Museo, por la copia de los inventarios de Palacio y después como agregado a la Comisión encargada de redactar el nuevo catálogo", y recordó cómo incluso Cossío le había considerado uno de "nuestros primeros catalogadores"[145].

Pudo ser la elocuencia de las clases de Andrés Ovejero la que desencadenó que, en el trance del curso de doctorado, estando matriculado en las asignaturas obligatorias de Literatura, Sánchez Cantón decidiese ampliar la inscripción a la facultativa y libre de Historia del Arte. Así fue como Tormo, titular de la cátedra dedicada a la nueva disciplina académica, había conocido –entre los escasísimos alumnos matriculados– al que se convirtió en su principal discípulo. Y con el tiempo, le vio convertirse también en un "verdadero historiador del arte", que sería para él un apoyo crucial dentro del Prado.

En 1926, Sánchez Cantón fue nombrado académico –"el último, el Benjamín"– y Tormo en su entrañable discurso, el del maestro, hizo notar su respeto por el "tan maduro de edad cultural" historiador. Admiró su forma

[143] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 98, 100, 19 de diciembre de 1918 y 16 de enero de 1919, s.f.
[144] Se doctoró bajo la dirección de Tormo y Gómez-Moreno, y permaneció ligado al museo toda su vida de una u otra manera, aunque hasta 1941 no fue nombrado miembro del Patronato y en 1968, director.
[145] AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 152, 22 de junio de 1922, ff. 71-73.

escrupulosa de trabajar, "agotando siempre la información histórica y obedeciendo a la vez a los rigores de la más estricta disciplina científica", y su "claridad de frase, limpia y suelta" al escribir, pues siempre tuvo la palabra adecuada para hablar dignamente sobre arte[146]. Tormo, feliz por los logros que en poco tiempo alcanzó su discípulo, especialmente en el Prado, no pudo dejar de recordar en su intervención al malogrado vicepresidente del Patronato, Picón, fallecido tres años antes. Probablemente, el nombramiento de Sánchez Cantón le habría causado gran satisfacción y cumplido aplauso[147], a pesar de que siempre tuvo a su maestro "por revolucionario" en el tema de las atribuciones[148].

De Allende-Salazar, del que se suele hablar menos, a Tormo le fascinaba su "memoria tan patológicamente anormal": todo lo enlazaba continuamente con lo que sabía y lo enraizaba con rebuscas nuevas que anotaba en papeles ilegibles. Lo que hizo de él, un excepcional catalogador. Ahora bien, en él, el verbo no se hacía carne: no redactó prácticamente nada más allá de algún artículo, un estudio sobre Velázquez (1925) en alemán, el catálogo de Goya (1928) y entradas de diccionarios. De espíritu viajero, ducho en idiomas y gran conferenciante, fue por encima de todo un "conocedor e historiador «inédito» de nuestra pintura". Y donde, desde luego, tuvo un papel importante fue en la vida del museo[149].

"Construir lo nuestro sin excluir lo de fuera"

A partir de mayo de 1918, en las juntas del Patronato se comenzaron a proponer distintos nombres de críticos extranjeros que podían ser invitados para revisar y actualizar la parte del antiguo catálogo de Madrazo correspondiente a las escuelas foráneas. De la parte española, se acordó que se harían cargo Villegas –por deferencia–, Tormo y Beruete[150].

Aunque en estos años, el joven Roberto Longhi había iniciado ya una trayectoria prometedora a través de sus artículos en *L'Arte*, estaba lejos de la

[146] Así lo repitió en sus *Memorias*, y es por esto por lo que Tormo delegó a veces en Sánchez Cantón partes de la redacción de algunos de sus trabajos. Tal fue el caso de *Los tapices de la Casa del Rey* (1919), donde Sánchez Cantón redactó sobre todo la parte histórica "a base de Cruzada", mientras que Tormo se ocupó de lo "muchísimo nuevo" fruto de su consulta del Archivo de Palacio. BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, pp. 89-90.
[147] SÁNCHEZ CANTÓN 1926, pp. 69, 70-72.
[148] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, p. 29.
[149] ALLENDE-SALAZAR 1930, pp. 64-77.
[150] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 86, 16 de mayo de 1918, s.f.; ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 91.

reputación que Berenson o Voss tenían por entonces en toda Europa. Entre 1920 y 1922, realizó un *grand tour* por España, Francia y la Europa Central, acompañado de Alessandro Contini Bonacossi. "En aquellos años", escribía refiriéndose a este viaje, "ir en busca del seiscientos y del setecientos italiano era algo insólito, aventurero, y, a quien lo probaba, daba la ilusión de revivir más de un siglo antes". En septiembre de 1920, sabemos que estuvo en el Prado acompañado del matrimonio Contini Bonacossi y de una pintura, propiedad de estos coleccionistas, que retrataba a un hombre desconocido. Les atendió Beruete hijo, todavía director del museo entonces. Y allí, delante de *Las meninas*, se fotografiaron todos; cuadro incluido[151]. Aquella pintura, supuestamente velazqueña (o así lo quería demostrar un joven y ambicioso Longhi), aparecería reproducida una década después, en 1930, en el catálogo de la exposición sobre la colección de los Contini Bonacossi que fue comisariada por el propio Longhi junto a Mayer. Y lo hizo atribuida a Velázquez. Para disipar cualquier duda entre los incrédulos, dentro del catálogo se incluyó otra fotografía del retrato en cuestión, pero expuesto delante de *Los borrachos*[152].

De las visitas que algunos críticos extranjeros harían al Prado, las que más nos interesan son la del experto Bernard Berenson[153] y la de Hermann Voss, entonces catedrático de la Universidad de Leipzig y conservador del Museo Kaiser Friedrich[154], además de –tal y como lo presentó Tormo a los otros vocales–, "un

[151] AMNP, caja 4695, exp. 33, Fotografía del matrimonio Contini Bonacossi con su retrato de un hombre desconocido, delante de *Las meninas* y acompañados por un joven Roberto Longhi y el director del Museo del Prado, Aureliano de Beruete, septiembre de 1920. Además de esta fotografía conservada en el Archivo del Museo del Prado, donde Longhi está de espaldas, se conserva otra donde se ve de frente y que ha sido reproducida en ZANINELLI 2010, p. 63.

[152] LONGHI y MAYER 1930, p. 37, láminas 56, 57; MILICUA 1998, p. 14.

[153] No era la primera vez que Berenson nos visitaba. En el otoño de 1889 había hecho un largo viaje a España. En Madrid visitó el Prado, donde tuvo la oportunidad de estudiar la pintura italiana. Por la correspondencia que mantuvo con Longhi, sabemos que poco antes de enero de 1917, estuvo de nuevo en la capital. En 1919, un mes antes de venir oficialmente al Prado, fue invitado a París por el duque de Alba, con quien entablaría una amistad. Pero hacía ya tiempo que conocía a otros futuros miembros del Patronato del museo, como a Beruete hijo desde 1906. Aprovechando esta nueva visita, alargaría cerca de tres meses su estancia en nuestro país. SAMUELS 1979, p. 97; SAMUELS 1987, pp. 37-38, 260; BERENSON y LONGHI 1993, p. 115.

[154] Cuando vino, no era un buen momento económico para el Prado. El Ministerio de Hacienda se negaba a librar el total del pago a los participantes en el ciclo de conferencias de mayo y junio de 1923. La visita de Voss era un caso excepcional y la dirección del Prado se encargó de contactar personalmente con el Ministerio de Instrucción Pública. Al poco tiempo, la Ordenación de Pagos contestó favorablemente, aunque sólo porque se trataba de un extranjero que tenía que regresar a su país. AMNP, caja 431, leg. 11.228, exp. 1, Minuta del director del Museo del Prado a Francisco Javier García de Leániz, director general de Bellas Artes, Madrid, 5 de mayo de 1923. Su visita al Prado también aparece citada en ISELT 2010, p. 67, pero no se hace referencia a su actividad aquí.

crítico notable especializado en el conocimiento de la pintura italiana decadente", es decir, la barroca[155]. Junto a ellos, tan sólo apuntaremos que también vino Marcel Nicolle, dos veces en 1919, para examinar la escuela francesa[156], Max Friedländer para las escuelas flamenca, holandesa y alemana en abril de 1928[157] o Georges Hulin de Loo en abril de 1925[158] y Frederik Schmidt Degener en octubre de 1932[159] para la pintura flamenca y holandesa también.

Entre el 7 y 11 de junio de 1919, Berenson vino al Prado y durante su visita a las salas sabemos que, entre otros, le acompañó Sánchez Cantón. El joven catalogador fue apuntando los comentarios del crítico en un cuaderno, cuyas hojas sueltas se conservan todavía hoy[160]. Al irse, Berenson ni siquiera quiso cobrar, asegurando que lo había hecho por su gusto y sin interés alguno[161]. Durante esos escasos cinco días, el ilustre crítico de arte, además de auxiliar "con su autorizadísima opinión respecto de los cuadros italianos", manifestó a Beruete su

[155] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 162, 5 de abril de 1923, f. 111.

[156] Se pensó primero en Pierre de Nolhac, conservador del Museo de Versalles. Sin embargo, el duque de Alba propuso los nombres de Gustave Geffroy o Marcel Nicolle, y se optó por el segundo. La visita de Nicolle daría lugar al catálogo *La peinture française au Musée du Prado* (1925), que según Sánchez Cantón adolecía de "cierta ligereza de redacción", pese a haberse basado en notas añejas y ser "minuciosas y detenidas gran parte de las investigaciones" realizadas con posteridad. Nicolle, además de recoger los errores de atribución que tradicionalmente se habían venido repitiendo en las sucesivas reediciones del catálogo de Madrazo, se centró en resolver aquellos relativos a la iconografía sirviéndose de la colección de grabados de la Biblioteca Nacional de París. AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 87, 98, 6 de junio y 19 de diciembre de 1918, s.f.; caja 3274, exp. 22, Notas de F. J. Sánchez Cantón donde da cuenta de la visita de Marcel Nicolle al Museo del Prado; BERUETE 1920, p. 310; NICOLLE 1925, s.p.

[157] AMNP, caja 3274, exp. 15, Notas sobre flamencos, holandeses y alemanes de los siglos XV y XVI tomadas con motivo de la visita de Max Friedländer al Museo del Prado (Según catálogo de 1910), abril 1928.

[158] En 1918, ya se habían barajado nombres para revisar las atribuciones de las escuelas del Norte. Aprovechando que aquel verano Errazu iría a Bélgica y Holanda, se le pidió que fuese a ver a Abraham Bredius, antiguo director de la Mauritshuis, para confirmar si podría venir para revisar la pintura holandesa. Asimismo debía intentar ponerse en contacto con Pol de Mont, Hulin de Loo o Friedländer para invitarles a examinar la colección de pintura flamenca. Los dos últimos debieron confirmar pronto su visita, pues en alguna de las fichas para el catálogo descubrimos un improvisado "preguntar a Hulin". AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 86, 87, 110, 16 de mayo, 6 de junio de 1918 y 30 de junio de 1919, s.f.; caja 3274, exp. 17, Notas de F. J. Sánchez Cantón para la parte flamenca del Catálogo, hacia 1919-1920.

[159] El entonces director del Museo de Ámsterdam prestó especial atención a los primitivos y a algunos dibujos de Bouts, Metsys, Patinir, El Bosco, Brueghel el Viejo y Van Dyck. AMNP, caja 3274, exp. 10, Notas de F. J. Sánchez Cantón tomadas con motivo de la visita de Frederik Schmidt Degener, director del Museo de Ámsterdam, al Museo del Prado, 20 de octubre de 1932.

[160] Sobre la visita de Berenson, véase FINALDI 2007, donde se recogen y se comentan una parte de las atribuciones dadas por el crítico a partir de las notas conservadas en el Archivo del museo. AMNP, caja 3274, exp. 2, Notas de F. J. Sánchez Cantón tomadas con motivo de la visita de Bernard Berenson al Museo del Prado, junio 1919.

[161] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 110, 30 de junio de 1919, s.f.

deseo de conocer de primera mano la colección de uno de los vocales del Patronato, José Lázaro Galdiano, "y muy especialmente las obras de primitivos españoles"[162].

De la presencia de Voss, el gran *conoscitore all'italiana*, en abril de 1923, también quedan unas notas tomadas por Sánchez Cantón, ya siendo subdirector. Detrás de una de las tantas cartas que habría en su despacho escribió apresuradamente: "Preguntar a Voss los números", y a continuación estaba la lista. Lo que apuntó después, durante el recorrido por las salas con el historiador alemán, revela una vez más la espontaneidad de quien está escuchando en directo y en un momento dado escribe "no entiendo lo que dice". Sánchez Cantón le preguntó por la autoría de bastantes cuadros del *Seicento* italiano –con especial hincapié en los de Guercino y Guido Reni–, por otros que sospechaba que no estaban ubicados en la escuela correcta y, finalmente, por muchos que figuraban como anónimos italianos en las últimas páginas del catálogo[163].

Hemos comentado ya la confusión existente entre el barroco italiano y español, y hay algo que llama la atención de este ejemplar del catálogo de Tormo, ¿por qué no hay referencia alguna a las opiniones de estos críticos sobre la colección española? A pesar de los problemas conocidos en toda Europa, ambos se ciñeron a visitar exclusivamente aquellas salas que albergaban la pintura de las escuelas que conocían bien. Al fin y al cabo, suponemos que lo otro era meterse en un campo de minas.

De las visitas de Berenson y Voss tenemos un registro más: un ejemplar del *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* de Madrazo, en su edición de 1900, que perteneció a Tormo. Exactamente, dos pequeños tomos con la singular característica de que fueron encuadernados con hojas blancas alternas, porque Tormo deseaba tener espacio para poder consignar los avances respecto a la autoría de cada cuadro[164]. Aquí escribió las atribuciones dadas por ambos historiadores del

[162] AFLG, AH, Lázaro-Florido, L10 C25-1, Carta de Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, a José Lázaro Galdiano, 7 de junio de 1919. Entre el matrimonio Berenson y Lázaro se fraguarse una importante amistad. El crítico acabó contribuyendo a la edición del catálogo de su colección para lo cual se carteó con Lázaro exponiéndole sus dudas o la pidiéndole fotografías.

[163] AMNP, caja 3274, exp. 9, Notas en el reverso de una carta de Friedrich Winkler, director del Gabinete de Dibujos y Estampas del Staalitche Museen de Berlín, a Francisco Javier Sánchez Cantón, 24 de abril de 1923 [Anotado "R. el 9 (de la carta a Voss)"]. Probablemente, tomadas por el propio Sánchez Cantón.

[164] Los dos tomos se encuentran en la biblioteca del Museo del Prado con las signaturas 21/1928 y 21/1929, respectivamente, y tienen las iniciales "E.T.M." grabadas en la parte inferior del lomo. Cuando los comentarios que recoge son de Berenson, y según quién fuese su fuente, Tormo escribía "Berenson (visita, letra de/oído por Sánchez Cantón)" o "Berenson (visita, letra de/oído por Allende)" En el caso de Voss, no es así. Al confrontar los números de las notas tomadas por Sánchez

arte cuando vinieron al Prado, bien tomadas directamente por él, o bien a través de las notas cogidas por Sánchez Cantón, por Allende-Salazar o por Angulo. Además, Tormo fue añadiendo sus propias conjeturas, información –procedencia, cronología u otro tipo de observaciones, por ejemplo, formales– que consideraba relevante, o comentarios que otros historiadores del Prado, como Gómez-Moreno, Beroqui y los colaboradores citados, le hacían sobre algunas obras en concreto. Por tanto, lo que Tormo dejó escrito en estos dos volúmenes, junto a las otras notas, nos permite percibir de alguna manera la atmósfera de trabajo en equipo que se respiraba en esa comisión catalogadora, donde cualquier averiguación se compartía rápidamente y era discutida[165].

"Un delicioso Furini", comentó Berenson al ver el *Lot y sus hijas*. Sin embargo, la *Susana y los viejos* de Guercino había quedado "muy destruido al restaurarlo", pero seguía siendo "bellísima". Continuaron los elogios para el *San Pedro liberado por un ángel*. Un «magnífico» original que, junto a la *Susana*, pasaba por ser "de los más bellos Guercinos del mundo". Podía decirse que guardaba un "parentesco singular con Murillo", aunque era "menos vulgar el italiano". También era "estupendo", además de uno "de los mejores" cuadros del pintor, el *San Agustín*. Únicamente *El Amor desinteresado* despertó sus dudas. Le pareció que nada tenía de Guercino y que más bien andaba cerca del arte de un Domenichino. Y sin embargo, hoy sí se considera obra autógrafa. Tampoco acertó al indicar que la *Diana cazadora* era una copia[166]; lienzo que Voss, por cierto, encontró "no muy bello". Aunque Berenson no se equivocó al pensar que *El Dibujo y la Pintura* se trataba de otra copia. Es más, en el Thieme-Becker se inclinó hacia la versión de Dresde[167]. Berenson no tenía duda de que el *Sacrificio de Abraham*

Cantón con todos aquellos en los que Tormo escribió opiniones de Voss, comprobamos que hay más cuadros comentados en su ejemplar del catálogo. Además, cuando cita a Voss sólo escribe "Voss (visita)", es decir, no especifica de quién podía estar copiando estas notas, e incluso en algún caso encontramos escrito "(nota al dictado de Voss)". Sólo en un par de ocasiones leemos "Voss (visita, letra Angulo)" o "(parece nota al oído de Voss)". De manera que, en este caso, Tormo pudo coger directamente sus propias notas, y algunos comentarios los copió de las de Angulo. No parece que utilizase, sin embargo, las notas que Sánchez Cantón tomó supuestamente en el reverso de la carta citada. MADRAZO (Tormo) 1900.

[165] Todos los comentarios que Berenson, Voss, Allende-Salazar y el propio Tormo hacen sobre las pinturas del *Seicento* italiano y que se citan en adelante están extraídos de las tres fuentes ya citadas: las notas que supuestamente Sánchez Cantón tomó con motivo de las visitas de Berenson y de Voss respectivamente, y el catálogo de Madrazo que perteneció a Tormo. AMNP, caja 3274, exp. 2, 9; MADRAZO (Tormo), 1900, I, pp. 5-102.

[166] Aunque Úbeda de los Cobos lo ha calificado en algún momento de modesta copia, actualmente se considera original. ÚBEDA DE LOS COBOS 2006, p. 211.

[167] P201, P200, P202, P205, P206, P204.

era "del Domenichino, pero no bueno". "Pudiera ser suyo", dijo por el contrario al ver la *Aparición de los ángeles a San Jerónimo*, "pero sea de quien sea es una pintura sin valor". Respecto al *Paisaje con río y bañistas*, que sería identificado más tarde como obra de Annibale Carracci, el famoso *connoisseur* ya apuntó que era "italiano, pero no de Domenichino" como figuraba entonces en el catálogo[168].

Con frecuencia, Berenson y Voss coincidieron en sus juicios. Por ejemplo, ambos opinaron que la *Lucrecia* y la *Cleopatra* de Guido Reni eran obras de taller, aunque hoy la segunda se tiene por original. Si bien, tras una primera impresión, creyó *La Virgen de la silla* también salida del taller[169], después cambiaría de opinión y dijo que era un cuadro "auténtico y curioso", haciendo notar "su parentesco con Bouguereau". El *Santiago el Mayor* se le encaprichó "antipático", aunque "muy bueno". Para Voss, desde luego, la autoría de estos dos últimos, así como la del *San Sebastián* estaba "bien", y al ver la *Asunción y coronación de la Virgen* comentó que había "un cuadro muy parecido en la National Gallery". La duda llegó al alemán con los dos óleos dedicados a Santa Apolonia porque no le parecían de Guido, eran "muy endebles". No llegaron a preguntarle por la *Magdalena*, pese a que Allende-Salazar le había comentado a Tormo que la del Louvre, de la que tenía una postal, era mejor[170].

Qué decir de los Carracci. La *Venus y un sátiro* de Annibale le pareció a Berenson que "por lo mal modelado, debía tenérsele por una copia", mientras que Voss apuntó que era la "mejor copia del conocido cuadro de los Uffizi". *La Asunción* para Berenson era un "buen original" y para Voss, además de ser un lienzo "bellísimo", se encontraba "muy cerca de la gran *Asunta* de Dresde, pintado por tanto en 1590 primer estilo", "cerca del Correggio y venecianos". Por último, a Voss le pareció que la autoría de Annibale en la *Virgen con el Niño y san Juan* y en *La Oración en el Huerto* era "muy dudosa". No andaba desencaminado: mientras que el primero sí se mantiene como original, el segundo era de mano de Ludovico. Sin embargo, Berenson cuando vio la *Oración* había afirmado que era original de Annibale, descartando que fuese una copia. No coincidieron los dos críticos respecto al *Jubileo de la Porciúncula*, creído de Agostino entonces. Voss, acertadamente, lo consideró una "obra típica de Ludovico Carracci", mientras que

[168] P131, P130, P132.
[169] Sánchez Cantón copió en sus notas dos veces la entrada; Tormo reprodujo los dos comentarios de Berenson, pero detrás del primero especificó que se trataba de una errata.
[170] P208, P209, P210, P212, P213, P211, P214, P215, P216.

Berenson creyó que era una copia. Sobre la *Coronación de espinas*, Voss dedujo que era "poco parecido a la manera de Ludovico", pero no supo reconocer que se trataba de una copia de Annibale por Sacchi. Sorprendente fue el comentario de Voss –del que tomó nota Angulo– al ver *La Última Cena*, porque estaba expuesta como escuela de Tintoretto: "seguro de Agostino Carracci siendo un ejemplo muy notable característico". A diferencia de Berenson, quien unos años antes había dicho que era "más bien de la escuela de Palma el Joven", Voss acertó aquí[171].

"¡Es el mejor de los paisajes!", debió de exclamar el alemán al ver aquel *Paisaje con río y barcas*. Era "seguro" un annibale, como estaba catalogado entonces. Del mismo autor se pensaba que era el *Paisaje con barcos, pescadores y la Huida a Egipto*, tanto es así que Allende-Salazar comentó a Tormo que creía que "tal vez un estudio preparatorio para uno de estos dos cuadros" era "un dibujo de Annibale Carracci en el Ashmolean de Oxford". Pero ninguno de los dos estaba en lo cierto. Ambos paisajes eran de Grimaldi, il Bolognese[172].

Aunque no lo parezca, las atribuciones que Berenson y Voss dieron durante su estancia fueron acertadas en un porcentaje relativamente alto. Hasta el punto de que muchas son las que se mantienen a día de hoy. Es el caso de *La Caridad*, que figuraba como obra de Giovanni Battista Fiorini. Voss estimó que debía ser de "un siglo posterior y seguramente de la escuela milanesa, hacia 1630-40", atribuyéndola con dudas a Isidoro Bianchi. En este caso, Berenson admitió que desconocía a Fiorini, pero al verla comentó que era "desacertado poner en la cartela estilo de un pintor nada representativo". No tuvo dudas, sin embargo, cuando vio *El Tiempo destruyendo la Hermosura*, creído entonces de Carlo Cesio y que Berenson adjudicó a "Domenico Cerrini di Perugia". Un último ejemplo es un retrato de una dama desconocida, que se tenía por escuela de Cristofano Allori. Se le preguntó a Voss su opinión y contestó que era de un "veneciano de mediados del XVII", atribución que sigue conservando[173].

Podríamos decir que Voss acertó, por ejemplo, al decir que *La Magdalena penitente*, entonces creída de Turchi, era "de Domenico Cerrini", que el *San Carlos Borromeo*, catalogado como anónimo napolitano, era de Il Cerano[174], que *La Magdalena en Gloria*, que sólo se sabía que era italiano de escuela indeterminada,

[171] P71, P75, P72, P74, P70, P83, P404.
[172] P81, P80.
[173] P141, P97, P11.
[174] Aun así, Tormo apuntó en su catálogo la posibilidad de que fuese de Borgianni.

era una "copia de Lanfranco", cuyo "dibujo original para la Magdalena" estaba "en la Graphische Sammlung de Leipzig", y que el *San Pedro y san Juan en el sepulcro de Cristo*, creído de escuela de Guido Reni, era de Romanelli o, si no, al menos de un discípulo suyo. *La Flagelación* era "del mismo Daniele Crespi" que había pintado *La Piedad* y no de "estilo" del pintor como decía la cartela. Reconocer *La virgen con el Niño, santa Isabel, san Juan y santa Catalina*, entonces anónimo, como obra de Simon Vouet se la debemos de nuevo al crítico alemán, quien además especificó que era de su época romana. Berenson erró. Lo que único que supo decir es que era "español más que boloñés". Sin embargo, tuvo razón al apuntar que la *Vieja con muleta* era "ciertamente de Nogari"[175].

"¡Malo!", exclamó Voss al ver *El hijo pródigo* que figuraba como escuela de Caravaggio. Para el alemán, no era ni siquiera "ni de un buen discípulo", porque tenía "mucha ilustración" y, como anotó Tormo, insistió otra vez en que se le parecía muy poco. Y tenía algo de razón, hoy se atribuye con dudas a Giacinto Brandi. Cuando vio la *Sagrada Familia y santa Catalina* tampoco estaba de acuerdo con la autoría. No era de Gentileschi, "sino de otro caravaggiesco no identificado hasta ahora", cuya réplica, añadió, estaba en Stuttgart. Según Tormo, ya en el Thieme-Becker Voss había dudado, apuntando que podía ser acaso de Maíno, mientras que Longhi en *L'Arte* la daba por original. Ni lo uno ni lo otro. Era de Cavarozzi. "No es de Benedetto Crespi, ni lombardo", comentó Voss ante *La Caridad romana*. Poco más dijo de un lienzo que en realidad era de Gaspar de Crayer. Por último, cuando vio la *Magdalena en el desierto*, atribuida entonces a Pietro Bianchi, además de asegurar que desde luego no era de él, añadió que era un cuadro "malo". Hoy figura como Carlo Maratta[176].

Por supuesto que, muchas veces, ambos especialistas se equivocaron, aunque no por ello deja de ser meritoria su capacidad para mirar la pintura. Así, por ejemplo, terminando su visita a Voss le debió de llamar la atención la *Batalla entre cristianos y musulmanes* de Jacques Courtois y le comentó a Sánchez Cantón que quizá era de Salvator Rossa. Del *Soldado portador de la cabeza del Bautista* dijo que era "obra bastante poco segura" de Manfredi, mientras que de *Agar e Ismael en el desierto* que no era de Maratta, sino "de algún romano de la segunda mitad del *Seiciento*". Tampoco tuvo razón al pensar que el *Ticio* de Solimena era "anterior" a

[175] P460, P547, P563, P229, P129, P539, P51. El cuadro de Vouet figuraba como anónimo de la escuela boloñesa en el catálogo de Madrazo. MADRAZO 1920, p. 110.
[176] P64, P146, P127, P53.

este pintor, o que la *Natividad* de Cortona era una "copia". Y nuevamente se equivocó sobre la autoría de las *Fiestas Lupercales*. En su opinión era "de Sacchi". Sin embargo, el autor fue Andrea Camassei[177]. Por su parte, Berenson al ver el *Paisaje con lavadero y castillo*, admitió que era "difícil" su "clasificación en una escuela". Aun así, se arriesgó a decir que este "bello cuadrito italiano" no era seguro que fuese boloñés. "Debe ser de ese autor", comentó de *La muerte de Lucrecia* considerada entonces de Morazzone, pero que hoy figura como Francesco del Cairo[178]. Berenson y Voss llegaron incluso a cometer el mismo error. Por ejemplo, en el caso del *Encuentro de las Marías y San Juan* de Vanni. El primero explicó que "no tenía relación alguna con el arte de Francesco Vanni: es español", mientras que el segundo apostó a que era "de un artista boloñés de 1560-80, a la manera del Calvaert". Por último, y como era de esperar, no podemos dejar pasar las anécdotas propias de las dificultades de entenderse en otro idioma. Después de preguntar a Voss por el paisaje con la *Lucha de Jacob con el ángel*, obra de Andrea di Lione, Sánchez Cantón escribió: "No le entiendo"[179].

Acertadas o no, lo cierto es que las opiniones de estos críticos son de una importancia capital para comprender la historia del museo. No debemos quedarnos con la idea de que sus visitas fueron hechos aislados. Nuestros historiadores mantuvieron el contacto con ellos por correspondencia. Así lo hizo Sánchez Cantón con Venturi o Berenson para plantearles nuevas dudas respecto a las antiguas atribuciones[180]. Y la especial atención que prestaron a la pintura del *Seicento* fue bien aprovechada. Sirva de ejemplo una conferencia que, en la primavera de 1924, Tormo impartió en la Universidad Central, donde era titular de la primera cátedra de Historia del Arte creada en España desde 1904[181]. Su intervención giró en torno

[177] P2242, P247, P249, P350, P121, P122.
[178] P544, P261.
[179] P474, P239.
[180] AMNP, caja 3274, exp. 9, Carta de Adolfo Venturi a F. J. Sánchez Cantón, Roma, 19 de febrero de 1929, y Carta de Bernard Berenson a F. J. Sánchez Cantón. I Tatti, Settignano (Florencia), 24 de febrero de 1929.
[181] Lo hizo con la denominación de Historia de las Bellas Artes. No fue hasta 1913 cuando cambió su nombre al de Historia del Arte. En cualquier caso, lo que nos interesa es que surgió con un grave retraso respecto a Berlín que vio su primera cátedra en 1844 o Viena en 1852. Sin embargo, en Italia había sido creada poco antes, en mayo de 1901, siendo ocupada desde aquel octubre por Adolfo Venturi, quien desde 1896, por decreto, ya se encargaba oficialmente de la enseñanza de la historia del arte en la Università degli Studi di Roma "La Sapienza". CHECA 2013, p. 110; AGOSTI 1996, pp. 131, 154, véase también pp. 88-90, y MIGNINI 2009, pp. 54-69.

a las relaciones entre España y el arte napolitano de los siglos XV al XVIII[182]. En varias ocasiones citó los comentarios que Voss había hecho apenas un año antes sobre muchos de los napolitanos conservados en el Prado. Es más, en su ejemplar del catálogo, Tormo tenía notas de una carta que Voss escribió a Allende-Salazar el 17 de diciembre de 1923 en la que hacía algunas precisiones sobre la serie de cuatro lienzos de Vaccaro dedicada a San Cayetano. "Los bocetos para los grandes cuadros de San Paolo Maggiore de Nápoles", le escribía, "que sobre la cornisa de la nave mayor de dicha iglesia pintó un discípulo de Andrea Vaccaro, «*alle macchi e lasciate da questo*», pero que, según Dominici, que habla de ellos, son obra de vejez e indignos de Vaccaro, a cuya reputación perjudicaron"[183]. Y Tormo, por supuesto, se hizo eco de estas conclusiones en su ponencia. Pero también subrayaría su desacuerdo con el crítico alemán. Por ejemplo, con razón de muchas de las pinturas que se atribuían a Vaccaro y que Voss no lo creía así. Era el caso de la *Resurrección de Cristo* sobre el que dijo que era "seguramente de Pietro Novelli", el *Combate de mujeres*, que le pareció "de otra mano", o la *Cleopatra dándose muerte*, que encontró "dudoso". "Y no sé", anotó Tormo sobre el último, "si es éste el otro que atribuye a Novelli"[184]. Confusión fruto de la espontaneidad con que se tomarían las notas y el alto número de obras que revisaron. Por el contrario, para Voss, no había duda de la autoría de Vaccaro en las "excelentes" representaciones de *Santa Rosalía*, el *Encuentro de Isaac y Rebeca*, la *Magdalena* y la *Santa Águeda*[185]. Tampoco dudó en afirmar que *El agua de la roca* era de Preti o el *Bautista despidiéndose de sus padres* de Stanzione"[186].

En estos años otro especialista extranjero, que por entonces había empezado a interesarse por el barroco italiano, decidió visitar el Prado. Nos referimos a Adolfo Venturi, profesor de La Sapienza de Roma, quien estuvo en Madrid en abril de

[182] Una escuela, el barroco italiano, hacia la que Tormo demostró no tener prejuicios en un momento en el que, sin embargo, era marginada por gran parte de la crítica. Por eso, abordó con frecuencia en sus estudios las relaciones entre la pintura española y la italiana durante el siglo XVII. En un artículo sobre Ribera y las Agustinas de Monterrey no pudo evitar mencionar obras como "el bello" *San Genaro* de Vaccaro o la *Piedad* de Crespi, del Prado, entre otras. Y estando en Roma en 1938, fue invitado por el Istituto di Studi Romani para impartir una conferencia con el título "*Orazio Borgianni, pittore romano e Velasquez (rapporti artistici tra Roma e la Spagna nel '600)*", donde profundizó en las relaciones artísticas entre Italia y España durante el *Seicento*. TORMO 1916; BHUC, caja BH AP8 (11), exp. Recortes de prensa.

[183] P462-P465.

[184] P471, P472, P473. El segundo hoy aparece como atribución dudosa; el tercero está en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

[185] P470, P468, P466, P467.

[186] P290, P291.

1922[187]. Se le invitó pensando que podía impartir algunas conferencias sobre pintores que conocía bien, como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Correggio, Rafael y Tiziano. Pero, "a propuesta de Tormo", se acordó también que, si finalmente venía y lo permitía su salud, se aprovechase su estancia en Madrid para pedirle su opinión en cuanto a las atribuciones de los italianos[188]. No es de extrañar, puesto que Tormo siempre le tuvo en gran estima[189].

La visita de Venturi, en realidad, formaba parte de un largo *tour* por Europa que se prolongó durante tres años[190]. Estos intensos años de viajes culminaron en 1925 con la publicación de *Grandi Artisti Italiani*, fundamentalmente dedicado al Renacimiento, pero donde también hubo espacio para algunos maestros barrocos como Cavallino o Mattia Preti. Dos años después, fruto de la revisión de este libro y con su bagaje europeo, publicó *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* (1927) o, en palabras suyas, lo que había "recogido de los viñedos del arte italiano trasplantado fuera de Italia". Una Italia que ya no era solo renacentista.

---

[187] No era la primera vez que venía a España. En el verano de 1896 ya había realizado un *tour d'Europe*. Durante dos meses, visitó las grandes capitales tras la pista de "la Italia artística: desde el Kunsthistorisches de Viena, el Museo de Bellas Artes de Budapest hasta el Hermitage en San Petersburgo, Berlín, Dresde y la Alemania septentrional, Bélgica, Inglaterra y de ahí, finalmente, a Francia y España. El objetivo era conocer cada obra de arte, pero también esta selección desvela un sincero interés por las estructuras organizativas de los grandes museos nacionales. Este viaje colosal fue, como escribe Agosti, una experiencia de "cosmopolitismo museal". A lo largo de los años 20, Venturi regresaría a España en más ocasiones. Lo hizo a principios de octubre de 1923, como le anunció a José Lázaro. "¿Te acuerdas de él?", le escribió Lázaro a su mujer, Paula, desde Londres. "Es el viejecito que comió a tu derecha en el almuerzo de París. Me será grato tenerle en Madrid algunos días". Aunque Lázaro se lo encontró dos días después en la National Gallery. Y estuvo de nuevo en Madrid en el otoño de 1926. AFLG, Fondo Lázaro-Florido, L17 C19-7, Cartas de José Lázaro Galdiano a Paula Florido, Londres, 15 y 17 de septiembre de 1923; L13 C17-4, Carta de Adolfo Venturi a José Lázaro Galdiano, Grand Hotel, Madrid, 27 de septiembre de 1926; AGOSTI 1996, p. 114.

[188] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 147, 20 de abril de 1922, f. 51; caja 431, leg. 11.228, exp. 1, Oficio de F. J. García de Leániz, director General de Bellas Artes, a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, Madrid, 11 de abril de 1922.

[189] Como ha señalado Vega, entre los modelos que pudo tener Tormo es fácil comprobar la predilección que sentía por Adolfo Venturi. Esto resulta más evidente en sus dos volúmenes de *Monumentos de españoles en Roma*, donde lo cita y se sirve de sus descripciones. Mucho antes, durante los veranos de 1911, 1912 y 1913, gracias a las pensiones de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), Tormo pudo visitar los museos de Bélgica, Holanda, Inglaterra, Alemania, Austria, Rumania y Rusia, dedicando especial atención al estudio de la pintura española, en los que elaboraba "fichas descriptivas minuciosísimas". Sin duda, nos vienen a la mente los famosos *taccuini* fruto de los *tours* que Venturi realizó en varias ocasiones por Europa y que utilizó para sus futuras publicaciones. VEGA 2010, pp. 337-338. Sobre los cuadernos de viaje de Adolfo Venturi, véase DANESI 2008 y PELLEGRINI 2011, especialmente pp. 18-19 para *Studi dal vero* y Madrid.

[190] En una carta dirigida a Berenson, con fecha de 10 de diciembre de 1923, además de comentarle su deseo de haberle conocido en persona en uno de sus tantos viajes, Venturi explicaba que desde Londres se fue a Portugal y después a España "para refrescar mis conocimientos y hacer nuevas investigaciones. Tuve en Madrid la suerte de encontrar la obra maestra de la miniatura italiana, obra de Francesco di Giorgio Martini, el gran náufrago de la historia". PELLEGRINI 2011, p. 30.

En estas nuevas páginas su interés por el *Seicento* y el *Settecento* había crecido. De su paso por el Prado, dan testimonio líneas tan espontáneas como las que siguen:

> En las salas superiores, todavía no ordenadas, del Museo del Prado en Madrid se ven dos grandes cuadros del Caravaggio tardío: un *David* atribuido a la escuela del Merisi, un *Milagro de Santa Margarita*, atribuido al florentino Rutilio Manetti. En el primer cuadro, la síntesis luminística resulta en una construcción concisa y cruda del cuerpo juvenil ceñido en un paño deslumbrante; el segundo se encuentra entre las creaciones mayores de los últimos años del pintor. Luces y sombras son los protagonistas de la escena, los actores del drama: en luz violenta, de reflejos, el cuerpo estrecho del niño en un paño blanco cegador; en la sombra la cabeza pende; las otras figuras se pierden entre las tinieblas del fondo, desgarradas por el resplandor. Nada más trataba el Caravaggio en su interpretación luminística de la realidad […]; el efecto de luz y de sombra, más libre, más fantástico, imprime a la escena una vida misteriosa. La luz, que lanza el nimbo de la Santa y forja la láurea redondez de una mejilla, cincela los rostros ásperos en la sombra, recorre los cuellos arrugados, como lacios, lacerando las tinieblas a golpes serpentinos, esparcidos, nerviosos, como en las últimas pinturas del Caravaggio[191].

Venturi no tenía ninguna duda de que Caravaggio era el autor de ambas pinturas, y como tal, aparecía en los pies de fotos. Cuando vio el *David*, también Berenson dijo que era "original seguramente" y que como tal merecía "una colocación más razonable", mientras que para Voss si no lo era, se le acercaba "bastante"[192]. En cuanto a la *Margarita*, el historiador alemán compartía con Venturi la hipótesis de que no era de Manetti, "sino de algún caravaggiesco, como, por ejemplo, Giovanni Serodine", autoría que se mantiene hoy.

Durante su paseo por las salas, Venturi también descubrió "en un corredor de paso" que el arte genovés del *Seicento* estaba representado "por una obra deliciosa

[191] VENTURI 1927, pp. 369-374.

[192] P65. Madrazo (Tormo) 1900, pp. 15-16. En el catálogo de 1933, Sánchez Cantón escribía que según Berenson y Voss era "muy próximo a Caravaggio". Sin embargo, en su monografía de 1951, Berenson cambiaría de opinión: "Hay todavía otro *David* de Caravaggio, conocido por la copia de un contemporáneo que se encuentra en Madrid", refiriéndose al ejemplar del Prado. Así, en el pie de la fotografía se especificaba que era "antigua copia de Caravaggio". SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 793; BERENSON 1959, p. 41, lámina 59.



Fig. 6. Alessandro y Vittoria Contini Bonacossi mostrando un cuadro de su propiedad, acompañados por un joven Roberto Longhi, de espaldas, y Aureliano Beruete, director del Museo del Prado, delante de *Las meninas* en la sala de Velázquez, septiembre de 1920. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

de Bernardo Strozzi, que pasa[ba] bajo el nombre de Benedetto Castiglione"[193]. Se trataba de *Un concierto* que Berenson había creído "de Lucas Jordán [!]" –para asombro de Tormo–, mientras que Voss vio acertadamente la "mano del napolitano Aniello Falcone". De hecho, fue el alemán quien atribuyó a este pintor varias obras que entonces se tenían por Castiglione, como *Gladiadores romanos, Soldados romanos en el circo, Jesús echando a los mercaderes del templo* y el *Embarco de tropas*. Respecto a la última pintura, también pensó que "podría ser del discípulo, Andrea del Lione", mientras que Berenson llegó a decir que era "más Giordano"[194]. A diferencia de Voss y Berenson, Venturi se marchó sin dejarnos constancia de sus opiniones más allá de lo que podemos rastrear en sus libros. Una pena.

Recordemos, en este punto, que las notas tomadas *in situ* durante las visitas de Berenson, Voss y otros historiadores del arte, las recogidas en el catálogo de Tormo y la correspondencia citada tenían un objetivo muy importante: la edición de un nuevo catálogo. Con todo este material era hora de ponerse manos a la obra. Sánchez Cantón, junto a Allende-Salazar, Pedro Beroqui y, más tarde, Angulo procedieron a la elaboración de las fichas de cada cuadro. Conocían de primera mano las nuevas atribuciones y era el momento de decidir cuáles se darían por buenas. Si bien es cierto que, al mirar las fichas de los italianos, parece que todavía Voss no había visitado el Prado, dado que únicamente se cita a Berenson. Además, Beroqui, quien las elaboró, se planteó algunas dudas que Voss respondería[195]. "¿No estaría mejor en Andrea Sacchi?", reflexionó sobre *El nacimiento del Bautista*, creído de escuela de Albani. Voss confirmaría que era "de Andrea Sacchi, que fue discípulo de Albano (sic)", y así aparecería en el futuro catálogo. Otras cuestiones le dieron algún que otro quebradero de cabeza a Beroqui. Es el caso de la procedencia del *Soldado* de Manfredi. "Este tío puede conmigo. ¡No sé de dónde sale!", escribió en su ficha. Y lo mismo le ocurrió con *El hijo pródigo*, sobre el que apuntó: "No sé de dónde viene este ladrón". Su espontaneidad nos hace sonreír. Cuántas veces un investigador siente esa frustración cuando cree encontrarse en un

[193] VENTURI 1927, pp. 388-389.
[194] P87, P92, P93, P94, P90.
[195] AMNP, caja 3274, exp. 1, Fichas de los cuadros de la escuela italiana para el catálogo del museo de 1933, elaboradas por Pedro Beroqui, a partir de junio de 1919. Aquí ya estaban registrados algunos de los comentarios de Berenson (no los de Voss). Sin embargo, debió de empezar a trabajar mucho antes en estas fichas, porque a principios de 1918 le comentaba a Sánchez Cantón que tenía "ahora la preocupación del Catálogo y el deseo de terminar en este mes la Escuela italiana". Como cuenta Sotomayor, Beroqui participó activamente en la revisión del catálogo. MP, FSC, 99-55, Carta de P. Beroqui a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 12 de enero de 1918. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 92.

callejón sin salida. Pero para reacciones curiosas la que tuvo al enfrentarse a un supuesto *Bodegón con cabeza de carnero* atribuido a Castiglione. "¡Calumnia! Es malo e indigno [del] Cat[álogo]", apuntó, mientras que del *Embarco de tropas* se preguntaba si era "¿suyo?"[196].

"¿Se conoce el original?", se preguntó Beroqui sobre *El Nacimiento de la Virgen*, que se tenía por copia de Albani. Cuando Voss lo vio afirmó que era así, aunque "quizás con variantes", y que el original se conservaba en los Museos Capitolinos. Pero se equivocó. Era de Girolamo Bonini, quien esta vez no copió a su maestro sino un original de Annibale Carraci[197]. Más dudas asaltaron a Beroqui con las dos entradas triunfales de Vespasiano y Constantino. "¿No estarían mejor como Borgianni?", pensaba entonces Beroqui, porque eso ponía en el antiguo inventario del Buen Retiro. Sin embargo, Voss después diría que "sin duda" eran "los dos cuadros citados por el Dominici, como obra de Domenico Gargiulio"[198]. Por último, cabe decir que hay momentos en los que Beroqui vislumbró alguna relación formal que no dudó en apuntar. "Ojo: Stomer, de Villa Albani", dejó escrito en *La Caridad romana* de Crayer[199].

Por supuesto que los catalogadores del Prado no confiaron únicamente en los comentarios de los *connoisseur* que visitaron el museo, sino que manejaron una amplia bibliografía. Esto se ve a primera vista al abrir la personal edición del Madrazo que perteneció a Tormo. En el caso del *Seicento* italiano, comprobamos que con bastante frecuencia citaba las entradas de Voss o de Hans Posse, director de la Gemäldegalerie de Dresde, en el diccionario alemán conocido coloquialmente como el Thieme-Becker, o los artículos del joven Longhi en *L'Arte*[200]. Pero todavía se aprecia mejor en las notas biográficas de los pintores italianos que el propio Tormo elaboró para el futuro catálogo[201].

La bibliografía extranjera era amplia y actualizada, teniendo en cuenta los años en los que nos movemos y de que hablamos del *Seicento*. Entonces eran contados los historiadores del arte que rompían una lanza a favor de esta pintura. Estas fichas estaban recorridas por referencias a libros que hoy son ya clásicos.

---

[196] P3, P247, P64, P89, P90. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 732.
[197] P4.
[198] P237, P238. Hoy ambas se tienen por obra de Viviano Codazzi en colaboración con Gargiulo.
[199] P127.
[200] También en sus artículos citó con frecuencia a Longhi, corrigiendo aquello en lo que consideraba que éste estaba equivocado. TORMO 1916a pp. 25-28; TORMO 1916c, p. 3.
[201] AMNP, caja 3274, exp. 6, Fichas biográficas de los pintores de la escuela italiana para el catálogo del Museo de 1933 por Elías Tormo.

North Italian Painters of the Reinassence (1907) de Berenson o los tomos séptimo y octavo de la archiconocida *Storia dell'arte italiana* (1901-1938) de Adolfo Venturi[202] estaban entre los más citados. Cuando tocó el turno al barroco, no faltaron las citas a *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), obra póstuma de Alois Riegl[203], la *Geschichte der Malerei Neapels* (1911) de Wilhelm Rolfs, *Die malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920) de Voss[204] o *La peinture bolonaise à la fin du XVI^e siècle (1575-1619). Les Carrache* (1913) del conservador del Louvre Gabriel Rouchès. Los artículos de revistas extranjeras como *L'Arte*, el *Burlington*, *Kunstchronik* o *Rassegna d'Arte* también constituyeron una importante herramienta de trabajo y dejaron inmortalizados en las fichas nombres como los de Lionello Venturi, Henry Lemonnier, Robert Eisler u Oskar Pollak, entre otros.

"Fichas, papeletas exclusivamente", a eso se reducía nuestra historiografía según Juan de la Encina[205]. Pero es que en la historia del arte español estaba casi todo por hacer –aunque había datos suficientes para que se produjesen obras "más orgánicas y mejor construidas"–, y preparar un catálogo actualizado del Prado era un punto de partida necesario[206]. "Roturar y desbrozar el terreno", echar los cimientos. Poner en orden ideas y datos "con tanteos, hipótesis y rectificaciones". Sólo así se podría "construir una idea clara de lo nuestro, sin excluir lo de fuera, para los debidos paralelos", como reivindicaría Lafuente Ferrari en su famoso discurso sobre la Historia del arte en España de 1951[207]. Desde luego, Tormo tuvo claro también que el Prado no eran únicamente los maestros españoles. Sabía que para avanzar en su estudio era necesario revisar los fondos de pintura extranjera.

La presencia de especialistas extranjeros en nuestro país, sin duda, debía aprovecharse a toda costa. Como nos recordaría Sánchez Cantón en 1933, este estudio directo de las pinturas por varios críticos extranjeros suministró

[202] Sobre la aportación de este texto de Venturi, véase AGOSTI 1996, pp. 155-157, 168-171, 194-196; y VALERI 2008.
[203] Publicada gracias a dos de sus estudiantes y constituida en parte por tres series de sus lecciones en la Universidad de Viena. Sobre la aportación historiográfica de este texto al estudio del barroco italiano, véase WITTE 2017.
[204] Sobre la relevancia y aportación historiográfica de este texto, véase GIUSEPPE 2017.
[205] Aunque, como señala con razón Vega, "en los albores del siglo XX, el formalismo fue, sin duda, una metodología eficaz", porque si había algo "apremiante para la salvaguarda del patrimonio, era su conocimiento y eso pasaba necesariamente por inventariar y clasificar". Es cierto que, en muchas ocasiones, como explica también Vega, esta herramienta ha sido "desvirtuada y convertida en un fin en sí mismo, pero una mala práctica no justifica eliminar un elemento útil de análisis". VEGA 2016, pp. 66-68.
[206] ENCINA, Juan de la, "El arte y la erudición", *La Voz*, Madrid, 9 de julio de 1928, p. 1.
[207] LAFUENTE FERRARI 1951, p. 146. AFSJHV, Carta de E. Lafuente Ferrari a E. Tormo, hacia 1951, ff. 6-7.

apreciaciones y noticias de interés, contribuyendo a la formación del nuevo catálogo que él firmaría[208]. Sin embargo, los avances en la investigación y el tiempo que había transcurrido desde la anterior edición forzaron a publicar un catálogo antes, en 1920, con algunas correcciones y adiciones realizadas por Beroqui. Para nuestra sorpresa, al cotejarlo con el anterior comprobamos que se hizo caso omiso de las observaciones de Berenson en lo que tocaba a la escuela italiana. Se mantuvieron las mismas atribuciones que diez años antes. Por lo que, las buenas intenciones manifestadas en el prólogo cayeron en saco roto. Únicamente se ampliaron las vidas de algunos pintores y la información sobre la procedencia de obras puntuales[209].

A pesar de que a lo largo de estos años Tormo manifestó en reiteradas ocasiones su satisfacción por los progresos en la preparación del catálogo, los criterios adoptados en su elaboración despertaron el recelo de Álvarez de Sotomayor. En una de las juntas de febrero de 1931, justo después de haber visto cómo estaba la parte relativa a la escuela italiana, el todavía director expuso que, a su juicio, podía calificarse de "derrotista", porque se había extremado la sinceridad hasta perjudicar al museo. No había "cuadro sin tacha" y se abusaba de recoger "opiniones de críticos de escasa autoridad" que no debían ser divulgadas. Preocupado por estos resultados, explicó que de Rafael apenas quedaban ya dos cuadros, "y de seguirse este sistema con otros pintores –de Rubens, por ejemplo– habrá seis o siete". Quizás la solución pasaba por diferenciar entre un "catálogo pequeño, para todos, popular" y "el extenso destinado a los estudiosos". Era en este último en el que estimaba útil recoger todas o casi todas las referencias de los especialistas. Hacerlo en el otro, podía resultar perjudicial.

Tormo salió al momento en defensa de la comisión catalogadora, cuyo trabajo había sido intachable. Además, consideraba realmente valiosa la contribución de los críticos que habían acudido a la llamada del Prado y no iba a despreciarla ahora. Su respuesta no se hizo esperar:

> Ahora es plausible esa sinceridad, pues ya pasaron los tiempos en que se creía dar importancia a un museo por tener ocho o más obras de un autor de primer orden; hoy la tiene, aunque sea solo una, si es auténtica y de valor.

[208] SÁNCHEZ CANTÓN 1933, pp. 8-9.
[209] MADRAZO 1920.

Allende-Salazar le secundó explicando que muchas de esas opiniones, que tanto alarmaban ahora al director, estaban ya recogidas en la famosa guía Baedeker. Pero Álvarez de Sotomayor volvió a la carga: "Allí estarán bien, pero mal en el catálogo del Museo, que no debe aceptar todo lo que allí se escriba por cualquiera". Con estos argumentos consiguió convencer al marqués de Casa-Torres y a Joaquín Caro, conde de Peña-Ramiro, quienes ante la divergencia de opiniones surgidas zanjaron el tema decidiendo que quien firmase el catálogo –que sería Sánchez Cantón– asumiría la responsabilidad de su contenido, liberando a quienes no estuviesen de acuerdo[210].

Más adelante, Sánchez Cantón tuvo en cuenta lo que se dijo en esta discusión a la hora de tomar la decisión de no seguir al pie de la letra todas las atribuciones dadas por los especialistas invitados. No sólo lo evidencian las diferencias entre las notas y el catálogo definitivo de 1933[211], sino que él mismo hizo una declaración de intenciones en el prólogo:

> Las obras de arte cambian con el tiempo y la moda en la estimación general; y más mudan todavía los pareceres de los críticos […]. Un catálogo ni debe mostrarse cerrado a las innovaciones ni aceptarlas todas[212].

[210] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 291, 5 de febrero de 1931, ff. 159-161. Las nuevas atribuciones, propuestas por los críticos extranjeros o fruto de las investigaciones de los catalogadores, habían venido siendo objeto de reticencias por parte de algunos patronos desde años antes. En marzo de 1922, el Patronato pidió a la "comisión investigadora" que llevase a una de las reuniones una serie de "papeletas", es decir, fichas, con objeto de que fuesen "examinadas y discutidas por todos" para llegar a un acuerdo de cara a su redacción definitiva. Además, el Patronato añadió que "las averiguaciones más salientes y correcciones más importantes" se publicasen en el mismo modo en que ya había impreso Beroqui sus *Adiciones y correcciones* a la edición anterior del catálogo. En la siguiente reunión, Beruete llevó varias fichas de autores de distintas escuelas realizadas para el nuevo catálogo y explicó detalladamente al resto de vocales la forma en que se elaboraban estos trabajos preparatorios. AMNP, caja 1379, lib. 4, actas 144, 145, 2 y 16 de marzo de 1922, ff. 44-46.

[211] Que Post calificó del "primer Catálogo del Prado moderno y científico", mientras que Mayer lo encontró "muy original y útil". MP, FSC, 100-43, Tarjeta postal de Chandler R. Post a F. J. Sánchez Cantón, Cambridge, Massachusetts, 26 de octubre de 1933; 100-37, Tarjeta postal de August L. Mayer a F. J. Sánchez Cantón, Tutzing, 22 de diciembre de 1933.

[212] SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 11. Corregir algunos errores del catálogo de Madrazo a la vez que mantener otros es el mismo criterio que había seguido en la guía para las nuevas salas francesas. Decisión que el crítico Marcel Nicolle no compartía. Por eso estimó necesario hacerle las observaciones pertinentes en su nuevo catálogo sobre la escuela francesa del museo. SÁNCHEZ CANTÓN 1925; NICOLLE 1925, p. 15.

Lecciones en el Prado

El estudio de la Historia del Arte había entrado en la Universidad Central de Madrid y Tormo, como otros historiadores miembros del Patronato, vivió de primera mano los avances en los métodos docentes de esta nueva disciplina que exigía romper con los límites del aula. Con esta premisa, la pinacoteca madrileña pronto se erigió en el espacio ideal para su enseñanza:

> ¿A qué viene esta mezcolanza, y por qué los alumnos universitarios han de seguir a profesores universitarios al Museo del Prado […]? ¿Qué nueva especie de magisterio es éste, asentado en distracciones y placenteras visitas y excursiones tan lejos del sillón, de la cátedra […] esquivando raciocinios el profesor, sacudiendo intrépido toda traba de método científico, enemistándose del rigor de la demostración o de la exposición de la verdad, para convertirse en amable cicerone, oscurecerse ante la obra de arte, callándose ante ella cuanto más mejor: apenas haya logrado despertar en los alumnos el entusiasmo y el amor, el encanto y el placer, establecida entre ellos y la creación artística la comunicación sin palabras que sólo a las de admiración y a las ponderativas y a las interjecciones deja lugar? […] ¿Comprendéis ahora como la enseñanza universitaria del Arte y su Historia, sea visitas, sea excursiones, sean arrobos comunicativos de entusiasmo contagioso, y no textos, lecciones, palabras, palabras y palabras?[213]

Al margen de las necesidades de la comunidad universitaria, organizar visitas y ofertar conferencias "de vulgarización artística" estuvo entre las obligaciones del Patronato desde su fundación[214]. Esta actividad hay que contextualizarla como el logro de un movimiento generalizado en toda Europa que venía luchando por desechar la antigua idea que se tenía de estas instituciones como "cementerios del arte" o "cárceles de la belleza" para convertirlas en centros con una función educativa e investigadora; lo que aquí había sido propiciado por el ambiente institucionista durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Como expondría José Ferrandis, secretario del Museo de Artes Industriales, en el congreso de la Office

[213] TORMO 1909, pp. 9-10 y 16.
[214] "Real decreto creando un Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 7 junio 1912", *Gaceta de Madrid*, núm. 161, 9 de junio de 1912, p. 570.

International des Musées celebrado en Madrid en 1934[215], los museos debían entenderse ahora "como lugar de trabajo de estudiantes universitarios", a los que se debían reservar salas para sus trabajos de investigación. De forma que los cursos en estas instituciones fueran impartidos por los propios conservadores o por profesores de la universidad con el fin de completar su educación y su actividad científica[216].

Así entendió también Tormo el rol docente en el museo. Es por esto que, al ocupar su cátedra, si bien trató de variar cada año sus clases de doctorado –tal y como recordaba que lo hacía Menéndez Pelayo–, lo que nunca cambió fue su lección semanal en el Prado, que incluía un paseo por las salas de todas las escuelas. Lo consideraba algo imprescindible para los alumnos de licenciatura que estudiaban en Madrid. Ni que decir tiene que obligatorio para los que venían de otras provincias. Siempre mantuvo el horario de dos a cuatro de la tarde para estas clases de doctorado. Precisamente, para poder así impartirlas algunos días en el museo –que cerraba a las cuatro–, y para que, al mismo tiempo, pudieran asistir aquellos alumnos que tenían asignaturas por la mañana. "Y en el Museo", recordaba Tormo, "hicimos verdaderos intentos de monografías de un pintor español o varios de ellos (secundarios) en un solo año"[217].

En Tormo, escribiría Lafuente Ferrari, el alumno encontraba "el fecundo estímulo de su sabiduría, rigor expositivo, impulso y método para el entrenamiento en la investigación y, más aún, el contacto con las obras de arte en sus conferencias del Museo y ante los monumentos mismos en viajes que a veces rebasaban las fronteras de España, rarísimo caso en la Universidad de entonces". Como Andrés Ovejero y Manuel Gómez-Moreno, Tormo fue un gran ejemplo de la ciencia como "algo activo y vital por sí mismo, que necesita de su encarnación en hombres y jamás se sustituirá con las muertas lecciones de los libros"[218]. Y no sólo impartió infinidad de clases a sus estudiantes en el Prado, sino que participó en los cursos

[215] MADRID 1934-1935. Es muy interesante el balance que hizo Ugo Ojetti sobre este encuentro internacional. Según el crítico italiano, dos problemas, que no eran ajenos al Prado, preocupaban entonces a casi todos los directores de museos: el primero era dónde poner los cuadros menos notables para dejar sitio a los más célebres, con la consecuente complicación de bajo qué criterios se tomaba esa decisión; el segundo había sido el modo en que se debían exponer las obras. ¿Por categoría, por época o por escuela? Ejemplos no faltaban; entre los menos tradicionales, según Ojetti, estaban los de la Rusia soviética, donde lo hacían por "presentaciones" de propaganda política. OJETTI 1936, pp. 209-216. Para profundizar en la Conferencia de Museos de 1934, véase la tesis doctoral de GARCÍA BASCÓN 2017.
[216] FERRANDIS 1934, pp. 390, 401-404.
[217] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, pp. 195-197, 212.
[218] LAFUENTE FERRARI 1951, p. 16.

organizados para el público general y, según dicen, lo hacía de forma amena y erudita, cerrándose sus intervenciones con calurosos aplausos en no pocas ocasiones[219]. Carisma que él mismo nos recuerda que no tuvo siempre. "El Sr. Tormo, joven serio y antipático", decía una columna de *El Imparcial* del 20 de julio de 1903 sobre el entonces diputado electo. "Y lo era, y lo soy, antipático en realidad y para todo el mundo", escribió Tormo jocoso en sus memorias –o quizás con tal percepción de sí mismo– sobre la que fue la primera caricatura de su vida[220]. Lafuente Ferrari nunca olvidaría su "faz severa y aun hosca que desconcertaba a quienes no iban más allá", porque a Tormo le gustaba esconder a veces su honda y bondadosa humanidad[221].

Fue en Tormo en quien, previsiblemente, el Patronato del Prado delegó la organización de los ciclos de charlas en la pinacoteca[222]. ¡Qué se lo recuerden a Beroqui! Tormo fue "quien más porfió en el empeño de hacerle hablar", y como resultado de uno de los cursos publicó el libro de *Tiziano en el Museo del Prado*[223]. Por otra parte, Allende-Salazar solía comunicar a Tormo, justo antes de sus conferencias, aportaciones inéditas, juicios u otra información. De tal forma que las lecciones del maestro se llenaban de citas del apellido de su discípulo. Y cuando acababa, Allende-Salazar, que se encontraba con frecuencia entre el público, raro era que no le añadiese nuevas apreciaciones, de las que Tormo tomaba buena nota para empezar con ellas su siguiente intervención[224].

Ahora bien, todo hay que decirlo, estos cursos en un principio no tuvieron gran éxito. Pero Tormo no se dio por vencido. Preocupado por la calidad de las visitas-conferencias[225], en el otoño de 1917 propuso al resto del Patronato que se

[219] Sobre la faceta de Tormo como conferenciante en el Prado, véase también VEGA 2010, pp. 340-342.
[220] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, p. 117.
[221] LAFUENTE FERRARI 1957, p. 41.
[222] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 155, 7 de diciembre de 1922, f. 84. Su aprobación dependía en última instancia del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes que imponía la obligación de organizar estos cursos a lo largo del año a través de Reales Órdenes que hacía llegar al Patronato.
[223] BEROQUI 1927, p. 9.
[224] ALLENDE-SALAZAR 1930, p. 69.
[225] Recordemos que las *conférences-promenades* no se pusieron en marcha en el Louvre hasta 1920. Se realizaban los lunes, día de cierre del museo, en las propias salas y corrían a cargo de alumnos diplomados por la École o de los *agrégés* o asistentes de la universidad. Funcionaban como complemento práctico a los cursos públicos sobre historia general del arte, financiados por la Fundación Rachel Boyer, abiertos a cualquier persona y completamente gratuitos, que impartían miembros de los departamentos de conservación del propio museo. A partir de 1928, pasaron a denominarse precisamente *visites-conférences.* MIGNINI 2009, pp. 194-195, 223, 235.

comprasen sillas de tijera para los oyentes[226], mientras que en junio de 1922 solicitó que para el siguiente curso se procurase que dichas visitas, reducidas a un contado número de personas, se realizasen en días en que apenas hubiera público –por ejemplo, los lunes–, y sólo a determinadas salas, permaneciendo cerradas las restantes. Además, aquel año, Tormo no hizo más que sugerir temáticas diferentes para cada nuevo curso que organizaba. Por ejemplo, fue idea suya el dedicar algunas charlas a los benefactores del museo, como Pablo Bosch o Ramón de Errazu, en las mismas salas donde se exponían sus legados[227]. Casi un año después, en la abril de 1923, Tormo informaría a los demás vocales sobre la aceptación, cada día mayor, que estas conferencias iban teniendo[228]. Efectivamente, así lo recogió *El Debate* más adelante:

> Hasta hace un año la afluencia de oyentes era tan escasa que los empleados tenían que hacer corro en torno al disertante. Paulatinamente el interés y la novedad de las clases trascendieron de tal modo que en la actualidad se busca un medio para limitar el número de asistentes[229].

Como era previsible, la mayoría de las lecciones corrieron a cargo de historiadores de la nómina del museo, que eran o serían –unos antes, otros después– miembros del Patronato. Nos referimos al propio Tormo, a Sánchez Cantón, a Gómez-Moreno, a Allende-Salazar, a Beroqui o a Angulo. Por supuesto, ningún vocal que no tuviese esta condición, la de historiador, parecía estar interesado en participar. Durante largo tiempo, hubo un elenco de otros historiadores, críticos o intelectuales de la época que fueron con frecuencia invitados como ponentes. Nombres tan conocidos en aquellos años como el de Manuel Bartolomé Cossío –nombrado vocal en 1912, recordemos que no llegó a tomar posesión–, Vicente Lampérez, Rafael Domènech, Eugenio d'Ors, Andrés Ovejero, Ángel Vegue y Goldoni, Enrique Díez Canedo, José Moreno Villa o Margarita Nelken. Todos ajenos al Prado y, sin embargo, todos pertenecían a un círculo de la intelectualidad madrileña vinculada a instituciones culturales tan emblemáticas como el Ateneo. Muchos formaron parte de los patronatos de otros museos de la capital, participaron

[226] AMNP, caja 1379, lib. 2, acta 79, 15 de noviembre de 1917, f. 86.
[227] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 150, 1 de junio de 1922, f. 63.
[228] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 162, 5 de abril de 1923, f. 111.
[229] "Las nuevas instalaciones del Museo del Prado", *El Debate*, Madrid, 13 de marzo de 1924, s.p.

en la actividad del Centro de Estudios Históricos, ocuparon cátedras universitarias o sencillamente eran tertulianos, periodistas y literatos con una amplia cultura artística. También hubo conferenciantes puntuales como el pedagogo Manuel Siurot, el poeta Francisco Rodríguez Marín o el dramaturgo y escenógrafo Cipriano Rivas Cherif, y algún pintor, como Marceliano Santa María o Mariano Benlliure; éste último sería vocal nato del Patronato del Prado desde 1917 por su cargo de director General de Bellas Artes[230].

Principalmente fueron españoles quienes dieron estas charlas, y así seguiría siendo durante bastante tiempo. Sin embargo, hay casos de ponentes extranjeros eventuales, como el de Venturi ya comentado, o el de Voss, quien, durante su estancia en mayo de 1923, fue invitado a impartir tres conferencias. Eso sí, el alemán prefirió hacerlo en italiano. La primera sobre Miguel Ángel y su influencia en la pintura monumental, mientras que en las otras dos abordó las corrientes principales de la pintura del *Seicento*: en una habló sobre Caravaggio y el naturalismo, mientras que en la otra lo hizo sobre los Carracci y el *eclecticismo*[231]. Unos días después, dio una conferencia más sobre pintura italiana del siglo XVII. Esta vez en el Centro de Estudios Históricos. Nada extraño si pensamos que Tormo entonces era director de la sección de Arte[232] y conocía de primera mano la breve estancia del alemán en Madrid. Poco podemos saber del contenido exacto de lo que allí expuso, salvo lo que relata escuetamente el periódico del día. Según éste, "después de exponer el proceso y desenvolvimiento de las diversas escuelas que predominaron en aquella época, y de la que se desintegraron pintores notabilísimos que irradiaron su arte a otras naciones", Voss explicó "la influencia que la pintura italiana ejerció en el arte pictórico universal". Ilustró todo ello con la proyección de multitud de cuadros que "por su mérito y su técnica" habían marcado las

[230] Para hacernos una idea de cómo era un ciclo de conferencias entonces, éstos son los temas y ponentes del de enero-marzo de 1924: *Primitivos flamencos*, por Gómez-Moreno; *Rafael Correggio y Sarto*, Vegué y Goldoni; *Bosco, Patinir y Brueghel el Viejo*, Díez Canedo; *Las nuevas salas de Velázquez* y *Cuadros de Velázquez y velazqueños*, Tormo; *Los pintores venecianos*, Cipriano Rivas; *Tiziano en las nuevas salas del Prado*, Beroqui; *Tintoretto y El Greco*, Allende-Salazar; *Velázquez*, Javier Cabezas; *En la nueva sala de Tiziano (teoría del desnudo)*, Ovejero; *Tintoretto*, Cossío; y *Veronés*, Tormo. AMNP, caja 431, leg. 11.228, exp. 1, Relación de conferencias, Madrid, 31 de marzo de 1924.

[231] "Conferencias del Dr. Voss en el Museo del Prado", *ABC*, Madrid, 2 de mayo de 1923, p.18.

[232] Como ha señalado Borrás, un hecho de excepcional importancia para el desarrollo de los estudios de Historia del arte en España fue la creación en 1912 de esta sección de Arte, que coincidió con la constitución del Patronato del Prado. De forma que el triángulo formado por la Universidad Central de Madrid, por el Centro de Estudios Históricos (CEH) y por el Museo del Prado fue decisivo para la formación de los jóvenes con vocación universitaria para la Historia del arte. BORRÁS 2012a, p. 21. Véase LÓPEZ SÁNCHEZ 2005, pp. 167-173.

principales características de las escuelas explicadas. Imágenes que, sin embargo, no había podido poner los días anteriores en el Prado, porque no se contaba con la instalación adecuada. El auditorio estaba repleto y al terminar el público "aplaudió con entusiasmo"[233].

La intervención de Voss en el Prado constituyó una excepción. No tanto por ser extranjero[234], sino porque los temas que trató se salían de los habituales. Velázquez, Murillo, El Greco, Ribera, los primitivos, cualquiera de los maestros venecianos y los grandes pintores de la escuela flamenca del XVII solían llevarse el protagonismo. Más aún, a medida que se fueron inaugurando sus respectivas salas durante los años 20. También es cierto que las temáticas fueron ampliándose, y en 1936 descubrimos cómo Tormo decidió que ya era hora de hablar sobre la colección de escultura grecorromana que conservaba el Prado[235].

Salta a la vista que Tormo fue, ante todo, un historiador en el museo. Y como tal, alguna que otra vez tuvo que dar sus lecciones a ilustres personajes de la política internacional que hicieron parada obligada aquí como parte de sus viajes oficiales. Así ocurrió cuando el rey Vittorio Emanuele vino a Madrid, acompañado de su hijo, en junio de 1924. Tormo, entonces vicepresidente del Patronato, tuvo que ayudar al duque de Alba, presidente, y a Álvarez de Sotomayor, director, a realizar los honores oportunos en la solemne visita a las colecciones. En las primeras salas, de cara a la prensa, el duque de Alba acompañó al Rey, mientras que Tormo hizo de cicerone del gallardo y simpático príncipe Umberto, a quien tuvo que decirle "discreta pero razonadamente, que nuestros virreyes si se trajeron cuatro o seis obras, que en el Prado hay, fue con habilidades y compensaciones, y nunca a la fuerza, y que ello no rezaba con los Tizianos, todos ellos y muchos más hoy perdidos, encargados directamente y bien retribuidos por Carlos V y Felipe II". Pero al rato Tormo tomó el relevo como guía del Rey, quien le sorprendió al preguntarle que de qué era profesor. Al responder Tormo que de Historia del Arte,

---

[233] "Lecturas y conferencias. En el Centro de Estudios Históricos", *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1923, p. 8; "Lecturas y conferencias. La pintura italiana en el siglo XVII", *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1923, pp. 18-19.

[234] Recordemos que el hispanista August L. Mayer participó en alguna ocasión para disertar, por ejemplo, sobre los primitivos españoles, mientras que Hulin de Loo aprovechó su paso por el museo para hacerlo sobre la tabla conocida como *La fuente de la Vida* y sobre Robert Campin. AMNP, caja 431, 11.228, exp. 1, Oficio de F. J. García de Leániz, director General de Bellas Artes, a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, transmitiendo Real Orden, 8 de noviembre de 1920; FRANCÉS 1928, p. 225.

[235] AMNP, caja 431, leg. 11.228, exp. 2, Conferencias y cursos impartidos en el Museo del Prado en 1936.

el italiano le hizo una nueva pregunta, "sencillita, pero bien demostrativa de saber él qué es un régimen verdaderamente universitario": "¿Y qué materias trata Ud. este curso?"[236]

Al menos durante los diez años posteriores a su jubilación, Tormo siguió impartiendo conferencias y encargándose de visitas en el Prado. Cada miércoles al punto del mediodía, espontáneamente, no retribuido y, según él mismo recordaba, sin estudiantes en su siempre numeroso público[237]. Así lo conocería Pita en 1940, frente a los cuadros, exactamente, mientras conmemoraba los centenarios de Rubens y Van Dyck. Fue entonces cuando le redescubrió la pintura barroca flamenca, por la que, hasta entonces –como el propio Pita confesaría– había sentido "cierta alergia"[238]. Y sólo de esta manera, dando sus lecciones en las salas de la emblemática pinacoteca lo imaginamos en este punto de nuestro recorrido. Así también lo vio José María Florit al hacerle una caricatura en junio de 1915 con la intención de crear un álbum de grabados con los asiduos a la tertulia dominical en casa de Guillermo de Osma[239]. Efectivamente, don Elías parecía "incansable", como recordaría Pita Andrade[240], y ahora entendemos por qué años después, el director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País concluía una carta dirigida a Tormo con esta regañina amistosa:

> Mejor todavía si no trabajases tanto. Te parecen poco las conferencias, Academias, publicaciones, etc., y aún machacas el alemán. Pero hombre ¡a estas horas! ¿Cuándo vas a descansar? Cuídate, cuídate mucho, que merecido tienes ya el descanso[241].

"Hace tiempo que el Museo del Prado necesitaba una profunda, una radical transformación", había escrito Espina en aquel artículo con el que iniciábamos nuestro recorrido por algunas de las principales preocupaciones y debates que ocuparon a su Patronato en estas primeras décadas de existencia[242]. Y en esa

[236] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, pp. 58-59; "En la Corte de España. Los soberanos de Italia son festejados y aclamados en Aranjuez, en el Teatro Real y en El Escorial", *ABC*, Madrid, 10 de junio de 1924, p. 7.
[237] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, p. 146.
[238] PITA 1995, p. 633.
[239] BUHC, caja BH AP8 (12), *Memorias a mis nietos*, p. 146.
[240] VEGA 2010, p. 41.
[241] BUHC, caja BH AP8 (10), carpetilla J, Carta del director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia a Elías Tormo, 11 de noviembre de 1941.
[242] ESPINA, Antonio, "Las nuevas instalaciones del Museo del Prado", *España*, 401, 22 diciembre 1923, p. 5.

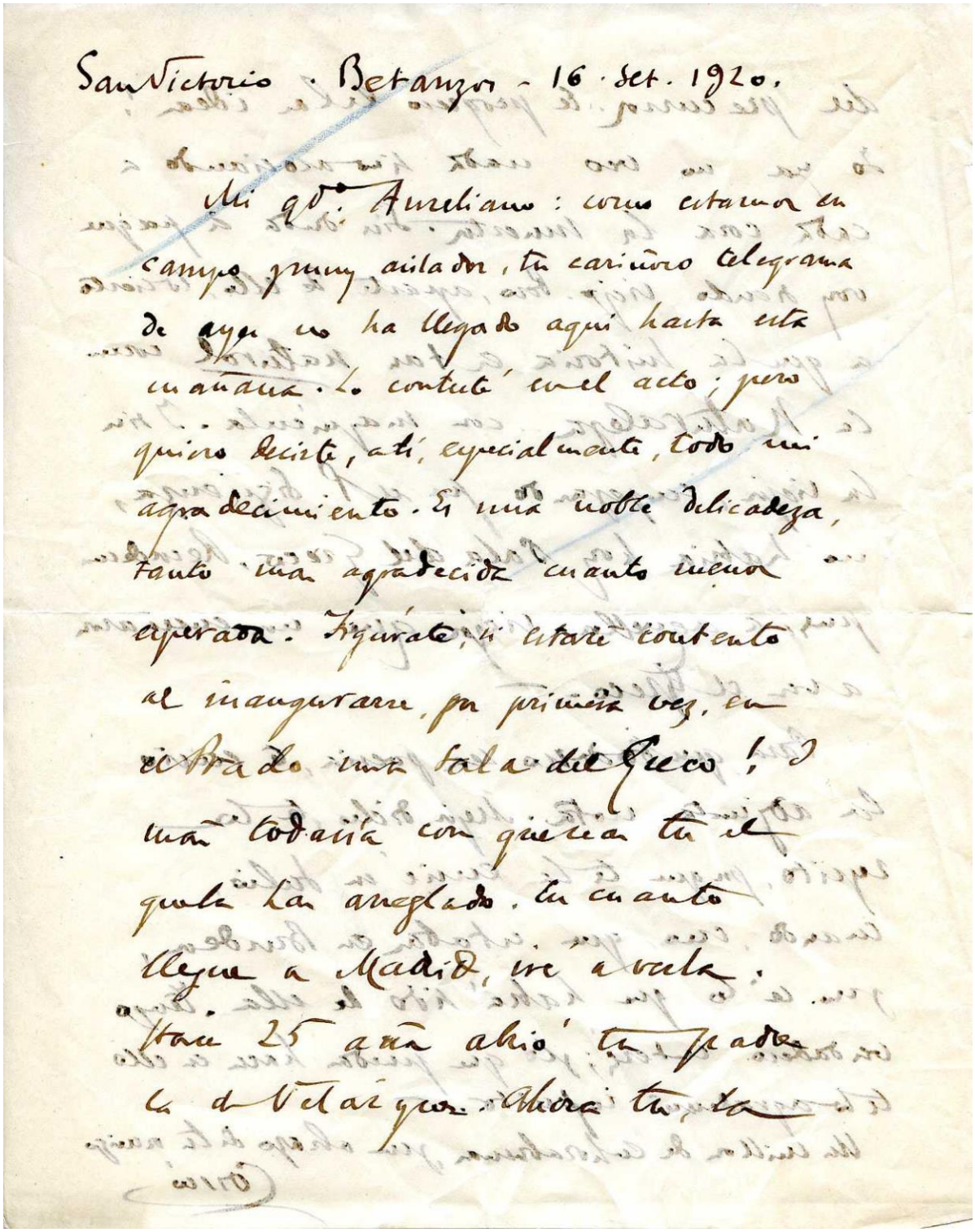
transformación tuvo mucho que ver la presencia de Elías Tormo en el museo. Por su condición de historiador, destacó de entre los miembros del Patronato, sobre todo, si lo enfocamos desde la perspectiva del conservador actual. Sus iniciativas y opiniones manifestaron siempre un interés por el estudio y la conservación de "todas" –y esto lo subrayo– las colecciones del Prado, por llevar el rigor científico al ámbito del museo, y por entender y utilizar el museo como centro docente y medio de difusión del conocimiento. Es por esto por lo que se rodeó de unos discípulos-colaboradores con una formación preferiblemente histórico-artística y con quienes mantuvo una estrecha amistad. Gómez-Moreno y Beruete tuvieron idéntica actitud. Acaso también el marqués de Casa-Torres, y sin embargo, le faltó el contacto real que Tormo y los otros vocales historiadores demostraron tener con la vida del museo. El Patronato por supuesto que valoró a Tormo, pero en realidad únicamente como historiador, y no siempre supo apreciar sus iniciativas o propuestas; aunque éstas con el tiempo saldrían adelante.

"Mi vida parece que estaba predestinada a los estudios de Historia del Arte", encontramos escrito en unas pequeñas hojas con la letra menuda y picuda de Tormo[243]. Ciertamente, al hacer balance de su papel en el Prado, se nos hace extraño imaginar la pinacoteca sin él, pensar en cómo habría sido el museo de haber seguido su prometedora carrera en la abogacía o si hubiese priorizado la política relegando la de historiador. El Prado, desde luego, no habría sido lo mismo sin su carismática presencia día tras día en sus salas, ni sin su empeño por convertirlo en un auténtico laboratorio de investigación.

[243] BHUC, caja BH AP8 (11), exp. Notas manuscritas, *Mis primeras emociones estéticas*.

Capítulo 2

Érase un museo a una colección pegado



San Victorio · Betanzos - 16 · Set. 1920.

Mi q.d. Aureliano: como estamos en campo muy aislado, tu cariñoso telegrama de ayer no ha llegado aquí hasta esta mañana. Lo contesté en el acto; pero quiero decirte, ahí, especialmente, todo mi agradecimiento. Es una noble delicadeza, tanto más agradecida cuanto menos esperada. Figúrate, si estaré contento al inaugurarme, por primera vez, en el Prado una sala del Greco! Y mañana todavía con gusto en el que la han arreglado. En cuanto llegue a Madrid, iré a verla. Hace 25 años ahí tu padre y don Valeriano. Ahora tú y yo.

Fig. 7. Carta de Manuel Bartolomé Cossío a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, 16 de septiembre de 1920. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Una magnífica lección de pintura española

> Figúrate si estaré contento al inaugurarse por primera vez en el Prado una Sala del Greco! y más todavía con que seas tú el que la ha arreglado. En cuanto llegue a Madrid iré a verla. Hace 25 años abrió tu padre la de Velázquez. Ahora tú la del precursor. El progreso de las ideas! […] Y sin la vieja [historia], empezando por el P. Sigüenza no habría hoy Sala del Greco[244].

No tenemos la menor duda de que a Manuel Bartolomé Cossío, quien escribía estas palabras el 16 de septiembre de 1920 a Aureliano de Beruete, entonces director del Prado, nada le habría emocionado más que compartir con él la inauguración de esta sala[245]. Sin embargo, se encontraba aquellos días en Betanzos. Tampoco asistiría, curiosamente, el marqués de la Vega-Inclán, quien al recibir la invitación estaba a punto de salir hacia Valladolid para dar posesión a los nuevos bibliotecarios[246]. Del Patronato, sólo Mariano Benlliure, Jacinto Octavio Picón y el secretario, Pedro Beroqui, hicieron acto de presencia[247].

El día 12 ya se había abierto la sala y Elías Tormo, al verla, no pudo resistir hacer un caluroso elogio a la instalación y al "excelente efecto que ésta había producido en el público inteligente". Por ello, propuso que constase en el acta de la reunión de aquel día la satisfacción del Patronato por la labor realizada por Beruete[248]. Se le había dado "el ambiente propio del ilustre pintor cretense": los

---

[244] AMNP, caja 914, exp. 5, doc. 3, Carta de Manuel Bartolomé Cossío a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, San Victorio (Betanzos), 16 de septiembre de 1920. Sobre Cossío y El Greco, véase PORTÚS 2012, pp. 188-194.

[245] Sobre la sala de El Greco en el Prado, véase PORTÚS 2012, pp. 150-153.

[246] AMNP, caja 914, exp. 5, doc. 1, Carta de Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, marqués de la Vega-Inclán, a A. de Beruete, Madrid, 16 de septiembre de 1920.

[247] "En el Museo del Prado. La sala del Greco", *Heraldo de Madrid*, 16 de septiembre de 1920, p. 1; "Madrid. En el Museo del Prado El ministro de Instrucción Pública, Sr. Marqués de Portago, con el Dr. de Bellas Artes, Sr. García de Leaniz; el Dr. del Museo, Sr. Beruete, y los Sres. Benlliure, Octavio Picón y Amutio, en el acto inaugural de la Sala del Greco, verificado ayer" (Foto Zegri), *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1920, p. 1.

[248] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 125, 12 de septiembre de 1920, s.f. El proyecto de esta sala fue reproducido parcialmente por Pérez Sánchez (1977), y su copia en b/n por Ruiz (2008). En él se plantea a escala su futura museografía, reproduciendo incluso los cuadros en acuarela o plumilla. Según Pérez Sánchez, pudo haberlo ejecutado Sotomayor, mientras que Ruiz opina que no se puede decir con constancia quién fue su autor material. Hasta hace un año se desconocía la localización

muros estaban pintados de un gris opaco y recorridos por un zócalo de madera tallada de nogal viejo, lo que a la viajera Beatrice Erskine le pareció excelente fondo para los cuadros[249]; como de "un interior del siglo XVI en España". Se había querido, según Rafael Domènech, lograr "algo que tuviese la severa sencillez y la intimidad de una sacristía y que recordara asimismo a la morada señorial castellana"[250]. En uno de los testeros, sobre damasco rojo, estaban siete retratos presididos por *El caballero de la mano en el pecho*. La estancia, iluminada con "luz cenital sumamente suave", parecía tener un ambiente adecuado a la época y al espíritu de El Greco[251].

Había una peculiar atmósfera, algo arcaico que debió de hacer las delicias de Pío Baroja o Azorín, quienes llevaban años reclamando este honor para el pintor[252]. Todo apuntaba al triunfo de esta empresa[253], y sin embargo, ¿por qué en los años 60 nos tropezamos con este diálogo ficticio?

> – ¿Os gusta la colocación que han dado recientemente a vuestros cuadros, maestro Domenicos?
> – Sí, me gusta. Están más holgados y se contemplan con mejor disposición. Pero lo que más me agrada aquí es el tono que han sabido dar a la pared de que cuelgan.
> **–** ¿Esa blancura sencilla…?
> – Sí, esa blancura sencilla… ¿Hay algo más digno? La cal o el yeso sientan mejor a mis obras que los tapices y damascos, los terciopelos y los brocateles[254].

Casi cuarenta años después todavía se bromeaba con la disparidad de opiniones despertadas por la decoración, que ya el crítico Juan de la Encina, siempre mordaz, había sintetizado en "errores y deficiencias dignos de atención". Es cierto que los

---

exacta del original. Agradezco esta información al personal del Archivo del museo, especialmente a Yolanda por su siempre generosa ayuda. AMNP, planero 1, balda 2, exp. 1, Proyecto de distribución de los lienzos en la sala de El Greco, antes de 1920; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 41-42; RUIZ 2008, pp. 216, 221.

[249] ERSKINE 1922, p. 99.

[250] DOMÈNECH, Rafael, "En el Museo del Prado", *ABC*, 13 de octubre de 1920, pp. 5-6.

[251] "Una sala para el Greco", *El Debate*, Madrid, 16 de septiembre de 1920, s.p.; "En el Museo del Prado. Inauguración de la Sala del Greco", *El Liberal*, 16 de septiembre de 1920, s.p.

[252] Véase ÁLVAREZ LOPERA 1987, pp. 71-118; y STORM 2011, pp. 102-109.

[253] SIMEÓN, Vicente, "Un triunfo de Beruete y Moret", *El Globo*, Madrid, 16 de septiembre de 1920, p. 3.

[254] MARTÍNEZ BANDE, Juan Manuel, "Diálogos en el Museo. Sobre *Cristo abrazado a la Cruz* de El Greco", *ABC*, Madrid, 12 de abril de 1963, pp. 15-17.

cuadros habían dejado de estar relegados "a un cuarto oscuro como los niños malos"[255], y sin embargo, el Greco aparecía "como un pintor algo sucio y desmañado", al percibirse "aquellos cruelísimos borrones de que hablaba el buen Pacheco". A los amigos del cretense, entre ellos D'Ors a pesar de "su Poussin"[256], les parecía que había llegado la hora de solicitar a la Dirección del Prado "que nos restituya al Greco, pues en su sala actual nos cuesta algún trabajo reconocerlo", como escribió un provocador Encina[257].

Reticencias hacia la nueva instalación vinieron de otros intelectuales, que no identificaban al Greco con ese espíritu tan nacional que respiraba la sala. Incluso, en *España*, la revista regeneracionista más importante de la Edad de Plata, Sánchez Rivero criticó el intento catastrófico de recrear "un medio parecido al de las iglesias toledanas", porque no se ajustaba a las condiciones originales de cuadros de procedencia tan diversa. El otro problema fue la colocación, "en más de una fila y en altura superior a la del punto de vista corriente". El fallo, en su opinión, quizá había estado en pretender hacer a toda costa *una* sala del Greco, y meter en ella *todos* sus cuadros, cuando "no cabían decorosamente todos"[258].

Quizá la razón de este descontento estuvo en el carácter "ecléctico" de un montaje a caballo entre las *period rooms*, "con discretas alusiones históricas", y el montaje neutro –presente entonces en el Museo de Arte Moderno, dirigido desde 1931 por Encina–; es decir, estaba en el crítico estadio de las *period settings*[259]. Un

---

[255] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 42.

[256] Con este comentario, Encina estaba haciendo alusión a la opinión de D'Ors en *Tres horas en el Museo del Prado*, donde contraponía el Greco a Poussin en una "clasificación demasiado sumaria *clásico, romántico*", dando preferencia al segundo. Por esto Encina salió en defensa del Greco: los *paseos*, en su opinión, estaban teñidos de una visión excesivamente subjetiva e incluso caprichosa. En cualquier caso, D'Ors manifestó su entusiasmo con la recién inaugurada sala. El Greco, escribió, por fin podía estudiarse "con dignidad", mientras que los poussins se habían devuelto "a aquel simple honor de que hace tiempo les privaba la incuria: al de ser vistos". ORS 1922, p. 12; ENCINA, Juan de la, "De Arte. Tres horas en el Museo del Prado", *La Voz*, Madrid, 31 de julio de 1923, p. 1.

[257] ENCINA, Juan de la, "El Museo del Prado y la nueva sala dedicada al Greco", *La Voz*, Madrid, 4 enero 1924, p. 1.

[258] SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, "La sala del Greco", *España*, 284, 9 de octubre de 1920, p. 14. Las obras del Greco estaban entonces en la sala 30. En 1956, aprovechando la segunda ampliación, Sánchez Cantón hizo un nuevo plan museográfico donde El Greco pasó a ocupar las salas 10 y 11. Con la última ampliación, a finales de los años 60, se trasladó a las salas 9B y 10B, es decir, a la antigua sala 30 y la contigua, resultado de cegar el patio interior. El estado de las salas en los años 70 se puede ver en unas fotografías conservadas en el Archivo del Prado, que muestran la evolución de los parámetros expositivos. AMNP, caja 104, exp. 1, doc. 1, Fotografías de la Colección de Pintura Española, hacia 1977.

[259] ESCRIVÁ DE ROMANÍ 1935, p. 110. Ideas que venían barajándose desde las primeras juntas, cuando Lázaro propuso que "al hacer las instalaciones nuevas se tengan en cuenta las corrientes modernas, procurando convertir las salas monótonas en habitaciones de estilo, para lo cual debería gestionarse la cesión en depósito por el Ministerio de Estado de la sillería del Paular […] y la

montaje no tan descabellado, si pensamos que durante los años 20 y 30 los museos americanos fueron muy aficionados a este tipo de instalación historicista[260]. Ahora bien, en el medio oficial de la Office International des Musées se apostaba por subordinar el interior del museo a exigencias prácticas. Practicidad que preconizaba la preferencia por unificar las superficies de las paredes y revestirlas con un material de un tono que no distrajese al visitante[261].

En un contradictorio contexto como éste, no sorprende que la nueva sala del Greco agradase a unos y escandalizase a otros, ni que no gustara a varios de los especialistas extranjeros que acudieron a Madrid a la reunión de la OIM en 1934[262]. Según recordaba Sánchez Cantón, calificaron de "dramáticas" algunas de estas salas; crítica que el entonces subdirector no se tomó muy bien[263].

El museo como un libro abierto

Pero el único problema del Prado de Villegas no era la necesidad de una revisión a fondo del catálogo y de una profesionalización de su plantilla, había otro asunto crucial: la ordenación de las colecciones. El pretexto para meter mano a un tema tan delicado no podía ser mejor: por un lado, la creación de un órgano con potestad para cuestionar las decisiones de la dirección, el Patronato[264], y por otro, el planteamiento de una ampliación del edificio.

---

concesión de algunos tapices" de palacio. Este criterio también se aplicó al elegir los tapizados y terciopelos de las salas venecianas, al reconstruir una especie de altar debajo del *Cristo* de Velázquez y en las nuevas salas de Goya por iniciativa de Sánchez Cantón, "con el intento de evocar el ambiente propio de las salas para donde se destinaban los tapices que por ellos se tejieron". AMNP, caja 1379, lib. 2, acta 59, 27 de junio de 1916, f. 51; caja 917, leg. 20.09, Carta de Miguel Moya, Jefe de Propaganda, a F. J. Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, 8 de noviembre de 1940.

[260] Véase PILGRIM 1978.

[261] MARKHAM 1935, p. 10.

[262] Louis Hautecœur, conservador de los museos nacionales franceses y profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de París, expuso cómo todavía se enfrentaban dos tesis: adaptar la decoración al carácter de las colecciones o eliminarla. Mientras que Maclagan, director del Victoria and Albert, explicó cómo la reconstrucción de interiores había hallado mayor oposición en Europa que en América, donde el método era ampliamente aplicado. En tal contexto, la apertura del Pergamon Museum fue tan aplaudida como criticada. MADRID 1934, pp. 36, 231, 244-245.

[263] SÁNCHEZ CANTÓN 1941, p. 28.

[264] Villegas "no guardaba las mejores relaciones" con el recién constituido Patronato, como recordaba Sotomayor, "y todo terminó" con su dimisión y la de José Garnelo de la subdirección. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 72.



Fig. 8. Aureliano de Beruete (3), acompañado por el marqués de Portago, ministro de Instrucción Pública (1), Javier García de Leániz, director general de Bellas Artes (2), Mariano Benlliure (4), Jacinto Octavio Picón (5) y Federico Amutio y Amil (6) en la inauguración de la sala del Greco en el Museo del Prado, fotografía publicada en *ABC* el 16 de septiembre de 1920.



Fig. 9. El bronce de Demetrio Poliorcetes presidiendo la sala 10B dedicada a El Greco. Al fondo, *El caballero de la mano en el pecho*, entre otros retratos del pintor, después 1977. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

La inauguración de esta sala constituyó uno de los jalones de un plan museográfico que afectó fundamentalmente a la planta principal del museo y que fue una de las empresas más importantes emprendidas por su Patronato[265]. Una sistematización de las colecciones siguiendo un criterio histórico-artístico, cuyo primer paso había sido la ideación y apertura de una sala dedicada exclusivamente a Velázquez en 1899[266], y con una clara función docente, cuyo antecedente hay que buscarlo en la metodología de la enseñanza de la Historia del arte en la Institución de Libre de Enseñanza (ILE) y, sobre todo, en la labor de Cossío.

Concienciado por esta nueva función social de los museos, propiciada por los institucionistas, en 1901 el conde de Romanones, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, los definió como "centros docentes, que la erudición colecciona y expone al público en series ordenadas metódicamente", laboratorios de enseñanza práctica, a donde debían acudir alumnos desde primaria hasta la universidad. Sin embargo, ésta no era la opinión generalizada, y por ello con el fin de fomentar esta idea del museo propuso que la entrada fuese gratuita[267]. El mismo Romanones, en una Real Orden de 1902 puso sobre la mesa las intenciones de reordenación del Prado al disponer que el *San Bernardino* del Greco, que había estado en la

[265] El primero en hablar de la existencia de un plan en este momento fue Checa (2000), con razón de la nueva ordenación que se proyectó durante su dirección. Aquí, sin embargo, atribuyó su ideación a Sánchez Cantón. De ahí que nombrase a este proyecto erróneamente "Plan Sánchez Cantón". Finaldi (2007) atribuía esta reordenación completa únicamente a Beruete, aunque no fue del todo así, como vamos a ver. Los antecedentes sobre cómo se llega a esta reorganización de las colecciones y cómo se lanzan las primeras ideas en las reuniones del Patronato ha sido estudiado por Matilla y Portús (2004), pero ha sido Portús (2011; 2012) quien más ha profundizado en ello en relación con el concepto de pintura española en la historiografía nacional. Para contextualizar este plan del Prado respecto a los distintos caminos de revalorización del Greco sigue siendo fundamental la aportación de ÁLVAREZ LOPERA 1987 junto a la que cabe destacar la más reciente de STORM 2011. CHECA *et al.* 2000a, p. 26; MATILLA y PORTÚS 2004, pp. 84-108; FINALDI 2007, pp. 740-741; PORTÚS 2011a; PORTÚS 2012, pp. 147-153.

[266] Sobre la apertura de esta sala, véase MATILLA y PORTÚS 2004, pp. 84-88; y PORTÚS 2009, pp. 100-109. Además, en el archivo del museo se conserva el proyecto. AMNP, planero 1, balda 2, exp. 2, Proyecto de instalación de las obras de Velázquez en la Sala de la Reina y distribución de los cuadros desalojados en la Galería Central, 1899.

[267] "Real Decreto disponiendo que la entrada en todos los Museos de la Nación sea pública, gratuita y sin papeleta todos los días del año, Madrid, 6 de septiembre de 1901", *Gaceta de Madrid*, núm. 253, 10 de septiembre de 1901, pp. 1265-1266. En 1927, la OIM dedicó su congreso en Ginebra al papel educador del museo. Jacques Lefranc reivindicó una concepción moderna y democrática del museo "puesto al alcance de todos", y Léon Rosenthal la necesidad de dotarlos de un orden sistemático. En el congreso de 1934, José Ferrandis, secretario del Museo de Artes Decorativas, puso el énfasis en el rol educativo de este tipo de museos, siguiendo el ejemplo de la URSS –allí eran considerados "libros abiertos destinados a la educación del pueblo"– y de Norteamérica. España no podía quedarse al margen, pues todos los países de alta cultura estaban entonces preocupados por estos problemas. OVEJERO 1934, pp. 95-100; MADRID 1934, pp. 390-404.

exposición celebrada aquel año en el museo, permaneciese en el mismo, pues se estaba formando "una sala especial" dedicada al pintor[268].

Santiago Alba[269], ministro en 1912, también reivindicó la necesidad de una nueva organización del Prado cuando propuso la creación del Patronato[270]. Es por esto que, entre sus objetivos estuvo el de ampliar el edificio, completar series y "sistematizar y desamontonar otras" de entre las distintas escuelas nacionales. Sin embargo, en el Real Decreto no hubo una estipulación concreta sobre el último asunto, y al Patronato le tocó sobrellevar el desorden del Prado de Villegas, cuya actividad se había reducido a cambiar los cuadros de sala; o al menos así se vio desde fuera[271]. Lo que no impidió que desde las primeras reuniones el Patronato pusiese sobre la mesa la obligación de ordenar la pinacoteca. En una de las reuniones de abril de 1913, se leyó una carta del marqués de la Vega-Inclán, que no pudo asistir en esa ocasión. En ella opinaba que en el Prado debía "exhibirse y admirarse la pintura española cronológicamente y por autores" –en la línea de su propuesta para el Museo del Greco–[272] y, si era preciso, que se habilitasen nuevas salas para ello[273]. En la siguiente reunión, fue el marqués de Casa-Torres quien volvió sobre la necesidad de "una nueva organización del Museo procurando que pudiese estudiarse" nuestra pintura[274].

Ahora bien, "no siendo el museo del Prado ni pudiendo ser una pinacoteca completa ni una galería en donde se pudiese desarrollar toda la historia del arte, sino esencialmente un conjunto de colecciones maravillosas" de Tiziano, Van Dyck, Rubens o Tintoretto, y sobre todo, de Velázquez, de Murillo, de El Greco, Ribera, Mazo y "todo lo que caracteriza la pintura española", "desde nuestros

[268] AMNP, caja 1, leg. 17.01, exp. 8, docs. 1, 2, 3 y, especialmente, 4. Real Orden de 31 de julio de 1902 dirigida al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, por la que se dispone que el cuadro permanezca en el Museo.

[269] Alba había prologado a Demolins, sociólogo y pedagogo que fundamentó la hegemonía de ingleses y americanos a finales del XIX, entre otras razones, en su sistema educativo, en el que se fomentaba la educación artística del niño. DEMOLINS 1899.

[270] "Real Decreto creando un Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 7 de junio de 1912", *Gaceta de Madrid*, núm. 161, 9 de junio de1912, pp. 569 -571.

[271] SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, "Las nuevas salas del Museo del Prado", *España*, 283, 2 de octubre de 1920, p. 10.

[272] "Para servir a las obras del pintor cretense y con objeto de que en su día constituya la base de un Museo de Arte español, donde sea conocida y admirada nuestra gloriosa pintura, desde el Greco hasta D. Vicente López". "Real Orden disponiendo se admita la oferta hecha por el señor marqués de Vega Inclán, de la casa del Greco, en Toledo, para servir de Museo", *Gaceta de Madrid*, núm. 124, 4 de mayo de 1910, pp. 250-251. Sobre el marqués de la Vega-Inclán y El Greco, véase STORM 2011, pp. 167-171.

[273] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 7, 17 de abril de 1913, s.f.

[274] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

primitivos hasta Goya", el objetivo era lograr que se expusiese, al menos, "con una unidad". Porque todo aquello, había dicho el marqués de la Vega Inclán, componía "la esencia de nuestro museo"[275]. De forma que, el marqués de Casa-Torres propuso que, terminada la ampliación, se proyectasen, tal y como se había hecho con la sala de Velázquez, otras dedicadas a Tiziano, a Rubens y a El Greco, para "resaltar la nota característica de nuestro museo, que no era tanto lo completo de sus colecciones, como la riqueza en cantidad y calidad de obras de algunos de los artistas más estimados en el mundo entero"[276]. La creación de salas monográficas[277] sería, por tanto, la otra idea que determinaría cómo habría de ser la futura sistematización del Prado. Por último, habría que hacer una selección de obras, como sugirió el marqués de la Vega-Inclán, pues era la única forma de "poder exhibirlas cumplidamente y con el refinamiento necesario"[278].

Que en 1926 Enrique Ruiz de la Serna escribiese en el *Heraldo de Madrid* que al entrar en el museo daba igual "tirar por un lado que por otro" pues carecía de planificación alguna, y citase como ejemplos a seguir el Louvre, la National Gallery o los museos de Berlín y Múnich, encolerizó a Margarita Nelken, asidua conferenciante del Prado y del Ateneo. Efectivamente, no sólo había un plan, que según Nelken había sido elogiado por el historiador Georges Hulin de Loo, o por Théodore Reinach, director de la *Gazette des Beaux Arts*, a los que acompañó personalmente en su visita al Prado, sino que una parte ya se había llevado a cabo[279]. Se habían inaugurado otras dos salas francesas[280] y la del Greco en 1920, la

[275] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 7, 17 de abril de 1913, s.f

[276] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f

[277] La idea de hacer salas monográficas, lo que constituyó uno de los rasgos del nuevo plan, no fue del agrado de todos los vocales. En el verano de 1915, Lázaro alertó del peligro que suponía "el censurable sistema de aglomerar las obras de un pintor en una sola sala, cual ocurre con Velázquez, Murillo y Ribera", y manifestó la urgencia de acabar con esto "distribuyendo los cuadros entre los de otros pintores, a fin de evitar monotonía, pero sobre todo por el riesgo de incendio". Porque si ocurría, se podían perder todas las obras de un mismo maestro. Tras un largo debate, y en vista de que se iban a llevar a cabo importantes reformas en el edificio, además de que la propuesta de Lázaro produciría gran alarma, se acordó consultar al arquitecto. Él se encargaría de realizar cuantas obras fuesen necesarias "para garantizar la fácil salida de los cuadros en caso de incendio". La decisión del Patronato respecto a la petición de Lázaro, por tanto, quedó aplazada. AMNP, caja 1379, lib. 2, acta 41, 17 de junio de 1915, ff. 19v-20r

[278] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 7, 17 de abril de 1913, s.f. En el congreso de la OIM de 1934, Eric Maclagan expuso la división de opinión entre la presentación integral de las colecciones –considerado un deber en algunos museos– o una selección en detrimento de obras ausentes de valor pero de interés científico para los estudiosos. En la mayoría de los museos se había optado por lo segundo. En América, el Museo de Bellas Artes de Boston constituía el primer ejemplo. MADRID 1934, pp. 225-231.

[279] En una conferencia, impartida en la Biblioteca Nacional en 1920, Beruete ya había anunciado cómo se reorganizaría el Prado: se abrirían dos salas francesas más y se construirían dos pabellones,

de Velázquez en 1921[281], la holandesa[282], las de los primitivos italianos y del Norte[283], las de los venecianos y los flamencos del XVII en 1923[284]. Nelken lamentaba informarle de que ya no existía aquella sala en la que, "representados por sus cuadros más famosos, riñen los grandes maestros combate de genios" –la de la Reina Isabel–, mientras que en el Louvre todavía se estaba discutiendo sobre la conveniencia de suprimir el Salon Carré. En el Prado no hacía falta echar a reñir a los genios, sino "presentarlos del modo más lógico y didáctico". Las reformas estaban a medio camino, y por ello la Galería Central, donde Ruiz de la Serna esperaba encontrar la escuela española, aún estaba cerrada en 1926[285]. Pero ya, como escribió en *España* un Espina satisfecho con los primeros resultados:

> el enfile de las veintidós salas sucesivas, llenas de las más prodigiosas obras de arte que le es dado contemplar a la retina, ofrecen un

---

de doce salas cada uno, destinado uno a los pintores italianos y venecianos, y el otro a los flamencos hasta Rubens y Van Dyck, quedando la sala de Velázquez en medio, y contigua la del Greco, decorada al estilo de la época. Las salas se irían abriendo a medida que avanzasen las obras. FRANCÉS 1920, p. 31.

[280] "En el Museo del Prado", *ABC*, Madrid, 20 de mayo de 1920, p.1. Con Villegas todavía en la dirección, en 1916, se había abierto ya una sala con "una pequeña lección francesa" aparte en la planta baja en la que colocó los Watteau, Vernet, Poussin y Lorena, "por ser lo más escogido que tenemos de esta escuela". AMNP, caja 3637, exp. 36, Carta de J. Villegas a J. O. Picón, sin fecha; "Memoria correspondiente al año 1916, presentada por la Junta del Patronato del Museo del Prado", *Gaceta de Madrid*, núm. 94, 4 de abril de 1918, pp. 44-46; BERUETE 1920, pp. 308-311.

[281] "Inauguración de la nueva Sala de Velázquez del Museo del Prado", *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de mayo de 1921, p. 9.

[282] Se abrió el domingo 10 de junio de 1923. AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 165, 7 de junio de 1923, ff. 135-138.

[283] Juan de la Encina, fascinado por asistir a "la resurrección" de los primitivos flamencos e italianos en el Prado, decidió convertirlos en los protagonistas de su columna "Crítica de Arte" en el periódico *La Voz* durante los siguientes días. Atrás había quedado aquella imagen de Patinir, Hans Memling, Fra Angelico o Mantegna, en "sótanos sombríos, propios para covachuelas de tipo clásico o para almacenes, que no para salas de museo". *La Voz*, 16, 19 y 23 de enero de 1924, p. 1; WEYLER, Antonio, "Las nuevas salas de pintores primitivos", *La Época*, 5 de enero de 1924, p. 1

[284] Aunque las comparaciones son odiosas, D'Ors aprovechó esta ocasión para hacer lo propio con lo que había sido el Prado de Villegas. "Ahora", escribía respecto a las obras de Tintoretto, "es cuando medimos todo el mal que antes le causaba la dispersión, mitad en la Galería larga, mitad en la desordenada penumbra de las salas de retratos". ORS, Eugenio d', "Glosas. El Tintoretto en las nuevas salas del museo. Los demás venecianos", *ABC*, Madrid, 29 de diciembre de 1923, p. 1; "Las nuevas salas del Museo del Prado", *La Esfera*, 522, 5 de enero de 1924, s.p.

[285] NELKEN, Margarita, "Carta abierta", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de octubre de 1926, p. 2; RUIZ DE LA SERNA, Enrique, "El profano en el Museo. Contrarréplica a doña Margarita Nelken", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de octubre de 1926, p. 4. Hacía décadas que la Sala de la Reina Isabel no existía, pero Ruiz de la Serna podría referirse a la Galería central en los primeros años del siglo, o bien, por su comentario, al tiempo que duraron las obras de ampliación y sustitución de las cubiertas, durante el cual Picón propuso el traslado de "todos los admirables cuadros" de esta galería a las nuevas salas para "no privar de su contemplación a los amantes del arte". AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 9, 15 de mayo de 1913, s.f.

> espectáculo que difícilmente iguala el mejor museo extranjero y que, desde luego, ninguno supera[286].

"La transformación del Prado". Éste sería el titular más reproducido en la prensa nacional e internacional[287]. El museo, como escribió Francisco de Alcántara en *El Sol*, había dejado de ser "un almacén de pinturas", donde se hacinaban las colecciones conforme habían ido llegando, para convertirse en "fastuoso alojamiento de maravillas" resultado de una meditada planificación[288].

La Galería Central se reabrió un año después, en 1927[289], y con ello culminaba, al menos en su parte más representativa, la materialización de este plan museográfico que convirtió al Prado en "una magnífica lección de pintura española desde Berruguete a Goya", según José Francés[290], en donde la disposición de las escuelas extranjeras expresaba su influencia en la pintura nacional[291]. Salvo la escuela francesa, en la planta baja, y el *Seicento* italiano, desterrado a la alta, todas las escuelas podían estudiarse "en sus ejemplares mejores a un andar", a la vez que el visitante lego en arte podía "darse cuenta del desenvolvimiento histórico"[292]. Por primera vez, valor estético y, lo más importante, valor pedagógico habían confluido. Poco a poco, el Prado se convirtió en un libro donde leer la historia del arte español, alcanzando la aspiración del Patronato de darle una imagen renovada capaz de competir con otros museos europeos. Sólo así se entienden las palabras de Encina a la altura de 1931, unos días después de proclamarse la Segunda República:

> Los museos españoles, en buena parte, no están regidos conforme a las normas que predominan en la organización de las buenas pinacotecas europeas. España es rica en arte, y sin embargo, sus

[286] ESPINA, Antonio, "Las nuevas instalaciones del Museo del Prado", *España*, 401, 22 de diciembre de 1923, p. 6.
[287] MEVIL, André, "Au jour le jour. Les transformations du Musée du Prado", *Le Journal des Debats*, París, 19 de diciembre de 1927, s.p ; "Changes in The Prado. New arrangement of the galleries", *The Times*, Londres, 16 de diciembre de 1927, s.p.
[288] ALCÁNTARA, Francisco de, "En el Museo del Prado", *El Sol*, Madrid, 14 de diciembre de 1923, p. 4.
[289] "En el Museo del Prado", *ABC*, Madrid, 13 de diciembre de 1927, pp. 5, 21. El *Burlington* consideró la noticia "de primera importancia", porque dignificaba una de las grandes colecciones públicas del mundo y porque las obras serían clasificadas y exhibidas de una manera racional y eficaz. NOTICES 1928, pp. 42, 47.
[290] LAGO, Silvio, "Una magnífica lección de pintura española. Las reformas del Museo del Prado", *La Esfera*, 729, 24 de diciembre de 1927, pp. 24-25.
[291] Del mismo modo, Folch i Torres, director general, reorganizó los Museos de Arte de Cataluña a partir de 1933 para hacer un "museo histórico del arte catalán". Véase FOLCH I TORRES 1933; FOLCH I TORRES, 1935; y VIDAL I JANSÀ 1991, pp. 337-344.
[292] SÁNCHEZ CANTÓN 1927, pp. 290-293.

> museos, a las veces ricos y únicos, suelen dar con harta frecuencia impresión de pobreza y bárbaro desaliño. […] En cuanto al Prado, nadie ignora que es una de las maravillas de Europa. Sin ser perfecta su organización, es a todas luces aceptable, y poco o nada tiene que envidiar a las de las mejores pinacotecas de Europa. Por ella, a pesar de sus visibles deficiencias, España ha ganado en pocos años un rango entre las naciones que mejor saben exponer y conservar sus tesoros artísticos. Es, pues, una preciosa excepción[293].

Cossío y Tormo, entre otros esforzados paladines

A la luz de las discusiones recogidas en las actas del Patronato, la autoría de este plan ha de adjudicarse a buena parte de sus vocales. Algunos ya los hemos citado, como el marqués de la Vega-Inclán o el marqués de Casa-Torres, pero también estuvieron implicados José Lázaro[294] o Picón[295]. Ahora bien, como diría Sánchez Cantón, en la campaña de difusión y exaltación del Prado era obligatorio "citar a Cossío y a Tormo, entre otros esforzados paladines"[296]. Así lo corroboraría también Álvarez de Sotomayor al hablar en sus *Recuerdos* sobre los antecedentes que habían hecho posible el momento histórico en que se llevó a cabo esta ordenación:

> Un grupo de eruditos e historiadores, Dn. Elías Tormo, Bartolomé Cossío, Gómez Moreno, Los Beruete, Allende Salazar, etc. habían ya por entonces creado una verdadera teoría, mejor dicho, principios de Museografía a los que ya no se podían faltar. Ya no era aceptable el colocar los cuadros a capricho de un Director, se imponía un orden científico y estético[297].

Es cierto que Cossío, aunque se le nombró vocal, renunció por falta de tiempo. Sin embargo, esto no le impidió estar en constante contacto con el museo:

---

[293] ENCINA, Juan de la, "Los museos de la República", *El Sol*, 20 de mayo de 1931.
[294] En 1914, Lázaro exponía la necesidad de proceder urgentemente a la reorganización y descongestión del museo sin esperar a que estuviesen terminadas las obras de ampliación, pues "ni han empezado ni se sabe cuándo lo harán". AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 17, 2 de enero de 1914, ff. 94-95.
[295] En 1899, Picón se había aventurado ya a escribir un libro sobre Velázquez, donde manifestó su interés no sólo en la influencia de El Greco, sino también, como era de esperar lo que Velázquez representaba en la "Historia General del Arte y en la pintura nacional". PICÓN 1899, pp. 168-171.
[296] OVEJERO 1934, p. 133.
[297] ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 73.

colaboró con el Patronato en las adquisiciones[298]; formó parte activa de la vida del museo participando en las conferencias y, cuando no fue así, demostró un gran conocimiento de las colecciones del Prado, y del Greco en particular, en las del Ateneo[299]; tuvo una estrecha amistad con muchos de los patronos, como el marqués de la Vega-Inclán[300]; importantes críticos atraídos por los maestros españoles del Prado como Émile Bertaux, August L. Mayer, Julius Meier-Graefe o Bernard Berenson frecuentaron su casa[301]; y, por supuesto, hizo frecuentes visitas con sus alumnos al museo. Unas visitas, que constituían auténticas lecciones de historia del arte, pues no era partidario de enseñarla a través de los libros, y en las que priorizó la pintura española desde el XV hasta el XIX, reservando el mayor tiempo a Velázquez, El Greco, Ribera, Murillo y Goya. Pero también hubo tiempo para profundizar en las escuelas extranjeras y sus grandes maestros como Tiziano, Rubens o Van Dyck[302].

Cossío deseaba entonces "recorrer prácticamente el desarrollo del arte" en el Prado, si bien, esto no era posible por "la completa carencia de orden y sistema" de sus colecciones todavía en esos años[303]. Quizá aquello motivó su empeño en presentar una primera sistematización del asunto con un fin didáctico en su *Aproximación a la pintura española*[304], que se publicó parcialmente en la *Enciclopedia popular ilustrada de ciencias y artes* (1885) y en artículos del *BILE* entre 1885 y 1891. Como escribiría José Moreno Villa, la historia moderna de la

[298] En la tercera reunión del recién creado Patronato se dio cuenta de "una carta del Sr. Cossío, participando que no asiste por haber renunciado el cargo". El resto de los vocales hizo constar su decepción de "verse privados del concurso de una persona de tan relevantes méritos y que tantos servicios hubiera podido prestarle". Sin embargo, a su muerte, Tormo, como presidente, le dedicó unas palabras en aquella reunión: "vocal de este Patronato desde su creación, y que, aunque no asistió a sus juntas prestó innegables servicios al Museo con sus consejos y opiniones; todavía el pasado año hubo de informar sobre la adquisición de un cuadro atribuido al Greco". No era preciso enumerar "por ser de todos conocidos" sus estudios en materia de Historia del Arte, "basta sólo recordar la admirable monografía sobre el Greco". AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 3, 2 de diciembre de 1912, s.f.; caja 1380, lib. 2, acta 348, 17 de octubre de 1935, ff. 60v-61r.

[299] "Ateneo", *La Época*, Madrid, 13 de marzo de 1899, p. 4; "El Greco y su obra", *La Época*, 4 de junio de 1902, p. 2; "Noticias", *El País*, Madrid, 3 de junio de 1902, p. 3.

[300] En 1932, Cossío, preocupado por el estado de salud del marqués de la Vega-Inclán, escribió a su amigo deseando que con su mejora pudiesen "hacer juntos alguna pequeña calaverada de arte y naturaleza". Un año después, le escribía que "el día que venga Vd. a verme sano y bueno, qué alegría dará usted a este viejo compinche en Greco, arte y naturaleza". Museo del Romanticismo, Madrid, núm. inv. FD0259 y FD0260, Cartas de Cossío al marqués de la Vega Inclán, Collado Mediano, 20 de septiembre de 1932 y 28 de noviembre de 1933.

[301] COSSÍO 1976, p. 14. Sobre Mayer, Meier-Graefe y El Greco, véase STORM 2008; POSADA 2010, pp. 235-292 y STORM 2011, pp. 135-164.

[302] CABALLERO 2002, pp. 126-134, 188-211.

[303] COSSÍO 1883.

[304] COSSÍO 1985, p. 16.

pintura española comenzó con este bosquejo correcto y objetivo, que todos utilizarían, incluso Enrique Lafuente Ferrari[305].

La lección de pintura española que se pretendía contar en el Prado coincidiría con la propuesta de Cossío, y obedecería al carácter pedagógico de todas sus ideas y proyectos, estrechamente relacionados con la museografía. Fue él quien, en su *Aproximación*, hizo el primer intento de explicar la evolución de la pintura nacional a través de las distintas influencias que la definieron. El punto de partida era la doble influencia de los primitivos flamencos y el renacimiento italiano, con la que, precisamente, comenzaría la lección del Prado: al entrar por el cuerpo norte se encontraban en las salas laterales de la derecha a los primitivos del Norte, y en las opuestas, a los italianos de los siglos XV y XVI. De modo que, al llegar a la Galería Central, el recorrido continuaba con los pintores españoles del XV, inexplicables si no se conocían los mencionados antes[306].

En 1897, durante la incipiente revalorización del Greco, Cossío escribió: "Velázquez, el maestro español por excelencia, el único que, sin vacilar, puede nuestro país poner al lado de los más grandes del mundo, no hubiera existido tal vez sin El Greco"[307]. Una idea que venía desde Palomino, y que habían recogido Cruzada Villaamil (1885) o Justi (1888). Pero sería Beruete padre quien hiciera una aportación fundamental en su *Velázquez* (1898)[308], al subrayar la línea Tiziano-El Greco-Velázquez, que Cossío no reafirmó hasta su libro sobre *El Greco* (1908)[309]. No olvidemos que Beruete padre, además, había impulsado la realización de la sala de Velázquez, y que, en el *Discurso* de su inauguración, imbuido del espíritu institucionista, expuso que el museo era, ante todo, "un establecimiento docente", que debía facilitar el estudio ordenado de las obras de arte que encierra, "agrupadas, ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela"[310].

---

[305] MORENO VILLA 1935, pp. 402-405.
[306] SÁNCHEZ CANTÓN 1927, p. 291.
[307] COSSÍO 1897, p. 7.
[308] BERUETE 1898, p. 69. Monografía que marcó junto con *El Greco* de Cossío y la *Historia de la arquitectura* de Lampérez "una senda nueva" en la bibliografía española al estar "concebidas y construidas (valga la palabra) a la moderna". Es por esto que, como señala Portús, "nos engañaríamos si considerásemos a Beruete un simple *amateur*", porque "su dedicación a la Historia del arte se vinculó "al vivo interés que por esa materia desarrollaron los miembros de la Institución Libre de Enseñanza", "probablemente el grupo intelectual más inquieto y avanzado activo entonces en España". Muy interesante, en este sentido, es el estudio comparado que hace este autor sobre los *Velázquez* de Justi (1888) y Beruete (1898). MÉLIDA 1910, pp. 59-63; DOMÈNECH 1909, p. 78; PORTÚS 2015, p. 141.
[309] COSSÍO 1908. Véase STORM 2011, pp. 57-73.
[310] BERUETE 1899, p. 10.

La secuencia Tiziano-El Greco-Velázquez se materializaría durante la dirección del hijo a través de la sucesión de tres salas monográficas dedicadas a cada uno de los tres maestros. La sala de El Greco, como explica Portús, funcionaba como un "comodín para compaginar la naturaleza bipolar del Prado", como "institución heredera de las colecciones reales", al representar "la continuidad de una tradición colorista encarnada por artistas internacionales como Tiziano, Rubens, Velázquez, Tiépolo y Goya", y como "institución museística de origen decimonónico", con "una clara vocación de reivindicación nacional". Un doble discurso en el que Velázquez siempre estará "en el centro de todo"[311]. Por tanto, en la crujía de la izquierda, paralela a la gran Galería, se abrieron las salas dedicadas a Veronés, Tiziano y Tintoretto, que engarzaban con la del Greco, y finalmente con la de Velázquez. Y si desde allí se retomaba la Galería Central, uno se encontraba en el punto en que la pintura española recogía las enseñanzas venecianas. Mientras que para vislumbrar la influencia flamenca en nuestra pintura de la segunda mitad del XVII, que Cossío establecía en su *Aproximación*, debíamos volver a la sala de Velázquez y recorrer la siguiente crujía hacia el sur, donde descubríamos a Rubens y Van Dyck, y por la cima de la nueva escalera regresar a la Galería en el lugar mismo en que madrileños y sevillanos posteriores a 1650 proclamaban cuánto debían a Flandes. Porque apenas influyeron en los pintores españoles, quedaban separados los holandeses del siglo XVII, los flamencos animalistas y paisajistas y los franceses[312].

"Vibrante de una pieza, como la espada desnuda del guardián caído en la Resurrección de Cristo del Greco"[313] recordaba Juan Ramón Jiménez a Cossío, y ése fue el papel que jugó en el devenir de nuestra historiografía y en este proyecto museográfico: un eslabón en apariencia anecdótico, pero, en realidad, primordial y determinante. Sin embargo, también fue destacado el papel del futuro director, Beruete; pero no exclusivo. Es cierto que, cuando en una reunión del Patronato de 1924 Pedro Boix habló de los defectos que se observaban en la sala del Greco, Tormo le respondió que los cambios que se creyesen oportunos debían hacerse "con

[311] PORTÚS 2012, pp. 152-153.
[312] SÁNCHEZ CANTÓN 1927, p. 291.
[313] COSSÍO 1976, p. 7.



Fig. 10. Galería Central del Museo del Prado, fotografía que acompañaba el artículo de José Francés, publicado en *La Esfera* con motivo de la inauguración de este espacio tras las reformas y la reordenación de las colecciones, 24 de diciembre de 1927.



Fig. 11. Detalle del tramo central la Galería principal del Museo del Prado, publicado en *La Esfera*, 24 de diciembre de 1927.

cierto cuidado por respeto a la memoria del Sr. Beruete", conservando "el aspecto actual de la sala en sus líneas generales"[314]. Álvarez de Sotomayor en sus *Recuerdos* lo nombra como el "plan de Beruete". Aunque para él no habría sido posible sin la aportación previa de otros historiadores, como hemos visto, que en su mayoría fueron miembros del Patronato[315]. Es por esto que hay que ponderar ese protagonismo celebérrimo que encontramos en la prensa de aquellos años, donde su papel fue una y otra vez elogiado[316]. Al fin y al cabo, como director, era la cabeza visible del museo.

Hay que precisar, eso sí, que la presencia de Beruete en la dirección fue el impulso oportuno. En él concurrían una serie de condiciones que le conducirían al Prado y a liderar esta dignificación de los tesoros que encerraba. En primer lugar, como escribió Cossío, hubo un factor en su vida intenso y perdurable, que hubo de ser, sin ninguna duda, el decisivo: su padre[317]. Desde su niñez "comenzó a familiarizarse con la técnica y la contemplación de las obras maestras de la pintura", como recordaría el duque de Alba, lo que, junto a los frecuentes viajes al extranjero, acabaron de formarle[318]. Además, su padre, quien sintió una especial predilección por Velázquez, Goya y El Greco –de quien tuvo por lo menos tres obras que prestó a la exposición de 1902[319]–, se había embarcado en la aventura institucionista siendo uno de sus primeros accionistas, tuvo una intensa amistad con

[314] AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 190, 18 de diciembre de 1924, f. 39.

[315] Beruete, en su opinión, llegó a la dirección "en el momento preciso para el desarrollo de la nueva organización que el Museo estaba reclamando". "Lógicamente", se decantó por el criterio de "edades y escuelas, reservando el gran salón para la pintura española empezando por el principio y terminando en Goya". "Yo", confesaba Sotomayor, "no podía aspirar más que a ayudarle", poniéndose "a sus órdenes y a las del Patronato". Entre 1918 y 1931 se cumplió casi por completo. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, pp. 73-74, 79, 91.

[316] En *La Esfera* se habló de la "feliz iniciativa del director de dicho establecimiento señor Beruete", al que también se le debía "la inauguración de la sala de autores franceses", reuniendo los lienzos que "anteriormente se hallaban diseminados por otras salas". Según escribió Sánchez Rivero en *España*, con "la colaboración de un Patronato influyente y la consecutiva liberalidad del Estado para facilitar los movimientos", Beruete abrió en la historia del Museo "una etapa menos soñolienta". Ya no se reducía la actividad a cambiar los cuadros de sala, sino que se construían nuevas salas y en ellas se ensayaban "agrupaciones más armoniosas que las de un mero bazar pictórico". En 1923, era Antonio Espina quien volvía a hacer hincapié en que el nuevo orden de algunas salas se debía en origen al difunto director. Dos años después, hacía lo propio Sánchez Cantón, destacando el papel que había jugado Beruete en la instalación de las salas francesas. "En el Museo del Prado. La Sala del Greco", *La Esfera*, 351, 25 de septiembre de 1920, p. 35; SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, "La nuevas salas del Museo del Prado", *España*, 283, 2 de octubre de 1920, p. 10; ESPINA, Antonio, "Las nuevas instalaciones del Museo del Prado", *España*, 401, 22 de diciembre de 1923, pp. 5-6; SÁNCHEZ CANTÓN 1925, p. 5.

[317] BERUETE 1924, pp. 10-13.

[318] AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 151, 17 de junio de 1922, ff. 63-65.

[319] VINIEGRA 1902, p. 20, núm. 3, 4, 5. Sobre esta exposición, véase ÁLVAREZ LOPERA 2008 y STORM 2011, pp. 121-124.

Giner de los Ríos y participó en muchas actividades de la ILE[320]. Aquí educó al hijo, lo que fue clave para su futuro: "¡Cuántas veces, siendo él niño y muchacho, habremos recorrido juntos, en grupo escolar, el, entonces más solitario que ahora, Museo del Prado!", recordaba Cossío[321].

Pero Beruete, además, tenía la condición *sine qua non* para ser director del Prado[322]: fue un hombre de una cultura artística extraordinaria, y muy joven se dio ya a conocer como "notable historiador de pintura española", en palabras del duque de Alba[323], publicando un libro sobre la escuela madrileña del XVII –prescindiendo de Velázquez pues consideró que nada podía aportar a lo dicho hasta aquel momento–[324], y una monografía sobre Valdés Leal, pintor que ocuparía un lugar en la reformada Galería Central, porque, en su opinión, era hora de "rehabilitarle" como uno los grandes pintores españoles[325]. Si revisamos las conferencias que impartió, la mayoría versaron sobre la escuela madrileña del XVI, Velázquez, Goya y –cómo no– sobre El Greco[326].

Si bien Cossío había cerrado su *Aproximación* con un capítulo sobre Goya y el siglo XVIII español, fue Beruete quien nos legó tres volúmenes sobre el maestro de Fuendetodos[327] y una *Historia de la pintura española del XIX* (1926)[328] que arrancaba en el siglo anterior. Si en el Prado continuábamos atravesando la gran Galería, en el segundo tramo, después de Murillo y la escuela madrileña,

[320] PENA 1983, pp. 14-15; CALVO SERRALLER 1983, pp. 32-34.
[321] BERUETE 1924, pp. 10-13. Véase CABALLERO 2002, pp. 92-95.
[322] La profesionalización en el museo fue un debate presente en las juntas del Patronato desde su creación. Lázaro fue el primero en defender el conocimiento de la historia del arte como condición para ser director y conservador, proponiendo que así se recogiese en el *Reglamento*. Su propuesta no fue acogida con entusiasmo. A la muerte de Viniegra, Tormo enarbolaría sus argumentos al presentarse como candidato a la subdirección: "hay una tendencia moderna, triunfante en el extranjero y con precedentes en nuestra patria, la de considerar [el museo] como un laboratorio de estudios histórico-artísticos, donde caben técnicos e investigadores". El nombramiento de Beruete colmaría sus expectativas. Porque al no ser pintor se veía "exento de ciertas limitaciones profesionales". AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 4, 27 de diciembre de 1912, s.f., lib. 2, acta 39, 6 de mayo de 1915, ff. 14r-16r; lib. 5, acta 152, 22 de junio de 1922, ff. 69-71; SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, "La nuevas salas del Museo del Prado. Las salas francesas", *España*, 283, 2 de octubre de 1920, p. 10. Sobre el debate en torno a qué perfil debía ocupar la dirección de un museo, véase MORÁN TURINA 2016, pp. 116-120.
[323] AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 151, 17 de junio de 1922, ff. 63-65.
[324] BERUETE 1909.
[325] A la altura del Greco, y antes de llegar al repecho de Velázquez, junto a Zurbarán, Cano, Ribera, Murillo y Herrera el Joven. FILLOL, Gil, "El Museo del Prado. Renovación y vivificación necesarias", *Los Lunes del Imparcial*, 18 de diciembre de 1927, p. 6; BERUETE 1911.
[326] Hasta cuatro entre 1914 y 1916, impregnadas de las ideas paternas. BERUETE 1924, pp. 11-13, 125; BERUETE 1922.
[327] BERUETE 1916-1918.
[328] Presentada para optar a un premio del Ateneo en 1903, fue premiada por el jurado compuesto por Cossío, Mélida, Rafael Salillas y Francisco Acebal. BERUETE 1926

encontrábamos a Goya, el genio aislado, que para Beruete era "español hasta la médula y hombre de su tiempo tanto como de su raza"[329]. Como broche, Goya ocupó la sala oval en la que desembocaba esta gloriosa galería, y en las salas adyacentes colgaron obras de Bayeu, Maella, Castillo, López, Tiépolo o Giaquinto. También en 1927 se inauguraron la sala de Mengs en la planta alta[330], mientras que las nuevas salas de dibujos, de cartones para tapices, de retratos y de pinturas negras de Goya en la planta baja lo hicieron en 1928[331]. Beruete moriría con este proyecto museográfico a medio camino, pero convertido en un "referente del arte español". Los vocales del Patronato podían decir con orgullo que no se habían equivocado al elegirle, y ya en vida le habían felicitado por su labor en este museo "por el que tanto hizo"[332].

En estos años también Tormo fue patrono, pero ¿qué peso tuvo en este plan museográfico o, dicho de otra forma, cuál fue la aportación de los historiadores-vocales? Si nos ceñimos únicamente a las actas oficiales de las puntuales reuniones del Patronato, donde predominan los comentarios de los vocales-coleccionistas, su papel en este asunto queda desdibujado. Tampoco los hay de Beruete, y constituyó una presencia fundamental. Por ello es necesario señalar que Tormo faltó a muchas y recordar su condición de historiador interesado por el estudio del arte español[333] –especialmente de los primitivos– y su intensa labor e implicación en la vida del museo, donde, como Cossío, impulsó la docencia a través del contacto directo con la obra de arte. Por lo que, fuera de aquellas reuniones oficiales, debió formar parte activa de este proyecto. Porque, como nos cuenta Lafuente Ferrari, el anacronismo de la situación museográfica del Prado por la falta de criterios de ordenación y por

[329] FILLOL, Gil, "El Museo del Prado. Renovación y vivificación necesarias", *Los Lunes del Imparcial*, 18 de diciembre de 1927, p. 6; BERUETE 1916-1918, prólogo.
[330] "La Exposición de Calcografías y la Sala de Mengs", *ABC*, 5 de junio de 1927, p. 31.
[331] "Las nuevas instalaciones del Museo", *La Esfera*, 746, 21 de abril de 1928, pp. 5-7. Si contemplamos este plan más allá de su intención inicial –ordenar el piso principal–, como el intento de dar orden al museo entero, deberíamos tener en cuenta el resto de salas en las plantas baja y alta, como las del legado de Fernández-Durán. Además podríamos entonces extender su alcance hasta 1935 con la apertura de nuevas salas en la planta baja: en una de ellas se reunieron pinturas de la primera mitad del siglo XV, dejando en el vestíbulo y en las galerías de la planta principal las tablas ya influidas por el arte flamenco, que por "por estilo y por tonalidad convenía separarlas". "En el Museo del Prado", *ABC*, Madrid, 19 de junio de 1931, p. 6; "Nuevas Salas en el Museo del Prado", *ABC*, 10 de enero de 1935, p. 14; "El Museo del Prado", *Revista de la Asociación Patriótica Española Buenos Aires*, 1935, p. 13.
[332] AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 151, 17 de junio de 1922, ff. 63-65.
[333] Sobre el Greco introdujo una serie de interesantes observaciones en una conferencia en 1900, "Desarrollo de la pintura española del siglo XVI", como caracterizarle como pintor manierista. ÁLVAREZ LOPERA, 1987, pp. 482-493.

no contar con el número de historiadores que cabría esperar en su plantilla, le preocupó siempre. Conocedor de los museos europeos, condenó el atraso español[334].

A juzgar por los comentarios iniciales del marqués de la Vega-Inclán y el marqués de Casa-Torres –con los precedentes inequívocos de la ILE y Cossío, la inauguración de la sala de Velázquez, la intención de hacer otra para El Greco y las iniciativas de algunos directores generales de Bellas Artes–, las líneas generales que debía seguir este plan se discutieron desde las primeras juntas del Patronato hasta que el cambio de dirección y el término de las reformas de ampliación favorecieron su puesta en marcha con Beruete. Álvarez de Sotomayor y Sánchez Cantón, como director y subdirector respectivamente, siguieron las líneas generales trazadas por él[335].

El fenómeno *Greco*, icono español

Como había dicho el marqués de Casa-Torres al resto de vocales en 1913, era "un verdadero deber" del Patronato completar los fondos especialmente de la escuela española. "En el primer museo de España" debía poder "ser estudiada a fondo y en detalle"[336]. Sin embargo, como sabemos, en algunos de sus períodos, constituía una de las conocidas lagunas del Prado. De hecho, El Greco entonces no contaba con una gran colección. Pero aumentarla –o al menos tener la intención de hacerlo– no era en principio un problema, porque si hubo una tendencia característica en estos años, consecuencia de su revalorización, fue el *boom* de

[334] LAFUENTE FERRARI 1971b, p. 13.
[335] Álvarez de Sotomayor y Sánchez Cantón aportaron otras propuestas. Por ejemplo, montar una sala holandesa, que presentaron en diciembre de 1922 al Patronato y que, tras algunas observaciones de Tormo, se llevó a cabo. Al parecer el trabajo de Álvarez de Sotomayor, realizado "en perfecta armonía con el Sr. Beruete", era bien conocido y apreciado por todos los patronos, según el duque de Alba. De ahí que el ascenso de Álvarez de Sotomayor a la dirección en 1922 se consideró un paso normal. Pero la realidad es que, durante su dirección, la actividad museística acabó recayendo, como recordaría Angulo, "necesaria y exclusivamente" sobre Sánchez Cantón; por mucho que el propio Sánchez Cantón asegurase que su compenetración con Sotomayor era "tan estrecha" que le resultaba "imposible discriminar la participación de cada uno". Aun viendo ciertas "cuestiones desde ángulos diferentes", añadía, "la solución nunca dejó de ser armónica". AMNP, caja 1379, lib. 4, actas 152, 155, 22 de junio y 7 de diciembre de 1922, ff. 69-71, 85; ANGULO 1972, p. 80; SÁNCHEZ CANTÓN 1970, p. 34.
[336] AMNP, caja 1379, lib.1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

cuadros atribuidos al pintor que aparecieron en el mercado; y con ello el número de ofertas que llegaban al Patronato[337].

Ahora bien, los vocales debían lidiar con un concienzudo examen para determinar la autenticidad de este aluvión de grecos; algo conocido por la prensa, que bromeaba con el asunto: "¿Es auténtico? ¿Es original? ¿Es réplica? ¿Es copia?", preguntaba el periodista de *La Esfera* ante la aparición de un nuevo greco[338]. Es evidente que, en muchas ocasiones, el asunto derivaba en largas discusiones. Por ejemplo, la que originó en 1923 la propuesta de Rodrigo Soriano de que su greco se expusiese temporalmente en el museo. Álvarez de Sotomayor pensó que no era de especial interés, mientras que el marqués de Casa-Torres estimó que era bueno –y si tenía restauraciones no eran tantas como para desvirtuar su mérito–, y que a pesar de contarse hasta treinta y siete los retratos conocidos del pintor en el momento, resultaba interesante, "desde el punto de vista iconográfico para averiguar quién es". Eso sí, aceptar esta cesión temporal llevó a plantear a Luis de Errazu nuevas estipulaciones: que durante la misma el dueño no podría celebrar ningún trato de venta, y que la obra tendría que permanecer expuesta durante un plazo mínimo de seis meses, aduciendo el ejemplo de otros museos extranjeros. Un mes después, examinado *in situ*, se aceptó. Álvarez de Sotomayor, contrariado, insistió en que constase en acta que en su opinión no tenía suficiente interés como para figurar en el museo[339].

Incrementar los fondos del Greco era importante, aunque había otros pintores que preocupaban más. Por ejemplo, Tristán, representado por un único retrato. Tal era la situación, que Tormo contempló la posibilidad de traer el retrato de Lope de Vega del Hermitage, "obra de capital importancia por su interés histórico ya que no artístico", si hacía falta, a cambio de ceder un greco o un goya de segundo orden. El marqués de Casa-Torres y Lázaro cuestionaron su autenticidad, y el trámite no se realizó. Cuando lo que se planteó fue la compra de un greco, como el retrato de Pompeo Leoni que se le atribuía entonces, el problema es que no había presupuesto[340]. Es por ello que buena parte de los ingresos de nuevos grecos se debieron a donaciones o depósitos temporales.

---

[337] Como la *Aparición de la Virgen a San Lorenzo* en 1925. "En el Museo del Prado. Un cuadro desconocido del Greco", *La Esfera*, 610, 12 de septiembre de 1925, s. p

[338] "Hallazgo de un cuadro del Greco", *La Esfera*, 756, 30 de junio de 1928, p. 27.

[339] AMNP, caja 1379, lib. 5, actas 164, 166, 18 de mayo y 21 de junio de 1923, ff. 125-127, 138.

[340] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 15, 4 de diciembre de 1913, s.f.; lib. 5, acta 197, 2 de abril de 1925, f. 60.

La prensa se hizo eco de las incorporaciones al museo –cuando las hubo–[341], pero también de todo lo que tuviera que ver con el Greco: los nuevos hallazgos, el intento de robo de alguno en la pinacoteca[342], los que guardaban nuestros museos o los extranjeros[343], los que pertenecían a insignes coleccionistas[344], o sencillamente, para recordar que el pintor se había convertido en una de las joyas del Prado. La *Trinidad*, la Crucifixión –que podía competir con los Cristos de Velázquez y Cano–, la *Anunciación*, y sobre todo los distintos retratos de caballeros del Prado, representando el espíritu nacional para unos, o el origen de la modernidad para otros, copaban las portadas[345] o salpicaban en forma de grandes láminas los números, por ejemplo, de *La Esfera*[346], compartiendo protagonismo con la crónica cultural y social del país; es decir, palpitaban entre las estampas gráficas y literarias de la España más tradicional y profunda, las impresiones de las exposiciones del arte contemporáneo, postales de las ciudades más vanguardistas como Chicago o París, y las últimas tendencias de la moda femenina desde la fantasía *Belle Époque* hasta la *garçonne* de los locos años 20 –¡incluida su icono, Louise Brooks!–. El Greco, entre páginas convulsas de casticismo noventayochista, cosmopolitismo modernista y novecentista, regeneracionismo y vanguardia, estaba de moda, y la nueva sala del Prado parecía haber complacido –pese a las reticencias expositivas citadas– a todos.

La inauguración de su sala pareció el momento oportuno para que en el Prado se hablase sobre *El Greco y su tiempo*, conferencia que corrió a cargo de un periodista de *La Época*. Unos meses después era el historiador Rafael Domènech quien explicaba *Los valores técnicos y estéticos de la forma* en sus cuadros. Pero el tirón de la apertura de la sala se diluyó y hasta 1923 Tormo no encargó a Allende-Salazar una nueva conferencia sobre *Tintoretto y el Greco*. Y con algo de retraso, el conocido crítico toledano y ateneísta Vegué y Goldoni disertaría *En torno a la figura del Greco* en 1925. En todo caso, tampoco fueron intervenciones

[341] "Un cuadro del Greco. Donación al Museo Nacional de Pinturas", *El Imparcial*, Madrid, 25 de junio de 1921, s.p.; "Un Greco en depósito y un donativo", *La Voz*, Madrid, 27 de junio de 1925, s.p.; "Un legado y un donativo para el Museo del Prado", *La Voz*, 29 de marzo de 1927, s.p.
[342] "En el Museo del Prado intentan robar un cuadro del Greco", *La Esfera*, 341, 17 de julio de 1920, lámina.
[343] "En la Pinacoteca de Múnich", *La Esfera*, 89, 11 septiembre de 1915, s.p.; "En el Louvre. El Greco y Herrera", *La Esfera*, 775, 10 de noviembre de 1928, pp. 21-23
[344] "Los museos particulares. La casa del conde de Pradere", *La Esfera*, 27, 4 de julio de 1914, s.p
[345] Portadas de los n.os 126, 227, 589 y 613 de *La Esfera*, correspondientes a 1916, 1918 y 1925.
[346] Láminas de los n.os 65, 122 y 744 de *La Esfera*, de 1915, 1916 y 1928; PEÑA, Concha, "Figuras del Greco. El caballero de la mano al pecho", *La Esfera*, 526, 2 de febrero de 1924, s.p.

extraordinarias, sino que, en la tónica de estos ciclos del Prado, el protagonista era una vez más uno de sus maestros más admirados[347].

Que el Greco era uno de los pintores más famosos del Prado lo sabemos también por la infinidad de veces que lo copiaron. Desde 1914 y durante la década de los veinte, Velázquez, Murillo y Goya encabezaron el ranking año tras año, superando el centenar de copias, llegando incluso a sobrepasar las doscientas. Los dos puestos siguientes los ocuparon sin apenas variación Tiziano y el Greco, quienes oscilaban entre las treinta y sesenta copias, y a los que solían seguir Ribera, Rubens y Van Dyck con poco más de veinte. Del Greco, los retratos fueron los más copiados, sobre todo *El caballero de la mano en el pecho*, el *Caballero anciano*, *El licenciado Jerónimo de Cevallos* y otro *Retrato de caballero desconocido*, mientras que de temática religiosa lo fueron el busto de la *Virgen*, el *Cristo abrazado a la Cruz* y la *Sagrada Familia*[348].

El caballero de la mano en el pecho, al que dio nombre Baroja[349], fue el que más se reprodujo en la prensa y el más copiado de los grecos del Prado, y los escritores de aquellos años 20 le regalaron innumerables líneas, como el curioso superchero de Bécquer, Iglesias Figueroa[350], o Manuel Machado[351], que dedicó –no por casualidad– su soneto a Cossío. La singular pose de este *caballero* despertó también la curiosidad de Gil Fillol, quien intrigado reflexionó sobre el papel de las manos en la pintura en *Los Lunes del Imparcial*[352]. Mientras que en la cosmopolita revista *Nuevo Mundo* se reprodujo el famoso retrato, manipulado –hasta cinco veces en una misma página–, para ilustrar la hipótesis por la que el "especialista en

[347] Con motivo del Centenario, en 1941, Tormo habló sobre *La escuela veneciana y el centenario del Greco*, y Lafuente se ocupó de un ciclo sobre El Greco con temas como su formación artística, o su relación con el arte del siglo XVI, el arte barroco, y España. En el curso de 1942-43, el homenaje al pintor continuó. Tormo hizo un ciclo sobre *Tiziano, Veronés, Tintoretto y El Greco*. AMNP, caja 431, leg. 200, Conferencias 1920-1960; "Noticias", *La Voz*, Madrid, 3 de noviembre de 1920, p. 7.

[348] P809, P806, P812, P810, P829, P822, P826. Memorias de los años 1914, 1915, 1916 y 1918 presentadas por la Junta del Patronato del Prado, publicadas en *Gaceta de Madrid*, núm. 54, de 23 de febrero de 1915, pp. 605-608; núm. 164, 12 de junio de 1916, pp. 640-644; núm. 94, 4 de abril 1918, pp. 44-46; y núm. 224, 11 de agosto de 1920, pp. 570-573. AMNP, Libros de copistas correspondientes a los años 1920, 1921, 1922-1923, 1924-1927 y 1928 con las signaturas L7, leg. 14.20, L8, leg. 14.22, L9, leg. 14.25, L38, leg. 14.26 y L10, leg. 14.29.

[349] BAROJA, Pío, "Cuadros del Greco I. Los retratos del Museo Nacional del Prado", *El Globo*, Madrid, 26 de junio de 1900, p. 1.

[350] IGLESIAS, Fernando, "El Caballero de la mano al pecho", *El Imparcial*, Madrid, 14 de noviembre de 1924, p. 10.

[351] MACHADO 1911, pp. 59-64.

[352] FILLOL, Gil, "Las manos en la pintura", *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 14 de agosto de 1921, s.p.

las enfermedades de los ojos", Beritens, explicaba la peculiar forma de pintar del Greco[353].

Pasarían los años, pero su imagen estaba más de actualidad que nunca. En los años 60 el desconocido *caballero*, en forma de sello, recorrió el mundo como pintor español. Como alusión a la España más austera y oficial a la que había llegado el "destape", lo representaría OPS en *La Codorniz*, la revista más audaz, en 1971[354]. Ocho años después, en blanco y negro, con un enorme interrogante en el pecho –sugerente asociación– y sobre un estridente fondo amarillo, protagonizaba la portada de estilo pop –muy setentera, todo hay que decirlo, pero nada que no hubiese hecho ya Equipo Crónica–, diseño gráfico de Javier G. del Olmo para el folleto *¿Qué es el Museo del Prado?*, de Salas, publicado por la ya mítica Ediciones Orgaz[355]. En 1994, volvía a identificarse con la España de antes, la de los Quijotes, frente a la nueva España, la de los Sanchos, cuando Serafín Rojo ilustró la novela cervantina. Pese a la polémica que despertó su restauración en 1996, el Prado utilizó este retrato como portada del folleto del plano del museo hasta hace poco tiempo. Para conmemorar el centenario del pintor en 2014, Forges lo inmortalizó en *El País*, esta vez como Quijote. Este *caballero*, sobre en mano, servía de nuevo para ilustrar uno de los capítulos de nuestra historia más reciente[356]. Un retrato cuya imagen ha dado la vuelta al mundo convirtiéndose en el cuadro más conocido y reproducido del Greco desde que Beruete, alentado por el espíritu noventayochista y la incipiente historiografía nacional, inaugurase su sala monográfica en el Prado hace casi cien años. Desde aquel momento el Greco se asimiló como uno de los iconos de la pinacoteca –que nada tenía que envidiar ya a Velázquez o Goya– y se convirtió en una imagen de referencia del arte español y, por qué no decirlo, de España[357].

[353] "Una conferencia sobre el Greco", *Nuevo Mundo*, núm. 1001, 13 de marzo de 1913, s.p.; STORM 2011, pp. 192-195.
[354] Portada de *La Codorniz*, núm. 1562, 24 de octubre de 1971.
[355] SALAS 1979.
[356] Viñeta de Forges, *El País*, 19 de enero de 2014.
[357] Véase STORM 2003 y STORM 2004. Cfr. HADJINICOLAOU 1990, pp. 83-91; HADJINICOLAOU 1999.



Fig. 12. Portada de *La Codorniz* con caricatura de OPS inspirada en *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco, 24 de octubre de 1971.

Lo que no encontramos

Para que aquella historia de la pintura española que se pretendía contar con la sistematización de las colecciones funcionase había que lidiar con un inconveniente: las llamadas "lagunas del Prado". No lo pudo decir mejor Sánchez Cantón en 1940. En el Prado teníamos:

> el color de los venecianos, el vigor de Rubens, la elegancia sensible de Van Dyck, el claroscuro de Ribera. Y junto a tales presencias, el influjo negativo de las ausencias –si me consentís la frase–: nada holandés (lo que valía tanto como para excluir la intimidad del vivir tranquilo y abastecido); casi nada francés (lo que excluía la frialdad seudo-clásica y la teatralidad en los retratos) ¿No es eso lo que encontramos, y lo que no encontramos? ¿No son esas sus riquezas y sus faltas?[358]

A principios del siglo XX estas ausencias, que ya habían sido señaladas bien pronto por Cossío y por Beruete[359], se convirtieron en una de las principales preocupaciones del recién creado Patronato; especialmente, las de los primitivos italianos, los holandeses y los ingleses. Tanto es así que, todavía en 1930, el conde de Peña Ramiro seguía recordando que a la hora de comprar había que pensar en esos huecos de autores que no estaban representados en el Prado[360]. Aunque lo cierto es que, una vez el nuevo plan museográfico se puso en marcha, lo que se convirtió en un "verdadero deber", según el marqués de Casa-Torres, fue completar las lagunas de la pintura española. Porque, como él mismo comentó, en la escuela madrileña del XVII, por ejemplo, había "vacíos lamentables"[361].

---

[358] SÁNCHEZ CANTÓN 1944b, p. 12.

[359] Las opiniones de Cossío respecto a lo que él llamó, ya en 1883, "los vacíos del Prado" son bastante conocidas. Menos, las que en 1903 tenía Beruete hijo antes de ser director, quien ya consideraba que el museo no tenía cuanto hacía falta "para el conocimiento completo de la historia de la Pintura". Faltaban "ejemplares de algunos maestros importantes, y aún hay escuelas enteras de mucha importancia que no están representadas en el Prado. En cambio, de Tiziano, Antonio Moro, Van Dyck entre los extraños, y de Ribera, Velázquez y Goya entre los nuestros, posee este Museo una representación tan abundante como casi no se encuentra en ningún otro museo. Son muy escasas las obras de las escuelas italianas del cuatrocientos, cuyo conocimiento es tan necesario para el estudio del arte". Mientras que sobre las tablas existentes de primitivos españoles eran "insuficientes para darnos una visión justa del verdadero florecimiento y estilo de las distintas escuelas españolas de los siglos XIV y XV". Por no hablar de que tampoco había nada "de la brillante escuela inglesa del siglo XVIII". COSSÍO 1883, p. 271; BERUETE 1926, pp. 5-9.

[360] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 280, 14 de mayo de 1930, ff. 125-126.

[361] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

En estos años, los Museos de Arte de Cataluña también enfocaron su política de adquisiciones –condicionada asimismo por un escaso presupuesto– a completar su nuevo plan museográfico. Allí, por el contrario, lo primero que interesó fue la incorporación de pintura catalana contemporánea. De hecho, se desestimó la oferta del *Lot y sus hijas* de Gentileschi, que en 1926 acabaría comprando el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una obra que de haberse comprado, como ha subrayado March, habría sido "la pieza más importante del barroco italiano que hubiera atesorado el museo, como lo fue y todavía lo es, del museo que sí la compró veintisiete años después"[362].

De vuelta al Prado, es evidente que la primera forma de intentar paliar estas faltas fue la adquisición mediante compra directa de nuevas obras, a pesar de que el presupuesto con el que se contaba era demasiado ajustado[363]. El problema era el dinero. La idea de solicitar una consignación anual del Estado, como había sugerido ya el marqués de Casa-Torres en 1913, se tuvo que desechar. Era entonces una empresa perdida de antemano. Al menos, el Prado siempre pudo contar con las contribuciones puntuales de la Sociedad de Amigos del Arte, las donaciones y los legados. Por lo que, ante las tantas ofertas que se le hacían, el Patronato, condicionado por las necesidades del plan museográfico en ciernes y el limitado presupuesto, contestaría por norma general que "al Museo sólo le interesa la adquisición de obras de autores que no están representados o lo estén de modo imperfecto"[364].

---

[362] MARCH 2011, p. 62. Sin embargo, entre 1903 y 1905, a partir de la creación de la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes de Barcelona esta situación experimentó un punto de inflexión. Fue entonces cuando se compraron los lienzos de la historia de Tobías de Andrea Vaccaro o el *San Pablo ermitaño* de Mattia Preti. Más adelante, esta escuela se engrosaría mediante legados y depósitos. En 1906 ingresaban las pinturas murales de la Capilla Herrera de Annibale Carracci y taller, así como el *Moisés niño lanzando la corona del faraón*, de Orazio de Ferrari, que habían estado depositadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, mientras que en 1919, Dolores Dalmau legaba un *Moisés haciendo surgir las aguas*, anónimo. Sin embargo, entre las ofertas desestimadas, "por no ser convenientes para el museo", cabe citar una *Magdalena orante ante Cristo* de escuela romana, que se atribuía a Guido Reni, en 1918, o una *Dolorosa*, también creída de Reni, en 1920. BORONAT 1999, pp. 155, 694, 706-707; MARCH 2011, pp. 62-78

[363] El marqués de Casa-Torres lamentaba cómo por esta razón era imposible comprar obras maestras de los pintores extranjeros, máxime cuando en los mercados y subastas internacionales alcanzaban entonces precios exorbitantes y había que competir con otras naciones más ricas. Sin embargo, confiaba en que podrían adquirirse si se aprovechaba alguna buena ocasión siempre que se procediese con inteligencia. Lo que, en su opinión, todavía estaban a tiempo de comprar era pintura española a precios muy asequibles, tal y como habían hecho algunos coleccionistas de medios modestos. AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

[364] Así se hizo, una vez más, con un Murillo representando a San Antonio de Padua ofrecido por Pierre Kockx, director del Museo de Amberes, en enero de 1922. El Prado tenía "más de cuarenta cuadros" de este pintor. AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 140, 5 de enero de 1922, f. 30.

Como era de esperar, quien estuvo más presente en las deliberaciones sobre este asunto, quien más propuestas de compra de arte español hizo y a quien se envió para comprobar la autenticidad de muchas de las obras que se ofrecían fue a Tormo[365]. No por casualidad, sino porque si hubo un vacío que preocupó completar fue el de los primitivos españoles, "insuficientes para darnos una visión justa del verdadero florecimiento y estilo de las distintas escuelas españolas de los siglos XIV y XV", como había advertido Beruete[366].

Es por esto que, por ejemplo, en noviembre de 1913, Tormo propuso la conveniencia de adquirir un cuadro de Alonso Cano, una tabla de Yáñez de la Almedina, un retablo pintado en 1450 por Vicente Montoliú y un importantísimo retablo de Alonso de Berruguete que estaba en Santa Úrsula de Toledo. Los demás vocales acordaron que lo prioritario era el de Berruguete, porque como sabemos "debían ser preferidos los artistas notables que no estaban representados en el museo"[367]. En la misma fecha, Tormo informó al Patronato de que en la iglesia de San Lorenzo en Huesca existían cinco tablas de Pedro de Aponte a tener en cuenta. Todos los vocales reconocieron la importancia y la necesidad de enriquecer la Galería Central con esta adquisición[368]. Cuando en junio de 1919 se planteó la compra de *La Virgen del Caballero de Montesa*, fue a Gómez-Moreno y a Tormo a quienes se pidió que viajasen a Valencia para estudiar las obras del maestro Rodrigo de Osona en relación con esta tabla de cara a su posible compra. A su vuelta en julio expusieron al Patronato un exhaustivo informe[369]. Todo lo relativo a esta adquisición fue seguido de cerca por la prensa, siendo bastante ilustrativo de lo que venimos diciendo del papel desempeñado por Tormo lo que se dijo en *La Época* ese mismo mes:

> En contra de los que afirmaban que esta tabla era italiana [como Berenson] está el criterio competentísimo del señor Cossío, el del señor Gómez Moreno y el del señor Tormo, autoridades indiscutibles en materia de primitivos[370].

---

[365] Fundamentalmente de primitivos, aunque también se solicitó su dictamen en otros casos. Por ejemplo, en 1923 tuvo que examinar un Goya y una tabla de Correa ofrecidos al Prado por un particular de Barcelona. AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 157, 4 enero 1923, f. 93.
[366] BERUETE 1926, p. 9.
[367] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 13, 6 de noviembre de 1913, s.f.
[368] AMNP, caja 1379, lib.1, acta 14, 20 de noviembre de 1913, s.f.
[369] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 110, 111, 30 de junio y 10 de julio de 1919, s.f.
[370] VAQUER, Enrique, "Notas de arte. Una tabla admirable en el Museo del Prado", *La Época*, 19 de julio de 1919, p. [3].

Todavía en 1921, cuando se estaba discutiendo la adquisición de unas tablas del siglo XIV a propuesta del vocal Pedro Boix, Tormo recordaba al Patronato la necesidad de adquirir "algunas pinturas de autores primitivos, que hoy todavía abundan"[371]. Pero Álvarez de Sotomayor ya no estaba tan por la labor de seguir esta línea de actuación. En mayo de 1930, a propósito de la oferta de una tabla castellana, no sólo expuso que en este caso y en lo sucesivo deberían asesorarse de personas conocedoras de este mercado –con el explícito desaire hacia Tormo–, sino que añadió, con cierta arrogancia, que la citada tabla, a su parecer, no valía tanto "por ser de las del montón; como las que se van adquiriendo, por regla general, de gran interés para otros museos, no para el Prado. Tal ocurre con el retablo recientemente colocado que ocupa mucho sitio y que no merece por su mérito puramente arqueológico". De adquirirse obras de ese período, opinó que debían ser sólo tablas catalanas. En cualquier caso, concluyó que lo mejor era suspender por algún tiempo la compra de primitivos españoles y "procurar llenar los vacíos de períodos más adelantados" del arte español que, por desgracia, se notaban mucho. Mientras que el conde de Peña Ramiro y el marqués de Casa-Torres mostraron su conformidad con estas apreciaciones, Tormo apuntó que la tabla ofertada –en la que había mediado ya Gómez-Moreno– le parecía interesante. Lo cierto es que Tormo no había encajado demasiado bien el ácido juicio de Álvarez de Sotomayor, y no tardó en salir en defensa del valor de los primitivos españoles, sentenciando que éstos "no entendían de precio"[372].

Que el arte extranjero bien representado en las colecciones no estaba entre las prioridades, se ve bien en la oferta del londinense Arthur Newton en 1924. Los nombres de Guido Reni, Guercino, Andrea Sacchi y Salvatore Rosa aparecían en una lista que se completaba con los de Tiziano, Rafael o Rubens. No se compró ninguno, no sólo por esa razón sino por no haber fondos. Quizá los precios de los primeros todavía no eran demasiado altos, pero el de los segundos sería disparatado[373]. Por lo tanto, ni que decir tiene que tomar este parámetro, el de las compras directas, para valorar la estima del barroco italiano, bien representado

[371] AMNP, caja 1379, lib. 4, acta 132, 21 de mayo de 1921, s.f.
[372] AMNP, caja 1380, lib. 1, actas 280, 282, 14 de mayo y 18 de junio de 1930, ff. 125-127, 132. Tras la oposición de Álvarez de Sotomayor, en realidad se escondía su interés por invertir en holandeses del XVII. Pero el Patronato en repetidas ocasiones había desestimado su sugerencia, porque no era el momento de comprar en el extranjero. AMNP, caja 1380, lib. 1, actas 245, 256, 3 de mayo de 1928, 21 de febrero de 1929, ff. 19, 55-56.
[373] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 186, 16 de octubre de 1924, f. 20.

cualitativa y cuantitativamente en el Prado, sería un error. Si bien es cierto que hubo algún nuevo ingreso entonces, como el del *Retrato de Lorenzo Bernini*, hay que recordar que lo compró el Patronato del Tesoro Artístico en 1929 para el Prado[374]. Estos criterios de la política de adquisiciones se prolongaron en el tiempo, y así entre las obras adquiridas por gestión directa del museo entre 1931 y 1936, únicamente hubo pinturas españolas y flamencas[375].

La segunda forma de suplir las lagunas del Prado fueron las donaciones o los legados, aunque la cuestión de la autenticidad con frecuencia desembocaba en rechazos fulminantes y, por tanto, pronto se convirtió en una vía de adquisición problemática. La excepción la constituyeron aquellos legados de coleccionistas reconocidos, generalmente vocales del Patronato, que rara vez se cuestionaron. Así, por ejemplo, siendo la escuela inglesa una de esas lagunas –quizás de las menos importantes entonces–[376], en 1919 Tormo donó una pareja de retratos que él atribuía a Lawrence, para su exposición temporal en el museo[377].

Qué podemos decir de la combinación *Seicento* y donaciones. Hubo reticencias a la hora de aceptar pinturas de este periodo. En 1921, Beruete nos dejó un desafortunado comentario al respecto. Después de examinar una serie de lienzos cedidos por Arturo Amblard y valorar cuáles eran "dignos de figurar en las colecciones nacionales", comunicó al Patronato que únicamente "la Virgen de la Leche, atribuido a Carracci"[378] se llevaría al Prado. "Y eso no por su mérito extraordinario, sino como una consideración a la memoria del testador"[379]. No ocurrió lo mismo cuando llegó el legado de Pablo Bosch, vocal del Patronato desde su creación[380], en 1916. Ingresaron en el museo sin objeciones: una supuesta *Magdalena penitente*, considerada por Voss anónimo veneciano del XVII[381]; otro

[374] SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 756.
[375] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 361, 4 de junio de 1936, ff. 79v-80r.
[376] Más adelante Álvarez de Sotomayor, fiel admirador, la convertiría en una de las protagonistas en la política de adquisiciones.
[377] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 114, 4 de diciembre de 1919, s.f. En el inventario de sus bienes a su muerte, todavía seguía teniendo dos retratos de señor y señora desconocidos de la escuela inglesa con marcos dorados; debía tratarse de éstos. BHUC, caja BH AP8 (4), Carpetilla D, Inventario de los bienes muebles de padre, Madrid, febrero de 1951, n.os inv. 22 y 23.
[378] Actualmente consta como anónimo napolitano del siglo XVII, bajo el título de *La Virgen con Niño* (P5578), y está en depósito en el Museo Municipal de Vigo
[379] AMNP, caja 1379, lib. 2, actas 128, 129, 131, 22 de febrero, 3 de marzo y 7 de abril 1921, s.f. El 19 de mayo, aceptada la donación, ingresó en el museo.
[380] AMNP, caja 99, leg. 16.08, exp. 26, Lista de los cuadros elegidos en casa de don Pablo Bosch para ser traídos al Museo, 4 de enero de 1916.
[381] P2711. Durante un tiempo fue considerada obra de Antonio Zanchi y estaba inventariado como 79B en el catálogo de 1933. Hoy está catalogada como *Vanitas* de Pietro Negri. AMNP, caja 3274,

anónimo italiano del XVII con el tema de *Agar e Ismael en el desierto*[382]; dos partes de un mismo lienzo sobre la *Visión de San Bruno*, creídos en un principio de Philippe de Champaigne y anónimo español del XVII, pero que Voss atribuyó a Rutilio Manetti[383]; y una *Coronación de la Virgen*, considerada italiana de fines del XVII[384]. Estas pinturas, junto al resto del legado Bosch, estuvieron expuestas en las salas 73 y 74 de la planta baja, que se inauguraron aquel 13 de diciembre[385].

En los siguientes años, acabaron en el Prado otros italianos. Casi siempre anónimos. En febrero de 1917, por legado de Florencio D'Estoup, ingresaba una *Virgen con el Niño*[386], mientras que diez años después lo hacía *Un eclesiástico italiano* a través del de Luis de Errazu, vocal del Patronato del museo[387]. No fue, sin embargo, hasta 1931 cuando, con el legado de Pedro Fernández-Durán, pasaron a engrosar la colección italiana un retrato del Papa Clemente XI[388], dos floreros[389], un *Jardín con flores y frutas*[390], los retratos ecuestres de Carlos II y María de Neoburgo pintados por Giordano[391] y el único caracciolo que posee el Prado[392]. Más curioso es el caso del *Retrato de hombre joven* que Virginia Woodbury Lowery, duquesa de Arcos, legó en 1935, porque durante mucho tiempo se atribuyó a Velázquez y, sin embargo, era obra del italiano Carlo Ceresa[393].

Desde luego, la alternativa más viable, económica y rápida para suplir las ausencias del Prado fue, como había propuesto el marqués de Casa-Torres en mayo de 1913, revisar concienzudamente todo lo que existía dado en depósito y traer todo lo que tuviese interés. A su vez, se hacía necesario enviar a museos provinciales aquellas obras que no interesaban demasiado y sobrepasaban la capacidad de la

---

exp. 3, Notas y comentarios a la colección Bosch para el Catálogo del Museo de 1933. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 694.

[382] En el catálogo de 1933 aparece como *La Virgen, el Niño y un ángel* e inventariado como 27B, pero actualmente tiene el número de inventario P2659. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 695.

[383] P2688, P2869. Atribución dada por Voss y que se mantiene. AMNP, caja 3274, exp. 3, Notas y comentarios a la colección Bosch para el Catálogo del Museo de 1933. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 691.

[384] P2708. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 701. Más tarde, restituida por Pérez Sánchez a Sebastián Herrera Barnuevo.

[385] "En el Museo del Prado. Su Majestad el Rey inaugurando las salas Bosch en la tarde de ayer". (Foto Alba), *ABC*, 14 de diciembre de 1916, p. 1; *Blanco y Negro*, 17 de diciembre de 1916, p. 13.

[386] P5421. Hoy en depósito en el Museo Provincial de Lugo.

[387] P2475. SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 750. Actualmente atribuido a Pietro Martire Neri.

[388] P2769. En la actualidad se considera copia de Carlo Maratta.

[389] P2778, P2779. Creídos españoles, hoy figuran como obras de Margarita Caffi.

[390] P2760. En depósito en el Ministerio de Cultura.

[391] P2762, P2763.

[392] P2759, con el tema de *Los santos médicos Cosme y Damián.*

[393] P2889.

pinacoteca[394]. Ese mismo año, se puso en marcha esta política trayéndose los lienzos de Carducho que estaban depositados en el Instituto de Zamora, en el Ayuntamiento de San Sebastián y en la Academia de la Historia[395]. En febrero de 1919, el marqués de Casa-Torres reiteró la conveniencia de que el Prado tuviese obras que, aunque no fuesen excepcionalmente bellas, sirviesen para el estudio de la historia de la pintura, cumpliendo así el museo con su fin principal, el educativo. Por tanto, añadió que debían volver también aquellas pinturas de autores aquí no representados o que lo estaban de una manera muy imperfecta, fijándose por encima de todo en los españoles. Es por esto que decidió que se trajesen cuanto antes el *San León*, atribuido entonces a Herrera el Viejo, que la comisión inspectora designada había visto en el Consejo de Estado, uno o dos cuadros firmados por Bartolomé Román y los de Pantoja de la Cruz, que eran bastante mejores que los que poseía el Prado, y sugirió que era hora de buscar algo de Tristán, del cual no se tenía nada[396].

Al mismo tiempo, el Patronato había planteado la necesidad de descongestionar el Prado del exceso de obras acumuladas en los almacenes. Una falta de espacio agudizada por la incorporación de los fondos del Museo de la Trinidad[397]. La propuesta del marqués de Casa-Torres se concretó: aquellas obras aquí conservadas que estuviesen "conocidamente desprovistas de todo interés y mérito artístico" habría que almacenarlas en otro lugar, repartirlas entre los museos provinciales o venderse –"sin que a nadie esto le produjese recelo"– las que fuesen "manifiestamente inútiles, previo informe y reconocimiento de la Academia de San Fernando, y procurando rodearse de toda clase de garantías y seguridades"[398].

En enero de 1914, Lázaro tomó la palabra al marqués de Casa-Torres y presentó un borrador de requisitos para la concesión de obras en depósito que, aunque discutido a lo largo de diversas juntas, finalmente se aprobó[399]. El primer

[394] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.
[395] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 12, 7 de octubre de 1913, s.f.
[396] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 102, 20 de febrero de 1919, s.f.
[397] Según Álvarez Lopera, los depósitos se hicieron no en función de la importancia de las pinturas, sino por razones de conveniencia, que apuntaban más al deseo de desembarazarse de ellas que a cualquier otra consideración. Entre 1872 y 1900, se depositaron unas 650 pinturas (479 sólo en la década de los ochenta), el resto, a excepción de unas pocas tablas y esculturas adjudicadas al Museo Arqueológico Nacional, irían a parar a los almacenes del Prado, en donde no pocas quedarían hasta fechas relativamente recientes tal y como llegaron, sin estudiar ni identificar. ÁLVAREZ LOPERA 2004, p. 81.
[398] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.
[399] AMNP, caja 1379, lib. 1, actas 18, 31, 32, 15 de enero, 3 y 17 de diciembre de 1914, s.f.

paso debía ser recoger todo lo depositado fuera y hacer una lista, de la cual "los mejores" cuadros y los que, aún sin ser tan buenos, estuviesen firmados, constituyesen páginas interesantes de la historia pictórica nacional o perteneciesen a autores no representados en el Prado, se quedasen. De los restantes, se separarían aquellos que pudiesen contribuir a formar un Museo de Artes Industriales en Madrid, el cual había sido fundado un año antes a propuesta del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Santiago Alba[400]. Los últimos cuadros se juntarían con copias de obras de segunda clase conservadas en la pinacoteca. Con este conjunto final se harían ocho o diez grupos para constituir museos provinciales, no concediéndose menos de cien cuadros a ninguna institución. Respecto a la última estipulación, únicamente Tormo y Lázaro se mostraron conformes, mientras que el resto de los vocales se inclinaron por fijar la cifra en cincuenta[401].

Eso sí, Tormo discutió algunos puntos o, más bien, algunas expresiones. Intervino para aclarar la capital importancia que tenían muchas copias del museo, coincidiendo con la opinión de especialistas extranjeros de la talla de Berenson, a quien el Prado le había parecido "rico en copias de interés histórico y artístico innegable". Durante su visita, sugirió a Tormo la posibilidad de reunirlas en una sala especial, que tampoco precisaba tener grandes lujos, pero que sería de gran utilidad para los investigadores[402]. Copias que, por el contrario, encabezaron la lista de salida para contribuir a la formación de estos museos provinciales, con el consiguiente matiz peyorativo. Por otro lado, en el borrador, Lázaro calificaba algunos fondos como "cuadros de segunda clase", expresión que, en primer lugar, impugnó Picón y, acto seguido, Tormo, quien aclaró que no debían hacerse clasificaciones que por su fondo o forma fuesen despectivas para los museos que iban a recibirlos[403].

---

[400] "Real Decreto creando en esta Corte, bajo la dependencia de este Ministerio, en el Palacio de Cristal del Retiro, un Museo Nacional de Artes industriales.", *Gaceta de Madrid*, 1, 1 enero 1913, pp. 14-15.

[401] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 31, 3 de diciembre de 1914, s.f.

[402] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 15, 4 de diciembre de 1913, s.f. La opinión de Berenson fue recogida por Tormo en una de las primeras hojas del primer volumen de su ejemplar del catálogo de Madrazo. Como señala Finaldi, quien también reproduce esta cita, "en un periodo en que los museos iban retirando las copias de sus paredes para dejar solo obras «originales», Berenson afirmaba su valor para el conocimiento y especialmente para el desarrollo de las dotes del *connoisseur* que consideraba fundamentales en el estudio de la historia del arte". FINALDI 2007, p. 742.

[403] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 31, 3 de diciembre de 1914, s.f.

La puesta en práctica de la cesión de depósitos, como era previsible, acabó poniendo sobre la mesa algunos errores que Tormo denunció. Por ejemplo, lo que había ocurrido en el caso del Museo Provincial de Córdoba, adonde sólo se habían enviado dos cabezas del llamado apostolado chico de Ribera. De ahí que, a la altura de 1920, Tormo propusiese que, en lo sucesivo, al concederse depósitos, no se descabalasen los cuadros que formaban series[404].

Por supuesto que, en un momento de triunfo de lo español en el Prado y obligados por la falta de espacio a deshacerse de aquello considerado de menor mérito, bastantes pinturas el *Seicento* italiano pasaron a engrosar el conjunto de depósitos. Sin ir más lejos, en 1935, la Academia de la Historia solicitó un "paisaje atribuido al Domenichino" para la Casa de Lope de Vega. Efectivamente, el mismo del que Berenson durante su visita al Prado había dicho que, aunque italiano, no era de este autor. El depósito se aceptó[405].

Más relevante resulta el caso de los depósitos que se concedieron a la Embajada de Bruselas en 1928[406]. En la lista figuraban "una perspectiva: galería con columnas y gente en el interior" y "los juegos olímpicos" atribuidos a Castiglione, una "perspectiva interior de San Pedro en Roma" y otra "perspectiva con tres figuras", ambas de escuela italiana también[407], "una joven con vaso de flores en la mano y detrás un niño (sin concluir)", de "estilo de Maratta"[408] y "La Magdalena penitente haciendo oración con las manos cruzadas delante de un peñasco en que hay dos libros, una calavera y un crucifijo" supuestamente de Turchi[409]. Un total de seis pinturas italianas que hoy continúan allí. En este punto cabe preguntarse, ¿por qué se aprobó cuando quince años antes, en 1913, se había denegado la petición del embajador de España en Roma de seis lienzos de Carducho "u otros semejantes para adornar los salones de la embajada"? Porque los primeros pertenecían a una escuela poco apreciada entonces y no tenían ninguna relevancia para el futuro plan museográfico, mientras que los segundos constituían la piedra angular. Aunque, según el duque de Alba, la negativa debía "fundarse en la oposición del Patronato a que salgan obras de arte fuera de España", más aún

[404] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 125, 12 de diciembre de 1920, s.f.
[405] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 350, 5 de diciembre de 1935, f. 66r.
[406] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 238, 5 de enero de 1928, ff. 1-2.
[407] P6206, P6207. Hoy ambos figuran como anónimos italianos del XVII.
[408] P4145. Pérez Sánchez la identificó ya como *Flora*, pero la creía de Margarita Caffi. Sin embargo, hoy figura como obra de Carlo Maratta. PÉREZ SÁNCHEZ 1965, pp. 297, 344.
[409] Como hemos visto, Voss lo había identificado como obra de Giovanni Domenico Cerrini que hoy conserva. Aun así, se guiaron por el catálogo antiguo. MADRAZO 1920, p. 95.

cuando tratándose de "un fin francamente decorativo". Únicamente se propiciaría la concesión "a Museos o establecimientos de enseñanzas artísticas para contribuir a la educación estética de nuestro pueblo". Tan sólo Beruete propuso otra posibilidad: que se trasladasen allí otros cuadros que de España había en Italia[410].

El tema de los depósitos, concedidos con anterioridad o en trámite, se había empezado a descontrolar. Por lo que, ya en 1919, el marqués de Casa-Torres estimó oportuno hacer un catálogo con fotografías para identificarlos; al menos de los más importantes. Lázaro pensó que de ello se podrían ocupar los discípulos de Tormo, Sánchez Cantón y Allende-Salazar, puesto que como catalogadores en el Prado habían venido desarrollando un trabajo análogo "con tanto celo como inteligencia". De esta forma, ambos se asociaron a la comisión que había sido formada por el Patronato para este fin, con objeto de auxiliarla en el cotejo de la numeración y unificar ambos inventarios[411].

Otra opción que se contempló para completar las lagunas del Prado fue el intercambio, planteado de dos maneras. Si un museo provincial pedía cuadros en depósito, el Patronato contestaría favorablemente siempre y cuando ese museo cediese fondos de su colección necesarios para el Prado. En otras ocasiones, se trató de intercambios directos. Por ejemplo, en 1920 se negoció con el Museo Arqueológico Nacional la cesión de unos vasos griegos y las piezas de piedras duras de la fábrica del Retiro a cambio de tablas de primitivos[412].

La escasa representación de Tristán, del que colgaba "un único retrato en busto de un hidalgo anciano" en el Prado, como había apreciado Paul Léfort[413], se tradujo en que cada vez que aparecía en venta algún cuadro suyo, cuya autenticidad se podía afirmar con certeza, la noticia se discutiese con urgencia en el Patronato. Así sucedió en 1913 con tres supuestos originales que estaban en venta en Madrid y que el marqués de Casa-Torres, una vez vistos, juzgó interesantes[414]. Ante la preocupación por llenar este vacío y teniendo en cuenta el inconveniente de la solvencia económica, en diciembre de ese mismo año, Tormo barajó la posibilidad de traer el retrato de Lope de Vega del Hermitage a cambio de un Greco o un Goya

[410] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 12, 7 de octubre de 1913, s.f.
[411] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 100, 102, 16 de enero y 20 de febrero de 1919, s.f.
[412] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 107, 109, 125, 8 de mayo y 5 de junio de 1919, 12 de diciembre de 1920, s.f.
[413] LEFORT 1900, p. 116.
[414] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

de segundo orden. El marqués de Casa-Torres y Lázaro cuestionaron su autenticidad y, finalmente, se desestimó el trámite[415].

Hubo todavía una última vía de incorporar obras, que no implicaba tampoco gastos: solicitarlas a Palacio, con la condición de que no se hallasen en los salones principales. Así se hizo en 1932 con unas tablitas de Juan de Flandes, los Watteau o el Guardi, entre otros[416]. En definitiva, todo era posible para, como había dicho el marqués de Casa-Torres, lograr "tener el más completo museo de pintura española, al que forzosamente tuviese que acudir el que pretendiese estudiar nuestra escuela, casi desconocida en el extranjero y lo que es más triste tener que confesar no muy conocida tampoco en España"[417].

[415] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 15, 4 de diciembre de 1913 s.f.
[416] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 304, 4 de febrero de 1932, f. 2v.
[417] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 8, 2 de mayo de 1913, s.f.

Reglas y tradiciones del buen gusto

> El Siglo de Oro es un siglo exacto de gran pintura, un siglo y no más.
>
> August L. Mayer, *Historia del Arte español* (1928)

Todos estamos de acuerdo en que hoy una exposición sobre Caravaggio o que prometa hablar del caravaggismo, o incluso un único cuadro suyo expuesto en un lugar poco atractivo, resulta una apuesta segura para atraer hasta al visitante más desinteresado. Y es que cualquier noticia que lleve su nombre causa un revuelo inexplicable en la memoria colectiva. A partir de ese momento ejércitos de adoradores hechizados únicamente por cuatro sílabas, Ca-ra-va-ggio, invaden los museos bajo el influjo de la droga de la exposición, espectáculo efímero que sacude nuestro imaginario y, por supuesto, nuestros bolsillos. Y lo peor no es que el espacio del museo se convierta entonces en una especie de parque de atracciones, como lamentaba hace unos años Andrea Emiliani, sino que una importante parte de sus gastos se dedique a esta "instrumentalización hipócrita"[418].

No es este fenómeno, el de la fascinación por Caravaggio, cosa de nuestros días. *La vocación de san Mateo* sedujo ya, a principios del siglo anterior, a uno de los grandes escritores de la literatura italiana, Carlo Emilio Gadda, hasta el punto de marcar su inspiración estética[419]. Pero la relación de Caravaggio con Gadda fue más allá de la convencional apreciación del arte del lombardo. Su influencia moldeó en su prosa la forma de dar sentido a la vida. Con un vocabulario denso y una violencia inmediata, como las intensas pinceladas al óleo, Gadda reprodujo episodios y momentos de los bajos fondos romanos como el pintor captura un brevísimo tiempo en el lienzo. Quien haya leído *El zafarrancho aquel de vía Merulana* (1957), novela policíaca a la par que templo de la confusión, ambientada en la Roma de 1927, entiende cómo Caravaggio habla *sottovoce* a través de Gadda, y sabe que cuando dos años después la historia fue llevada al cine por Pietro Germi, la imagen no logró hacer sombra a la prosa, y el *pasticciaccio brutto* quedó sencillamente en un *maledetto imbroglio*.

[418] EMILIANI 2011, p. 89; EMILIANI 2004, p. 44.
[419] Véase RAIMONDI 2003, pp. 133-180.

El cine, la literatura y el teatro han caído en la tentación de intentar inmortalizar la biografía del controvertido pintor, arriesgándose, como en el caso del superventas *M: The Man Who Became Caravaggio* (2000), de Peter Robb, a obtener una dura crítica. Esta fascinación ha llegado incluso hasta la pequeña pantalla: en 2006 la BBC emitió el documental *Caravaggio*, escrito y presentado por el mediático historiador Simon Schama dentro de su serie *Power of Art*. Un año después se rodaba la última adaptación de la vida del pintor, una coproducción para televisión entre Italia, España, Francia y Alemania dirigida por Angelo Longoni. Pero si hablamos de su herencia cinematográfica, fue el escritor, poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini, quien nos dejó en *La luce di Caravaggio* un maravilloso testimonio de su inspiración. "La que me entusiasma es la tercera invención de Caravaggio: es decir, el diafragma luminoso que hace de sus figuras unas figuras apartadas, artificiales, como reflejadas en un espejo cósmico"[420]. Y es que, ¿sin la luz –como se preguntó Ezio Raimondi– qué sería Caravaggio? Fascinado tanto por el pintor como por el cineasta, fue Derek Jarman quien cerró el círculo al afirmar en *Dancing Ledge* que "si Caravaggio se hubiese reencarnado en este siglo habría sido Pasolini"[421].

Caravaggio es *lume particolare* que nos atrapa con esa imagen de pintor violento y naturalista, con una vida y obra pintadas a base de luces y de sombras. El hombre contemporáneo se identifica con su individualidad, su apego a la realidad y su espíritu revolucionario. Se siente atraído por el sensacionalismo que impregna todo lo que rodea al pintor. Y esto es así porque Caravaggio, como escribió Longhi, cuando pintaba pensaba "en la vida común, en los sentimientos simples, en el aspecto cotidiano de las cosas importantes, en el espejo, como los hombres"[422]. Y sin embargo, resulta paradójico que hace no más de cien años a muchos no les importaba si ese *David con la cabeza de Goliat* que colgaba en una de las salas altas del Prado era o no un caravaggio; y si lo era, ¡qué más daba! En donde se podían admirar tizianos, tintorettos, velázquez, riberas o goyas, ¿por qué alguien se habría detenido en aquel cuadro "oscuro"?

[420] "La luce di Caravaggio", escrito de 1974, que se publicó en *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milán, Mondadori, 1999, t. II, traducido en "Dossier Pasolini. La luz de Pasolini", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 1 (2006), p. 59.
[421] DILLON 2004, p. 135.
[422] LONGHI 1952, p. 17.



Fig. 13. El *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio, entre bronces del XVII, la *Sagrada Familia* de Cantarini, *El Niño Jesús dormido sobre la Cruz* atribuido a Orazio Gentileschi, el *Vendedor de aves* de Saraceni y *Un eclesiástico italiano* atribuido a Neri, en la sala 98 del Prado, después de 1977. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

A lo largo del siglo XX también Artemisa logró conquistar al hombre contemporáneo. ¿Quién no recuerda el éxito que cosechó la exposición *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* abierta en el Museo de Roma a finales de 2016, cuando no hizo más que reunir pinturas de colecciones italianas y pocas de la artista estrella? Por su independencia, por su carácter indómito que huyó del rol que le tocaba en una sociedad anquilosada en los valores del Antiguo Régimen y, sobre todo, porque en sus lienzos trascendió la realidad misma, Artemisa se convirtió en una suerte de mujer *moderna*, indomable y, cuando fue domada, la venganza se hizo pincelada y el ultraje pintura. De ahí que cuando Longhi vio su *Judith decapitando a Holofernes* en los Uffizi hacia 1916 no pudo evitar escribir: "Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia"[423]. Hoy esta sobrecogedora imagen puede presumir de despertar idéntico estupor; el tándem violencia-verismo sin medias tintas despierta nuestros sentidos como pocos.

Esa suerte de atracción sintió también Anna Banti, pseudónimo utilizado por la esposa de Longhi, hacia esta *femme fatale* que se reconstruyó a sí misma tras la humillación para trascender a la leyenda. *Artemisia* (1947), cuyo manuscrito original quedó enterrado entre los escombros de la casa florentina del matrimonio Longhi cuando los nazis detonaron las minas colocadas a lo largo del Arno el 14 de agosto de 1944, resurgió de las cenizas en clave autobiográfica; y durante tres años Anna no supo vivir sin Artemisa, ni Artemisa dejar de hablar a través de Anna:

> "Catorce años", continúa cantando débilmente, con la luz del día, una Artemisia distinta, joven desventurada y contenida. No le importa que me distraiga de la aflicción de haberla perdido, se enorgullece de existir fuera de mí y casi se empeña en precederme con pasos sin sonido, cuando el sendero soleado que recorro tuerce en la sombra […]. Ahora es cuando Artemisia recita la lección para mí sola. Quiere demostrarme que se cree todo lo que inventé y se hace tan dócil que hasta sus cabellos cambian de color, se hacen casi negros y olivácea la tez. Así la imaginaba yo cuando empecé a leer las actas de su proceso en el papel florecido de moho[424].

¡Quién podía olvidar la historia de Artemisa! Anna no pudo; Berenson tampoco. Cuando Anna mandó al famoso *connoisseur* un ejemplar de su novela en 1956,

[423] LONGHI 1916, p. 294.
[424] BANTI 2008, pp. 64-65.

junto con *Le donne muoiono*, el crítico ya la había leído –nada menos que en su primera edición, la de 1947–. El *santone* de la historia del arte agradeció a Longhi tener ahora uno firmado por su mujer, la autora[425], o eso dejó escrito en una de las últimas cartas que se cruzó con el italiano.

Pero la historia de la pintura del *Seicento* no la comenzaron a escribir únicamente un pintor con una leyenda de canalla y una pintora con visos de heroína contemporánea, sino también un conjunto de pintores que pronto se conocieron como la escuela boloñesa. Su revalorización, sin embargo, sería una carrera de fondo, pues, desde comienzos del XIX, se les acusó de "convencionalismo" y "sensiblería". A partir de ahí, esta escuela pasó de ser la mayor damnificada a sencillamente "la gran olvidada", como contaba Pérez Sánchez al visitante del Prado de los años 70[426]. Tanto es así que, a pesar de que estos pintores también recuperarían su estatus en la Historia del Arte a mediados del siglo XX, continúan sin alcanzar la fama del de Merisi o Artemisa[427]. Un sencillo ejercicio basta para comprobarlo. Visualicemos por un momento la capilla Cerasi en Roma. Quien haya estado recordará a la multitud agolpada para ver la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión de San Pedro*, de Caravaggio, mientras que pocos o nadie repara en el cuadro central, de Annibale Carracci, a pesar de que por su colocación es el más importante, tal y como reflexionaba Úbeda de los Cobos en el ciclo de conferencias *Maestros en la sombra. La otra cara del Museo del Prado*[428]. Es innegable que "el paso del tiempo y de las generaciones", como escribió Zugaza cuando todavía era director del Prado, influye en la apreciación de los artistas. De manera que, "la lista de «imprescindibles» de hoy no es la misma que la de ayer y, con casi toda seguridad, no será la de mañana"[429].

Entonces, ¿quiénes eran los imprescindibles del Prado, por ejemplo, a principios del siglo pasado? Pues parece que algunos intelectuales, como Cossío, lo habrían tenido bastante claro. "El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo", escribió en su *Aproximación a la pintura española*, "son los pintores más originales y de más alta representación en España"; razón por la que su pintura merecía "el

[425] BERENSON y LONGHI 1993, pp. 135-136, carta 12d, 12 de diciembre de 1956. El segundo libro se había publicado en 1951.
[426] PÉREZ SÁNCHEZ 1974, p. 167.
[427] Sobre la revalorización de la escuela boloñesa en España, véase ÚBEDA DE LOS COBOS 2005, pp. 19-52, especialmente pp. 23-35; y ÚBEDA DE LOS COBOS 2006, pp. 197-212.
[428] ÚBEDA DE LOS COBOS 2013.
[429] VV. AA. 2013, p. 9.

derecho de ocupar puesto de primer orden en la historia general del arte"[430]. Ni rastro de los italianos, a pesar de que la pintura del Siglo de Oro español y la del *Seicento* italiano estuvieron unidas de algún modo por aspectos formales, por protagonizar una revolución estética e ideológica en la pintura de su época o por las relaciones entre sus 'patrias' de origen durante el propio siglo XVII. Si damos un salto en el tiempo, podríamos añadir que ambas escuelas fueron un instrumento más en los procesos de legitimación nacionalista que se aceleraron al comenzar el siglo XX e incluso que ambas despiertan hoy idéntico interés. Porque hablar de Velázquez o Caravaggio, de Ribera o Giordano, de Murillo o los Carracci es garantía de éxito de cualquier exposición en el mundo. Si además los juntamos en un único espacio, como se hizo ya en 1955 en la exposición *L'Âge d'Or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme*, abierta en el Museo de Bellas Artes de Burdeos, o recientemente en *Bodies and Shadows. Caravaggio and His Legacy*, inaugurada en Los Angeles County Museum of Art en 2012, su poder de atracción se dispara.

Ahora bien, como hemos visto, cuando el recién creado Patronato del Museo del Prado decidió reordenar sus colecciones a partir de 1912, supo que era el Siglo de Oro, esa "gloria de nuestra pintura", aquel que debía ocupar los lugares más importantes: la Galería Central y la sala absidal. Este plan museográfico, que surgió con la intención de llegar a contar una historia del arte español en la planta principal, se puso en marcha en 1918 con el nuevo director, Aureliano de Beruete. Según Sánchez Cantón, menos la escuela francesa, toda la pintura foránea estaba allí representada, intentando de este modo que su disposición explicase su influencia en la escuela nacional[431].

Perplejos, sin embargo, reconocíamos una ausencia, la del *Seicento* italiano, que quedaría relegado a las salas altas, las escaleras y algunos pasillos oscuros de la planta baja[432]. Ausencia que, malinterpretada, podría llevarnos a conclusiones erróneas. Por esta razón sería relevante profundizar en los grandes debates que involucraron al barroco italiano y al Siglo de Oro español en la historiografía de los cincuenta primeros años del siglo pasado.

[430] COSSÍO 1985, pp. 107, 138.
[431] SÁNCHEZ CANTÓN 1927, p. 291.
[432] SÁNCHEZ CANTÓN 1933.

De la decadencia italiana

> De mí sé decir que, frecuentador del Prado desde mi niñez, el XVII italiano se me aparecía, en mis visitas, borroso e impersonal. El catálogo de don Pedro de Madrazo de 1872 contenía muchos nombres de artistas italianos del XVII, pero posteriormente a 1920, fue paulatinamente empobreciéndose, aun sin contar con la rectificación de atribuciones que el progreso de la historia del arte habría de llevar consigo. Este progreso supone al mismo tiempo la mejor apreciación de lo desdeñado o desconocido, así como la rectificación de los prejuicios del gusto de una época[433].

La vida de Lafuente Ferrari, como la de tantos otros, corrió a lo largo de casi un siglo de la Historia del Arte en España. La diferencia es que él siempre supo ver los problemas de la disciplina. Sus escritos, como ya hemos visto, aparecen con frecuencia salpicados de su experiencia personal, haciendo de ellos también un testimonio inestimable de la historia de la profesión. Y uno de esos grandes problemas durante el siglo pasado fue el del lugar de la pintura barroca italiana en la Historia del Arte. En este punto, es necesario recordar que hasta bien entrado el siglo XX esta pintura arrastró una serie de prejuicios que se habían establecido durante el XIX. Considerada la hermana menor del Renacimiento, aquella en que había degenerado el arte de los grandes maestros, fue desdeñada y juzgada como decadente por la crítica decimonónica, empezando por el propio Pedro de Madrazo[434]. Difícilmente encontramos quien no pensase así.

Una excepción curiosa fue el pintor y crítico de arte Ceferino Araujo. En 1886 defendió que el barroco tenía tantos derechos a la estimación como cualquier otro arte. No era ni un engendro del capricho, ni un producto del mal gusto, ni el atraso o la incapacidad de una época, ni decadencia, ni otras injurias e improperios que la crítica más clásica, "gruñona y descontentadiza", le había reservado. Para Araujo, el barroco satisfizo las aspiraciones de su tiempo y esto no podía cambiarse "por el capricho de unos cuantos señores"[435]. El caso es que estas ideas peyorativas, alentadas desde la crítica más clásica, hallaron gran difusión a la vez que, paradójicamente, a partir de la segunda mitad del XIX, crecía la estima de los

[433] LAFUENTE FERRARI 1970a, p. 209.
[434] MADRAZO 1872, pp. 30-31.
[435] ARAUJO 1886, pp. 364, 380-381.

maestros españoles del barroco. De este modo se comprende que durante ese tiempo Zurbarán, Ribera, Velázquez o Murillo fuesen conquistando los espacios más importantes del museo, consagrados antes al arte italiano[436].

A pesar de que una serie de historiadores –Hermann Voss, Lionello Venturi o Roberto Longhi– había comenzado a reivindicar el *Seicento* a principios del siglo pasado, la opinión decimonónica se mantuvo en buena parte de nuestra historiografía. Opinión que se leía en la mayoría de los manuales de historia general del arte que se traducían al castellano, como el muy popular *Apolo* de Salomon Reinach. Título y anteportada eran toda una declaración de principios: *Apolo* era el "milagro griego", y solo la *Madonna Sixtina* de Rafael podía presidirlo. El libro gravitaba alrededor de dos polos, la Antigüedad y el Renacimiento. De ahí que no nos asombre que la lección vigesimoprimera, pues formó parte del curso que este especialista había impartido en la École du Louvre unos años antes, se titulase "La decadencia italiana y la escuela española", convirtiéndose de esta forma en paradigma de la pervivencia del gusto académico. ¿Qué podía encontrarse uno en sus páginas? Pues fragmentos como el que sigue:

> Puede hablarse, desde hace tres siglos, de una decadencia o rebajamiento del arte italiano […]. Se han asignado diversas causas a este fenómeno entristecedor. Unos lo atribuyen a la pérdida de las libertades en Italia, aplastadas, primero, bajo la planta de España; luego, de Austria. Otros alegan la contrarreforma, que hizo prevalecer una religión excesivamente preocupada por deslumbrar y conmover. Lo cierto es que el arte italiano del siglo XVII tendió al efectismo, representando gustosamente el arrebato y el éxtasis, las efusiones del sentimentalismo y las torturas físicas de los mártires. Vemos aparecer y multiplicarse motivos nuevos, como los del Cristo y la Virgen pintados de medio cuerpo, con los ojos levantados dolorosamente hacia el cielo, exvotos de una piedad vaporosa y enfermiza que desconoció el siglo XV. En lugar de las Venus de Tiziano y de Giorgione, o de las Gracias y Galateas de Rafael, el arte reproduce hasta la saciedad el tipo de Magdalena penitente, de la que decía Morelli que era "la Venus veneciana traducida al estilo jesuítico". Hay en ella una mezcla desagradable de sensualidad y devoción. Ciertamente que, lo que llamamos el estilo jesuítico ejerció una

[436] Véase PORTÚS 1998b; PORTÚS y MATILLA, 2004, pp. 21-98; PORTÚS 2011a, pp. 83-93; y PORTÚS 2012, pp. 129-156.

> pésima influencia en el dominio de la pintura y la escultura; pero ¿por qué ese estilo, que fue el de Rubens, produjo obras maestras en Flandes y no en Italia? Aquí interviene otra causa de la decadencia del arte, que es la admiración legítima, mezclada de estupefacción, provocada por los grandes maestros del Renacimiento. Se creyó que lo habían dicho todo a la perfección; los artistas estudiaron las obras maestras del pasado más que la Naturaleza, y en este estudio adquirieron una facilidad algo mecánica, de la cual abusaron[437].

Decadencia, rebajamiento, entristecedor, pérdida, aplastadas, efectismo, arrebato, éxtasis, sentimentalismo, dolorosamente, enfermiza, desagradable, sensualidad, estupefacción, abusaron. No cabe duda de que Reinach hizo uso de un elocuente repertorio de términos. Lo preocupante es que este repertorio se estandarizó (y no es nada extraño dado el impresionante número de reediciones y traducciones, asimismo reeditadas, que conoció en poquísimo tiempo su libro), recorriendo las páginas de una parte de la historiografía europea hasta la década de 1960[438], cuando estos prejuicios anacrónicos darían sus últimos coletazos. Volveremos sobre ello. Quedémonos de momento con la idea de que manuales como éste se convirtieron en libros de cabecera que educaron a varias generaciones.

Pensemos, además, que es en torno a los años 20 del siglo pasado cuando aparecieron los primeros manuales generales de historia del arte escritos por autores patrios. Sin embargo, nuestra historiografía pronto se centró en el estudio del arte español y los grandes maestros del Siglo de Oro, y lo hizo desde un punto de vista nacionalista; tendencia que el 98 había consolidado[439] y que alcanzaría sus cotas más altas durante la posguerra, cuando se multiplicaron los tópicos histórico-artísticos sobre la especificidad de lo hispánico y lo nocivo de las influencias extranjeras[440]. Ahora bien, aunque el impacto del desastre de 1898 en la institucionalización de la Historia del Arte en España ha sido señalado en numerosas ocasiones, pues determinó inequívocamente el lugar de lo "foráneo" en el discurso nacional, es importante subrayar que el entrelazamiento de Historia del

[437] REINACH 1911, pp. 297-299.
[438] Si bien es cierto que hubo excepciones. Para un recorrido crítico por la historiografía (Wölfflin, Riegl, Voss, Mahon, Longhi, Haskell o Argan) que más marcó los estudios sobre el *Seicento* durante el siglo XX, véase el volumen coordinado por BACCHI y BARROERO 2017.
[439] Cuando en 1930, Allende-Salazar habló sobre "el genio pictórico español" en su discurso de ingreso a la Academia, subrayando que el Greco, Goya, Velázquez y Murillo" serán siempre "las más puras glorias de la cultura ibérica", estaba inspirándose en las ideas de Unamuno. ALLENDE-SALAZAR 1930, p. 39.
[440] NIETO 1998, p. 13; PORTÚS 2012, pp. 210-218.

Arte y política nacionalista fue un fenómeno a escala europea y el patrón se forjó, en la mayoría de los casos (entre ellos, el español) durante el siglo XIX.

En España supuso la existencia de, al menos, dos vacíos historiográficos: el de la pintura italiana del *Seicento* y el del arte francés. Y esto a pesar de que la confusión entre escuela italiana y española del XVII por su similitud formal fue algo frecuente en las galerías de toda Europa a principios de siglo; fenómeno al que tampoco escapó el Prado. Gentileschi se confundía con Zurbarán, Giordano con Ribera o algunos retratistas romanos con Velázquez. En el apetito saturnino de los redescubridores románticos de España, casi todas las buenas pinturas del XVII italiano se habían convertido en cosa española; otra herencia decimonónica que aumentó los prejuicios hacia el *Seicento* y puso al descubierto las carencias en el estudio de nuestro Siglo de Oro, para el que comenzó a parecer urgente conocer mejor el italiano de su tiempo y, especialmente, el conservado en España[441]. Ahora sí, vamos a ver lo que ocurrió en la historiografía para dilucidar en qué medida coincidió con los criterios museográficos de la nueva ordenación del Prado.

El problema del caravaggismo

"Mas por muy original que haya sido el arte español del siglo XVII, no pudo mantenerse enteramente libre de influencias extranjeras", afirmaría el hispanista August L. Mayer en su *Historia del arte español* (1928). He aquí el primer debate que involucró al barroco español e italiano, y que el propio Mayer bautizó como el "problema del caravaggismo"[442] o de los orígenes del naturalismo en España:

> Fácilmente se comprende que existen partidarios de la tesis que se niega a reconocer toda influencia extranjera de importancia sobre la pintura nacional recién iniciada, y que sólo reconoce ciertos influjos secundarios de la escuela veneciana; igualmente hay quienes defienden la opinión de que la pintura barroca española, y muy señaladamente la de la época comprendida entre 1595 y 1625, depende esencialmente de Caravaggio. Los defensores de la primera

[441] LAFUENTE FERRARI 1932, p. 272; LONGHI y MAYER 1938, pp. 5-10.
[442] MAYER 1928, p. 244.

> tesis son, naturalmente, españoles; los de la segunda, italianos, por la misma razón[443].

Efectivamente, en el contexto nacional la postura mayoritaria sería la de restar importancia al *Seicento* sobre la formación de nuestro tenebrismo. Se tenía el convencimiento de que el naturalismo italiano solo vino a despertar una tendencia innata del "genio español" hacia el realismo, contribuyendo a que se desarrollase y a que alcanzase altas cotas de originalidad en el siglo XVII. Por tanto, arrancaban los orígenes en las generaciones de pintores españoles de fines del XVI, antes de que llegase cualquier influencia caravaggista. Un ejemplo fue la *Breve historia de la pintura española* (1934) de Lafuente Ferrari[444], a la que más tarde siguió *La Historia del Arte español* (1946), de Gaya Nuño[445], los volúmenes de la *Historia del arte hispánico* (1945) del marqués de Lozoya[446], o bien la *Historia del arte español* (1955) de Jiménez-Placer, herederos de unas ideas ya interiorizadas por nuestra crítica[447]. Es más, se llegó a afirmar, como hizo Juan de la Encina en *La*

---

[443] MAYER 1926, p. 117. Lo mismo contaría Encina cuarto de siglo después: "La crítica en este punto parece dividida en dos bandos […]. La extranjera, que no siempre ha entendido bien el genio pictórico español", mientras "la segunda, más cercana a la verdad histórica que la otra, es principalmente española y sostiene […] lo contrario". ENCINA 1951, pp. 128-129

[444] En su *Breve historia* explicaba cómo "al mismo tiempo que Caravaggio en Italia, pintores de otros países" se habrían ido acercando, "cada uno por sus propios medios, a una pintura naturalista". Así que ese "deseo de realidad" apareció en España cuando aún no podía hablarse de la influencia de Caravaggio. En la edición póstuma de 1987, Lafuente desarrollaría más esta tesis: las "premisas del nuevo estilo naturalista" habrían comenzado a definirse en Navarrete y la generación de 1560, siendo el inicio de la escuela española, por lo tanto, "un proceso interno de la vocación artística nacional". De ahí que no se pudiese aceptar sin más, en su opinión, "la interpretación dada por buena varias veces, según la cual, toda la escuela española" se explicaba "como surgida meramente a la zaga y en la imitación del caravaggismo". LAFUENTE FERRARI 1934, pp. 60-61; LAFUENTE FERRARI 1935, pp. 77-79; LAFUENTE FERRARI, 1987, vol. I, pp. 223-224. Véase VEGA 2003, pp. 85-92, donde se analiza la metodología de Lafuente en cuanto al estudio de la pintura antigua dentro del contexto historiográfico español del siglo XX.

[445] Consideró a Ribalta "iniciador del naturalismo español, latente y ya intentado muchas veces". Porque, aunque "este arbitrio de luz, valía gran fama al italiano Caravaggio y durante largo tiempo pudo pensarse que influyera en Ribalta y otros españoles", no había "de cierto sino una coincidencia". A pesar de esta afirmación, Gaya no defendió la existencia de un arte genuinamente español, sino todo lo contrario. GAYA NUÑO 1946, p. 338.

[446] "España, como todos los países de la vieja Europa, se deja arrastrar por las grandes corrientes que caracterizan en cada periodo la cultura europea e imprime en ellos su matiz peculiar. A veces, las características de estos movimientos son contrarias al genio hispánico, el cual, constreñido, gasta sus energías en doblegarse a un patrón difícil, y esta lucha anula el impulso creador y origina épocas de esterilidad […]. En otros casos, esta corriente –nacida o no en España– se aviene con las cualidades nativas de los artistas hispánicos y les descubre su propia capacidad". Como "el realismo de la pintura del seiscientos", que despertó en los pintores españoles "cualidades latentes siempre". CONTRERAS 1945, pp. 115-116.

[447] Para quien existía un período de transición al naturalismo, "representado por artistas nacidos en la segunda mitad del XVI y aún no totalmente desligados del manierismo quinientista, pero que con sus avances decididos por el camino del naturalismo", como Roelas, Herrera el Viejo, Tristán o

pintura española (1951), que "el genio pictórico nacional hubiera seguido igualmente ese derrotero sin los tenebristas y naturalistas italianos"[448].

Ribalta y Zurbarán fueron los pintores que venían a justificar sus hipótesis, aunque el tema era un arma de doble filo. En el caso de Ribalta se jugaba con el desconocimiento de muchos datos de su vida, porque si conoció en Italia pinturas tenebrosas de Caravaggio o si llegó por su propio camino a resultados semejantes, no estaba claro[449]. Fue Tormo quien desmontó la leyenda de su educación italiana. Había sido educado en Castilla y en él influyeron los españoles que trabajaron en El Escorial, y en concreto Navarrete el Mudo; mientras que del mundo italiano sus modelos serían Correggio, Rafael, Piombo y Tiziano, bien representados en las colecciones reales. Consecuentemente, no era necesario el viaje a Italia, imaginado por Palomino y nunca demostrado. El otro problema era su relación con Schiedone y Caravaggio; cronológicamente era imposible[450]. No obstante, la posibilidad del viaje a Italia y la influencia caravaggiesca siguió durante largo tiempo en el imaginario de algunos historiadores. Sin ir más lejos, Mayer seguía viendo en *La Visión de San Francisco* del Prado un testimonio indiscutible de su "naturalismo recio" y de "su parentesco con Caravaggio"[451].

Más complejo, aún a día de hoy, era el caso de Zurbarán, llamado entonces "el Caravaggio español"[452]. Libros como *El arte español* (1940), de Francisco Pompey, difundieron la tesis de que el problema de las relaciones Zurbarán-Ribera y Zurbarán-Caravaggio no eran más que invenciones fruto de la imaginación de críticos e historiadores, porque cuando Zurbarán pintó sus primeras naturalezas muertas y vírgenes no había visto obras de Ribera ni de Caravaggio, "y en aquellos días ni un solo artista pintaba de esa forma"[453].

Frente a la historiografía nacional, estaba la que defendía que el Siglo de Oro español no se explicaba sin la influencia italiana y, más exactamente, sin

---

Maíno, que preparaban "la irrupción triunfal de la pintura seiscentista hispánica". JIMÉNEZ-PLACER 1955, vol. II, p. 657.

[448] Si bien, al mismo tiempo, apuntó que "pudo suceder que llegaran a España, precisamente a Andalucía, algunos cuadros de Caravaggio". ENCINA 1951, pp. 129-130.

[449] LAFUENTE FERRARI 1934, p. 61.

[450] "Yo no he logrado ver nunca, ni nadie ha podido señalar esa inconfundible influencia de Caravaggio". TORMO 1949, pp. 93-94, 117-124.

[451] MAYER 1928, pp. 249, 251.

[452] CONTRERAS 1945, p. 127; ENCINA 1951, p. 154.

[453] POMPEY 1940, p. 147.

Caravaggio. Esta tesis fue la bandera de los historiadores y críticos italianos[454], sobre todo de aquellos que habían comenzado la revalorización historiográfica del *Seicento*. Una y otra vez repitieron que Caravaggio era "el fundador de todo el Seiscientos europeo", aventurándose a conjeturar que como tal explicaba a sus máximos genios, Velázquez, Rembrandt, Vermeer o Frans Hals[455]. Nada había más claro para un joven Longhi, y así lo defendió en las páginas de *L'Arte*; y aún lo haría en la *mostra* milanesa de 1951[456]. Que Caravaggio se convirtió en "el precursor de los máximos genios del Seiscientos europeo" parecía también algo indiscutible para Adolfo Venturi, catedrático de la Universidad de Roma. Por tanto, la pintura europea, "que a lo largo del Quinientos se había perdido en una estéril imitación de Miguel Ángel y de Rafael", habría hallado en el barroco italiano "el fermento para desarrollarse". De manera que, para Venturi, hablar de Caravaggio significaba hacerlo también de "realismo español, flamenco, holandés". Así lo defendió en su *Arte italiano* (1930)[457]. Corría el curso académico de 1948-1949 en La Sapienza y su hijo, Lionello, seguía aferrándose a esta tradición historiográfica no cuestionada hasta 1971 por el norteamericano Richard Spear[458].

Ahora bien, entre nosotros hubo excepciones. Por ejemplo, algunos historiadores catalanes que mantuvieron una estrecha relación con el mundo italiano. Es el caso de José Pijoán, quien en 1903 había viajado a Roma, donde asistió a clases de Venturi. Más adelante, volvería a la capital italiana como pensionado de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y después lo haría para ponerse al frente de la Escuela Española de Historia y Arqueología. En su *Historia del arte* (1916) se sumó a la tesis italiana[459]. Para Joan Ainaud de Lasarte fue

---

[454] Para una síntesis de la historia de la historiografía y el devenir de la disciplina en Italia, véase IAMURRI 2012, especialmente pp. 395-405. A lo largo de este trabajo, se citarán otros concretos para cada periodo.

[455] El Velázquez primitivo era "íntimamente caravaggesco" y "ciertamente se formó en las obras del maestro italiano enviadas muy temprano a España, antes del 1609". LONGHI 1916, pp. 245, 248.

[456] En sus apuntes manuscritos de 1914, publicados hace unos años, Longhi ya había escrito que "la pintura del XVII en adelante se hace fuera de Italia, pero sobre las bases puestas por el arte *nacido* en Italia", o que "Caravaggio y los venecianos" surtieron "la nueva paleta de Velázquez", mientras que "Caravaggio por sí solo" habría formado "al luminoso Zurbarán". LONGHI 1994, p. 136.

[457] VENTURI 1930, p. 289. En la misma línea, el crítico de arte Ugo Nebbia escribía en *La pittura italiana del Seicento* (1946) que "por vía directa o indirecta (no olvidemos que, entre otros, incluso Rubens no desdeñó copiarlo), al parecer no se puede entender ni Velázquez, ni Frans Hals, ni el mismo Rembrandt, si no los buscamos a través de la inquietud adivinadora y el espíritu ansioso de afirmarse con medios propios de nuestro gran lombardo". NEBBIA 1946, p. 12.

[458] VENTURI 1950, pp. 7-8.

[459] PIJOÁN 1916. "Sin Caravaggio no se explicaría el estilo de Rembrandt y Velázquez ¿Y qué sería de nosotros sin aquellos dos genios, que podemos calificar todavía de caravaggistas? El arte cambió debido a la dirección que le impuso Caravaggio". PIJOÁN 1957 p. 3.

crucial la lectura de un artículo de Longhi sobre Caravaggio, tras lo cual decidió defender la influencia del caravaggismo a través de los originales y copias que llegaron a España. Eso sí, más prudente, añadiría que Caravaggio "no resumía por sí solo todo el período barroco subsiguiente"[460].

Por último, está José Milicua, quien, desde 1951, mantuvo una estrecha amistad con Longhi. Junto a Ainaud, tradujo, prologó y publicó un artículo suyo para propiciar el eco y la discusión de su tesis en España, puesto que trataba "uno de los puntos de la historia pictórica española de mayor trascendencia y a la vez menos atendidos y más necesitados de un enfoque adecuado"[461]. Esta influencia de la crítica italiana explica que Milicua llegase a escribir que en la Roma de 1595-1630 "pulularon multitud de artistas que, cada cual, a su modo, leyeron la lección de Caravaggio y portaron luego su germen fecundo" a "zonas tan alejadas y dispares", como "la Holanda de Rembrandt, la Lorena de Georges de La Tour y la Sevilla de Velázquez"[462]. Y, cuando le tocó hablar de Ribera, fue el único que lo trató en su contexto italiano, en vez de resaltar su españolismo a ultranza[463].

Indudablemente, como escribió Mayer, esclarecer hasta qué punto Caravaggio fue codeterminante sería entonces uno de los problemas más importantes, a la vez que más difíciles, dentro del conjunto de cuestiones no resueltas que envolvía a los comienzos de la pintura española del XVII[464].

Ribera, italiano y español a un mismo tiempo

En 1872, Madrazo ya se había preguntado si Ribera, Poussin, Lorena o cualquier otro pintor que no siendo italiano hubiese aprendido y cultivado en Italia el arte, debían o no incluirse entre los pintores de ese país. Según dedujo, por ello el primero no dejaba de ser español, ni los otros franceses[465]. El caso es que sus opiniones no fueron las únicas y la "nacionalidad" de Ribera se convirtió en el

[460] AINAUD 1947, pp. 345-410.
[461] LONGHI 1951a, pp. 106, 122-127.
[462] MILICUA 1952a, p. 25.
[463] MILICUA 1952b, p. 24. Volvió sobre el tema en MILICUA 1992. Pero para un estado actual sobre el debate en torno a la formación en Italia de Ribera y sus años juveniles en Roma, siguen siendo fundamentales las aportaciones de PAPI 2007 y 2011.
[464] MAYER 1926, p. 118. En opinión del hispanista alemán, "no era preciso el naturalismo de un Caravaggio para conducir a los españoles por su camino. Sin embargo, es innegable que el arte de Caravaggio confirmó a los españoles en sus tendencias formales, especialmente en lo que se refiere al nuevo cultivo de la llamada pintura *tenebrosa*". *Ibidem*.
[465] MADRAZO 1872, p. 35.

segundo debate significativo en la historiografía sobre el Barroco español e italiano a principios del siglo XX.

"Dotado de una inteligencia varonil y portentosa", Ribera solo podía tener "un temperamento latino ciento por ciento hispánico"[466]. Por norma general, para la historiografía nacional Ribera fue un pintor español[467] y, aun cuando se reconocía la influencia italiana en su formación, la última jugada era destacar cómo prevaleció el genio hispánico. Su nervio fue español, llevaba "el realismo en la sangre". Eso era lo que dotaba a su pintura de originalidad e individualidad, lo que en definitiva le diferenciaba de Caravaggio y, por tanto, del arte foráneo. Su pintura fue un "alarde de potencial hispánico"[468] y, le pesase a quien le pesase, según un hispanizado Mayer, "quedó castizamente español hasta su muerte"[469].

A tal punto llegaba la necesidad de subrayar su carácter español, que la primera formación con Ribalta adquirió un protagonismo inusitado en su biografía y se consideraba determinante para su pintura. Tras ello se escondía una argucia brillante: lograr que aquello que podía tener de español fuese la piedra angular de su arte, sin lo cual no se explicaba su éxito en Italia. Por no hablar de que "el español fundamental que era Ribera no se desdibujó ni vino a menos en Italia", como escribió Encina[470]. Por supuesto, al final se tenía que asumir a Caravaggio como maestro. Pero el desenlace era predecible: Ribera superó tanto a Caravaggio como a sus *seguaci* italianos y extranjeros.

Esta colección de tópicos se repetiría desde Tormo[471], pasando por la *Breve historia* de Lafuente[472], hasta la *Historia* de Gaya Nuño[473] o la del marqués de Lozoya[474]. Y, con más razón, llenó las páginas del *Ribera* de Bernardino de

---

[466] POMPEY 1945, p. 141.
[467] Sobre el debate en torno a la adscripción de la pintura de Ribera, véase MORÁN TURINA 1996, con algunos puntos en común con lo que vamos a exponer aquí, aunque el autor lo aborda en un sentido más amplio y lo extiende hasta los años 90 del siglo XX.
[468] POMPEY 1956, p. 10
[469] MAYER 1928, p. 265.
[470] ENCINA 1951, p. 144.
[471] Que "la inspiración más evidente y la convicción más decidida llevaron a Ribera a proseguir por la senda del arte, revolucionario a la sazón, que Caravaggio había abierto", era algo indiscutible para Tormo. Tanto como que nunca habría olvidado los "consejos y ejemplos de Ribalta" y, a la muerte de Caravaggio, "hizo plenamente suya" su herencia, dejando "en segundo lugar a otros secuaces de distintas escuelas y nacionalidades, como los boloñeses Guercino y Spada, el veneciano Saraceni, el francés Valentín y el holandés Honthorst", quedando así Caravaggio "superado". TORMO 1927, p. 7.
[472] "Si Caravaggio inventó la fórmula de los cuadros con luz de sótano", fue en Ribera donde el tenebrismo halló "su fórmula perfecta". LAFUENTE FERRARI 1934, pp. 63, 86.
[473] GAYA NUÑO 1946, p. 339.
[474] "Es un lugar común de los manuales de Historia del Arte definir a Ribera como un vulgar discípulo de Caravaggio, sin otro mérito que haber exagerado su tenebrismo […], sin otro vestigio

Pantorba[475] y del de Pompey escritos durante la posguerra[476]. De ahí se comprende que el segundo, creyendo que la *Magdalena* de Giordano del Prado era de Ribera, escribiese:

> La comparación de esta hermosa figura con las santas acromadas que tienen en el Museo algunos de los artistas de la decadencia italiana, pone de manifiesto lo que separa a Ribera de sus amanerados compañeros[477].

A todas luces, para nuestra historiografía, la excelencia de Ribera se debía a sus "cualidades netamente españolas", aunque se aceptaba su intensa conexión con lo italiano. Había, pues, que decantarse por una definición que encajase con esta realidad: al final Ribera tuvo que ser un pintor "español e italiano a un mismo tiempo"[478]. ¡Que se lo dijesen a Pompey!, quien, paradójicamente, al ver el *Combate de mujeres* en el Prado no pudo evitar exclamar que era "lo menos español posible" y que, muy a su pesar, "estéticamente era italiano". Como fuese, Ribera se había convertido en el tenebrista más grande del Barroco y para los críticos españoles evidenciaba el porqué de un florecimiento en España frente a la decadencia del arte italiano en el XVII[479].

No hace falta decir que para la otra historiografía, Ribera sería el más italiano entre los italianos y, si acaso pudo aprender algo de Ribalta, pronto traicionaría a su maestro español para darse al naturalismo que triunfaba en Italia sin llegar a más que simple imitador de Caravaggio. Aunque es cierto que parece inexplicable que Longhi juzgase a Ribera de "falsificador", que con un "realismo atroz y brutal" se convirtió en "el heredero degenerado de Caravaggio"[480], más lo es que Pantorba viese en sus palabras un ejemplo elocuente de cómo la patriotería aplicada al arte

---

de su españolismo que su afición morbosa a las truculencias y los espectáculos sangrientos", cuando era un pintor que sobresalía "por la solidez de su pintura, de recia raigambre hispánica". CONTRERAS 1945, p. 131.

[475] Si Ribera prefirió el arte de Caravaggio fue porque "le irritaba el amaneramiento decorativo de los continuadores de Rafael, de los Carracci". Pero "ya en el taller de su paisano Ribalta, habíase acostumbrado a la observación atenta del natural, libre de trabas «italianistas»", y pese a su "napolitanismo", de "todos los acentos «no valencianos» que encontramos en su pintura", no fue "ajeno ni desertor de nuestra espléndida escuela valenciana". PANTORBA 1946, p. 19.

[476] POMPEY 1956, pp. 5, 9-10; POMPEY 1962, p. 36.

[477] PANTORBA 1950, p. 122.

[478] JIMÉNEZ-PLACER 1955, vol. II, pp. 689-670.

[479] POMPEY 1956, pp. 17-19.

[480] LONGHI 1915, p. 132; LONGHI 1916, p. 248.

nublaba el entendimiento[481]. Años más tarde, Milicua aclararía esta juvenil animadversión de Longhi hacia El Españoleto. Exactamente aquella vez en que calificó la *Inmaculada* de Salamanca de "repugnante oleografismo religioso a la española". Milicua argüiría que el crítico italiano no había visto el original. Tan solo lo conocía por una reproducción infame que gozó de amplia difusión, llegando a aparecer en el Ribera de Mayer o la *Historia* de Lozoya[482]. Al ímpetu juvenil de los comentarios longhianos se opuso Mayer. Para el alemán, si bien Ribera "prosiguió la senda que Caravaggio había abierto", se distinguió de los discípulos e imitadores porque logró ofrecer "soluciones genuinamente españolas, auténticamente valencianas"[483].

"Se ve también que se orientó por lo español", escribió ya Tormo en 1916 sobre Daniele Crespi, "aunque no lo digan los biógrafos: Milán, como Nápoles, al fin, eran ciudades españolas a la sazón". De ahí que para él la Piedad de Ribera que coronaba el retablo de las Agustinas de Monterrey hubiese sido modelo para la de Crespi que tenía el Prado; y no al revés. Del mismo modo, "el bello *San Genaro*" de Vaccaro, también conservado en el museo, sólo podía ser "eco" del de Ribera[484]. Y es que es interesante constatar que el esquema a la hora de enfrentarse a las relaciones entre Ribera e Italia y, sobre todo, Ribera y escuela napolitana fue idéntico. Para los historiadores españoles, Ribera en muy poco tiempo habría conquistado y dominado el ambiente artístico de Nápoles. De manera que Novelli, Stanzione, Fracanzano o Passante se encontraban entre sus más fieles "imitadores"[485]. La historiografía italiana, por el contrario, afirmaba que esta escuela habría brotado sobre las huellas de Caravaggio[486]. Todo ello explica que, todavía en los años 30, muchas obras de estos discípulos o seguidores de Ribera estuviesen mal atribuidas en prestigiosos museos. Pero lo más significativo era, como indicó Mayer, que los napolitanos "se hubiesen españolizado de tal modo que sus cuadros pudieran pasar durante siglos como obras españolas"[487].

---

[481] PANTORBA 1946, p. 20.
[482] MILICUA 1998, pp. 21-22.
[483] MAYER 1926, pp. 131, 133. Recordemos que Mayer realizó su tesis doctoral sobre Ribera y, aunque la defendió en 1908, no se publicó hasta 1923. Como ha señalado Posada Kubissa, Mayer no reconoció en Ribera al discípulo ni al seguidor de Caravaggio, sino que lo valoró como pintor barroco y español. POSADA 2010, pp. 165-166.
[484] TORMO 1916a, pp. 18-20.
[485] CONTRERAS 1945, p. 135; POMPEY 1940, p. 117; POMPEY 1956, p. 17; JIMÉNEZ-PLACER 1955, vol. II, p. 689.
[486] VENTURI 1930, p. 302.
[487] MAYER 1928, p. 265.



Fig. 14. La *Magdalena penitente*, el *San Pedro* y *El sueño de Jacob*, pintados por Ribera, en la sala 26 de la Galería Central, donde colgaba pintura española. Museo del Prado, después de 1977. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Cuestión de gustos

Llegados a este punto no pretendemos concluir quién tenía razón, aunque sí demostrar que las relaciones entre arte español e italiano del siglo XVII apasionaron a la historiografía nacional de la primera mitad del siglo pasado. Nuestros historiadores conocían bien los debates del momento y se involucraron en ellos. Ahora bien, si esto era así, y sabemos que buena parte trabajó en el Prado, ¿por qué no se colocó el Caravaggio o una selección de la pintura napolitana, tan abundante, en alguna sala cercana a Ribera en la planta principal? ¿Acaso no estaban representadas todas las influencias extranjeras que hubo en nuestro Siglo de Oro? Tiziano y la pintura veneciana, o bien Van Dyck y Rubens, corrían paralelos al desarrollo de nuestro gran siglo en los nuevos pabellones. Es más, hasta del dieciocho italiano se colocó una selección.

Si para justificar la ausencia del *Seicento*[488] nos dejásemos llevar por la reticencia nacional a ver en Caravaggio el origen de nuestro Barroco o en

[488] Como invitación a la reflexión, y en ningún caso con la intención de dar por hecho que pudo provocar la ausencia del *Seicento* en este plan museográfico, cabe recordar que este arte no estuvo entre las preferencias –intelectuales las de unos, como coleccionistas las de los otros– de los miembros del Patronato. Gómez-Moreno, por ejemplo, omitió deliberadamente el barroco en los Catálogos Monumentales. Así lo hizo en el de Salamanca. Él siempre se sintió satisfecho de sus aportaciones al Renacimiento. "Lo demás –diría– no me interesa". Por su parte, Lázaro Galdiano sintió especial predilección por los primitivos así como por lo que Álvarez Lopera llamó la "línea racial" de la pintura española, es decir, de Morales a Eugenio Lucas. Si bien, en los años 20, su colección ya contaba con el *San Lorenzo* de Cavallino. Respecto al Santo Padre (¿san Agustín? ¿san Ambrosio?) que Pérez Sánchez creyó de Giacomo Cavedone y que hoy figura como anónimo quizá seguidor de Vignon, Lázaro lo adquirió convencido de que era de Herrera el Viejo. El marqués de Casa-Torres fue también "un coleccionista muy notable". Su palacio madrileño en la calle de Fernando el Santo atesoraba centenares cuadros. La mayoría de la llamada "escuela española", aunque también había obras venecianas y flamencas. Poseía también el fragmento superior de un *San Sebastián* que, por donación de su viuda, la marquesa de Casa-Riera, condesa de Mora, acabó en el Prado, así como una *Cabeza de ciervo* atribuida a Velázquez, por la que sentía gran predilección, pero que donó al museo. Sin embargo, su auténtica pasión fue Goya. Al Prado legó los retratos del cardenal Luis María de Borbón y el del conde de Floridablanca. El interés por la pintura medieval fue también una actitud generalizada entre los coleccionistas e historiadores españoles en estos años. Esto se vio favorecido, como ha señalado Portús, por el medievalismo romántico y por los fenómenos de reivindicación nacionalista en la Península Ibérica. Así que el gusto por los maestros españoles se explica porque preocupaba más que nunca construir una historia de la pintura nacional. Por último, cabe recordar los proyectos culturales vinculados con el patrimonio nacional impulsados por el marqués de la Vega-Inclán: la Casa-Museo de El Greco, la de Cervantes y el Museo Romántico. Si bien, como en su momento subrayó Álvarez Lopera, este "promotor y mecenas, no fue nunca un coleccionista" al uso, "sino un marchante, y hay motivos para sospechar que estas fundaciones por las que tanto agradecimiento le debe la nación, le sirvieron, al mismo tiempo, como trampolín para sus negocios". PITA 1995, p. 635; BOLETÍN 1922, pp. 48-66; ÁLVAREZ LOPERA 1997a, p. 574; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 119; CAVESTANY 1954, p. 79; LÓPEZ ROBERTS, Mauricio (marqués de Torrehermosa), "Impresiones de El Greco y Goya en la colección del

considerar a Ribera italiano, nos equivocaríamos. ¿Cuántas salas tenía el Prado en los años 20? Desde luego, un número muy ajustado para un programa tan ambicioso: contar la historia de la pintura española en un único piso. Si atendemos a la distribución de los espacios expositivos, la colocación de la pintura italiana del XVII habría entorpecido visualmente la sucesión de las salas y su contenido. Si se hubiese instalado en la ampliación de Arbós habría interrumpido la continuidad venecianos-Greco-Velázquez. De haber existido más salas, podría haber ido en el lado opuesto, el del Paseo del Prado, a la altura de Ribera. Esto no lo hubiese impedido la construcción nacionalista de nuestra historia del arte. De manera que la ausencia del *Seicento* pudo deberse a lo restringido del espacio del Prado de aquel momento.

Por último, ¿por qué no aceptar que habían ganado las "reglas y tradiciones del buen gusto", como las llamó Araujo? Es decir, que el desprecio que todavía la crítica más académica fomentaba hacia esta pintura debió de ser una razón de peso para no preocuparse por colocar una mínima selección. Dicho de otra manera, que a la hora de "prescindir de" los candidatos fueron el *Seicento* y, recordemos, el arte francés[489]. Al fin y al cabo, no habían ejercido una influencia determinante y, además, ambos estaban infravalorados historiográficamente y eran despreciados por una crítica de gusto todavía demasiado "español". Al menos cabe contentarse con que el barroco italiano, aun desterrado de aquella historia de la pintura, estaba expuesto al público. Pero, por qué no quedarnos mejor con este comentario del conservador Louis Gielly en una guía del Prado publicada a finales de los años 30, que nos sugiere la imagen de lo que pudo ser y no fue:

Marqués de Casa Torres", *ABC*, Madrid, 27 de noviembre de 1927, pp. 16-18; TORRES 1998, pp. 333-344; ÁLVAREZ LOPERA 2000, p. 91; PORTÚS 2012, pp. 194-198.

[489] Ambos conjuntos constituían un núcleo fundamental de las colecciones reales y habría sido lógico poner el XVII francés junto al italiano. El problema para la historiografía era el arte del siglo XVIII, tildado de "extranjerizante" y al que se acusaba de haber "desnacionalizado" la pintura española; con la excepción de Goya, en quien habría resurgido el "genio artístico nacional". En el Prado, su lugar debía haber estado junto al dieciocho español. Pero no fue así, a pesar de que hubo quien tuvo claro, como Sánchez Cantón, que la llegada de los Borbones supuso un renacer de las artes y que "tachar de estéril" y "menospreciar el siglo XVIII español como erial artístico" en el que únicamente habría destacado Goya era una "actitud injusta". VEGA 2016, pp. 61, 88; ENCINA 1951, pp. 194-195; SÁNCHEZ CANTÓN 1965, pp. 9-11. Sobre la valoración del arte bajo los Borbones en la historiografía española durante el siglo XX es fundamental el capítulo "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo" de MORÁN TURINA 2002 en el catálogo de la exposición *El arte en la corte de Felipe V*, porque fue el primero en llamar la atención sobre la necesidad de revisar su fortuna crítica. Además, es imprescindible el estudio historiográfico reciente de MOLINA 2016, especialmente pp. 329-385.

Ribera es italiano por la concepción, la composición, la factura, el sentimiento; solo unos matices le distinguen de los pintores italianos de su entorno; podríamos decir lo mismo de sus compatriotas que no se expatriaron. Herrera, Murillo y Cano no sorprenderían en una galería romana donde reinasen los Carracci, Domenichino, Guido y Caravaggio. Ocuparían en ella un lugar honorable, pero no nos mostrarían nada, o casi nada, que fuera exclusivamente suyo[490].

[490] GIELLY 1939, p. 6.

¿Una sala de barroco colonial?

> El mapa miente. La geografía tradicional roba el espacio, como […] la historia oficial roba la memoria.
>
> Eduardo Galeano, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998)

"¿Por qué no abrimos una sección de pintura y escultura de los países hispano-americanos en el Museo del Prado?", le preguntó Miguel Primo de Rivera, presidente del directorio militar y después civil, instaurado en España desde 1923, al historiador y diplomático quiteño José Gabriel Navarro, aquella tarde de septiembre de 1929 en la biblioteca del Círculo Mallorquín[491]. La respuesta de Navarro no se hizo esperar: "Esa es una cuestión que la debe resolver España, General. La contestación de nuestros países, al menos la del mío, sería la que usted espera". Podría empezar a mover el proyecto, le sugirió Primo de Rivera, hablando con Elías Tormo, vocal del Patronato del museo y destacado historiador del arte; a ver qué le parecía[492].

No debió de ser complicado tener esa conversación con Tormo, puesto que Navarro, por su cargo de cónsul general del Ecuador en Madrid y académico correspondiente, estaba instalado en la capital y le veía todas las semanas en la Academia. Así fue como, en la primera ocasión que coincidieron, le narró en privado su charla con Primo de Rivera y el deseo de su país de regalar a España una

[491] Navarro estaba en esas fechas en Palma de Mallorca porque participaba como ponente en el Primer Congreso Histórico Municipal. Presentó una comunicación sobre "El municipio español en América". NAVARRO 1935a, p. V. Un ejemplar de este libro, junto a otros del autor ecuatoriano, se encuentra hoy en el CSIC. Formaban parte de la Biblioteca de Enrique Marco Dorta, quien en el prólogo del primer volumen de la *Historia del arte hispanoamericano* (1945), dirigida por su maestro Diego Angulo y en la que colaboró ampliamente, expresó su gratitud a Navarro por su ayuda a la hora de estudiar los monumentos de Quito.

[492] NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5. Mi agradecimiento a Alfonso Ortiz por hacerme llegar este artículo y otros de Navarro. Existe un antecedente de esta propuesta. A finales de los años 20, el pintor argentino Juan Laporte escribió a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, expresando su deseo de exponer una obra suya en el museo. Pero también expuso en la carta su anhelo por "ver una Sala Americana" en el Prado, aclarando que no entraba "aquí el materialista yanki (sic) o Norte-americano". Debía ser una sala exclusivamente "destinada a las antiguas colonias de España, hoy repúblicas de habla castellana". "Ahora que España está rica, serena", añadía, "podría ocuparse de estas cosas que fatalmente se relegan a un segundo término". AMNP, caja 1239, leg. 1203, exp. 1, Carta de Juan Laporte a Aureliano de Beruete, Lomas de Zamora, Buenos Aires. Contestada el 6 de mayo de 1923; Beruete había fallecido en 1922.

selecta colección de lienzos de artistas americanos pintados durante el siglo XVII para las iglesias, los conventos y algunos particulares de Quito y otras poblaciones ecuatorianas, que podría ser colocada en una sala especial del Prado[493].

Aunque Navarro aprovechó alguna conferencia para hablar en público sobre este proyecto[494], el momento idóneo para hacerlo oficial no se presentó hasta el 20 de febrero de 1930[495]. Aquel día, la Legación de Ecuador en Madrid daba una recepción para celebrar la creación de la primera filial de la Academia de San Fernando en Quito, iniciativa del académico José Francés apoyada por el conde de Romanones, director de la Academia. La ceremonia se inauguró con un discurso del ministro residente de la República del Ecuador, Ricardo Crespo[496], quien anunció que el siguiente paso para estrechar los lazos entre España y Ecuador parecía ser que el arte colonial ocupase un lugar en el Prado[497]. Discurso que, no por casualidad, dirigió al duque de Alba, presidente del Patronato del museo y de la

[493] NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.
[494] NAVARRO 1935b, pp. 85-109.
[495] Si bien es cierto que, el 13 de julio de 1929, la prensa madrileña ya se había hecho eco del proyecto, "acogido con viva simpatía por el jefe del Gobierno", de montar en el Prado una sala "hispanoamericana de la época colonial" a base de "donaciones de países hispanoamericanos", donde la principal aportación sería de Ecuador, aunque se habría contemplado incluir también un cuadro quiteño del siglo XVI conservado en un centro de Madrid. Así lo recogieron *La Época*, *El Liberal* o *Heraldo de Madrid*. Quizá esta nota fue de obligada inserción, puesto que el directorio ejerció un rígido control de la prensa a través de la Oficina de Información y Censura, porque los diarios citados mantuvieron una posición crítica frente a la dictadura primorriverista. AMNP, caja 4015, exp. 13, Artículos de prensa.
[496] Nombrado en 1928 por Isidro Ayora, presidente provisional de la República del Ecuador, con el objetivo de estrechar las relaciones entre Ecuador y España. En España se debió de recibir con reticencia este "inesperado" nombramiento, según las palabras de Luis Guillén Gil, cónsul español en Quito, porque de las negociaciones en cuanto a las cédulas hipotecarias se solían encargar los cónsules generales en Madrid y en Barcelona. Pero Crespo era sobrino del entonces ministro de Instrucción Pública de Ecuador y había conseguido el cargo por ser "pariente de" y como "regalo de boda". El problema es que, siendo subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores y Encargado de Negocios en Santiago de Chile, había dejado "un sinnúmero de deudas y trampas, entre ellas, una en el Banco de Chile", y en Guayaquil le habían detenido "el equipaje por querer sacar del Ecuador objetos artísticos y arqueológicos". No fue Doctor, aunque el ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador, Homero Viteri, lo presentó como tal. Crespo era un "canallita moderno", afirmaba Guillén en su informe, y lo hacía saber por si en España se dedicaba también a "trampear" y "contrabandear". España se merecía que Ecuador hubiese enviado a "una persona más digna". Además, no parecía el momento más idóneo para que Ecuador gastase dinero en ampliar la representación diplomática, cuando se necesitaba para mejorar el país. Más aún, cuando el Gobierno ecuatoriano quería obtener un empréstito de España, que, en opinión de Guillén, no se debía informar favorablemente hasta que no hubiese allí una situación política estable. AGA, Asuntos Exteriores, caja 12/03355, exp. personal de Ricardo Crespo Ordóñez.
[497] "El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La Esfera*, 8 de marzo de 1930, pp. 12-13. Otra imagen de los concurrentes fue reproducida en "Resumen gráfico del mes", *Revista diplomática*, 27 (1930), 5.

Junta de Relaciones Culturales (JRC), y detrás del cual, por las ideas expuestas, estaría la pluma de Navarro.

También Tormo acudió a la recepción, a pocos días de ser nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes con el nuevo Gobierno del general Berenguer. Recordemos además que, en enero de ese año, 1930, se había producido la caída de la dictadura y Primo de Rivera había presentado su dimisión al rey Alfonso XIII. Aun así, el proyecto, idea del General, seguía en pie. Tanto es así que, después de la recepción, Tormo daría cuenta del mismo al Patronato del Prado, defendiendo su interés histórico-artístico. Ahora bien, por idénticas razones estimó más oportuno hacerlo en Sevilla, donde podría ocupar uno de los pabellones que quedasen libres al cerrarse la Exposición Iberoamericana:

> Por la decisiva e ilustrada influencia que en Quito tuvo el clero son de gran importancia sus iglesias, retablos y pinturas con que se adornan, y a juzgar por las fotografías las hay bastante notables. Pero teniendo en cuenta que casi toda esa pintura ultramarina puede considerarse como hijuela de la sevillana, pues bien sabido es cuánto trabajaron los artistas locales para las flotas que del Guadalquivir salían con rumbo a América; y nadie ignora que los primeros cuadros de Murillo en ellas fueron al Nuevo Mundo, y pensando también que al amparo del Archivo de Indias hay una reconocida y plausible tendencia a localizar en Sevilla nuestra tradición americana, tal vez aquí estuviera mejor emplazada esa valiosa colección en un ambiente más apropiado que el de este Museo[498].

El Patronato aceptó la propuesta el 3 de abril y una semana después el duque de Alba lo notificó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes[499]. A finales del mes, Tormo, todavía como ministro, le hizo llegar este acuerdo a Navarro para saber su opinión, pero la sugerencia de establecer esta sala de arte colonial en Sevilla no agradó al historiador quiteño. La sala, con el aporte artístico inicial

[498] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 275, 20 de febrero de 1930, ff. 112-114. También podría haberse propuesto el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde predominaba la pintura de Zurbarán, Murillo o Valdés Leal. Pero entonces, y eso lo sabía bien Tormo, se había planteado que, concluida la Exposición Iberoamericana, debían llevarse a cabo reformas en el edificio, porque sus instalaciones no estaban en las mejores condiciones y se necesitaba habilitar más espacio para las tantas obras que se acumulaban en los almacenes. "El Museo de Bellas Artes de Sevilla", *La Esfera*, 6 de diciembre de 1930, pp. 9-11.

[499] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 277, 3 de abril de 1930, ff. 116-117; caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Minuta de J. Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba y presidente del Patronato del Prado, a Elías Tormo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 10 de abril de 1930.

ecuatoriano, debía figurar necesariamente en el Museo del Prado, "al menos por lo pronto". Era la condición pactada con "el verdadero iniciador de este proyecto", Primo de Rivera, y es lo que había aceptado el Gobierno de Ecuador. "Puede Ud. imaginarse la situación en que quedaríamos los que hemos venido trabajando por concretar esa idea, si las obras no ingresan en el Prado", le escribió Navarro a Tormo. Se había convertido en una cuestión de alcance político, si bien es cierto que, más adelante, Navarro matizaría su posición, viendo razonable la alternativa de instalarlo en Sevilla, siempre y cuando se hiciese después de algún tiempo[500]. Discutido por última vez el asunto el 18 de junio, el día 26 el Patronato aceptó sus observaciones y acordó preparar una de las nuevas salas de la reciente ampliación del edificio con este fin[501]. Es por esto que se le pidió una relación de los cuadros que iban a exponerse, detallando sus medidas y, a ser posible, acompañada de fotografías, así sería más fácil diseñar la instalación[502].

El proyecto parecía muy oportuno en una España en donde, desde principios del siglo XX, se había desarrollado una preocupación por impulsar la política exterior, sobre todo, cultural hacia América Latina. Primero, de mano del regeneracionismo reformador e institucionista representado por Rafael Altamira; exactamente, para el caso americano, se hablaba de "hispanoamericanismo". Uno de sus objetivos principales fue institucionalizar las relaciones intelectuales entre América y España a través de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y la Oficina de Relaciones Culturales (ORCE), creada en 1921 por iniciativa de Américo Castro. Si volvemos a la noticia que apareció en *La Esfera* sobre la recepción que había tenido lugar en la Legación de Ecuador, el titular decía que estábamos, no por casualidad, en un acto de "buen hispanoamericanismo", "eficaz y noble". Porque, instaurado el directorio militar de Primo de Rivera, a partir de 1923, se había oficializado de alguna manera este hispanoamericanismo y se continuó esta política exterior hacia Iberoamérica. Sin embargo, ahora presentaba un sesgo conservador, católico y hegemónico, y estaba movido por el interés de dar un impulso al proyecto político de la Hispanidad en busca de restituir el prestigio de España en el

[500] NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5. Se reproduce aquí la carta de Elías Tormo a José Gabriel Navarro, 30 de abril de 1930 y la respuesta de Navarro, el 12 de mayo de 1930.
[501] Véase MOLEÓN 1996, 86-89 y MATILLA y PORTÚS 2004, pp. 107-108.
[502] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 282, 18 de junio de 1930, f. 131; caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Minuta de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, a E. Tormo, Madrid, 26 de junio de 1930.



Fig. 15. Entrega del primer despacho del general Miguel Primo de Rivera al rey Alfonso XIII, 13 de septiembre de 1923. Archivo General de la Administración, Archivo Fotográfico Alfonso. Foto Alfonso. VEGAP

extranjero. Es decir, siguieron las ideas fundamentales del programa de actuación del hispanoamericanismo progresista, aunque bajo nuevos presupuestos panhispanistas, que defendían una unión espiritual con un carácter más civilizador y evangelizador que de cooperación cultural entre iguales.

Fue entonces, cuando José Antonio de Sangróniz, nuevo jefe de la ORCE, sustituyó el concepto de "relaciones intelectuales" por el de "propaganda cultural"[503] y así se creó la JRC en 1926, cuyos miembros ya no serían intelectuales, sino representantes de las principales corporaciones culturales y de las administraciones implicadas. Entre otros, estaban Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y el duque de Alba ocupando, como hemos dicho, la presidencia. Por último, cabe añadir, por la relevancia para nuestro tema, que la dictadura primorriverista asignó legaciones a países sin representación diplomática española hasta entonces, entre otros, Ecuador. La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, asimilada como parte de este proyecto político, no sólo sintetizaría este renovado interés por América, sino que además es un buen ejemplo del papel que jugaron las nuevas legaciones a la hora de agilizar las relaciones con los países latinoamericanos[504].

Un diplomático quiteño cargado de proyectos

Cuando Navarro llegó a Madrid en mayo de 1928, su nombre no era desconocido[505]. Unos meses antes, en noviembre de 1927, su libro *La Escultura del Ecuador de los siglos XVI al XVIII* había ganado el Concurso de la Fiesta de la

[503] Véase SANGRÓNIZ 1925, donde explica con detalle en qué consistía su propuesta de acción exterior, que se basaba esencialmente en el impulso de las "relaciones culturales".
[504] Sobre las corrientes del hispanoamericanismo y la política exterior hacia América Latina en este periodo, véase NIÑO 1993, pp. 38-48; SEPÚLVEDA 2005, pp. 91-153, 273-299, 301-335; DELGADO 1992, pp. 9-70 y, como referencia, la síntesis de ARENAL 2011, pp. 21-30.
[505] Los primeros contactos de Navarro con España se remontan a la época en que dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes en Quito, cargo que asumió en 1911. Durante ese periodo, concentró sus esfuerzos en modernizar los cuadros docentes trayendo a profesores del viejo continente, entre otros españoles, para imprimir una formación al modo europeo. Por lo que se entiende que, años después, apoyase con entusiasmo la creación de una Academia filial de San Fernando en Quito. El 16 de mayo de 1928, Alfonso XIII aprobaba su nombramiento de cónsul y a los dos días el Ministerio de Estado ponía en conocimiento al Consulado General del Ecuador en Barcelona de que se le había concedido Exequátur para que pudiese desempeñar su cargo. Desde 1920, había existido un Vicecónsul honorario del Ecuador en Madrid, Hipólito Mozoncillo, quien seguiría en Madrid ejerciendo su función, pero bajo la inmediata dependencia de Navarro. Mientras estuvo en España, Navarro también trabajó como corresponsal para la prensa de su país. AGA, Asuntos Exteriores, caja 12/03249, exp. personal de J. G. Navarro; "Los representantes de la prensa hispanoamericana en España", *ABC*, Sevilla, 25 de abril de 1930, p. 13; FERNÁNDEZ 2006, pp. 116-118, 123-125.

Raza, instituido por la Real Academia de San Fernando para contribuir al esplendor de esta celebración[506]. Este premio se otorgaba al autor español o hispanoamericano que presentase el mejor estudio artístico que, en la convocatoria de ese año, tratase la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en alguna de las repúblicas hispanoamericanas. Además, en esta ocasión, se especificó también que se valoraría como cualidad primordial la calidad de la documentación gráfica aportada. Se habían presentado tres trabajos al concurso; los otros dos estaban firmados por Manuel Romero de Terreros y Antonio Vidal Isern y abordaban el tema propuesto en México durante el Virreinato. Todos los estudios fueron examinados por Ricardo de Orueta, académico y especialista en escultura.

"Presencié su sorpresa y participé de su alegría al encontrar entre ellos un libro escrito con amor y conocimiento, revelándonos un arte y un crítico", escribiría Francisco Javier Sánchez Cantón, también académico y subdirector del Prado, sobre el momento en que Orueta leyó los trabajos presentados[507]. Orueta se había quedado impresionado por la riqueza de imágenes del de Navarro, además de por la aportación de noticias documentales, el espíritu crítico y el juicio razonado, el conocimiento del arte europeo, la capacidad de profundizar en las influencias y las relaciones con el arte español o de otros países, pero subrayando al mismo tiempo la originalidad y la presencia de lo autóctono. Sánchez Cantón añadió a lo dicho, lo interesante de algunas noticias como la de "la existencia en Quito de dos pinturas de Murillo, dos de Zurbarán y una de Carreño firmada"[508].

Es normal que el estudio de Navarro sorprendiese gratamente al jurado. Pensemos por un momento cuántos trabajos había publicados hasta la fecha sobre el arte mexicano; bien conocidos eran entonces los de Manuel Toussaint. No ocurría lo mismo con el arte ecuatoriano, escaso en publicaciones. Por lo que no se podía desaprovechar la posibilidad de contar con un estudio nuevo. Este motivo debió de pesar bastante en la decisión final. Juzgado modestamente por el autor "solo como

[506] NAVARRO 1929a. Sobre la trayectoria académica de Navarro, sus aportaciones y su lugar en la historia de la historiografía del arte colonial de principios del siglo XX, véase FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007, pp. 71-92. Sobre la Fiesta de la Raza, después Día de la Hispanidad y hoy Fiesta Nacional de España, véase MARZO 2010a, pp. 24-25; MARCILHACY 2010.
[507] NAVARRO 1930b, prólogo.
[508] ARABASF, leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta, sección de Escultura, con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón, sobre las obras presentadas optando al premio de la Raza del año 1927 otorgado a J. G. Navarro, 14 de noviembre de 1927. Cfr. con el análisis de la historiografía positivista ecuatoriana de esos años, que tuvo su foco principal en la Academia Nacional de la Historia, refugio cultural del "bloque conservador" y a la que pertenecía Navarro, en NÚÑEZ 2000, pp. 10-15 y FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007, pp. 35-55



Fig. 16. Ricardo Crespo Ordóñez, ministro residente del Ecuador en España, presidiendo la fotografía y flanqueado por los dos condecorados, el conde de Romanones y José Francés durante la recepción dada en la Legación de Ecuador en Madrid. En un segundo plano, aparecen José Gabriel Navarro y Elías Tormo. *La Esfera*, 8 de marzo de 1930.

un boceto" era "en realidad un libro, y un libro bueno por añadidura", en opinión de Orueta. No sólo respiraba "amor por España", sino que demostraba una profunda comprensión de nuestra historia. Ciento ochenta y tres fotografías, "y todas muy hermosas", terminaron de convencer al jurado, a pesar de que su inclusión desbordó el presupuesto con el que contaba la Academia[509].

Con la obtención de este premio Navarro recibió el título de académico correspondiente, razón por la que estuvo presente en todas las juntas de la Academia entre mayo de 1928 y diciembre de 1930. El historiador ecuatoriano no solía intervenir, pero su presencia no pasó desapercibida. En una de las reuniones, Sánchez Cantón –puede que por aviso del propio Navarro– dio noticia de un incendio que había sucedido en la Universidad de Quito y en el que la biblioteca había sufrido grandes pérdidas. Un lamentable acontecimiento. Es por esto por lo que Sánchez Cantón propuso que todos los académicos enviasen ejemplares de sus publicaciones, demostrando con este acto la unión y el apoyo de España a las naciones hispanoamericanas[510].

Sánchez Cantón pronto entabló una estrecha relación con Navarro; tanto es así que, en 1929, volvió a prologar uno de sus libros, *La Iglesia de la Compañía en Quito*. El trato frecuente convirtió al desconocido diplomático en compañero de profesión y amigo que, a partir de entonces, llenó sus estudios de las apreciaciones que le iba haciendo el historiador español. Sánchez Cantón le admiraba, porque había venido a España "cargado de materiales y proyectos", que realizaba con gran celeridad, contribuyendo a enriquecer la bibliografía que existía sobre arte hispanoamericano[511], y por ello le dio la oportunidad de incorporarse al "mundillo de los estudiosos de la historia del arte español"[512]. Seguramente, en muchas ocasiones, Navarro recorrió las salas del Prado en compañía de Sánchez Cantón. Sabemos que le gustaba detenerse en los cuadros de Ribalta, Ribera, Zurbarán o Valdés Leal, porque en ellos encontraba puntos de contacto con pintores quiteños como Goríbar. Un pintor, en su opinión, "no contaminado por el barroquismo de

[509] Manuel Zabala, secretario general de la Academia, tuvo que solicitar financiación a la JRC para su impresión. ARABASF, leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón.
[510] ARABASF, Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes, acta del 10 de febrero de 1930, f. 230.
[511] ARABASF, acta del día 26 de mayo de 1930, f. 296
[512] NAVARRO 1930b, prólogo.

Flandes, más que en cierto gusto por la exuberancia formal"[513], y que, para Sánchez Cantón, constituía un eslabón en la cadena del realismo español.

Estas visitas al Prado, junto al contacto con importantes críticos e historiadores españoles, no tardaron en ampliar el juicio estético de Navarro y, en poco tiempo, se ganó el reconocimiento de todos. Ahora bien, si sus libros eran importantes, "mayor son, según mis noticias, los proyectos que planea respecto a la labor de dar a conocer la historia artística de su país", escribiría el historiador Enrique Lafuente Ferrari en agosto de 1929[514]. Puede que, antes del anuncio oficial, Lafuente ya supiese algo de las intenciones de Primo de Rivera, el proyecto de la sala colonial en el Prado y la implicación de Navarro.

Lo cierto es que Navarro comenzó a participar activamente en las principales instituciones científicas con sede en Madrid, como el Centro de Estudios Históricos, centro que dependía de la JAE, de la que Álvarez de Sotomayor y el duque de Alba eran también vocales. No olvidemos que catalogadores y otros patronos del Prado como Tormo, Sánchez Cantón, Pedro Beroqui, Juan Allende-Salazar o Manuel Gómez-Moreno participaron en el CEH activamente. Según la memoria de los cursos de 1928 a 1930, la actividad de las Secciones de Arte y Arqueología se centró en esos años en dinamizar la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, dando mayor cabida a la colaboración de personas externas. Tal fue el caso de Navarro, que aportó su conocimiento del arte ecuatoriano a través de algunos artículos o del mexicano Manuel Toussaint. Al mismo tiempo, Diego Angulo, historiador estrechamente vinculado al Prado que desde 1929 pasó a ocupar la cátedra de Arte Hispano Colonial en Sevilla, reseñó aquí el estudio de Navarro premiado por la Academia[515], al que se dedicaron, como a otros libros suyos, amplios reportajes en la prensa de aquellos años[516].

Su presencia en Madrid debía aprovecharse sin duda para organizar alguna exposición que reivindicase el interés del arte hispanoamericano. Así lo pensó la Sociedad Española de Amigos del Arte, que le invitó a hacerse cargo del catálogo

[513] NAVARRO 1955-1957, p. 73.
[514] LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Arte en América", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1929, p. 3.
[515] ANGULO 1930.
[516] MÉNDEZ CASAL, Antonio, "De arte americano. La escultura en el Ecuador", *Blanco y Negro*, Madrid, 1 de septiembre de 1929, pp. 21-25; MÉNDEZ CASAL, Antonio, "Arte hispanoamericano. La iglesia de la Compañía en Quito", *ABC*, Madrid, 28 de septiembre de 1930, pp. 3-5.

de la que abrió sus puertas en el Palacio de la Biblioteca Nacional durante los meses de mayo y junio de 1930:

> No está muy lejano el día de la reconstitución verdadera y positiva de la historia de las artes en América, que España, más que nadie, tiene ya que incorporar a su Historia del Arte. Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial. Casi nada. Aún más: sobre ella se dicen verdaderas herejías o se pontifica sin conocimiento de causa. Y lo peor es que lo hacen a veces críticos e historiadores de nota, con lo cual lo único que sacan como resultado es la desviación del criterio público[517].

Eran las palabras de Navarro en el citado catálogo. Su denuncia manifestaba el deseo de avanzar en el estudio del arte de época colonial, liberando a la historiografía occidental de su visión eurocéntrica. Era necesario acabar con "los errores, o –digámoslo con franqueza– la ignorancia de los españoles en materia de historia" sobre América[518]. Porque sólo "la historia de la pintura en América bien hecha", llenaría "páginas que honrarán a España"[519]. Éste parecía el camino a seguir.

La ausencia de Ecuador en Sevilla

Pero Navarro no vino a España sólo como historiador. El 20 de marzo de 1928, Luis Guillén y Gil, encargado de la Legación y del Consulado de España en Quito, informó al Ministerio de Estado de la partida del historiador en calidad de cónsul general del Ecuador[520]. Precisamente, la escasa representación diplomática ecuatoriana en nuestro país había sido un hecho denunciado por diplomáticos como César Naveda, canciller del Viceconsulado *ad honorem* en Madrid, quien además

[517] NAVARRO 1930c, p. 76. La implicación de Navarro en este proyecto también quedó reflejada en las piezas que, junto a Ricardo Crespo, prestó para ser expuestas y en las cuatro conferencias que impartió en relación con la temática de la exposición. En *Arte Español* se reprodujeron fotografías de las salas (las originales se conservan en el Archivo Moreno del IPCE), pudiéndose ver en una de ellas los enconchados, depósito del Museo del Prado en el MAN. "Nuestra Exposición esta primavera", *Arte Español*, 2 (1930), p. 60, y ARTIÑANO 1930.
[518] NAVARRO 1930a, p. 7.
[519] NAVARRO 1930c, p. 76.
[520] AGA, Asuntos Exteriores, caja 54/14070, exp. 8, Documentación sobre la Exposición Ibero-Americana de Sevilla relativa a Ecuador, Despacho n.º 13 de Luis Guillén y Gil, cónsul de España en Quito, a Miguel Primo de Rivera, ministro de Estado, Quito, 20 de marzo de 1928; caja 54/14074, exp. 13, Relación de los Delegados de las Repúblicas Americanas y de Portugal.

consideraba que debían de elegirse a personas más preparadas y no a "un señor más o menos influyente que quiera distraerse un poco en España a costa del Estado"[521]. El nombramiento de Navarro fue un primer paso en esta dirección. Su estancia le permitiría, asimismo, agilizar la edición de su libro premiado por la Academia, del que el Gobierno ecuatoriano había previsto comprar un millar de ejemplares. Libro que, según expresó Guillén en una de sus misivas, bien podría haberse titulado, "con mayor propiedad, *La escultura colonial ecuatoriana*"[522]. Esta apreciación, que podría quedarse en lo anecdótico, es un ejemplo más de la visión eurocéntrica que imperaba entonces. Por el contrario, Navarro siempre prefirió hablar en sus estudios de "época virreinal" para el periodo que "con tanta impropiedad", en su opinión, se solía llamar "colonial"; término que nunca utilizó en los títulos de sus publicaciones[523].

Por último, Navarro vino también para dirigir los trabajos relativos a la concurrencia de Ecuador a la Exposición Iberoamericana, a pesar de que los rumores de una posible ausencia de este país en Sevilla se habían disparado en la prensa ecuatoriana. Aunque el Gobierno lo desmintió, el ministro de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador, Homero Vitteri, se apresuró en enviar un comunicado a la Legación de España en Quito. No existía ninguna razón para alterar "la relación constante y cordial entre ambos países", explicaba en el mismo. El Gobierno y el pueblo ecuatoriano se sentían "fuertemente vinculados a la Madre Patria". Deseaban vivamente que posibles malentendidos no cambiasen el rumbo de la política hispanoamericana que vinculaba "a pueblos unidos por la unidad de raza, de idioma, de glorias y tradiciones"[524].

De hecho, en noviembre de 1925, el Gobierno Provisional había manifestado su interés por saber cuánto costaría construir un pequeño pabellón en la Exposición Iberoamericana a fin de gestionar los fondos necesarios y comenzar la obra tan

[521] NAVEDA, César A., "El Ecuador debe preocuparse con tiempo de la próxima exposición ibero-americana en Sevilla", *El Comercio*, Quito, 18 de febrero de 1927. Los artículos de prensa ecuatoriana citados son recortes adjuntos a la correspondencia que los diplomáticos españoles en Quito enviaban para mantener informado al Estado español de la situación allí.
[522] AGA, Asuntos Exteriores, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 13 de Luis Guillén y Gil a Miguel Primo de Rivera, 20 de marzo de 1928.
[523] NAVARRO 1930a, p. 7.
[524] AGA, Asuntos Exteriores, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 154 de Luis Guillén y Gil a M. Primo de Rivera, 22 de diciembre de 1927.

pronto como las circunstancias lo permitiesen[525]. Sin embargo, nada más se volvió a hablar de esta iniciativa, a pesar de que, desde 1923, los distintos diplomáticos españoles no cejaron nunca en su empeño de que aquel país concurriese. Sólo algunos años después, en junio de 1929, el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, dio nuevas noticias sobre este asunto. El propietario de una colección arqueológica de Ecuador, "única en su especie y de interés extraordinario", le había visitado para manifestarle su interés por exponerla en Sevilla, rogándole que gestionase con el Gobierno español su transporte y su exhibición. Desde la organización de la Exposición Iberoamericana, se contestó favorablemente: las piezas podrían presentarse sin problema en las Galerías Americanas. "En el caso de que el citado espacio fuere insuficiente a los referidos fines", añadía el director de la Comisión, "esta entidad cedería con mucho gusto y con carácter gratuito, un local apropiado para la instalación de que se hace mérito", mientras que el viaje lo asumiría el Gobierno español[526]. Pero todos los esfuerzos y las facilidades dadas fueron en balde. Ecuador, finalmente, no concurrió. Un vacío que fue duramente criticado por la prensa de aquel país. Había sido "vergonzoso" no contar con un pabellón propio, pero lo era más no haberlo hecho "ni siquiera aceptando las galerías que en los Palacios Nacionales España había cedido generosamente"[527], cuando otros países que tampoco habían podido construirse un pabellón, instalaron allí sus exposiciones, escribía el escritor ecuatoriano César E. Arroyo en *El Telégrafo*:

> Sólo el Ecuador no asoma por ninguna parte. […] Y no es que le falten recursos, no es que le falten productos, no es que le falte un arte colonial peculiar y maravilloso, el más personal de América, sino que tenemos el don de errar. […] Lo más triste de todo esto es que las que se llaman fuerzas vivas del país no se hayan dado cuenta de todas las consecuencias de esta desgraciada ausencia[528].

[525] AGA, Asuntos Exteriores, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 255 del Encargado de Negocios de España en Quito a F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, de 25 de noviembre de 1925.
[526] AGA, Asuntos Exteriores, caja 54/14070, exp. 8, Oficios del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 10 de junio de 1929, del director de la Exposición Iberoamericana al secretario general de Asuntos Exteriores, Sevilla, 15 de junio de 1929, y de la Secretaría General de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, el mismo día.
[527] AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929.
[528] ARROYO, César Emilio, "América está en Sevilla. Las alas hispanas en el Nuevo Mundo", *El Telégrafo*, Guayaquil, julio 1929.

Mientras que el Gobierno ecuatoriano disculpaba la ausencia aludiendo a estrecheces económicas o que los sitios ofrecidos carecían de las condiciones de luz necesarias, parte de la prensa fundamentaba también su crítica en el escaso valor y el gasto que suponía mantener legaciones, "cuya labor nadie ve". Había sido una oportunidad de propaganda nacional perdida y Ecuador sentía que había quedado fuera del concierto internacional[529].

El hecho "franco y verdadero" era que el Gobierno en aquel país bastante tenía con mantener sus cargos, siempre amenazados con conatos revolucionarios que eran abortados por la fuerza armada. Así informó en julio el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito. Desde la Revolución Juliana, ocurrida en 1925[530], la situación política y económica seguía siendo tan delicada que las demás cuestiones, especialmente las de carácter internacional, no eran prioritarias. Menos aún, reconocía Villamediana, si "alguna intentona como la de hace tres días" llegaba a triunfar. El peligro ante una nueva revolución había obligado a cercar con cañones el Palacio Presidencial[531].

[529] RIGEL (seudónimo de José Vicente Peñafiel), "Se critica la ausencia de la R. del Ecuador en la exposición de Sevilla", *El Comercio*, Quito, 15 de agosto de 1929.

[530] En agosto de 1925, el Encargado de Negocios de España en Quito informaba de "la transformación política que por el golpe de Estado de 9 de Julio […] ha venido a complicar mis gestiones cerca del Gobierno ecuatoriano, para su concurrencia a la Exposición Ibero-Americana. […] Por conocimiento de la pobreza de este país, puedo adelantar a V.E. mi opinión de que el Ecuador no concurrirá […] por falta de medios materiales, y más en este momento de economía, influyendo mucho para ello el que supondría un fracaso por parte de los expositores, por falta de dinero para presentar sus productos". Sin embargo, "he de seguir insistiendo", añadía. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Oficio de F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, al conde de Colombí, presidente de la Comisión de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 27 de octubre de 1925, que reproduce Despacho n.º 182 del Encargado de Negocios de España en Quito, de 28 de agosto.

[531] AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 28 de Diego del Alcázar y Roca de Togores, conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929. En la misma línea, reproducimos la opinión del ministro español en Centroamérica el 30 de septiembre de 1927, quien informó del "ambiente tan poco propicio que hay en estas Repúblicas Centro-Americanas devastadas por terremotos y arrasadas por revoluciones, donde todo está por hacer; sin dinero y en la mayoría de los casos, controlados rigurosamente sus gastos públicos, por los norteamericanos, lo que imposibilita la obtención de créditos para las finalidades que nos ocupan. Por otra parte, demuestran estos países poco interés en dar a conocer su exportación, ya que se encuentra absorbida por el extranjero". RODRÍGUEZ BERNAL 1994, p. 95, véase pp. 106, 130, 371.

No quedó asiento libre y hubo oyentes en pie

La vinculación de Navarro con el mundo sevillano no acaba aquí. Entre septiembre y diciembre de 1930, Angulo le invitó a la Cátedra de Arte Hispano-Colonial para impartir una serie de conferencias. Tuvo tanto éxito que dos días después de acabar su seminario, Navarro impartió una ponencia más bajo el título *Un paseo artístico por la ciudad de Quito*. Esta vez en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla. Según el testimonio de Angulo, fue un éxito: "asistieron unas doscientas personas", por lo que "no quedó asiento libre y hubo oyentes en pie"[532].

Aprovechando su estancia aquí, Navarro contribuyó a ampliar el archivo fotográfico de Laboratorio de Arte, fundamental para las explicaciones de los cursos de la cátedra, con "un precioso material de arte ecuatoriano". Prestó negativos de obras de aquel país, "hechos bajo su dirección y con destino a sus publicaciones"[533], a partir de los cuales se sacaron fotografías y diapositivas que pasaron a formar un importantísimo núcleo del archivo. Un gesto, el de Navarro, necesario, porque si en cuanto a México el archivo se encontraba relativamente completo, no ocurría lo mismo con otras repúblicas donde existían monumentos de primer orden. De Perú y de Santo Domingo había algo gracias a donativos de particulares, mientras que de Colombia, Bolivia, Venezuela y Centro América nada se tenía; tampoco medio para conseguirlo. Es por esto por lo que Angulo sugirió al duque de Alba que la JRC contactase con otros diplomáticos latinoamericanos instalados en Madrid:

> ¿No podría la Junta dirigirse a los representantes de esos países en Madrid, por si quisiesen colaborar en la formación de ese archivo de reproducciones fotográficas de monumentos artísticos americanos de la época colonial como ha hecho el Ecuador por medio de su Cónsul General D. J. G. Navarro, y su parte respecto de la Arquitectura por medio de D. M. S. Noel?[534]

[532] AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Cátedra de Historia de Arte Colonial en Sevilla, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 6 de diciembre de 1930; "En la universidad. Conferencia de don José G. Navarro", *ABC*, Sevilla, 4 de diciembre de 1930, p. 21.
[533] MÉNDEZ 2014, pp. 60-61.
[534] AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 13 de noviembre de 1930.

Probablemente, algunas de las fotografías de Ecuador que hoy se conservan en el legado fotográfico de Diego Angulo en el CSIC[535] fueron positivadas a partir de los negativos que proporcionó Navarro. Recordemos que, cuando la Academia premió el texto de la *Escultura*, había valorado el alto material gráfico que aportaba para ilustrarlo. En el fondo citado, son abundantes las fotografías de arquitectura y de escultura quiteñas, obras que fueron precisamente el objeto principal de estudio de este historiador. Y un número significativo de las fotografías de una de las series coincide con las aparecidas en los libros de Navarro que se publicaron en España, como el de *Escultura* o el de *La Iglesia de la Compañía*, y en su mayoría estaban firmadas por los fotógrafos ecuatorianos Alfonso Laso, Remigio Noroña y Carlos Moscoso[536].

Contraconquista en el santuario máximo del arte hispano

Llegados a este punto, es hora de regresar al Prado. Cuando se hizo la propuesta de la sala de arte colonial, aunque se contestó que se montaría "en una de las salas nuevas", esas salas de la planta principal, las de la reciente ampliación, ya tenían nombre propio: la evolución de la pintura española con las escuelas que en ella habían influido. Allí estaban colgados los venecianos, el Greco, Rubens y Van Dyck. Así lo había decidido el Patronato años atrás, aunque el nuevo plan museográfico no se materializó en su totalidad hasta 1927.

Desconocemos la relación exacta de todo lo que Ecuador pretendía enviar. Este país iba a dar el primer paso y lo haría enviando, según Navarro, un cuadro de Miguel de Santiago, otro de Goríbar, pintor "tan bueno como Murillo y Zurbarán, Velázquez y Ribera", y tres obras de los mejores escultores de la época virreinal, que podían rivalizar con "Mena, Hernández y Montañés". Se esperaba que el resto de países latinoamericanos siguiesen esta iniciativa[537]. Por su parte, el Prado podría haber aportado los enconchados mexicanos del siglo XVI sobre la conquista de

[535] La catalogación, el estudio y la revalorización del patrimonio fotográfico de arte portugués e iberoamericano, conservado hoy en el Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, se ha llevado a cabo dentro del Proyecto de Investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (Ministerio de Economía y Competitividad, PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352). Véase RINCÓN 2013.

[536] Legado fotográfico Diego Angulo Íñiguez, ACCHS, caja DAH33. Véase RINCÓN 2013, p. 263.

[537] NAVARRO 1935b, pp. 85-109 y NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.

México o una obra más relevante para el asunto que nos ocupa: *Los tres mulatos de Esmeralda*, de Andrés Sánchez Galque.

"Para colmo de mi suerte, venido yo a Madrid, descubro en el Museo Arqueológico Nacional un cuadro de un pintor quiteño desconocido aún por nosotros", explicaba Navarro durante una conferencia en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián en noviembre de 1929[538]. Efectivamente, el lienzo al que se refería, el de *Los tres mulatos de Esmeralda*, se había llevado a este museo, fundado en 1867, en calidad de depósito del Prado por Orden del Gobierno de la República de 1874[539]. En un relato posterior, el historiador ecuatoriano explicaría que lo había visto exactamente en 1928, "casi oculto e ignorado en una dependencia" del MAN, a la que el público no tenía acceso. Al parecer, la pintura se encontraba "espléndidamente bien conservada y en compañía de otros cuadros quiteños, de mérito muy relativo por el asunto que trataban"[540]. Mucho antes de su conversación con Primo de Rivera, Navarro se había dedicado a darle publicidad en distintas revistas, como si la noticia de su existencia, que supo por el pintor y académico José Moreno Carbonero, fuese el hallazgo del momento[541]. Revistas en las que igualmente expresó su asombro porque el arte colonial no se integrase en la historia del arte europeo o, con más razón, en la del español[542]. Inició así una meditada precampaña de propaganda para allanar el camino de un acercamiento entre España y Ecuador, y quién sabe si de un proyecto que él también tuvo en mente antes de venir. Pero fue en la conferencia de San Sebastián mencionada, cuando explicó que este cuadro probablemente regresaría al Prado con el objetivo de "fundar la sala

[538] NAVARRO 1935b, pp. 85-109.
[539] GUTIÉRREZ 2012, pp. 54-57. Los enconchados corrieron la misma suerte. Así se había dispuesto en una Real Orden de 1969.
[540] Según Navarro, estos últimos estaban "ejecutados por Francisco Albán, mediocre aun en sus lienzos mejores". Igual que a Sánchez Galque en este libro le llama "Adrián", pudo confundir el nombre de este otro pintor del XVIII con el de Vicente Albán –Francisco era su hermano–, cuya serie de seis lienzos sobre tipos sociales de la antigua Audiencia de Quito habían formado parte del Museo de Ciencias Naturales, desde donde pasaron a la Sección Etnográfica del MAN y terminarían ingresando en el Museo de América (Nos de Inventario 00071 a 00076). NAVARRO 1945, p. 160.
[541] NAVARRO 1929b, pp. 449-450 y NAVARRO, José Gabriel, "Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid", *La Esfera*, 27 de abril de 1929, s.p. Según una tarjeta postal conservada en el MAN y una fotografía del Archivo Moreno conservada en el IPCE, en algún momento del primer tercio del siglo XX el cuadro de *Los tres mulatos* estuvo colgado en una de las paredes de la Sala de Vaciados de antiguos monumentos americanos, en donde se encontraba una reproducción del gran calendario de Quetzalcoatl. GUTIÉRREZ 2012, pp. 57-58. Tarjeta postal con fototipia de Hauser y Menet, fechada hacia 1900-1939, Museo Arqueológico Nacional, Núm. de Inventario 2010/142/1. En http://ceres.mcu.es [Consulta: 26/02/2017].
[542] NAVARRO 1928, pp. 179-180.

americana del arte colonial, según propósito manifestado por el Gobierno español"[543]. La expectativa de que hubiese acabado formando parte de la instalación inundaría más adelante sus recuerdos:

> Se abrirían las puertas del Museo del Prado y se encontrarían tras ellas a Sánchez Galque, Miguel de Santiago y Goríbar, pintores; y el Padre Carlos, Manuel Chili, Carrillo y Olmos, escultores, como los precursores del arte hispano en América. Y aquella entrada sería el principio que imitarían los otros países hermanos. Además, tengamos presente que el Museo, al acoger en él a los pintores y escultores quiteños como a los primeros en franquear las puertas del espléndido Museo del Prado, no hacía sino reconocer lo que sabe el mundo: que en Quito sembró España, con una mano generosa, la semilla de su arte y ahora no haría otra cosa que cosechar sus frutos[544].

Por los lugares que frecuentó, los cargos que ocupó, las personalidades con las que se movió y por su sobresaliente formación de historiador, este cosmopolita académico quiteño era la persona idónea para ocuparse de la consecución de esta sala, y así lo había pensado Primo de Rivera. Pero, ¿cuáles fueron las razones que movieron a Navarro y a su país a promover con entusiasmo la petición del General? La razón más inmediata hay que buscarla en la frustración de un Ecuador que no había podido participar como le hubiese gustado en la Exposición de Sevilla; Navarro lo sabía de primera mano. Sin embargo, ahora tenía a su alcance la oportunidad de ser la primera república latinoamericana en estar presente en el museo más importante de España.

La segunda razón debió de ser el deseo de integrarse en la historia del arte español. De hecho, el interés de Navarro por situar su trabajo en diálogo con la academia internacional puede leerse también como una estrategia de legitimación del arte hispanoamericano, "maltratado" en la categorización impuesta desde la historiografía occidental. Es por esto que, más allá de la idea de Primo de Rivera, Navarro concretó que allí se colocaría arte colonial, porque era uno de los "mejores capítulos" del arte español, "el que sus hijos escribieron en el Nuevo Mundo durante los trescientos años de su dominación"[545], y de época barroca, porque en

[543] NAVARRO 1935b, pp. 85-109.
[544] NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.
[545] NAVARRO 1930b, prólogo.

este momento, dominado por una construcción nacionalista de la Historia del Arte, se identificaba más que nunca la esencia de lo español con este estilo. Admirando la obra cultural en las naciones de América, explicaba Navarro, la Leyenda Negra ya no podía ponerlos en contra de una España colonizadora, sino todo lo contrario[546]. Si el proyecto del Prado salía adelante, el arte hispanoamericano del siglo XVII dejaría de ser únicamente un "hijuelo" de la escuela sevillana y un "pálido y lejano destello de la cálida luz del materno arte hispánico"[547] para asociarse visualmente nada menos que con Zurbarán, Murillo o Velázquez, y lo haría además en el "santuario máximo del arte hispano"[548]. Así lo pensaba Navarro. Esto nos lleva a dos cuestiones que situaban los conceptos de lo barroco y la identidad en la encrucijada.

En primer lugar, se advertía un ambicioso programa de prestigio alentado por un "hondo sentimiento de raza". Es decir, que detrás hay que ver el regeneracionismo del otro lado del océano y la construcción de una identidad bajo el paraguas del complejo concepto de hispanidad de principios del siglo XX[549]. Podríamos añadir que en el sentido en el que lo usó Miguel de Unamuno para referirse a la comunidad de pueblos que hablaban una lengua común[550] o en el del hispanoamericanismo progresista. El discurso de Crespo era preciso en este sentido al reivindicar la cooperación entre americanos y españoles "para afirmación de los destinos de su raza, de su ideología y su cultura"[551]. Un acercamiento cultural a España históricamente estimulado por la amenaza del intervencionismo estadounidense, disfrazado bajo el señuelo del panamericanismo. Una hispanofilia que en Quito recibió su mayor apoyo a través de la obra intelectual de la Academia Nacional de Historia, entre la que se encontraba la del propio Navarro exaltando el arte colonial quiteño, y en el programa político vinculado al movimiento hispanista, que había presentado el conservador Jacinto Jijón y Caamaño[552].

---

[546] NAVARRO 1935b, pp. 85-109.
[547] WOERMANN 1924, p. 280. El "arte colonial español" se incluía en el capítulo de la pintura española del siglo XVII.
[548] "El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La Esfera*, 8 de marzo de 1930, p. 13.
[549] Sobre el término "hispanidad", véase la reflexión de MARZO 2010a, pp. 19-28
[550] SEPÚLVEDA 2005, pp. 160-161. Véase ROBERTS 2004, pp. 61-80 y RIBAS 2010, pp. 79-86.
[551] "El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La Esfera*, 8 de marzo de 1930, p. 13
[552] CAPELLO 2003, pp. 56, 63-67. También sobre el hispanismo en Quito, véase BUSTOS 2001, pp. 150-155 y BUSTOS 2007, 111-134. Una de las preocupaciones constantes de los historiadores del arte colonial latinoamericano fue definir las características propias de lo local frente a lo europeo. Sobre la historiografía en esos años, véase FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007, pp. 57-67.

Pero, ¿acaso no era Navarro una marioneta del sistema-mundo moderno/colonial? Heredó prejuicios históricos y estéticos occidentales, y sin embargo en este historiador afloraría un ferviente nacionalismo que se había venido fraguando años atrás en su país. En Ecuador, Navarro formaba parte de un ambiente académico[553], donde se había contagiado al mismo tiempo del entusiasmo por lo local de mano de Pedro Pablo Traversari y Sixto M. Durán. Y mucho antes de sus años de diplomático en España, en 1915, firmó junto a ellos palabras como las que siguen:

> He aquí… ¡el arte americano condenado a perpetua esclavitud! –Es necesario reaccionar contra ello y proclamar de manera efectiva este axioma: –"El arte en América debe ser americano"[554].

Además, solía publicar en el *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, en cuyas páginas se exaltaba con frecuencia el pasado de la nación ecuatoriana en clave patriótica[555]. ¿No eran aquellos años, los veinte, cuando el proyecto discursivo de españolizar Quito o de institucionalizar el hispanismo como identidad nacional convivía con un movimiento para revalorizar lo indígena como una de las fuentes de esa identidad a raíz de los escritos de Pío Jaramillo?[556]

De manera que, en segundo lugar, este proyecto puede leerse desde un pensamiento fronterizo. En este sentido, coexistiendo con ese anhelo de integración en la historia del arte español, condicionado por la educación eurocéntrica que recibió Navarro y por la perspectiva inmanente de la modernidad/colonialidad, ¿por qué no podía constituir también una forma de reconsiderar desde la frontera el discurso hegemónico, enfrentándose al fantasma del origen en una modernidad traumática?

> Hasta hoy la Historia del arte ha estado circunscrita al estudio de la cultura artística en el viejo Continente. América ha sido pretérita, por

[553] Navarro fue director de la Escuela de Bellas Artes, además de miembro de la Sociedad de Estudios Históricos Americanos.
[554] PÉREZ 1995, pp. 150-151.
[555] Véase BUSTOS 2013, pp. 176-185
[556] Por su publicación *El indio ecuatoriano. Contribución al estudio de la sociología nacional* (1922), se le considera uno de los padres del indigenismo en Ecuador, corriente intelectual que reivindicó lo indígena como fuente para definir la identidad nacional.

> desconocimiento y –¿por qué no decirlo?– por pereza de los críticos e historiadores europeos[557].

Ésta era la percepción de Navarro. Consciente de cuál era el discurso categorizado desde el pensamiento occidental, se autorretrató en sus estudios como un historiador atrapado entre dos realidades, con constantes idas y venidas entre la admiración hacia una supuesta "Madre Patria" –tenía claro quién le iba a publicar sus obras– y la denuncia por la ignorancia y la marginación (u omisión deliberada) respecto a lo que sucedía allende sus fronteras [558]. De ahí, su vocación por mediar entre el conocimiento periférico subalternizado y el sistema universalizado por la historiografía dominante. Sus reflexiones revelan una inquietud palpitante por ampliar un relato incompleto. Aunque "el colonizador" hubiese hecho "desaparecer la mayor parte de la cultura aborigen", escribía mientras hablaba del arte colonial, ese "rastro de cultura bien determinada, propia de los indios", se mantenía "aún latente", apareciendo "cuando menos se espera"[559].

Volvamos de nuevo al discurso de Crespo en la Legación de Ecuador en Madrid, escrito probablemente con ayuda de Navarro. El discurso alcanzaba su clímax al concluir que el fin último sería "la creación, en el Museo del Prado de Madrid, del Museo de Arte Colonial de América"[560]. ¿Fue un desliz o una declaración de intenciones? Pensemos que esto se iba a hacer en un lugar donde este arte hubiese podido vincularse y desvincularse al mismo tiempo de la escuela sevillana, porque el Prado, más allá de un museo de escuelas, es un museo de grandes pintores que eclipsan esa sistematización. Entonces, juguemos con la posibilidad de que para Ecuador y, por tanto, para Latinoamérica, materializar este proyecto encerraba una aspiración simultánea de asumir identidades nacionales propias. En plural, porque no sólo se expondría arte ecuatoriano, sino que se esperaba la contribución de otras naciones latinoamericanas. Pero también una identidad cultural: la representada por el conjunto de todas ellas. Si damos un paso más en este ejercicio utópico, desde el punto de vista americano este proyecto anticipaba una voluntad de apropiarse del Barroco.

---

[557] NAVARRO 1930b, prólogo.
[558] Sobre "el patriotismo hispanista" de Navarro, véase BUSTOS 2011, pp. 241-257; BUSTOS 2017, pp. 297-314, quien igualmente subraya la presencia incesante de esta tensión entre hispanismo y patriotismo en la prosa del historiador del arte quiteño.
[559] NAVARRO 1945, p. 20.
[560] "El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La Esfera*, 8 de marzo de 1930, p. 13.



Fig. 17. José Gabriel Navarro, historiador del arte y cónsul general de Ecuador en Madrid (1928-1930), retrato fotográfico publicado en *La Esfera*, 8 de marzo de 1930.

En sus textos, Navarro supo ya destacar lo que de original tenía el barroco colonial que, aun dándose en un marco de aportación hispánica, hacía diferente al mundo americano. Sánchez Cantón advirtió enseguida esta afición del historiador quiteño hacia lo barroco:

> Quizá influjo de la Naturaleza, pródiga en aquellas tierras, es un hecho que para nosotros los hispanoamericanos están regidos por el signo del barroco: vigor incontenido, actividad frondosa, que se complace en lo superfluo, predominio de la fantasía, efusión cordial. Ello se traduce hasta en el estilo literario, que, sin carecer de elegancia y bien decir, sigue formas alejadas de la precisión severa[561].

"El Barroco, el arte de la contrarreforma", escribiría Jijón y Caamaño años después, "es propio de lo que hemos dado en llamar época colonial en América, es decir, del tiempo en que estos pueblos del Nuevo Mundo fueron reinos a igual título y en igual categoría que los otros de la Península". Eso sí, no hubo un único barroco. "Dentro del mismo espíritu", continuaba Jijón y Caamaño, se constituyeron variedades "con significado geográfico tan marcado" que demostraban que ya en "el siglo XVII había en América nacionalidades definidas, con vigor suficiente para en arquitectura, escultura, pintura y decoración producir estilos propios"[562]. Parecía un preludio de la autodefinición cultural poscolonial que, a mediados de siglo, vendría de mano de escritores como Alejo Carpentier o José Lezama Lima. Un barroco descolonizador que, de haber entrado en el Prado, habría actuado como "un arte de la contraconquista"[563].

Su presencia en una institución cultural tan relevante para España, pero en idénticas condiciones que sus grandes maestros del Siglo de Oro y los de otras escuelas europeas, habría supuesto un desafío al relato canónico de la modernidad y, en cierto modo, un punto y aparte en la tradicional subordinación centro-periferia. Tras ocupar un lugar propio, el arte colonial habría amenazado con conquistar más espacios. El relato épico –el arte español y el europeo– habría sucumbido ante la anécdota –el colonial–. Porque, pese a las deudas o filiaciones

[561] NAVARRO 1930b, prólogo.
[562] JIJÓN 1960, pp. 431-434. Como señala Fernández-Salvador, el autor pensaba en el término colonial como momento histórico, no para definir una relación asimétrica entre colonizador o colonizados, o entre metrópoli española y territorios subordinados. FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007, p. 65.
[563] LEZAMA 1993, p. 80. Véase MARZO 2010a, pp. 9-16, 177-189, 216-224.

formales, se habría destapado la diferencia cultural, signo inequívoco del camino hacia la autoafirmación identitaria de este coro de estas jóvenes repúblicas de América Latina. Aquella sala imaginada en el Prado habría sido más que un capítulo en la historia del arte europeo. Pudo ser un libro sobre esa América que, "continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes fue barroca desde siempre"[564].

Barroco e hispanidad, uno no parece ser sin el otro, escribía recientemente Marzo[565], como modernidad y colonialidad no dejan de ser dos caras de la misma moneda, en palabras de Mignolo[566]. Delimitar estas realidades es complejo en las primeras décadas del siglo XX, tanto como pensar este proyecto más allá de la colonialidad del poder, porque el Barroco hoy, como afirma Marzo, "se ha erigido como un medio en el que sostener la batalla por la apropiación de un pasado, por la administración de una memoria, que como todas las memorias, conduce a una determinada formulación del presente"[567].

Lo que pudo ser y no fue, ¿será?

Desde el punto de vista de la política cultural de España hacia Iberoamérica, este proyecto no sólo era viable, sino congruente. No ya en la dictadura de Primo de Rivera, como se ha evidenciado, sino más aún cuando se instauró la Segunda República en 1931 y el regeneracionismo reformista, sobre todo durante el bienio liberal con Manuel Azaña, encontró el apoyo oficial. Coincidieron entonces en la política exterior dos de los ministros de Estado con mayor personalidad y capacidad, Zulueta y Fernando de los Ríos, y se estrecharon los lazos culturales e intelectuales con América de forma más realista (intercambio de publicaciones, contactos entre intelectuales, creación de cátedras de Historia de América, becas de estudio y bolsas de viaje), ofreciendo una cooperación pacifista y democrática en la lucha por su identidad[568]. Parecía el momento idóneo para que el proyecto saliese adelante. Además, se habían formalizado ya los trámites oficiales para dar vía libre a su materialización. Entonces, ¿por qué se esfumó?

[564] MARTÍNEZ 2014, pp. 57-59.
[565] MARZO 2010a, p. 20.
[566] MIGNOLO 2013, p. 30.
[567] MARZO 2010a, p. 224.
[568] Véase EGIDO 1987, pp. 171-195. Cfr. pp. 296-300, 410-418 y PÉREZ 2004, pp. 295-319.

Una de las razones debió de ser la inestable situación política que seguía teniendo Ecuador, que se agravó tras el Crack del 29 por la deuda externa con Estados Unidos, aunque la paralización de los préstamos y la suspensión de pagos produjeron a la larga una reactivación económica. Desde luego, la última preocupación del Gobierno ecuatoriano eran asuntos culturales en el extranjero, a pesar de que en los años 20 se hubiese consolidado el movimiento hispanista quiteño. Ahora bien, el verdadero impulso en la institucionalización del hispanismo como parte de la identidad cultural de Ecuador no llegó hasta los años 30 coincidiendo con el cuarto centenario de la fundación de la capital y la presencia de Jijón y Caamaño como concejal y, a partir de 1934, como presidente. El desarrollo cultural se convirtió entonces en el máximo exponente de la defensa de la obra española en aquel país y surgió la idea de hacer del casco histórico de Quito un museo vivo que así lo expresase[569]. Por tanto, despojar a la ciudad de sus tesoros artísticos de época colonial en esa coyuntura carecía de sentido, por más que su destino fuese el primer museo de España.

Entre nosotros, las razones eran distintas. Con el cambio de Gobierno, el Patronato del Prado manifestó que, por encima de las ideologías –unos miembros eran monárquicos, otros republicanos–, no querían perder los esfuerzos que habían puesto en una empresa común: la conservación y la difusión del patrimonio. Pero lo cierto es que, por más que este órgano se declarase "apolítico", los vocales vieron entonces peligrar su permanencia. De hecho, Álvarez de Sotomayor acabó dimitiendo como director. La amenaza de disolución o la posibilidad de que se designasen nuevos miembros desviaron en esos meses la atención del Patronato de su verdadero cometido[570]. A la altura de 1931, su última preocupación era montar aquella sala con arte hispanoamericano.

[569] Lo que garantizó su actual conservación. CAPELLO 2003, pp. 66-73.

[570] En 1931, un intenso debate acaparó precisamente una de las juntas. Boix expuso que el Patronato jamás tuvo carácter político. Él había sido nombrado patrono "como modesto aficionado al arte y aun coleccionista". Con sinceridad, declaró sentirse orgulloso de su cargo y el de los demás vocales, que habían trabajado siempre prestando sus servicios a la cultura artística. Por lo que consideraba que no había razón para presentar ninguna dimisión; "por su parte al menos". Acto seguido el conde de Casal afirmó que él había sido y era "monárquico, pero poco político". Porque la política nada tenía que ver con el Prado, como declaró el duque de Alba, quien recordó cómo siendo Picón vicepresidente y republicano en días difíciles para el museo y estando él ausente "no dudó un solo momento en ir a Palacio, ver al Rey y pedirle su eficaz ayuda". A estas voces se unió también la de Tormo, quien volvió a defender el carácter apolítico de aquel Patronato. Por su parte, Álvarez de Sotomayor, además de monárquico –o, mejor dicho, alfonsino confeso–, había venido defendiendo la dictadura de Primo de Rivera y fue miembro activo de la Unión Patriótica. Antes de que se proclamase la República supo que Ramón Pérez de Ayala iba a ocupar su lugar y quizá por eso

El proyecto republicano se truncaría, como también se truncó este otro de hacer una sala de arte colonial barroco en el Prado. Y lo cierto es que habría sido interesante que se hubiese realizado: para valorar cómo se veía América a sí misma, cómo se hubiese integrado y saber si hubiesen participado otros países. Tampoco nos preocupa. La propuesta en sí da pie a reflexionar sobre cómo se han construido los discursos de la historia del arte durante el siglo XX –desde América, desde España o entre ambas– y cómo son esas construcciones las que acaban influyendo –o no– en el imaginario o la memoria colectiva. Un buen ejemplo de lo que decimos, y próximo a estas fechas, es el Museo del Pueblo, proyecto institucionista dentro de las Misiones Pedagógicas que sería patrocinado por la República y cuya finalidad fue acercar a la gente de a pie copias de cuadros del Prado, considerados obras maestras del arte español; casualmente, la mayoría eran del barroco. Es decir, muestra cómo la izquierda hizo suyo el tradicional discurso nacional con un fin de cambio político y social. Discurso muy distinto a la visión que se había tenido del barroco en el contexto panhispanista promovido por Primo de Rivera o del que haría suyo el franquismo[571]; y no digamos de la que se tenía en el mundo americano.

La iniciativa de la sala de arte colonial en el Prado buscó un acercamiento entre ambos mundos a través del patrimonio artístico en común. Fue un intento de ir más allá de las fronteras de las nacionalidades, reintegrando un pasado que no cercenaba la originalidad de América. Hoy es un espejismo de hispanidad, que añade un capítulo más a la complicada cuestión sobre los derroteros que han tomado los conceptos de lo barroco y lo hispano durante la época contemporánea. El 28 de enero de 1931, Navarro informaba al duque de Alba, nuevo ministro de Estado, de que Ecuador había suprimido su consulado por razones económicas y debía partir:

> Nada más pude hacer que lo que narrado queda. El Ministerio de Relaciones Exteriores suprimió el consulado por innecesario. Y en el

dimitió antes de que sucediese. "La Monarquía caerá y ya están dados los altos cargos, incluso la Dirección del Museo", le había comentado Pérez de Ayala en una conversación privada. Así ocurrió. Dos o tres días después de su cese, Sotomayor se fue a Londres. Allí coincidiría con Alfonso XIII en el Hotel Claridge. El monarca le animó a servir al nuevo Gobierno "con lealtad, pues mientras el pueblo español no quiera otra cosa yo soy el primer republicano". Pero Sotomayor, quien ya había trabado una amistad que "empezó a constituir un culto" con José Calvo Sotelo, cuando todavía éste era ministro de Hacienda bajo la Gobierno primorriverista, acabaría firmando el manifiesto fundacional del Bloque Nacionalista en 1934. AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 295, 30 de abril de 1931, ff. 178-179; ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, pp. 81-83, 90, 95-96.

[571] MARZO y BADIA 2010, pp. 82-83.

> Ecuador todos gritan: "no hay propaganda", […] "en el mundo el Ecuador es totalmente desconocido"[572].

La piedra de toque, el verdadero impulsor de este proyecto en el Prado, marchó con gran pena, pero llevándose consigo el reconocimiento del mundo académico español, y con la certeza de que se le prestaron "todas las facilidades posibles para llevar a cabo la misión de propaganda de su país y de acercamiento de éste a España"[573]. Aquí cerramos un capítulo más sobre aquel universo compartido, esperando contribuir a las reflexiones en torno a las relaciones internacionales entre España y América durante el primer tercio del siglo pasado.

Ahora, como dijo el propio Navarro en una de sus conferencias, permitidme como epílogo cuatro palabras, que bien pude decirlas como prólogo[574]. Una de las tareas esenciales de los historiadores, escribía recientemente Fernando Wulff, "es la de pensar las pertenencias y las identidades colectivas, la de someterlas a una reflexión crítica que permita poner en cuestión lo que se nos da por evidente"[575]. Pero este ejercicio debe hacerse con prudencia. Es fácil echar piedras sobre tejados ajenos –nos encanta hacerlo sobre el del Museo del Prado, y no tengo nada en contra– y entregarse a la moda reciente de relacionar conceptos sin un exhaustivo conocimiento de lo que se pone en relación[576].

Es conocido que en ciertos momentos de la historia de España se tomaron decisiones respecto a dónde ubicar parte de los fondos de las colecciones estatales respondiendo a intereses políticos, ideológicos, económicos o culturales de quienes gobernaban; aunque también, en ocasiones, de quienes escribían el discurso del museo. Uno de esos momentos fue, por ejemplo, el de la creación del Museo de

---

[572] NAVARRO, José Gabriel, "Lo que pudo ser y no fue", *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.
[573] AGA, AE, caja 12/03249, Carta de J. G. Navarro al duque de Alba, ministro de Estado, 28 de enero de 1931.
[574] NAVARRO 1935b, p. 109.
[575] WULFF 2003, p. 7.
[576] Véase el discutible artículo de GABARA 2012. Igual de discutibles son las siguientes palabras de Estrella de Diego: "En el caso español, ese desconocimiento –a veces hasta rechazo– del arte colonial queda patente en el propio Museo del Prado, cuya espléndida colección sobre estos temas vive «exiliada» en el Museo de América (Madrid), donde un asombroso conjunto de pinturas de castas deja fascinados a los expertos que lo visitan". Nos gustaría saber a qué se refiere por "espléndida colección", porque al Prado pertenecen únicamente una serie de enconchados y el lienzo de *Los tres mulatos*. La pintura de castas, con un valor documental más que cualitativo, como explicamos más adelante, no son depósitos del Prado. Igualmente, a continuación, se explica que no hay "exilio" posible, sino desconocimiento de la coyuntura histórica en que se toman estas decisiones. DIEGO, Estrella de, "Patricia Phelps de Cisneros dona 119 obras de arte colonial", *El País*, 16 de junio de 2017.

América en 1941, fecha que, todo hay que decirlo, excede las pretensiones de este capítulo. En todo caso, señalaremos que esta iniciativa, cuyos antecedentes los encontramos en las fundaciones de un Museo-Biblioteca de Indias durante la Segunda República y del Museo Arqueológico de Indias a finales de la Guerra Civil, debe entenderse ya en el Estado franquista y como complemento a su programa de acción cultural en América Latina. Aunque se haya visto como una continuidad de la política americanista de Primo de Rivera, cuya asimilación, aun teniendo rasgos en común, es cuestionable, la acción exterior franquista estuvo guiada por los conceptos de la Hispanidad y de Imperio que tenían su origen en las ideas divulgadas por Ramiro de Maeztu[577]. Otro célebre momento que podemos traer a la memoria es el traslado del *Guernica* al Museo Reina Sofía en 1992 y la consecuente división de las colecciones que hubo de establecerse entre el Prado y este nuevo museo estatal dedicado al arte contemporáneo. Si la pregunta aquí fue quién se quedaba con Picasso, con las presumibles consecuencias en el discurso[578], en el caso del Museo de América la pregunta había sido con qué hacemos un museo sobre América que proyecte la corriente de la Hispanidad en la que apoyamos la ideología de nuestro régimen.

Y aquí llegamos al *punctum dolens*, ¿por qué no están hoy *Los tres mulatos de Esmeraldas* en el Museo del Prado? Por la misma razón que no está el *Guernica*. Y cabe decir, que igual que el *Guernica* pertenecía –supuestamente– al Prado pero nunca llegó a colgar en sus salas, sino en el Casón, el lienzo de *Los tres mulatos*, que como otras pinturas de las Colecciones Reales había acabado ingresando en el Real Museo de Pintura y Escultura a principios del siglo XIX, tampoco se expuso nunca en las salas del edificio Villanueva. Recordemos en este punto que, en 1872, el Prado absorbió el Museo de la Trinidad. Una llegada masiva de obras para la que el edificio decimonónico no estaba preparado y que, como ya se ha visto, desbordó la capacidad de la pinacoteca, que buscó soluciones para gestionar este *overbooking* (depósitos, ampliaciones).

[577] Como señalan García Sáiz, actual directora, y Jiménez Villalba, ex subdirector del Museo de América, en el Decreto de fundación los fines genéricos del museo estaban "muy influidos por la ideología dominante de la postguerra española"; aunque no profundizan más. Sin duda, para este tema siguen siendo fundamentales los estudios de Delgado Gómez-Escalonilla, o los más recientes de Marcilhacy. GARCÍA SAIZ y JIMÉNEZ 2009, p. 89. Véase DELGADO 1992, pp. 121-130, 147; MARCILHACY 2014, pp. 73-102 y como referencia, una vez más, ARENAL 2011, pp. 30-39.

[578] Más allá del deseo de Picasso o de la idea del "Gran Prado", debió de pesar más que el Museo Reina Sofía, cuya creación había sido auspiciada por el PSOE dentro de su política cultural, necesitase un icono que, generando la misma capacidad de atracción de los visitantes, lo colocase a la altura del Prado y lo dotase al mismo tiempo de una identidad propia y distintiva.



Fig. 18. La pintura de *Los tres mulatos de Esmeraldas*, colgada en la Sala de Vaciados de antiguos monumentos americanos del Museo Arqueológico Nacional, primer tercio del siglo XX. © Foto Archivo Moreno. IPCE

Por lo que, parece razonable que en 1874, como hemos comentado, el cuadro de *Los tres mulatos* fuese trasladado al Museo Arqueológico Nacional, adonde habían ido a parar también las antiguas colecciones del Real Gabinete de Historia Natural –como la pintura de castas– que, del mismo modo, tendrían como último destino el futuro Museo de América, alojado provisionalmente en el ala norte del MAN, o bien el Museo Nacional de Antropología[579]. Pero no se llevó al actual edificio del Museo de América hasta los años previos a su inauguración, que tuvo lugar en 1965[580]. Aquí ha seguido manteniendo, como los enconchados mexicanos, su "estatus" de depósito del Prado.

Entonces, ¿debería haber en el Prado una sala dedicada al arte latinoamericano del periodo colonial formada, entre otras obras, por *Los tres mulatos* y los enconchados? Antes de contestar, pensemos por un instante en la polémica generada recientemente por el deseo de Miguel Zugaza, director en ese momento del Prado, de ver el *Guernica* de nuevo en el museo. Imaginemos ahora lo

[579] De manera que, la pintura de castas no puede ser "excluida" del discurso del Prado, dado que nunca estuvo adscrita al mismo. Cuando se inauguró el Museo de América tampoco se excluyó, porque en el hecho de crear un edificio propio para albergar las colecciones americanas estaba implícita la idea de darles más relevancia, aun sabiendo que el objetivo último fuese "sugerir la idea de la labor misionera y civilizadora de España en América". Por tanto, el Museo de América ocupó un lugar fundamental en la proyección de la política del régimen franquista, que buscó definir entonces su posición en el escenario internacional a través de su influencia en América. Cabe decir, además, que este edificio, junto al del Instituto de Cultura Hispánica, ocupó un lugar destacado en la nueva Ciudad Universitaria. Ambos se convirtieron en una pieza clave dentro de la proyectada "Capital del Imperio" y en un régimen que, persiguiendo el pasado imperial, visibilizó y exaltó precisamente el proyecto colonial. Situado en una zona emblemática de Madrid, como señala González de Oleaga, "toda la semántica espacial del museo insiste en una misma visión historicista y colonial", "una apuesta por singularizar la imagen de España como «Madre de Naciones» y de América como un continente en deuda con la labor civilizadora de la metrópoli". Véase DIÉGUEZ 1992, pp. 467-490. GONZÁLEZ DE OLEAGA, BOHOSLAVSKY, LISCIA 2011, pp. 115-118 y GONZÁLEZ DE OLEAGA 2016, pp. 125, 130-131, 137-142. Cfr. GABARA 2012, pp. 8, 14-15.

[580] GUTIÉRREZ 2012, pp. 48-58. Nunca se "subvaloró" esta obra. El Prado de mediados del siglo XIX, periodo en el que la pintura estuvo en el museo, carecía de un verdadero criterio de ordenación. Para cuando se idea el primer plan museográfico, en los años 20 por iniciativa del Patronato, este cuadro al igual que los enconchados hacía décadas que ya no estaba en el Prado. Por lo que, no cabe hablar de "subvaloración". Sencillamente, según las categorías positivistas decimonónicas se estimó más oportuno su ubicación en el MAN. Es más, el proyecto de la sala colonial, iniciativa de Primo de Rivera y ampliamente apoyada por los vocales del Prado, demuestra el valor otorgado al arte hispanoamericano en la España del primer tercio del siglo XX. Efectivamente, la catástrofe colonial del 98 había provocado un intenso examen de conciencia nacional y, a la larga, la reacción contraria: el sarampión nacionalista. Ahora bien, de igual manera había aparecido entonces la corriente del hispanoamericanismo, luego transformada en panhispanismo durante el periodo primorriverista y, finalmente, en Hispanidad con el régimen franquista, y todas a su modo miraron hacia América. El traslado de *Los tres mulatos de Esmeraldas* del MAN al Museo de América –y no del Prado a este último– hacia 1964 no supuso un "descenso" de su categoría, sino todo lo contrario. Su descenso habría sido continuar en los almacenes del Prado y no llegar a ser nunca expuesta por las razones de espacio que siempre han sido una de las principales preocupaciones de este museo a lo largo de su historia. Cfr. GABARA 2012, p. 10.

que ocurriría de sugerir que *Los tres mulatos de Esmeraldas* regresen también. Es difícil, en la burbuja del turismo cultural que estamos viviendo, desnudar a un museo exiguo en iconos para vestir a otro al que le sobran obras maestras. Esto, por supuesto, no excluye que se pueda explicar desde un punto histórico-artístico por qué sí o por qué no debería existir esa sala o, más aun, por qué ambas posiciones podrían ser igual de legítimas[581], y para ello sería interesante tomar como punto de partida este proyecto que se barajó a finales de los años 20. Se puede y se debe hacer este recorrido. Ahora bien, es aconsejable comprender el devenir de la historiografía, de las instituciones museísticas –y sus obras– y la coyuntura histórica en que cada propuesta surge. De otra manera, el *décalage* cronológico podría precipitarnos hacia conclusiones más sensacionalistas que realistas. Y vuelvo a apropiarme de las palabras de Wulff: "Inquieta ver que se puedan escribir obras sobre el desarrollo de la identidad española sin considerar prácticamente el papel de la historiografía en el proceso"[582]. Inquietan muchas más cosas.

[581] Recuerde el lector las intenciones museográficas más recientes para ocupar el Salón de Reinos, que veremos en otro capítulo.
[582] WULFF 2003, p. 10.

Un invito alla Spagna. El Prado en la Europa de entreguerras

> Le mostre d'arte antica non hanno una storia molto lontana: praticamente appartengono al nostro secolo. [...] Tempo passato, si dirà. Non è passato.
>
> Cesare Brandi, "Queste mostre" (1968)

> Al mostrarme propicio al envío […] a esa exposición me dejé llevar de mi entusiasmo por la universal propagación del arte, que no debe estancarse ni limitarse entre fronteras y no tuve en cuenta nuestra especial situación respecto de los tesoros artísticos encomendados a nuestro cuidado […]. Debemos hacer cuanto de nosotros dependa para que no se menoscabe el rico patrimonio […]. Y aunque lo que ahora digo esté en oposición con lo que practico con mi modesta colección no me avergüenzo de cantar la palinodia y afirmar que del museo no debe salir ningún cuadro catalogado para figurar en exposiciones que fuera de él se celebren[583].

Ésta es la opinión de Pablo Bosch, vocal del Patronato del todavía Museo Nacional de Pintura y Escultura, en 1914, tras consultar a los directores de otros museos europeos sobre el préstamo de obras para exposiciones en el extranjero. Su comentario, sacado de una de las reuniones de este órgano rector, ejemplifica bien la política que habría de seguir el Prado de aquí en adelante en esta materia[584].

---

[583] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 21, 5 de marzo de 1914, s.f.

[584] Hasta que se concretó la nueva política de préstamos, sí se enviaron obras a ciertas exposiciones, pero siempre de segundo orden. Por ejemplo, en 1907, se aceptó el envío de catorce cuadros a la exposición sobre el Toisón de Oro que se iba a celebrar en Brujas. Eso sí, de la lista inicial se acabaron quitando cinco por su importancia y por tratarse de pinturas sobre tabla. Sacarlas del museo, como adujo Villegas, habría sido "objeto de severas censuras", mientras que "la trepidación del ferrocarril durante el viaje" o "los cambios atmosféricos" habrían podido deteriorarlas. En 1910, una docena de cuadros viajaron a Bruselas para participar en *L'art belge au XVII^e siècle*. Sin embargo, los organizadores no tardaron en escribir al Prado indicando que, pese a ser el museo rico en Rubens y Van Dyck, lo enviado era de "calidad mediocre" e "indigno" de figurar en la muestra. "Por interés de España y por el honor del Museo del Prado" decidieron no exponerlas, pues habrían llamado la atención entre tanta obra maestra enviada por otros museos de Europa. En 1911 se prestó una *Anunciación*, donación de Trinidad Scholtz, a la exposición sobre primitivos españoles que se iba a abrir en la Academia de San Fernando y, en 1913, un *Cristo en la Cruz* de Ribalta, que estaba "sin catalogar en los almacenes", a la de *Cruces y Crucifijos* en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales. En 1919, cuatro cartones de Goya, entre ellos, *El pelele*, y la *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V* de Rosales salieron rumbo a París para participar en la exposición *Peinture espagnole moderne*. AMNP, caja 1, leg. 17.02, exp. 1-4, 6.

En este caso, la duda se hallaba en mandar o no obras de Poussin y Lorena a una exposición de arte francés que se pensaba celebrar en París. En un principio, la mayoría de los miembros del Patronato se había opuesto a dicho envío, a excepción de José Lázaro y de Bosch. Sin embargo, ahora Bosch, como hemos leído, manifestaba su tajante oposición. Quizá su cambio de opinión estuvo motivado por la respuesta que recibió desde Londres: allí estaba "totalmente prohibida la salida de obras de arte"[585].

Podemos remontarnos a unos años antes, exactamente a 1910 –antes de la creación del Patronato–, para encontrar algunas de las razones esgrimidas por quienes se oponían a los préstamos temporales. Cuando se solicitaron desde Buenos Aires algunos cuadros de Velázquez, Murillo, El Greco, Goya y Ribera, el entonces director del Prado, José Villegas, expuso lo siguiente:

> Hay que tener en cuenta […] el daño que pueden sufrir los cuadros en su viaje a Buenos Aires, por bien acondicionados que vayan; y no ha de creerse que éste sea un peligro remoto, pues si se piensa en las trepidaciones que inevitablemente han de sufrir; en los cambios de temperatura, humedad que han de someterse, y otras mil circunstancias que sería largo de enumerar, se comprenderá que lo verdaderamente milagroso sería que volvieran sin daño a este museo […]. Si se perdieran los cuadros por cualquier accidente, sería una pérdida irreparable pues no hay millones en el mundo que pudieran comprarla […]. Ni como español ni como Director de este museo puedo informar favorablemente[586].

Fueron pocos los que defendieron este tipo de préstamos, y en su postura pesaron consideraciones de tipo político. Por ejemplo, Bosch en un principio había visto el préstamo como una manera de popularizar "nuestro Museo en el extranjero, donde apenas es conocido", y más allá, como un medio para contribuir a estrechar las relaciones internacionales[587]. Pero también era consciente de que, de alguna manera, con aquellos préstamos se defraudarían "los vivos deseos que tienen de

[585] AMNP, caja 1379, lib. 1, actas 20, 21, 19 de febrero y 5 de marzo de 1914, s.f.
[586] AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 3, Minuta de José Villegas al subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 5 de febrero de 1910.
[587] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 19, 5 de febrero de 1914, s.f. Fomentar la "comunicación con los grandes Museos del mundo y con los demás de España" y la "preparación de exposiciones especiales" fue uno de los objetivos fundacionales del Patronato. "Real Decreto creando un Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 7 de junio de 1912", *Gaceta de Madrid*, 161, 9 de junio de 1912, p. 570.

contemplar estas obras personas que hacen largos viajes con el exclusivo fin de admirarlas"[588]. Es por esto por lo que surgieron posturas intermedias, como la de Pedro Poggio, entonces vocal nato por su cargo de Inspector General de Bellas Artes, que abogaría por hacer una selección y no enviar lo mejor que se tenía en el museo.

Spanish Paintings y el sistema internacional de Versalles

Si bien los dos únicos historiadores del Patronato, Elías Tormo y Aureliano de Beruete, pensaban lo mismo respecto a los préstamos, cuando en el verano de 1920 se comenzó a organizar una exposición de pintura española en la Royal Academy en Londres[589], ambos consideraron que ésta no tendría la importancia que todos deseaban si en ella no se exhibían "al menos dos cuadros de Velázquez de figura única"[590]. Una sugerencia previsible, teniendo en cuenta que ambos, junto a prácticamente casi todos los vocales del Prado, formaban parte del comité científico[591]. Aun así, la mayoría de los presentes en aquella reunión se manifestaron contrarios y ningún cuadro salió del museo con este fin. Y sin embargo, podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que *Spanish Paintings*, abierta entre noviembre de aquel año y enero de 1921, fue la exposición que inauguró el periodo de entreguerras en Europa. Porque, como supo ver el crítico italiano Ugo Ojetti, fue un ejemplo claro de "una exposición oficial, gubernamental" –que Italia,

[588] AMNP, caja 1379, lib. 1, acta 21, 5 de marzo de 1914, s.f. Como en toda norma, había excepciones. Es el caso de los dibujos. Así, en 1922, se prestaron algunos de Tiépolo, Giaquinto, Bayeu, Castro, Calleja y otros atribuidos a Paret, Mengs o Maella a la Sociedad de Española de Amigos del Arte para la *Exposición de dibujos originales 1750-1860* y en 1934 se aprobó la petición de un centenar para la de grabados de Goya en la Biblioteca Nacional de París. Sánchez Cantón señaló entonces que la negativa siempre se había fundamentado en los riesgos del transporte y en los deterioros por los cambios bruscos de temperatura, grado de humedad y presión, pero que los dibujos no presentaban tales riesgos. Con el tiempo, sin embargo, se comprendería que esto no era así. Cuando en 1935 se solicitaron desde París dibujos franceses de los siglos XVI-XVIII, el marqués de Casa-Torres propuso enviar fotografías. "No sólo por los perjuicios que pudieran sufrir" los originales, sino porque existía ya una orden ministerial que prohibía la salida de obras del museo. No obstante, en 1936 se decidió que sí se facilitarían algunos dibujos españoles para una exposición que el historiador del arte rumano George Oprescu estaba organizando en el Museo Toma Stelian de Bucarest, siempre y cuando se cumpliesen las precauciones debidas en el embalaje, traslado y exhibición. AMNP, caja 1380, lib. 2, actas 337, 344, 20 de diciembre de 1934 y 25 de abril de 1935, ff. 46v-47r, 55v-56r; caja 1, leg. 17.02, exp. 7 y 9.

[589] Sobre esta exposición, véase HASKELL 2002, pp. 161-163.

[590] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 123, 17 de junio de 1920, s.f.

[591] Junto al duque de Alba, Mariano Benlliure, el marqués de Casa-Torres, García de Leániz, Luis de Errazu, el conde de Peña-Ramiro y Picón, entre otros. LONDRES 1920a y 1920b.

Exhibition of Spanish Paintings
1920-21

All Rights Reserved *Price 7/6 Net*



PORTRAIT OF H.M. THE KING D. ALFONSO XIII. (BRONZE)
By MARIANO BENLLIURE B

Fig. 19. Busto del rey Alfonso XIII por Mariano Benlliure, enviado a la exposición *Spanish Paintings* (1920-21), celebrada en la Royal Academy de Londres, y que se reprodujo en la primera página del catálogo.

en su opinión, debía seguir–[592], y porque la sorprendente ausencia del Prado fue señal inequívoca del cariz que iba a tomar su política de préstamos y la de otros museos europeos en los siguientes años.

Spanish Paintings fue la materialización de una política exterior enfocada a la inserción de la España de Alfonso XIII en el sistema internacional de Versalles, pero eludiendo cualquier compromiso continental (como había puesto de manifiesto ya su neutralidad durante la Primera Guerra Mundial) y supeditada a la órbita franco-británica, aunque la amistad de Inglaterra siempre fue la "imperiosamente necesaria"[593]. Tanto es así que, el monarca español visitó personalmente esta exposición junto a Victoria Eugenia y los reyes de Inglaterra[594], mientras que su busto en bronce realizado por Benlliure no sólo presidía las salas, sino que además abría, a página completa, el catálogo. Si bien resulta aventurado concluir que la España alfonsina tuviese un programa de política exterior en este sentido[595], esta exposición fue, desde luego, una acción cultural encaminada a buscar un acercamiento a esta potencia europea[596].

Y es que, después de la Gran Guerra, como ha subrayado Mignini, el deseo de establecer y preservar un equilibrio entre las naciones parecía destinado a involucrar –y, por lo tanto, a modificar de alguna manera– el fin y la estructura de los museos. Por su capacidad intrínseca para transmitir las historias de los hombres, pueblos y Estados, se convirtieron rápidamente en un instrumento de diálogo privilegiado en las relaciones internacionales. Fue entonces cuando el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, dependiente de la Sociedad de Naciones, sintió la necesidad de constituir un organismo para regular la actividad de las

[592] HASKELL 2002, p. 163.
[593] JOVER 1999, pp. 192, 210.
[594] "Exposición notable. El arte español en Londres", *La Época*, Madrid, 3 de noviembre de 1920, p. 1; "Los Reyes de España en Londres", *ABC*, Madrid, 13 de noviembre de 1920, p. 13; GUIXÉ, Juan, "El arte español en Londres. Una ojeada a la exposición", *Blanco y Negro*, 5 de diciembre de 1920, pp. 33-38.
[595] PEREIRA y NEILA 2007, p. 126.
[596] Sobre la personalidad diplomática de Alfonso XIII o "la diplomacia del Rey" durante las primeras décadas del siglo pasado en el marco europeo, véase JOVER 1999, pp. 175-223, donde se profundiza en su formación internacional, sus gestiones previas al estallido de la Primera Guerra Mundial y su vinculación con Francia por una serie de acuerdos internacionales en relación a Marruecos y con Gran Bretaña, además de por su matrimonio con la sobrina de Eduardo VII, por su interés en contar con la marina británica para la defensa de puntos estratégicos de las costas, las islas y los enclaves y posesiones en África.

instituciones museísticas. Con este fin se creó en 1926 la Office International des Musées (OIM)[597].

Sin embargo, *Spanish Paintings* no fue la exposición más relevante sobre maestros antiguos celebrada tras el fin de la Primera Guerra Mundial. Esta medalla se la colgaría, entre otras, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, celebrada en Florencia en 1922, un ingenuo revival que adquiriría la categoría de hito en el recién abierto camino para revalorizar el barroco. Además de suponer una redirección del gusto, como apuntó Haskell, quien supo reconocer su trascendencia[598], esta exposición fue, por decirlo de alguna manera, un ensayo general para poner por primera vez a prueba a la profesión y al gran público, porque reabrió un debate incómodo en la Historia del Arte: el de las ausencias. Un camino que, en 1934, perpetuaría *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle* en L'Orangerie[599]. Pero lo más importante es que Florencia 1922 estableció el modelo de exposición con un fin científico, es decir, aquella en la que el movimiento de las obras estaba justificado en cuanto contribuía al avance de la disciplina. Junto a ella, Londres 1920-21, ya mencionada, Londres 1930, París 1935, Norteamérica 1939-40 o Lisboa 1940, máxima expresión de la Europa de las dictaduras y de las que tendremos tiempo de hablar, jugarán igualmente un papel fundamental[600].

Tal fue la repercusión de estas últimas exposiciones que, a la altura de 1950, Xavier de Salas escribió a Sánchez Cantón desde Londres, donde ocupaba el cargo de director del Instituto de España, que, desde hacía unos meses, se movía por allí la idea de celebrar una exposición de pintura española. "He estado insistiendo", continuaba, "que Vds. tienen la costumbre establecida de no exponer sus pinturas fuera de las paredes del Prado". Salas no sabía muy bien qué desarrollo tendría todo esto, pero avisaba a su amigo de que podía terminar en "invitación formal y presión

[597] MIGNINI 2009, p. 246.
[598] Véase HASKELL 2002, pp. 189-206.
[599] Fue tal su repercusión en el devenir de la Historia del Arte que en 2006, para conmemorarla, se celebró *Orangerie, 1934. Les "peintres de la réalité"*, exposición que reunió no sólo obras de estos pintores, sino también otras de los años 30 del siglo XX en las que influyó su redescubrimiento.
[600] Aunque *Les Chefs d'œuvre du Musée du Prado* (Ginebra, 1939) podría estar en esta sucinta lista, hay que aclarar que esta exposición fue consecuencia indirecta de las contingencias de un conflicto bélico y la salvaguardia del patrimonio de un país. Su origen fue algo coyuntural. Con el fin de la Guerra Civil española, la petición de la Sociedad de Naciones para organizarla antes de devolver las pinturas a España, le vino muy bien al nuevo régimen. Franco accedió porque era una oportunidad inestimable de propaganda política con una repercusión internacional. Esta exposición, como veremos, sentó los fundamentos que guiarían sus políticas del pasado. Ginebra 1939 fue, por lo tanto, una embajada artística que podríamos llamar "accidental". Un ensayo. Porque su ideación no se puede equiparar al programa de aquellas promovidas, por ejemplo, por Mussolini. Si bien, por ello no deja de ser un evento de primer orden en la Europa de entreguerras.

política". "Quizás llegue el momento", le dejaba caer, "en el que sea interesante seguir las pisadas de Mussolini con su exposición en París"[601].

Según esta carta, por tanto, un punto de inflexión en la historia de las exposiciones lo marcó la Europa de entreguerras[602] y, además, nos dice por qué. En primer lugar, porque surgió entonces un importante debate en torno a si se debía prestar o no, debido a las precarias medidas de conservación. A partir de este momento, el Prado, la National Gallery o los Museos Vaticanos comenzaron a defender una política de no préstamo a exposiciones en el extranjero. En segundo lugar, porque fue cuando el fenómeno de exposiciones de maestros antiguos tomó carta de naturaleza en el mundo occidental y se establecieron los futuros modelos: aquellas exposiciones con un fin científico, frente a aquellas que funcionaron como instrumentos políticos o ideológicos, bien como medios de propaganda nacional –por tanto, para consolidar identidades y establecer cómo debía contarse la historia del arte patrio[603]–, bien como termómetro de las relaciones internacionales por su valor diplomático; o ambas cosas. De hecho, estos modelos triunfaron y se consolidaron durante la Guerra Fría. Sin ellos, no podemos entender, por ejemplo, la de Caravaggio en Milán 1951, ni las bienales boloñesas, ni las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa, ni las de maestros antiguos occidentales al otro lado del Telón de Acero, ni el proyecto fallido de exposición de arte italiano en Norteamérica en 1956, ni la *tournée* estadounidense de la *Gioconda*.

Florencia 1922, elogio al *Seicento*

Fue al poco de acabar la Gran Guerra cuando los organizadores de la *mostra* del *Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, exuberante despliegue pictórico que, en 1911, celebró medio siglo de la Unidad de Italia y a la que habían prestado

[601] MP, FSC, 107-68, Carta de X. de Salas, director del Instituto de España en Londres, a Francisco Javier Sánchez Cantón, Londres, 27 de enero de 1950.
[602] Si bien, en España, coincidió con los últimos años de una monarquía constitucional, un directorio militar y luego civil, un periodo de indefinición correspondiente a la "dictablanda" del general Berenguer y la agonía de la restauración borbónica, un periodo democrático con la Segunda República –con un bienio reformista (1931-33), pero otro conservador, el radical-cedista–, una Guerra Civil y el inicio de una nueva dictadura que se prolongó durante más de tres décadas.
[603] En 1920, esto se pudo ver en la Burlington House, donde la historia del arte español empezaba con los primitivos, Berruguete, Morales, El Greco, continuaba con el Siglo de Oro, Goya, los Madrazo, hasta llegar al paisajismo y el costumbrismo de finales del XIX y principios del XX. Por su parte, las exposiciones sobre el arte italiano auspiciadas por Mussolini comenzarán, como veremos, con Giotto y Cimabue, dando un gran protagonismo al Renacimiento hasta llegar a Tiépolo y de ahí a la pintura decimonónica. El barroco, sin embargo, será todavía una anécdota.



Fig. 20. Primo de Rivera y Mussolini durante la visita oficial de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg a Italia, entre los monarcas italianos Vittorio Emanuele III y Elena di Montenegro, y el príncipe heredero Umberto di Savoia, noviembre de 1923. José Demaría Vázquez, Campúa, Archivo José F. Demaría "Campúa" ®

los museos de Berlín, Dresde, Viena, San Petersburgo o Cracovia –aunque no obras maestras–[604], recordaron al *Comune* de la ciudad del Arno que no debía abandonar la idea de hacer otras exposiciones retrospectivas del arte nacional. Sugirieron entonces que era buen momento para avivar el interés del público italiano y extranjero hacia la pintura barroca. Su tenacidad se vio recompensada. Entre abril y octubre de 1922, en un momento convulso por el avance de la campaña fascista y coincidiendo sus últimos días de apertura con la Marcha sobre Roma, se celebraba en el Palazzo Pitti la primera exposición dedicada a *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*[605].

La idea inicial de este ambicioso proyecto era un elogio al arte del *Seicento*. Ahora bien, ante la incertidumbre en cuanto a dónde fijar el límite cronológico –no siempre en sintonía con el estilístico– se decidió ampliarlo[606]. La *mostra* se enmarcaba en una política cultural nacionalista e italianista. Pero todavía no se puede hablar en ningún caso de fascista[607], a pesar de que uno de sus comisarios y principales promotores, Ugo Ojetti firmaría tres años después el *Manifesto degli intellettuali fascisti* y de que, además, supo ver en las exposiciones un modelo de consumo estético, político e identitario, reversible y renovable, frente al inmovilismo del museo. Es decir, para Ojetti las exposiciones eran una historiografía del arte práctica, que se podía construir simplemente con un corpus de obras[608]. Sólo así se entiende que centrasen el interés de la actividad intelectual de un tiempo tan convulso. Pero insistimos en que Florencia 1922 fue más bien una ocasión espontánea para estimular y consolidar el orgullo patriótico, poniendo el acento en la tradición y la identidad nacional[609]. Y lo más importante: representó el

[604] RITRATTO 1911. Sobre la exposición del retrato italiano de 1911, véase CASINI 2012 y 2013; NEZZO 2016, pp. 39-60, aunque se centra en el papel que desempeñó Ugo Ojetti; y GIOMETTI y CERTINI 2019, donde se aporta nueva documentación. Este modelo de exposición, dedicado a la retratística italiana, sería retomado por Mussolini en otra *mostra* que se celebró en Belgrado en 1938, véase al respecto CARLETTI y GIOMETTI 2010; y BASCIANI 2014.

[605] Sobre la exposición del *Seicento* en Florencia 1922, véase HASKELL 2002, pp. 189-200; la tesis doctoral y artículos posteriores de AMICO 2007, 2010a y 2010b; y NEZZO 2016, pp. 81-112, aunque se centra sobre todo en la labor de Ojetti y en su ensayo también tienen cabida otras exposiciones florentinas como la *Mostra Medicea* de 1939 o la del *Cinquecento Toscano* de 1940.

[606] OJETTI *et al.* 1924, p. 9.

[607] MONCIATTI 2010, p. 121, véase pp. 92-104, autor que estudia ampliamente la *Mostra giottesca* de 1937 en Florencia.

[608] NEZZO 2016, p. 84.

[609] Como sostiene Haskell, aunque Florencia 1922 "estaba pensada para celebrar la reciente victoria conseguida por Italia, que luchó junto a sus aliados occidentales sobre Austria", "su finalidad (no reconocida específicamente)" había sido "restablecer el orgullo nacional (una tarea cada vez más urgente a medida que se hacía evidente la esterilidad de aquella victoria), demostrando que el arte italiano siguió siendo el verdadero centro de la cultura europea mucho después de su supuesta

espaldarazo a la serie de estudios sobre el barroco italiano que habían venido publicando autores como un joven Roberto Longhi, que precisamente no comulgaba con el nuevo gobierno, o Lionello Venturi, que perdió su cátedra por negarse a jurar fidelidad al fascismo.

Sabemos que se pidieron al Prado cuadros de Daniele Crespi, Orazio Gentileschi, Luca Giordano, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Amigoni, Giaquinto y Tiépolo, así como que durante sucesivas reuniones el Patronato por unanimidad reiteró la negativa a prestarlos por las mismas razones que se habían esgrimido para no concurrir a la exposición *Spanish Paintings* –"a pesar de las indicaciones que se le hicieron" y aunque algunos vocales sí prestaron sus propios cuadros a título personal–, sin que de nada sirviera la insistencia de Javier García de Leaniz, director general de Bellas Artes. Pese a que se aceptó representar a España en el comité, hacía ya tiempo que el Patronato había tomado la medida de que ninguna obra saliese del museo para figurar en exposiciones, por muy importantes que éstas fuesen. "Crea que muy sinceramente", le escribió el duque de Alba a Ojetti, "hemos lamentado todos esta decisión"[610].

Es importante recordar que cuando se celebró esta *mostra* todavía no se había producido el ascenso de Primo de Rivera al poder, que sucedería tras el golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923. Es cierto que, en noviembre, ya como jefe del Gobierno, Primo de Rivera acompañará a Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg en su visita oficial a Roma, donde tendrá la ocasión de conocer a Mussolini en persona. Sin embargo, como hemos visto en un capítulo anterior, su política exterior se orientará fundamentalmente hacia Iberoamérica, el Mediterráneo –o, más bien, hacia el Protectorado de Marruecos y el contencioso de Tánger–, y no tanto hacia la "Nueva Europa". Esto a pesar de su aspiración por

---

muerte (según los mismos italianos y los historiadores extranjeros) hacia finales del siglo XVI". Una observación que confirman los críticos de la época, como Michele Biancale, quien escribió que se había puesto en práctica un criterio nacionalista de ostentación, superficial e impreciso, para reflejar "la superioridad del *Seicento* itálico sobre el de las otras naciones", u Orlando Grosso, quien afirmó que no se trataba de "una feliz exhumación de dos siglos olvidados", sino de la "reivindicación de nuestro genio artístico, devaluado en Italia y en el extranjero". Un genio, además, que había venido siendo rechazado en su complejidad y variedad regional. HASKELL 2002, p. 193; NEZZO 2016, pp. 91, 109-111; AMICO 2010b, p. 58.

[610] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 140, 142, 5 de enero y 2 de febrero de 1922, ff. 29, 38; caja 59, leg. 17.120, exp. 5, Minuta de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba y presidente del Patronato del Museo del Prado, a F. J. García de Leániz, director general Bellas Artes, Madrid, 20 de febrero de 1922; caja 1239, leg. 12.03, exp. 1, Carta del duque de Alba a Ugo Ojetti, presidente de la Comisión ejecutiva de la exposición *Pintura italiana de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 20 de febrero de 1922.

cambiar su estatus dentro de la Sociedad de Naciones a miembro permanente y su malestar con Francia. De manera que, el punto de (des)encuentro entre ambas dictaduras hay que buscarlo en la política colonial. En cualquier caso, sería interesante profundizar más en la diplomacia cultural entre España e Italia durante los años 20 –al fin y al cabo, había una identidad política de fondo[611]– y, de existir un programa, valorar hasta qué punto tuvo alguna relevancia para las relaciones bilaterales[612].

No cabe duda de que el Prado quedó al margen de una *mostra* de gran trascendencia. Una ausencia que tampoco debió de preocupar demasiado al comité organizador, porque el exceso de préstamos fue tal que se vieron obligados a ampliar el número de salas hasta cuarenta y ocho. Allí se reunió "un conjunto como jamás se ha visto en una exposición temporal y como ciertamente no se verá nunca más", según escribió John Rusconi[613]. Los fondos de procedencia italiana fueron los protagonistas. Del extranjero llegaron alrededor de una docena de obras. Colecciones como la de Dresde, el Louvre con *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio –préstamo bastante sorprendente, como señaló Haskell–[614], o el Kaiser Friedrich con el fantástico *Amor victorioso* se sumaron al evento. Naturalmente, porque Italia no se había enfrentado con Alemania, aunque sí con la aliada, Austria, que no estuvo presente[615]. De Caravaggio merece la pena destacar la gran representación que hubo gracias a los prestadores romanos y florentinos: el *Narciso* de la Galería de Arte Antiguo, los cinco lienzos de San Luis de los Franceses, los otros dos de Santa María del Popolo, la *Madonna* de Sant'Agostino, la *dei*

[611] Sobre España y el fascismo italiano, véase PAYNE 2014, pp. 178-197.
[612] Desde los primeros estudios de TUSELL y SAZ 1982; SUEIRO 1984a; SUEIRO 1984b; y SUEIRO 1988; y PALOMARES 1989 han surgido nuevos trabajos que continúan profundizando en los puntos de encuentro o desencuentro entre las dictaduras de Primo de Rivera y Mussolini, y en el papel que jugaron en las relaciones internacionales de la Europa de entreguerras. Con el advenimiento de la Segunda República, el escenario cambió, y lo hizo asimismo la postura de Mussolini hacia España, como explica SAZ 1986. Fue entonces cuando el dictador apostó por una estrategia de acercamiento a través de la cultura, tal y como ha estudiado DOMÍNGUEZ 2010, aunque esta acción cultural exterior del fascismo italiano tuvo un alcance europeo, en el que han profundizado GARZARELLI 2004 y CAVAROCCHI 2010. Sin embargo, en estos trabajos la diplomacia cultural se ciñe al estudio de la creación y actividad de los Institutos de Cultura o a los programas de intercambio universitario. Mención aparte merece, por lo tanto, la tesis inédita de NAVAS 2013, quien ha abierto un nuevo camino al estudiar las relaciones culturales entre España y la Italia fascista prestando atención al arte y las exposiciones.
[613] RUSCONI 1922, pp. 259-262.
[614] HASKELL 2002, p. 191.
[615] HASKELL 2002, p. 195.

Palafrenieri de la Borghese, la *Santa Catalina* de la Barberini, el *Baco* y el *Sacrificio de Isaac* de los Uffizi y el *Amor dormido* del Palazzo Pitti.

Esta selección nos deja boquiabiertos. La capacidad de convocatoria de la *mostra*, en cuanto al *Seicento* se refiere, tardaría tres décadas en igualarse. Que el entonces dudoso Caravaggio juvenil del Prado, *David vencedor de Goliat*, hubiese colgado en estas salas habría sido revelador para ofrecer nuevas conclusiones a los especialistas. Lo mismo podemos decir de los guercinos entonces atribuidos por los que se había preguntado a Berenson en su visita a la pinacoteca madrileña en 1919 y sobre los que se pediría opinión también al crítico Hermann Voss en 1923, como hemos visto. Incluso, quién sabe si de haber reconsiderado su política de préstamos, el Patronato del Prado habría planteado la posibilidad de que ciertos depósitos del *Seicento* hubiesen vuelto antes al museo; entre otros, el *Hipomenes y Atalanta* de Reni. Si este lienzo hubiese estado junto a la versión napolitana, habría desvelado su calidad de obra maestra muchas décadas antes. Quizá la presencia del Prado podría haber contribuido a una revalorización más temprana de la pintura italiana del siglo XVII en nuestra historiografía, influyendo por tanto en la incipiente construcción de la historia de la pintura española que se estaba llevando a cabo, suavizando –nunca se sabe– la desmedida exaltación hispánica de que fueron objeto, por ejemplo, Ribera y su obra durante la posguerra. En todo caso, ninguno de estos pintores se incluyó en la lista enviada al Prado. Probablemente interesó más completar las lagunas de otros prestadores para garantizar esa idea de "retrospectiva", tan repetida entre los críticos italianos, con un fin científico y divulgativo, aunque como consecuencia colateral se fortaleciese el patriotismo.

Desde luego, la presencia del Prado –sin entrar en lo legítimo de sus argumentos– habría sido reveladora para la proyección internacional de esta colección y para el avance en la revisión del catálogo de Madrazo que Tormo capitaneó. Ahora bien, el Prado no fue la excepción: lo que se prestó de fuera vino fundamentalmente de colecciones particulares londinenses y parisinas y, como era previsible, tampoco participaron las grandes galerías europeas que, como la de Londres, compartían con nuestra pinacoteca la defensa de una férrea política de conservación preventiva.

Aun así, el éxito de la exposición florentina fue enorme, pese a que en un primer momento los promotores no estaban seguros de si por su novedad gustaría a



L'ILLUSTRAZIONE
ITALIANA
Anno XLIX. - N. 26. - 25 Giugno 1922. Questo numero costa Lire Cinque (Est., fr. 5,75).

Per tutti gli articoli e i disegni è riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

LA MOSTRA DELLA PITTURA ITALIANA DEL 600 E DEL 700 A PALAZZO PITTI.

CARAVAGGIO. — *Amore vittorioso.*
(Museo Imperatore Federico, Berlino.)

Fig. 21. Portada del número de *L'Illustrazione Italiana*, donde se incluyó una amplia crónica sobre *La Mostra della pittura italiana del '600 e '700* (1922), celebrada en el Palazzo Pitti de Florencia.

un público amplio[616]; es decir, a un público no sólo italiano, y no sólo al reducido –pero prestigioso– grupo de estudiosos del *Seicento* como lo eran aquellos a los que Ojetti había dado cancha libre en la revista *Dedalo* o los que por esos años se habían ocupado de los volúmenes de la *Biblioteca d'Arte Illustrata*. El espíritu de todos ellos fue el de no confinar el arte a la investigación, sino lograr su divulgación[617]. Ojetti, como comisario, no lo pudo decir mejor: dar a conocer esta pintura "digna de estudio", infravalorada durante dos siglos, para devolverla a la historia de la pintura europea. Sin duda, desde entonces, sería "imposible dejarla otra vez en el olvido"[618]:

> ¿Quién osará más repetir los viejos prejuicios sobre el arte del 600 y del 700, sobre su extravagancia, sobre su absurdidad, sobre su ridículo, después de haber visto la maravillosa floración de belleza tan variada, tan nueva, tan moderna, que se recoge en las cincuenta salas del Palacio Pitti?[619]

Todos estaban convencidos de que aquel evento revolucionaría la crítica contemporánea[620]. En cierto modo lo hizo pues casi ochenta años después, Haskell la consideró la exposición más importante del siglo pasado, ya que había conseguido "modificar de una forma permanente la percepción que el público tenía de la historia del arte europeo"[621]. Sin embargo, todavía entonces subsistían actitudes antibarrocas, como la de Benedetto Croce, de quien es bien conocida la afirmación "lo que es verdaderamente arte nunca es barroco, y lo que es barroco no es arte". A Croce, por tanto, le parecía que recientes tentativas como ésta, de dar valor y relieve al llamado arte barroco por medio de exposiciones, había despertado y confirmado tal conciencia, disipando cualquier ilusión sobre la posible grandeza o solidez de estas obras[622].

A la luz de estas declaraciones, no cabe la menor duda de que el camino de rehabilitación de la pintura barroca italiana fue lento y polémico, y en España, por ejemplo, lo fue tanto que apenas hubo noticias de la *mostra* celebrada en Florencia.

---

[616] TARCHIANI, Nello, "La Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700 a Palazzo Pitti", *L'Illustrazione Italiana*, núm. 26, 25 de junio de 1922, pp. 738-740.
[617] Véase AMICO 2010, pp. 37-60.
[618] OJETTI *et al.* 1922, p. 11.
[619] RUSCONI 1922, p. 274.
[620] GIGLIOLI 1922, p. 201.
[621] HASKELL 2002, p. 191.
[622] CROCE 1929, p. 37.

El evento quedó reducido a un par de notas de prensa en las últimas páginas de algún periódico nacional[623]. Paradójicamente, el mismo año en el palacio Pitti se había inaugurado la Feria Internacional del Libro y su eco en nuestra prensa fue extraordinario. Que algunos historiadores, como un joven Enrique Lafuente Ferrari, que estaban revisando el catálogo del Prado y conocían bien nuestro Siglo de Oro y el Seiscientos italiano, reivindicasen la necesidad de estudiar mejor este arte cayó en saco roto:

> Aún queda terreno por deslindar en los campos de la pintura española e italiana del XVII; en su estudio las cuestiones críticas duplicarían su interés con un contacto con problemas generales de estilo de época. Los dos aspectos son lo bastante atrayentes para desear que italianos y españoles aporten sus precisiones a este estudio de la pintura del siglo XVII, poco cultivado entre nosotros[624].

Eran tantos los errores en las atribuciones, no sólo en el Prado sino en gran número de galerías europeas, que el fenómeno tardó poco en ser "bautizado": para Voss eran los "falsos españoles", mientras que el hispanista Mayer prefirió hablar de los "pseudo-españoles". Longhi, más adelante, recordaría cómo para el apetito saturnino de los *redescubridores* de España casi todas las buenas pinturas del siglo XVII italiano se convertían en cosa española[625].

En tal contexto, parecía que la *mostra* florentina tendría que haber gozado de gran repercusión entre nosotros. No fue así. Hasta tal punto el arte español centró los estudios durante aquellos años que se desatendía hacer lo propio con el foráneo. En el caso del *Seicento*, la progresiva exaltación del genio hispánico encarnado en los grandes maestros del Siglo de Oro, junto al desprecio promovido por buena parte de la crítica internacional hacia esta pintura italiana, propiciaron más si cabe esta situación. Por si esto fuera poco, eran los años del "retorno al orden" en Italia y la exposición se convirtió en la excusa perfecta para reavivar oficialmente el debate entre *Seicento* y una facción del arte contemporáneo. Mario Broglio, fundador y director de *Valori Plastici*, escribió personalmente a Ojetti para avisarle de que en el siguiente número de la revista se publicaría un artículo que era toda una

[623] Nota de prensa, *La Vanguardia*, 6 de abril de 1922, p. 6; "Exposiciones", *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1922, p. 15.
[624] LAFUENTE FERRARI 1932, p. 272.
[625] LONGHI y MAYER 1938, p. 8.

declaración de intenciones: "La mania del Seicento", firmado por Giorgio de Chirico:

> El siglo menos italiano de nuestra pintura, el siglo que señaló el principio de aquella decadencia cuyas funestas consecuencias hoy vemos [...]. El siglo XVII ofrece óptimas escapatorias y excelentes pretextos para publicar con increíble facilidad artículos, estudios, ensayos, monografías, etc. [...] Por ello escritores sin temperamento y faltos de toda idea y de fantasía hablan sobre éste[626].

Pese a la dureza de sus palabras, estudiosos del barroco como Longhi y Marangoni decidieron no tomar parte de la polémica. Otros como Lionello Venturi, Carlo Carrà y la polifacética Margherita Sarfatti –por cierto, biógrafa y amante del *Duce*– sí contestaron a la provocación[627]. Sin embargo, la ambiciosa exposición *Italian Art 1200-1900*, abierta en Londres a principios de 1930[628], le dio en cierto modo la razón a De Chirico: no hubo más de treinta pinturas barrocas entre las casi setecientas expuestas. El Renacimiento fue el gran triunfador, *il volto della nazione*. Tanto es así que al Prado sólo se pidieron obras de Tiziano y Tintoretto que, por supuesto, nunca se enviaron[629]. La elección de la sede tampoco había sido casualidad. Frente a la hegemonía francesa, Gran Bretaña, potencia de primer orden, jugó un papel importantísimo en la política exterior fascista en el periodo de entreguerras.

Teniendo en cuenta el papel central que en la actividad fascista se dio a los símbolos visuales, junto a mítines, marchas y rituales ceremoniales[630], era de esperar que las exposiciones de arte adquiriesen un nuevo protagonismo. Por lo que esta otra muestra cumplió su papel: Mussolini y su gobierno impresionaron al mundo (y a los propios compatriotas) con el arte nacional. No había mejor embajada; desde luego que no[631]. Precisamente, Berenson criticó esta exposición

---

[626] CHIRICO 1921, pp. 60-62.
[627] MIRAGLIO 2011, pp. 70-71. Véase MAZZOCCA 1975, quien profundiza en el debate estético que suscitó la revalorización de la pintura del *Seicento* italiano entre los filoseicentistas y sus detractores.
[628] Sobre la exposición *Italian Art 1200-1900*, véase HASKELL 1999; HASKELL 2002, pp. 161-188; y la reciente aportación de HAYUM 2019.
[629] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 265, 3 de octubre de 1929, f. 83.
[630] PAYNE 2014, pp. 21-22.
[631] Aunque la idea de hacer una exposición italiana tuviese su origen en Inglaterra, Mussolini escribió en el *Corriere della Sera* que "estas obras maestras" eran "embajadores" que hablaban "la lengua universal del arte" y que "con este lenguaje" serían "capaces de promover la causa italiana". HASKELL 2002, p. 163; CARLETTI y GIOMETTI 2016, p. 16, véase además pp. 11-32. Sobre la relación entre Renacimiento y fascismo, véase la reflexión aportada por CRUM 2005, 133-144.

por usar obras maestras irremplazables (que podían haber acabado en el fondo del mar) para promoción de la *italianità* al servicio del fascismo[632]. Se podía haber pagado un precio demasiado alto.

Lejos de los acontecimientos históricos, la decisión del Patronato del Prado de no participar en las exposiciones de Florencia y de Londres obedeció a cuestiones desvinculadas de cualquier estrategia política y no era en modo alguno un posicionamiento respecto al debate historiográfico suscitado en cuanto a la validez del *Seicento*. Era sencillamente una cuestión de conservación preventiva. Como novedad, la National Gallery sí prestó a la última exposición, puesto que los cuadros no debían viajar fuera del país. Aun así, en el prólogo del catálogo no se perdió la oportunidad de arengarla por su política de no préstamo al extranjero[633].

La orden ministerial de 1935

"Por las razones de siempre" –fórmula utilizada una y otra vez en las actas–, el Patronato denegó numerosas solicitudes de préstamos durante los años 20 y los 30[634], aunque a veces la injerencia del poder por razones diplomáticas forzaría a la concesión, como ocurrió en 1925, pese al informe contrario del museo. Por orden expresa del general Primo de Rivera, presidente del ahora Directorio Militar, se enviarían a París dos poussin, dos lorenas y dos watteau[635] para figurar en la *Exposition du Paysage français de Poussin à Corot* que tendría lugar entre mayo y

[632] CUMMING 2015, p. 56.
[633] LONDRES 1930, p. 15.
[634] En 1923, el Patronato denegó la petición de obras para la muestra *L'art belge ancien et moderne*, celebrada en París, y en 1926 la de ocho goyas para la Exposición Internacional de Arte en Venecia. Tampoco se accedió, en 1927, al envío de cuatro tablas para el centenario de Durero en Nuremberg, ni de obras de Goya para la exposición sobre el pintor que el Louvre estaba preparando en Burdeos, porque coincidiría con la del Prado y no se quería privar a los visitantes de las mismas. Por idéntica razón se denegaron a Zaragoza o a Buenos Aires. En 1928, se rechazó el envío de pinturas a una monográfica sobre Largillière en París. En 1931 no se enviaron ni el *Jardín de la Villa Medici* de Velázquez ni la *Venus recreándose con la música* de Tiziano a la *Mostra del giardino italiano* en Florencia. En 1934, por razones de conservación, no se accedió al préstamo de *Las tentaciones* de Patinir y Massys para la muestra de Dinant, ni de cuadros del Greco para otra en Holanda, ni de Correggio para una última en Parma. En 1935 se desestimó la solicitud de grecos, velázquez y goyas para una exposición en Toledo (Ohio), de obras de Goya para una monográfica en San Francisco y de pintura española para otra que iba a tener lugar en el Museo Brooklyn de Nueva York. AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 6-9; caja 1240, leg. 12.04, exp. 1; caja 1379, lib. 5, acta 232, 2 de junio de 1927, ff. 183-184; caja 1380, lib. 1, actas 238, 242, 292, 5 de enero y 15 de marzo de 1928, 19 de febrero de 1931, ff. 3, 12, 162-163, lib. 2, acta 343, 4 de abril de 1935, f. 54r.
[635] La *Bacanal* y *El Parnaso* de Poussin, *El embarco de Santa Paula Romana en Ostia* y el *Paisaje con Santa María de Cervelló* (identificada entonces como Magdalena) de Lorena y, por último, las *Capitulaciones de boda y baile campestre* y la *Fiesta en un parque* de Watteau.



Fig. 22. Firma del acuerdo franco-español sobre Marruecos por Primo de Rivera y Aristide Briand, ministro de Asuntos Exteriores de Francia, París, 10 de julio de 1926. Agence de presse Meurisse, 36731A. Département Estampes et Photographie, Bibliothèque Nationale de France.

junio de ese año en el Petit Palais. El Patronato tuvo que ceder, no sin alegar que constituía un caso excepcional –que no podría servir de precedente– por las buenas relaciones entre Francia y España. Un acercamiento entre ambos países que se explicaba por intereses comunes en el norte de África[636]. De hecho, durante junio y julio de ese año, 1925, se celebraría la Conferencia hispano-francesa en Madrid, donde se acordó una colaboración militar para hacer frente al problema de los rebeldes de la región del Rif en el Protectorado de Marruecos, que se materializaría en septiembre en el Desembarco de Alhucemas[637].

La revancha del Patronato llegaría con la *mostra* de Tiziano de 1935 en Venecia. De nada sirvió la intervención del ministro de Estado, Juan José Rocha García[638], resaltando la importancia del préstamo para las relaciones culturales entre España e Italia, en un momento en que continuaban los recelos de Mussolini hacia la Segunda República, a pesar del giro producido tras las elecciones de noviembre de 1933, que dieron lugar a la formación de sucesivos gobiernos de centroderecha con el consecuente acceso de ministros de la CEDA[639]. Tampoco le importaban al Patronato del Prado las facilidades a las que se comprometía el comité organizador, como asumir los gastos de embalaje, los transportes –con escolta de la milicia voluntaria en territorio italiano–, costear los seguros a todo riesgo o el reembolso de los gastos de viaje y estancia a los funcionarios que la dirección del museo encargase para acompañar las obras[640]. Ni siquiera, lo hizo el

[636] AMNP, caja 1379, lib. 3, actas 182, 185, 5 de junio y 2 de octubre de 1924, ff. 192, 195; LAPAUZE 1925, pp. 37, 48; caja 1, leg 17.02, exp. 8, Oficio del Jefe encargado de la Dirección General de Bellas Artes al duque de Alba, Madrid 30 de mayo de 1924, y Minuta con la respuesta del duque de Alba, 12 de junio de 1924; Oficio de F. J. García de Leaniz, ahora subsecretario encargado del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, al duque de Alba, trasladando una comunicación del presidente del Directorio Militar, M. Primo de Rivera, Madrid, 4 de julio de 1924; Carta de Henri Lapauze, conservador del Petit Palais, a Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, París, 4 octubre, 1924; Carta de Marcel Nicolle a Luis de Errazu sobre el valor de las pinturas que se iban a prestar, París, 12 de noviembre de 1924; Carta a F. Álvarez de Sotomayor del embajador de Francia en España, Madrid, 19 de octubre de 1924; BODKIN y FRY 1925, pp. 4, 10.

[637] Sobre la "cuestión marroquí" durante la dictadura de Primo de Rivera, véase SUEIRO 1992, para la Conferencia de Madrid, pp. 226-257.

[638] Miembro del Partido Republicano Radical (PRR), también conocido como Partido Radical, fundado por Alejandro Lerroux, quien ocupaba en este momento la presidencia del Consejo.

[639] Periodo que se conoce precisamente como el bienio radical-cedista por ser el PRR y la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) las fuerzas políticas dominantes que pactaron para formar gobierno. Sobre las relaciones entre Mussolini y la Segunda República es fundamental SAZ 1986, mientras que, para las simpatías entre la Italia fascista y la CEDA, véase SAZ 1986, pp. 57-66 y EGIDO 1987, pp. 259-270.

[640] AMNP, caja 59, leg 17.120, exp. 9, Oficio n.º 12 del subsecretario del Ministerio de Estado, José María Quiroga, al duque de Alba, reproduciendo el Nota verbal núm. 33 del día 15 de la Embajada de España en Roma, Madrid, 21 de febrero de 1935.

hecho de que el ministro Rocha García llamase personalmente al museo para hablar del asunto, como contó Beroqui a Sánchez Cantón:

> Cuando yo llegué al teléfono ya se había retirado, pero el Secretario me dijo que hiciera el favor de ir al Ministerio.
> Supuse enseguida de qué se trataba; y efectivamente era para hablar de la remisión a Venecia de los cuadros de Tiziano. Hablé y expliqué como V. puede suponerse. Sinceramente le confieso que mi actitud y frases vivas no me parecieron caer en saco roto, y hasta que complació a S. E. A las razones ya sabidas añadí que ya tenía el Patronato en su poder la petición de los del Petit Palais que no desean más que el envío de la Dánae y la Bacanal.
> Ayer le mandé nota copiando la contestación del Podestá de Venecia, y de la consabida petición del Petit Palais; y haciéndole observar que son cinco las obras capitales en la del insigne Tiziano, de que se trata de privar de ser admiradas durante largo tiempo a los muchísimos extranjeros que aprovechan la primavera para visitar España etc. etc.[641]

Tal era la importancia de esta *mostra* para la Italia mussoliniana y la presencia de las pinturas del Prado en ella, que el podestá fascista de Venecia, Mario Alverà, presionó al museo con una atractiva oferta: disfrutar de préstamos de las colecciones venecianas para futuras exposiciones. Al parecer Alverà había tenido noticias de que se pensaba organizar en Madrid una muestra sobre "los inspiradores italianos del Greco", en la cual, si era cierto, juzgaba que debían figurar obras maestras del Tintoretto y de los Bassano. "En tales circunstancias", añadía, "Venecia estaría dispuesta a facilitar el éxito de dicha iniciativa prestando la colaboración que ahora se solicita de España"[642]. Pero Alverà fracasó en su intento. Ni el *Autorretrato*, ni el *Carlos V con perro*, ni el *Felipe II con armadura* salieron del Prado.

[641] MP, FSC, 100-22, Carta de P. Beroqui, secretario del Patronato del Prado, a F. J. Sánchez Cantón, subdirector del museo, Madrid, 9 de febrero de 1935. Aunque en el registro del archivo se indica como fecha 1933, por la temática y asuntos tratados respecto a las exposiciones de Tiziano y del Petit Palais, debe ser de 1935, momento al que corresponde el resto de documentación generada por estas muestras que se conserva en el Museo del Prado.
[642] AMNP, caja 59, leg 17.120, exp. 9, Oficio n.º 17 del director de Política al duque al duque de Alba, reproduciendo Nota núm. 884 del día 4 de la Embajada de Italia al Ministerio de Estado, Madrid, 7 de marzo de 1935.

El Patronato continuaría esgrimiendo nuevas razones para no prestar a exposiciones. Muy repetida había venido siendo la de que al museo no le interesaba hacer un mal papel o que los cuadros que se pedían no eran dignos de él[643]. Ahora bien, los argumentos se habían agotado, más aún cuando no había ningún respaldo legal que los amparase. De ahí que, el 27 de junio de 1928 el Patronato hubiese elevado una solicitud a la Dirección General de Bellas Artes para lograr que se dictase una disposición prohibiendo el envío de cuadros del museo a exposiciones de cualquier clase que se organizasen tanto en España como en el extranjero[644]. Aunque existía la Real Orden de 1901 prohibiéndolo[645], las excepciones introducidas en la de 1907 dejaban una puerta abierta a la posibilidad de prestar obras en determinadas circunstancias[646].

A finales de 1928, el duque de Alba se enteró "confidencialmente" que se pensaba pedir al Prado el retrato de Martínez Montañés pintado por Velázquez para que figurase en la Exposición Iberoamericana que se iba a celebrar en Sevilla. Ya entonces, la noticia causó revuelo en el Patronato y el marqués de Casa-Torres y el conde de Peña-Ramiro manifestaron su oposición a que el cuadro saliese del museo[647]. Sin embargo, cuando en abril de 1929 llegó la petición oficial, lo que se solicitó fue la *Recuperación de la isla de san Cristóbal*, de Félix Castello. Debía enviarse cuanto antes al Ministerio de Marina.

Si hasta ahora se había pasado de algún modo por alto el empecinamiento del Patronato del museo en anteponer la conservación a cualquier otro criterio, aquí entraron en confrontación con los intereses del poder; recordemos, como se ha visto en un capítulo anterior, la importancia de América Latina dentro del programa de la política exterior primorriverista. Por lo que, frente a la negativa del conde de Peña-

643 AMNP, caja 1379, lib. 5, acta 227, 3 de marzo de 1927, f. 171.

644 Se añadió que el Ministerio podría reservarse la facultad, previo informe del Patronato, de conceder el envío a las organizadas por el Gobierno de España. AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 10, Minuta de oficio de F. Álvarez de Sotomayor a Joaquín Pérez del Pulgar y Campos, conde de las Infantas, director general de Bellas Artes, Madrid, 27 de junio de 1928; caja 1380, lib.1, acta 248, 21 de junio de 1928, ff. 31-32.

645 "Dichos centros sólo podrán concurrir con reproducciones o copias de sus obras u objetos". Se exceptúan de esta prohibición las obras de artistas vivos. Real Orden de 19 de agosto de 1901, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. PATRIMONIO 1984, p. 47.

646 "Cuando la importancia del caso lo requiera, a juicio del gobierno, puede autorizarse la concurrencia a certámenes extranjeros de los objetos artísticos, arqueológicos, iconográficos y otros que se custodian en los Museos, Bibliotecas y demás establecimientos oficiales; habiendo siempre de tomarse todo género de precauciones, que se señalarán en cada caso, a fin de evitar deterioros y extravíos en aquellos". Real Orden de 14 de mayo de 1907, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, PATRIMONIO 1984, p. 83.

647 AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 252, 6 de diciembre de 1928, f. 46.

Ramiro, del marqués de Casa-Torres y ahora, además, de Manuel Escrivá de Romaní, conde de Casal, Boix mostró una postura más flexible indicando nuevos aspectos a calibrar a la hora de decidir la concesión de un préstamo: distinguir entre las exposiciones en el extranjero y las organizadas por el Gobierno en España y, sobre todo, entre obras de pintores de primer orden y aquellas que no lo eran. Su argumentación puso al resto de vocales a favor del préstamo en esta ocasión. De manera que, "por tratarse de un cuadro de artista de tercer orden y mérito secundario, pero que tiene el muy apreciable de formar parte de una serie encargada por Felipe IV para la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro", como escribiría el duque de Alba al director general de Bellas Artes, podía "desprenderse de él temporalmente el Museo" para que se exhibiese en el Pabellón de la Marina de Guerra. Aun así, se estimó oportuno volver a solicitar una disposición para no verse obligados a prestar en el futuro. Esta vez adujeron otros argumentos, como que en Francia ya se contaba con un decreto de ese tipo desde el 20 de mayo de aquel año[648].

Este préstamo fue algo excepcional en la política del Patronato. Es por esto por lo que el museo no escapó a las críticas en la prensa por su política en esta materia[649]. Una gran parte de la opinión pública creía que prestar era una obligación para contribuir a mejorar las relaciones internacionales con otros países. Por eso la negativa del Prado en cuanto a la *mostra* de Tiziano fue una de las más sonadas. Más aún, teniendo en cuenta el alto número de pinturas que atesoraba del maestro.

No sorprende tampoco el llamamiento que se hizo en marzo desde las páginas de *Il Giornale d'Italia*, diario que, durante la dirección de Virginio Gayda funcionó como portavoz oficioso del régimen fascista, sobre todo, en materia de política exterior: "Una invitación a España para que mande a la Exposición de Tiziano algunas obras del Museo del Prado"[650]. Como recordó en el catálogo Nino

[648] AMNP, caja 1380, lib. 1, acta 259, 4 de abril de 1929, ff. 64-65; caja 59, leg. 17.120, exp. 8, Borrador de Oficio del duque de Alba al conde de las Infantas, director general de Bellas Artes, Madrid, 5 de abril de 1929; caja 2, leg. 17.03, exp. 5, Acuse de recibo, Madrid, 30 de abril de 1929; Minuta del Ministerio de Marina a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 13 de agosto de 1930.

[649] "Sabido es que al cumplimiento de la especie de obligación moral" en la que "anda remiso nuestro Museo del Prado: el cual no suelta en préstamo sus tesoros así como así", explicaba *Blanco y Negro* en el otoño de 1930, ningún cuadro había participado en la exposición de arte flamenco abierta aquellos días en Amberes. "Monitor estético y grande Museo del Mundo", *Blanco y Negro*, 19 de octubre de 1930, pp. 19-20.

[650] TRIDENTI, Carlo, "Un invito alla Spagna perchè mandi Venezia alla Mostra di Tiziano alcune opere del Museo del Prado", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 14 de marzo de 1935. Este artículo de prensa se adjuntó al Despacho n.º 238 que el embajador de España en Roma, Justo Gómez Ocerín, al

Barbantini, su comisario y principal impulsor de las bienales de arte antiguo venecianas, si la ausencia de Inglaterra se justificaba en que obedecía a sus propias leyes, la de España, invitada a participar con el tiempo debido, había sido "un pecado". Porque el autorretrato de Tiziano, añadía Barbantini, "habría estado entre nosotros en su casa"[651]. Ni que decir tiene, que el museo tampoco estaría presente en la *Mostra del Tintoretto* que Venecia acogería dos años después, en 1937, pues el país se encontraba ya inmerso en una Guerra Civil.

Ausencias como éstas, las del Prado en exposiciones relevantes del panorama internacional, podrían considerarse controvertidas. Es por esto que se debe aclarar que la posición defendida por el Patronato no era ajena a las dudas que se estaban suscitando en otros museos europeos. Así quedó expuesto en las comunicaciones de Abraham Bredius, director del Mauritshuis, y del pintor ruso Nikolái Roerich en la reunión organizada por la OIM en Roma en 1930. Llamaron la atención sobre el abuso de las exposiciones de alcance internacional en lo que iba de siglo; eventos que, si bien tenían sus ventajas, entrañaban para las obras prestadas importantes daños en los que apenas reparaban los organizadores[652]. Este debate, el de las ventajas y los inconvenientes del préstamo, no acabó aquí, sino que ocuparía muchas reuniones de la OIM y otras tantas páginas de su revista, *Mouseion*, durante los años 30[653].

Ministro de Estado, Roma, 14 de marzo de 1935, reenviado en Oficio n.º 21 del director de Política al duque de Alba, Madrid, 27 de marzo de 1935. AMNP, caja 59, leg 17.120, exp. 9.

[651] BARBANTINI 1935, p. 11

[652] BREDIUS y ROERICH 1931, pp. 75-77.

[653] Por ejemplo, hubo quien defendió las exposiciones, como Willem J. Steenhoff, antiguo director del Museo Mesdag de La Haya, argumentando que "el contenido de un museo es como un amontonamiento de capital muerto […]. Las obras de arte no están destinadas a estar encerradas cuidadosamente en un armario como documentos de la historia del arte […]. El intercambio internacional de bienes del espíritu existe […]. Una obra de arte es sólo un medio de enriquecer los espíritus y de favorecer la civilización; debe, por consiguiente, explotarlo en ese sentido lo más posible y no dejarla deteriorarse por el tiempo". Por su parte, Waldemar Deonna, director del Museo de Arte y de Historia de Ginebra, replicaría a Steenhoff, en 1935, que "el deber de los museos" no era sólo el de "dar a conocer", sino también el de "conservar, es decir, guardar y preservar". Por lo tanto, un museo no reunía obras de arte únicamente "para hacer gozar a sus contemporáneos", sino "para garantizar su existencia en el futuro". Deonna puso la polémica sobre la mesa con el objetivo de proponer un reglamento relativo a las exposiciones internacionales. Precisamente, en marzo de ese año, Sánchez Cantón había tenido la oportunidad de escucharle en vivo en la reunión de la OIM celebrada los días 1 y 2 de marzo en París, donde uno de los puntos del orden del día fue el de la concurrencia de los museos a las exposiciones. En esta junta, el representante inglés recordó que los grandes museos de su país tenían prohibida la concurrencia a exposiciones, aun a las celebradas en Londres. La discusión, al parecer, fue empeñada, aunque la resolución, en opinión de Sánchez Cantón, resultó "vaga y ambigua". Sin embargo, como sabemos, no fue del todo así, porque fruto de ello se acordó aprobar una serie de normas al respecto. STEENHOFF 1929, p. 132; DEONNA 1935, pp. 131-142; AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 342, 21 de marzo de 1935, f. 53r.

Un invito alla Spagna perchè mandi alla Mostra di Tiziano alcune opere del Museo del Prado

Nino Barbantini sta preparando, a Venezia, una grande mostra di Tiziano, che avrà sede nel Palazzo Pesaro, a San Stae. Esclusi, per ragioni di varia indole, il Palazzo Ducale, il Palazzo Rezzonico, il Palazzo Reale, il Palazzo della Biennale ai Giardini, pensiamo che la progettata esposizione non potesse trovare sede più degna della monumentale casa disegnata per i Pesaro da Baldassarre Longhena. E si può facilmente immaginare che cosa apparirà, a Venezia, una raccolta di capolavori del genio che sembrò esprimere tutta la vita luminosa del mondo, e riempire di sè tutto un secolo di pittura, e — morto Giorgione, in penitenza, Lorenzo Lotto, dentro il dosumono importanza di vere e proprie anticipazioni divisionistiche.

Chi non conosca le pitture conservate a Madrid, e in particolar modo i ritratti, non può formulare un preciso giudizio su Tiziano. Si aggiunga che negli anni dal 1530 al 1550, cioè dopo essere divenuto pittore di Carlo V, quasi tutta l'attività di Tiziano è spesa nei ritratti, di una schiettezza inesorabile, concentrati, terribilmente appassionati e appassionanti, dove tutta un'epoca si riconosce con la sua moralità, oltre che con il suo fasto e la sua bellezza. Chi saprebbe rinunziare, per una esposizione commemorativa della portata di quella che Venezia sta organizzando, a qualcuno dei ritratti di tra le più fulgide dei suoi musei e dei suoi palazzi, può una volta tanpretendere che, in misura minima, le si ricambino questi bei gesti che vanno dopo tutto, a vantaggio non soltanto del suo nome e della sua gloria, ma dello spirito umano e dell'universale intelligenza. «Tiziano, ci ha scritto ieri Barbantini, ha avuto in Ispagna la sua seconda patria, e la Spagna deve essere, per questo, fierissima non soltanto di lui, ma di sè». La Spagna, prestandoci due o tre opere, è vero, verissimo, ricorderebbe al mondo quella sua potenza e quell'antica sua anima che sembrano balenare ancora di tra i lividi e rossi riflessi del ritratto di Carlo V a cavallo, sullo sfondo di un bosco ombroso.





TIZIANO: «Au

Quel che si chiede

Sono l'Italia, madre di tanto genio, e Venezia, questa impareggiabile donatrice di bellezza, di luce e di oblìo, e l'intero mondo civile ad attendere il contributo di Madrid. Oseremmo

Fig. 23. Artículo publicado en *Il Giornale d'Italia*, Roma, 14 de marzo de 1935, sobre la ausencia Española en la exposición de Tiziano que se iba a celebrar en Venecia.

El contexto internacional seguía favoreciendo, en teoría, la política del Prado, y en 1934, en la reunión de la OIM celebrada en Madrid tuvo un particular desarrollo el tema de las exposiciones. Al año siguiente, en la primavera de 1935, la OIM aprobó una serie de recomendaciones para los gobiernos y los museos nacionales, que se publicaron bajo el título de *Réglementation des expositions internationales d'art* (1936), donde se enfatizó que, en vista de los riesgos que implicaba mover obras de arte únicas e irremplazables, era necesario considerar en qué medida el valor científico y educativo de los préstamos temporales compensaba los peligros inherentes al desplazamiento. La conservación debía ser siempre la prioridad.

Entre otras conclusiones, se subrayó que ciertas categorías de obras debían ser excluidas de la circulación internacional, como las pinturas sobre tabla o ciertos objetos de materiales frágiles o que hubiesen sufrido alguna reparación, o aquellos de metales susceptibles de algún tipo de alteración. Además, por supuesto, se aconsejó restringir el número de movimientos de las obras, con un intervalo al menos de tres años antes de moverlas de nuevo. Por lo que una de las medidas propuestas fue limitar el número de exposiciones con misma temática a una por año. Se garantizaba la colaboración de la OIM y la exclusión de cualquier otra propuesta con tema similar, si el proyecto se presentaba con antelación –seis meses– y era aprobado por este órgano. Ahora bien, siempre que se justificase su aportación científica y pedagógica.

Estas medidas se aceptaron sin reservas por 13 países. Otros, por ejemplo Estados Unidos, sostuvieron que era inviable porque la mayoría de sus colecciones eran privadas. La larga lista de naciones contrarias manifestó la dificultad de establecer una regulación internacional, porque en algunos casos, como el de Norteamérica, no había una autoridad legal por encima de los museos. El proceso quedaría interrumpido tiempo después con el estallido de la Segunda Guerra Mundial sin llegar a un acuerdo[654].

Ese mismo año, el 25 de febrero de 1935, el Patronato elevaba por tercera vez la solicitud pertinente para lograr al menos una disposición general que prohibiese la salida de obras con este fin[655]. Quizá, gracias a los buenos oficios del secretario,

[654] HUYGHE 1950, pp. 13-17.

[655] Una vez más, se aclaraba que el Patronato nunca se había mostrado intransigente en dar opinión favorable al envío de obras de arte que no se exponían al deterioro por un largo viaje, o cambios de temperatura y de presión atmosférica, ratificando que su criterio en lo que se refería a las

Pedro Beroqui, que actuó de "director accidental" ante el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Joaquín Dualde[656], el 11 de marzo de 1935 se promulgaba la anhelada orden ministerial. Desde entonces las obras antiguas propiedad de los museos estatales, y muy especialmente aquellas del Prado, no podrían participar en ningún tipo de exposiciones, ni en España ni en el extranjero. Ahora bien, si en algún caso el Estado lo estimaba oportuno, se solicitaría el informe del Patronato o de la dirección del museo y el de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional[657].

Aquel año, el de 1935, en un clima de marcada exaltación nacionalista y a pocos kilómetros de la entonces sede del gabinete del *Duce* en Saló, Brescia dedicaba una exposición a su *pittura del Seicento* y del *Settecento*[658] "para alegría de todas las personas amantes de lo bello"[659]. Fue entonces cuando Ojetti llamó la atención sobre el elevado número de *mostre* que se habían visto en Italia en apenas un año. "Demasiadas, dicen". En Venecia, Bolonia, Parma, Brescia, Rímini, y quizá se dejaba alguna. Si la cultura era la comida del espíritu, añadía Ojetti, "cuando la lista de las viandas es abundante, quien tiene buen gusto puede elegir mejor el almuerzo que le conviene"[660]. La revista de letras *Pan*, de la que él era director, repitió aquellos días las mismas lúcidas reflexiones en torno a la larga lista de exposiciones celebradas en apenas cinco años, ¿no eran demasiadas? ¿Por qué regular y permitir las exposiciones –y no sólo aquellas de arte– se había convertido en ese tiempo en la tarea del subsecretario de propaganda en Italia? Preguntas incómodas, que ponían el acento sobre los daños que conllevaba este exceso: se vaciaban museos y galerías notables, dispersando al público, y lo que debía ser para

---

exposiciones se basaba estrictamente en motivos de índole técnica sobre la conservación de los cuadros cuya custodia les estaba confiada. AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 10, Minuta de oficio a Eduardo Chicharro, director general de Bellas Artes, Madrid, 25 de febrero de 1935, por la que se reitera la petición del 27 de junio de 1928.

656 AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 342, 21 de marzo de 1935, f. 53r.

657 AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 10, Orden ministerial prohibiendo terminantemente y con carácter general el envío de obra alguna antigua de los Museos del Estado, y muy especialmente de la Pinacoteca del Prado, a Exposiciones o Certámenes nacionales o extranjeros, Madrid, 11 de marzo de 1935, firmada todavía por Chicharro a un día de su renuncia como director general de Bellas Artes, y publicada en la *Gaceta de Madrid*, núm. 76, 17 de marzo de 1935, p. 2211.

658 CALABI 1935.

659 ZAMBOLO 2017, p. 90, nota 20. Es interesante hacer notar, como lo hace Zambolo, que esta exposición no se ciñó a exponer únicamente pintores brescianos, como se pensó inicialmente. Coincidiendo con la aparición de la joven historiadora del arte Emma Calabi, que se encargó del catálogo, se introdujo una variación: ahora serían pintores en Brescia, incluyendo, por tanto, obras que se habían realizado para la ciudad o la provincia; por ejemplo, de artistas vénetos. Esto suponía, en palabras de Zambolo, admitir la mediocridad de los primeros en un momento en que el objetivo de cada una de estas exposiciones de arte antiguo, nacional o local era la reivindicación de una supuesta hegemonía sobre las otras tendencias. ZAMBOLO 2017, pp. 88-98.

660 OJETTI 1936, p. 119.

la cultura un "evento memorable" se reducía a un hecho marginal en la crónica local[661].

Si se pidió desde Brescia algún cuadro al Prado, no lo sabemos. Aunque su carácter local y la escasa –por no decir nula– repercusión, disipa cualquier duda. Tres años después, entre marzo y junio de 1938, se abría otra *mostra* en el Castelnuovo de Nápoles dedicada a la pintura, ahora napolitana, desde el *Seicento* hasta el *Ottocento*[662]. Frente a la exposición bresciana, aquí la presencia de las grandes galerías italianas desde Milán hasta Roma fue significativa, mientras que la internacional estuvo representada por Viena, Estocolmo y, sobre todo, por los museos provinciales de Francia. Más allá de sus aportaciones científicas, la exposición fue una reivindicación de la tradición artística local, que coincidió con el decimosexto aniversario del régimen fascista y, por si fuera poco, con la segunda reunión de Hitler con Mussolini en Italia. El 3 de mayo fue recibido en Roma, pero a lo largo de la semana que estuvo, también visitó Florencia y Nápoles. Dos eventos, una exposición y la visita del Führer –en esos días, la afluencia a la *mostra* fue mayor– que no tenían mucho en común, como concluye Causa, si no fuese porque en el espacio de muy pocas semanas fomentaron trabajos de mantenimiento en lugares elegidos por interés estratégico de una ciudad elevada al rango de forja del genio itálico. Aunque la coincidencia con la visita no parece que formase parte de una política cultural madura por parte del régimen fascista y la idea de montar esta *mostra* tuviese su origen en tiempos de Florencia 1922 (en la línea de revalorización del *Seicento*), nadie puede negar que el argumento de la tradición con la patria de fondo que proponía le vino como un guante a la propaganda fascista[663].

Una vez más, los pintores del *Seicento* y del *Settecento* fueron los protagonistas en otra exposición celebrada en el verano de 1938 en Génova. Aquí, sí estaba claro que la *mostra* formaba parte de la serie de eventos oficiales organizados en la ciudad para festejar la revolución fascista, coincidiendo con la visita oficial de Mussolini[664]. Nuevamente se dejó sentir una amplia participación

[661] ZAMBOLO 2017, p. 96.
[662] Sobre la exposición de pintura napolitana en Castelnuovo 1938 es fundamental el estimulante trabajo de CAUSA 2013, que ya antes había explorado este tipo de análisis, centrándose en el caso concreto de Salvator Rosa en CAUSA 2009.
[663] CAUSA 2013, pp. 23-24, 42, 46-47, 62-63.
[664] Lectura que recorre muchas de las *mostre* sobre arte italiano de estos años, aunque no siempre fuese así. Como, por ejemplo, en la exposición de Leonardo celebrada en Milán en 1939, que terminó siendo un pretexto para exaltar el "genio italiano" y el fascismo dentro de la política cultural

nacional: los Uffizi, la Galería de Arte Antiguo de Roma, la Borghese, la Spada, la pinacoteca de Brera, la galería turinesa Sabauda, el Museo Poldi Pezzoli o la colección Brass de Venecia; y, cómo no, al acontecimiento se sumaron numerosos coleccionistas privados de Italia. La participación extranjera más importante fue la alemana, por supuesto. No faltó el Kaiser Friedrich con un Cambiaso y un Magnasco. El Louvre hizo acto de presencia sólo con un Castiglione. Y, como curiosidad, Longhi prestó su *Sansón y Dalila*, obra de Assereto[665]. Ni que decir tiene que la presencia de una España, sumida todavía en una guerra, en alguna de estas *mostre* era impensable. Una pena más que grande en el caso napolitano. El Prado no sólo estaba vacío, sino que buena parte de sus fondos se exponían aquel año en Ginebra. Acaso, de haberse celebrado un par de años después, quizá el nuevo poder político podría haber forzado al préstamo.

Lafuente y Cambó, cuando afecta al prestigio de España

Mientras el Patronato se aferraba a esta política de no préstamo, hubo quien la atacó. Entre otros, Lafuente Ferrari, quien abogó por una actuación más abierta en cuanto a las relaciones exteriores. En mayo de 1935 escribía que era "preciso abandonar esta política provinciana de aislamiento" para que el nombre de España sonase en todas partes con dignidad, tanto asistiendo a las exposiciones temporales celebradas en el extranjero como organizándolas en casa. Como era de esperar, criticó la ausencia española en la exposición *Cinq siècles d'art. 1400-1900* de Bruselas o en la de *L'Art Italien. De Cimabue à Tiepolo* en el Petit Palais de París[666], inauguradas aquel año, por culpa del "feliz" decreto emitido a favor de los intereses del Patronato. "Enhorabuena a los que crean que éste es el camino", concluía Lafuente, "una llave más a esa barrera de aislamiento en la que gustosos

del régimen. Incluso, con una visión distorsionada, se consideró al pintor el precursor del "hombre nuevo" fascista, comparable al mismo *Duce*. CARA 2017, pp. 137-138.

[665] GROSSO *et al.* 1938. Sobre la exposición de pintura genovesa de 1938, véase LEONARDI 2016, pp. 37-55.

[666] PARÍS 1935. Sobre esta exposición mussoliniana en el Petit Palais 1935, véase el documentado capítulo que le dedicó GARZARELLI 2004, quien la calificó ya de "embajada artística" y la presentó como un ejemplo paradigmático de propaganda fascista en el extranjero –aunque esta autora se centró en los casos de Francia y Alemania–; testigo que recogería brillantemente la contribución de BRAUN 2005, y sobre el que han vuelto otros estudios posteriores como la tesis doctoral de SALVATORE 2014, en deuda con las ideas que ya planteasen Garzarelli y Braun, y la memoria de investigación de PAULAIS 2014, aunque aquí forma parte de un estudio más amplio sobre los intercambios culturales y la recepción de la museografía italiana en Francia.

nos encerramos para verter nuestras energías en tertulias de café, en ambiciones de campanario o en la biliosa pasión que llamamos política"[667].

Eugenio d'Ors, visitante asiduo del Prado, compartiría con Lafuente este anhelo de europeísmo. En febrero de 1935, el año en que publicaba *Lo barroco*, habló con Sánchez Cantón para decirle que el museo, en su opinión, debía enviar algunos cuadros "de importancia" a París. Tras conocer esta conversación, y a sabiendas de que pronto podría llegar una orden de las autoridades exigiendo la participación, el conde de Peña-Ramiro convino con él y el resto del Patronato la urgencia de reiterar la petición de la disposición legal ya comentada[668]. Y así fue. El director de Política, por orden del Ministro de Estado, hizo llegar al Patronato un despacho del embajador de España en París, Juan Francisco de Cárdenas, a quien había visitado Raymond Escholier, conservador del Petit Palais. El motivo de su visita había sido la exposición de *Art Italien* y la participación del Prado. Al parecer se sabía entonces que iban a concurrir, además de Italia con cerca de trescientos cuadros, Alemania, Inglaterra, Rusia, Austria, Hungría, Bélgica y los Estados Unidos con cerca de un centenar de obras, mientras que Francia aportaría unas ochenta. Claro que, para tal ocasión, el comité organizador pensó que el Prado no podía faltar y se pidieron al museo la *Dánae* y la *Bacanal*, de Tiziano, la *Judith y Holofernes* y *José y la mujer de Putifar*, de Tintoretto, y la *Virgen con el Niño y san Juanito*, de Correggio[669].

"Me dicen a este propósito", continuaba el embajador, "que España pensaba solicitar o había ya solicitado de Italia análoga cesión de cuadros con ocasión de la exposición de Tintoretto que ha de tener lugar en Madrid y estimo que, de ser ello

---

[667] LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Proyecto de París y esquiveces de Madrid. Nuestros Museos no podrán concurrir a una posible Exposición en Francia. Una orden Ministerial lo prohíbe", *Ya*, 7 de abril de 1935 y LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Arte en Europa. La política internacional de las exposiciones", *La Época*, 21 de mayo de 1935. AMNP, caja 4016, exp.1, Recortes de prensa. Tema y artículos que ya apuntó PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 55-56, que como se ha dicho, debió consultar esta gran cantidad de recortes de prensa que se conservaban en el archivo del museo.

[668] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 340, 7 de febrero de 1935, f. 50.

[669] Un año antes, en 1934, se había rechazado precisamente enviar dos obras de Correggio a la exposición que iba a tener lugar en Parma con motivo del IV Centenario de su muerte: el *Noli me tangere*, porque que se trataba de "una tabla trasladada a lienzo" "en muy deficientes condiciones de conservación", según Sánchez Cantón, y la *Virgen con el Niño y san Juanito*, por ser "una tabla de tan delicada conservación" que unas semanas antes había necesitado ser engatillada. AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Oficio del director de Política a Ramón Pérez de Ayala, director del Prado, Madrid, 21 de agosto de 1934, trasladando Nota verbal núm. 192 de la Embajada de Italia relativa a la exposición del IV Centenario de Correggio, con nota manuscrita del subdirector del Museo del Prado, F. J. Sánchez Cantón; Minuta del director interino del museo al Ministro de Estado, Madrid, 17 de noviembre de 1934; caja 1380, lib. 2, acta 336, 15 de noviembre de 1934, f. 45.



Fig. 24. Busto en bronce de Mussolini en la exposición *L'Art Italien. De Cimabue à Tiepolo* (1935), celebrada en Paris. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

cierto, se haría por nuestra parte muy difícil negarse a un envío sobre el que Italia habría de alegar reciprocidad". Era una buena razón, desde luego. Además, Cárdenas recordaba que el museo había prestado en el pasado al Petit Palais pinturas a la exposición del paisaje francés, ¿cuál era el problema ahora? Bueno, pues que esto no era el todo cierto. El Patronato del Prado, como sabemos, tuvo que retractarse en aquella ocasión de su decisión –que había sido denegar el préstamo–, porque llegó una orden directa desde las altas esferas. Ahora, el embajador juzgaba también "altamente deseable" que España concurriese a la exposición de arte italiano, pues así iban a hacerlo los principales países y "con un número de obras considerablemente superior, aunque seguramente no del mismo valor"[670]. Pero la prohibición ministerial llegó justo a tiempo para que el Prado justificase la ausencia[671]. E hizo muy bien en no participar, porque, como escribió el duque de Alba a Beroqui desde París, aunque la exposición había sido "cosa maravillosa", se pudo ver "claramente lo que sufren los cuadros cuando se les hacen viajar con tanta frecuencia"[672].

Un ejército de genios al servicio del *Duce*. Eso es lo que fue esta exposición. Una nueva embajada artística que parecía evocar el compromiso moral del frustrado Pacto de las Cuatro Potencias, pero que en realidad ratificó de alguna manera el acuerdo franco-italiano que Mussolini y Pierre Laval, ministro francés de Asuntos Exteriores, habían firmado unos meses antes en Roma. Por lo que este espectáculo cultural fue también una forma de buscar la cooperación internacional, a pesar de las reservas francesas hacia el fascismo y la consabida francofobia del *Duce*. Para Italia suponía colmar sus aspiraciones de jugar en primera liga en la toma de decisiones del escenario europeo y lograr la aprobación de Francia –el país que más intransigente había sido con sus deseos expansionistas en el Mediterráneo– para materializar su política colonial, es decir, recabar apoyos para la causa italiana en relación con la cuestión etíope que ya estaba sobre la mesa, mientras que para Francia se traducía en alejar a Italia de la idea de un bloque fascista, aplacando a

[670] AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Oficio n.º 16 del director de Política al duque de Alba, Madrid, 2 de marzo de 1935, trasladando el despacho n.º 411 de Juan Francisco de Cárdenas, embajador de España en París al Ministro de Estado, París, 22 de febrero de 1935.

[671] AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Minuta del director interino del Museo del Prado al subsecretario del Ministerio de Estado, Madrid, 27 de marzo de 1935. Según Salvatore, Escholier supo de la decisión del Prado a través de D'Ors, y así se lo hizo saber a Ugo Ojetti, responsable de la exposición por parte de Italia. Más tarde, en abril, se lo notificó el propio Cárdenas refiriendo entre las razones la publicación de la orden ministerial citada. SALVATORE 2014, pp. 132-133.

[672] MP, FSC, 100-104, Carta del duque de Alba a P. Beroqui, París, 6 de agosto de 1935.

Mussolini y aislando a Hitler en una Europa en la que el equilibrio de poderes era cada vez más precario[673].

Así es como en el corazón de París, en un momento de tensión europea frente a la amenaza nazi, se pudo ver, en palabras de Ojetti, presidente del Comité italiano, un espectáculo que nadie había visto nunca hasta entonces y que nadie vería jamás. Se había llevado una "idea política a un plano superior": transmitir la "unidad, continuidad y universalidad" de Italia. No lo pudo decir más claro[674]. Una vez más, este país había enviado una importante representación de sus colecciones, "sin querer acordarse" de las zozobras que pasó el buque *Leonardo da Vinci* durante una fuerte tormenta en la anterior "expedición de arte" a Londres[675]; razón por la que ahora se había optado por que el viaje se hiciese en tren[676].

Junto a la ingente representación de museos y galerías italianas, cuyo traslado seguro hasta París cuesta imaginar, el principal prestador extranjero fue, lógicamente, el Louvre. Al valorar en su conjunto esta nueva apología del arte nacional, volvemos a descubrir la escasa representación del *Seicento* frente al resto de escuelas. De veintiséis salas ocupaba tres. Cualquiera diría, como escribió Ojetti, que los cinco caravaggios fueron "uno de los centros más luminosos y palpitantes de la *mostra*"[677]. Aunque, todo hay que decirlo, ver obras de la calidad de su *Madonna dei Pellegrini*, su *Conversión de San Pablo* y su *Baco adolescente*, del *Hipomenes y Atalanta* de Reni (el de Capodimonte, claro está) o del *Mangiafagioli* de Annibale minimizaba aquella desproporción. Lo que no había era ni riberas ni poussins. Por supuesto, no entraban en aquella definición del arte genuinamente

673 GARZARELLI 2004, pp. 113-125; BRAUN 2005, pp. 174-182.
674 OJETTI 1936, p. 26.
675 "Exposiciones de arte. El gesto de Mussolini enviando a París obras notables de los Museos italianos", *La Época*, 21 de mayo de 1935, p. 3.
676 Según SANPAOLESI 1935, pp. 127-131, se tomaron las medidas necesarias en cuanto al embalaje y el transporte en tren de las obras procedentes de Italia. Según contaba el periodista Juan Ramón Masoliver, entonces corresponsal en la Italia de Mussolini, la famosa Virgen de Correggio conservada en Capodimonte, conocida como *La Zingarella*, nunca llegó a París y, a principios de septiembre, tampoco había vuelto a Nápoles. Se llegó a decir que había sufrido "algún desperfecto" en la travesía por mar y que su "excesiva duración" junto con "el siroco constante motivaron el reblandecimiento del barniz, que a su vez ha tomado el polvo del embalaje". Extraño porque el viaje se hizo por tierra. La "desaparición", apuntaba Masoliver, había sido fruto de una polémica restauración, razón por la que Ojetti debió decidir no exponerla. En cualquier caso, en la opinión pública se había instalado ya la idea de que era "peligroso hacer viajar obras maestras de la pintura" a otros países y, más aún, hacerlo "por razones de amistad o con intenciones políticas". Porque los daños no se paliaban "con el cobro de un seguro". Quizá, a partir de este suceso, se vio de otra forma la negativa del Prado de prestar a la *mostra* de Tiziano, juzgada en su momento de "descortés" por parte de la prensa italiana. MASOLIVER, Juan Ramón, "Desde Italia. ¿Una obra maestra de Correggio en peligro?", *El Sol*, 3 de septiembre de 1935, p. 13.
677 OJETTI 1936, p. 38.

italiano. Si todo el *Seicento* surgía de Tintoretto y Caravaggio, "desde Rembrandt a Velázquez", ¿qué importaba lo demás?[678]

Tampoco Francisco Cambó, político y coleccionista catalán, además de uno de los ilustres benefactores del Prado, dudó en estos años en manifestar un juicio áspero contra la negativa del museo a enviar obras a la exposición del Petit Palais –a la que él sí prestó a título personal–. Así lo hizo en la sesión del Congreso del 6 de diciembre de 1935:

> El Museo del Prado, por un criterio cerril y anacrónico no ocupó en ésta el lugar que le correspondía. Bastaba haber enviado el retrato ecuestre de Carlos V y el cardenal, de Rafael, para ocupar la primacía. Allí se reunieron las mejores colecciones del mundo, menos de España[679].

"Alegría y pena me ha producido su discurso de ayer en las Cortes", le escribió Sánchez Cantón a Cambó un día después. Lo segundo, porque no pensaba lo mismo en cuanto a lo que Cambó había dicho sobre las exposiciones internacionales y la política de préstamos del museo. Por lo que se permitió hablarle "con toda sinceridad" su impresión:

> No quiero creer que sean de V. sino del periodista los epítetos cerril y anacrónico aplicados al criterio del Prado. Y no lo quiero creer porque V. que tanto sabe de estas cosas, no ignora: que el mismo prudente criterio mantienen los museos de Inglaterra pues ni se consiente que salgan cuadros de la National Gallery para otros locales de Londres; que los cuadros nunca ganan con los viajes largos según se probó en la Exposición holandesa en Londres con un Frans Hals, en la de Italia en la misma capital con Correggio y en la de Italia en París con varios cuadros descascarillados visiblemente según noticias del Duque de Alba y varios colegas míos –una desgracia de familia me impidió visitar dicha exposición–.
>
> Y cuéntese que para los movimientos de cuadros en toda Europa no hay dificultad comparable con la que presentan para viajar los nuestros por cuanto el clima de París, Londres, Bruselas, Ámsterdam,

[678] OJETTI 1936, p. 37.

[679] CAMBÓ, Francisco, "El Tesoro Artístico Nacional. Discurso del Señor Cambó", *ABC*, 7 de diciembre de 1935, pp. 23-24. El discurso de Cambó también está reproducido íntegro en SÁNCHEZ CANTÓN 1955, Apéndice 1.

Venecia, Barcelona y aun Roma es bastante similar en el índice ordinario de humedad: Madrid y el Escorial lo tienen muy distinto.

No quiero amontonar los ejemplos para no cansarle: un tríptico que de Guadalupe fue enviado a la exposición de Barcelona, al volver al Monasterio comenzó a moverse de tal modo que lleva en restauración varios meses; la María Luisa de Goya (enviada por imposición del Ministerio a Venecia en 1934) a pesar de precauciones llegó a Madrid pasmado.

El criterio del museo no es caprichoso, sino que se basa en motivos serios. Lo demuestra que el propio Museo envió a París en la primavera última más de cien dibujos de Goya[680], porque no vio en ello riesgo. Y en mi opinión fue decisiva para el envío a Bruselas de una docena de los más valiosos tapices del que fue Real Patrimonio, porque no sufren los tapices deterioro apreciable con los cambios bruscos de ambiente.

Tampoco puede tacharse de anacrónico el criterio del Prado, cuando precisamente ahora la opinión de los técnicos se pronuncia en contra del abuso de las disposiciones. Usted no ignora que en su mantenimiento y fomento juegan factores políticos y mercantiles por encima a veces de los intereses artísticos. En las últimas reuniones del Office International des Musées sólo italianos y franceses se han mostrado propicios a que siga la racha que los demás reputan más arriesgada que provechosa para las obras maestras de la pintura antigua.

Por otra parte, de día en día se ve más clara la inutilidad de las exposiciones para los estudios histórico-artísticos. Como argumento en contra sólo se pueden aducir de reciente el reconocimiento de la personalidad de Domenico Veneziano y del semi-mítico La Tour en cambio los gastos enormes y los deterioros evidentes sufridos por muchos objetos cuando la exposición de Barcelona no ha originado ningún estudio de interés.

[680] En una carta a Sánchez Cantón, Beroqui hacía alusión a la preparación de este envío: "Nadie se ha presentado por aquí con objeto de recoger los dibujos de Goya. Hoy nos estamos ocupando de sacarlos de los cuadros para enviarlos sin marco ni cristal. […] En el momento en que escribía apareció el señor Guinard comisionado para hacerse cargo de los dibujos; y como no sabía nada y para nada estaba autorizado, hemos quedado en que vuelva el lunes por la mañana con una autorización en regla para recoger los dibujos y firmar el oportuno recibo. Yo doy todo género de facilidades, puede por lo tanto firmarlo el Sr. Guinard u otra persona. Es preciso que se haga la póliza de seguro". MP, FSC, 100-22, Carta de P. Beroqui a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 9 de febrero de 1935.

> No me atrevo a emplear otro argumento por ser de índole sentimental: el del respeto que las obras maestras deben inspirarnos para que nosotros las visitemos en lugar de que ellas nos visiten.
> No es preciso añadir que cuanto va dicho se refiere a obras expuestas y capitales no sobre cuadros de particulares difícilmente visibles[681].

En su discurso del Congreso, Cambó también había defendido la modificación de determinados preceptos de la Ley del Tesoro Artístico de 1933 que dificultaban la entrada de obras de arte adquiridas fuera de España, entorpeciendo su proceder en materia artística. En esto, Sánchez Cantón sí estaba de acuerdo. En su opinión, era hora de que el Parlamento se ocupase del patrimonio artístico y reconsiderase la revisión de una ley demasiado "dura y rígida por las circunstancias en que se confeccionó". Si bien en el Reglamento propuesto por la Junta, que, según Sánchez Cantón, dormía "en un cajón del Ministerio hace casi dos años", algo se mejoraba y puntualizaba: por ejemplo, que las obras de arte que ingresasen en España tendrían libre la salida durante quince o veinte años[682].

Esta cuestión tocaba de cerca la actividad de Cambó por sus compras de obras en el extranjero, que siempre había orientado, como él mismo explicó, a crear una colección que completase las lagunas de ciertas escuelas del Prado y otros museos nacionales. Si bien es cierto que, como concluyó Álvarez Lopera, aunque Cambó, con toda seguridad, tuvo siempre esa idea en mente, como buen coleccionista y catador de pintura, al final el criterio predominante fue el de su propio gusto personal[683]. Esto vendría a explicar que al enumerar las escuelas más importantes del Prado omitiese el barroco italiano[684], o bien que adquiriese la *Eva tentada*, que hoy figura en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, como obra de Cecco Bravo, pintor florentino contemporáneo de Furini, pensando que se trataba de un Correggio[685].

El *Seicento* nunca interesó a Cambó y así lo reflejó en sus *Meditaciones*. En mayo de 1937 reflexionaba sobre qué se entendía por pintura "mala". Y para explicarlo recurrió a una comparación muy, cómo decirlo, elocuente. Acababa de

[681] MP, FSC, 102-15, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón a F. Cambó, Madrid, 7 de diciembre de 1935.
[682] *Ibidem*.
[683] ÁLVAREZ LOPERA 1997b, p. 68.
[684] CAMBÓ 1935, p. 24.
[685] VENTURI 1926, pp. 557-559; SÁNCHEZ CANTÓN 1955, pp. 67-69; PÉREZ SÁNCHEZ y SUREDA 1990, p. 328.

visitar la *Mostra giottesca* abierta en Florencia, donde celebró la intensísima belleza que le ofreció la contemplación de los pintores del *Trecento*. Lejos quedaban en su opinión las obras de "los discípulos y compañeros de Reni y Salvator Rosa"; sencillamente le producían "repulsión y molestia, como un mal olor...", a pesar de estar pintados "generalmente con buena técnica". Tener este prejuicio hacia el *Seicento* le suscitó dudas a Cambó. ¿Estaban tales emociones "influidas y perturbadas por el apriorismo, la moda o por una verdadera deformación cerebral" de su gusto? "No era ni podía ser así", se decía a sí mismo, porque ¿no era aquello lo mismo que les pasaba a todas las personas que más entendían en pintura? ¡Hasta el mercado, con sus precios, estaba de acuerdo con sus diferencias!

Convencido por sus pobres argumentos, Cambó era un ejemplo más del gusto generalizado por culpa de buena parte de los críticos, herederos de los prejuicios decimonónicos. El coleccionista, sin embargo, quería encontrar una explicación más allá de la percepción individual que tenía al contemplar pinturas del *Seicento*, y de mayor rigor que argüir simplemente que obedecía a los dictámenes impuestos por la crítica y el gusto de una época. Paradójicamente, acabó recurriendo a la antigua tesis de que en la historia del arte había "períodos ascensionales y otros de descenso", y el Barroco, por supuesto, había sido uno de decadencia. Con este débil argumento pensó que podía, ahora sí, afirmar que los lienzos de los pintores del Seiscientos italiano, "que un día disfrutaron de tanta fama", eran realmente obras de segundo orden, "que hoy todo el mundo desprecia, con razón"[686].

Dejando de lado la valoración que el coleccionista catalán tuvo de la pintura del *Seicento*, aunque sin perder de vista que constituye un paradigma de lo que era un juicio generalizado entonces, es importante traer aquí la opinión que tuvo Sánchez Cantón de Cambó como "primer mecenas español" por su protección directa del Prado. En 1947, le escribió un sentido artículo, como amigo, en el que hacía referencia a la oposición que Cambó mantuvo a lo largo de su vida hacia la política de no préstamo defendida por el Prado. En este asunto, según Sánchez Cantón, el político se sobrepuso al aficionado al arte, hasta el punto de que en una de sus conversaciones Cambó le replicó: "Las que usted llama *consideraciones políticas* pueden ser de mayor importancia aún que las de carácter artístico y cultural: lo es, por ejemplo, cuando afecta al prestigio de España en el extranjero". La antigua rencilla salió a flote entre los recuerdos de un Sánchez Cantón

[686] CAMBÓ 1982, pp. 119-120.

desafiante que no dudó a la hora de reafirmar la legitimidad de su postura, es decir, la del Prado, de desempolvar antiguos episodios que habían contribuido en su momento a avivar el debate:

> ¿Qué le valieron a Italia las Exposiciones en Londres y en París? Por lo menos, un Botticelli deteriorado en el viaje a Inglaterra…[687]

Y es que nada había cambiado durante los años cuarenta. Siempre y cuando le fue posible, el Prado mantuvo idéntica actuación en materia de préstamos[688]. Ahora bien, como había ocurrido ya antes, y como era de esperar en un momento tan delicado como la posguerra, el poder, es decir, el nuevo Jefe de Estado, el militar Francisco Franco tuvo la última palabra en más de una ocasión. Así ocurrió en la famosa *Exposição do Mundo Português*, celebrada en Lisboa en el otoño de 1940, que tuvo un fin de propaganda del Estado Novo. Fue una puesta de largo del régimen salazarista. Una expresión de su poder a través de un discurso fuertemente ideologizado, que usaba un pasado "glorioso" para reafirmar la identidad nacional, al tiempo que una celebración de la legitimación que le había otorgado la victoria franquista. Por lo que, por supuesto, España participó con un importante despliegue de préstamos, que había sido posible gracias a la "decisión de su Excelencia el Caudillo" con el fin de manifestar los lazos históricos entre ambos territorios y su "estrecha amistad" en aquel momento[689].

En agosto de ese año, el ministro de Educación Nacional comunicó al Patronato del Prado la lista de fondos del museo que se había decidido que figurasen en la misma y que debían entregar a los agentes del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, facilitando su recogida[690]. No hubo opción a réplica. El 23 de septiembre a las siete de la tarde se recogieron las obras del Prado para de ahí poner rumbo a Portugal. Cuatro camiones. Una expedición nada menos que de seis bultos, seis pedestales y 42 cajas con retratos vinculados a la historia de

---

[687] SÁNCHEZ CANTÓN 1947, pp. 259-265.
[688] En 1940, se rechazó la petición de dibujos de Goya para una exposición en Chicago. El marqués de Casa-Torres propuso mandar, si acaso, reproducciones. AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 376, 21 de octubre de 1940, f. 5v.
[689] El marqués de Lozoya, Tormo, Sánchez Cantón o la historiadora Mercedes Gaibrois, entre otros, participaron en la Comisión organizadora. LISBOA 1940.
[690] AMNP, caja 2, leg. 17.04, exp. 3, Oficio de Juan de Contreras y Pérez de Ayala, marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, al duque de Alba, Madrid, 20 de agosto de 1940, comunicando una Orden del ministro de Educación Nacional; Oficio de Francisco Íñiguez Almech, comisario general del Servicio de la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 22 de agosto de 1940.



Fig. 25. Detalle de uno de los espacios de los Jerónimos de Belém donde se instaló parte de la *Exposição do Mundo Português* (1940). En la imagen, el arnés de parada de Sebastián I de Portugal, junto a su retrato pintado por Cristóbal de Morales. Detrás, *El desembarco en La Goleta*, tapiz de la serie de la conquista de Túnez. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

aquel país, desde Catalina de Austria a Bárbara de Braganza, pintados por Carvalho, Moro, Sánchez Coello, Claudio Coello, Ranc, Largillière o López[691]; razón por la que Sánchez Cantón, entonces subdirector, se apresuró a decir que habían llegado "sin deterioro"[692], a pesar de que en la crónica que hizo para la *Revista Nacional de Educación* expresó su desacuerdo con las exposiciones temporales por los riesgos que entrañaban. Eso sí, forzado nuevamente por las circunstancias[693], se vio obligado a defender que a la hora de prestar debían contemplarse ciertas excepciones, como aquellas que llamó de "significación internacional", entre las que se contaba –cómo no– la de Lisboa, que claramente se justificaba en la relación de conveniencia que se fraguó entre Salazar y Franco[694]. "España", escribiría por eso Sánchez Cantón, "no podía estar ausente"[695].

El uso del arte como embajada, puesto de moda por Mussolini en Londres y en París, ya no era una excepción, sino un modelo que se consolidó y se popularizó, como veremos, después de la Segunda Guerra Mundial. Bien se pudo ver una vez más poco antes de estallar el conflicto, entre 1939 y 1940, cuando se envió una selección de obras del Renacimiento para ser expuestas en Norteamérica, al servicio de crear simpatías por el fascismo. El *Nacimiento de Venus* de Botticelli, la *Madonna della seggiola* de Rafael, el *Tondo Pitti* de Miguel Ángel o tablas de

[691] AMNP, caja 2, leg. 17.04, exp. 3, Carta de P. Beroqui (?) a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de septiembre de 1940, adjuntando la relación con el contenido de todas las cajas con fondos del Prado, de colecciones madrileñas (Museo Naval, Academia de San Fernando, Biblioteca Nacional, Descalzas Reales, Museo Arqueológico, Instituto de San Isidro, Armería y Palacio Real) y de otras localidades de España.

[692] AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 379, 3 de febrero de 1941, f. 22. Hubo más ejemplos. En 1943, por orden ministerial se prestaban a la exposición del Libro del Mar en Barcelona unas vistas de puertos de Mariano Sánchez y Juan de Toledo, que por no ofrecer interés estaban en el almacén y no figuraban en el catálogo. También se prestó a la de Vicente López en Barcelona, no sin que el duque de Alba expresase que, aunque no se oponía, no debía de sentar precedente y tenían que exigirse las máximas garantías en su traslado. Un año después, en 1944, ocho tablas de la Traslación de Santiago del legado Bosch participaron en la exposición Jacobea. En 1946, algunas pinturas de Goya y de su época, que no estaban instaladas y "de importancia secundaria", fueron a la del bicentenario del pintor en Zaragoza por orden del marqués de Lozoya. A la exposición para conmemorar el Centenario de San Benito en la Biblioteca Nacional en 1948 se prestaron obras del Greco, Cano, Bermejo y Ricci por solicitud expresa del director general de Propaganda, Pedro Rocamora. AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 393, 394, 396, 400, 409, 416, 2 marzo, 12 de mayo y 21 de octubre de 1943, 3 de mayo de 1944, 10 de mayo de 1946, 12 de mayo de 1948, ff. 63, 67, 72, 82, 107, 137-138.

[693] Entre los agradecimientos de Sánchez Cantón a quienes habían contribuido al éxito de la participación española no faltaron los ministros de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional, el marqués de Lozoya, el marqués de Auñón, Francisco Íñiguez y sus colaboradores de la SDPAN, el general Juan López Soler y los embajadores en Madrid y Lisboa, Pedro Teotonio Pereira y Nicolás Franco. SÁNCHEZ CANTÓN 1941, pp. 21, 28.

[694] Recordemos que unos meses antes se había firmado Tratado de Amistad y No Agresión hispano-portugués (1939).

[695] SÁNCHEZ CANTÓN 1941, p. 21.

Masaccio y Mantegna, después de cruzar al océano viajaron de San Francisco a Chicago, y de ahí a Nueva York, en pleno invierno, con un frío del demonio y, por tanto, con una calefacción excesiva. Y todo, como reprocharía décadas después Brandi, para hacer de coro a una panda de incautos al servicio de Mussolini. Por poco ni vuelven[696].

Regresando al Prado, cabe decir que, aunque la orden de prestar viniese con el beneplácito del Ministerio, muchos miembros del Patronato como el conde de Romanones, ahora presidente, el duque de Alba, el marqués de Casa-Torres, el conde de Peña-Ramiro y el pintor Francisco Cossío –para quien la solución pasaba porque fuese el propio museo el que organizase exposiciones–, no cejaron en su empeño de hacer valer su opinión contraria al préstamo. Insistían en que se debía hacer ver a las autoridades jerárquicas la gravedad que esto representaba para el Tesoro Artístico. Tratando de conciliar política e intereses artísticos, otros vocales como Álvarez de Sotomayor, Sánchez Cantón y, previsiblemente, el marqués de Lozoya, consideraron que en estos casos había que ceder a lo exigido por la Dirección General de Bellas Artes o por la de Propaganda[697]. En todo caso, en alguna de estas ocasiones el Patronato consiguió que prevaleciese su criterio frente a las exigencias del régimen[698].

La política de no préstamo a exposiciones en el extranjero defendida por el Patronato del Prado durante la primera mitad del siglo XX por razones de conservación tuvo como consecuencia más evidente la ausencia de exposiciones tan relevantes como Florencia 1922. Con el paso del tiempo esta *mostra* demostraría, como explica Haskell, que los organizadores tenían razón al afirmar que por la falta de interés por el barroco italiano una parte importante del arte europeo había sido desatendida. No sólo eran "grandes maestros por derecho propio", sino que resultaban imprescindibles para comprender el desarrollo de pintores tan admirados como Rembrandt, Velázquez, Rubens o Poussin[699]. Desafortunadamente, esta política de no préstamo se prolongaría durante los años 50 y bien entrados los

[696] BRANDI, Cesare, "Queste mostre", *Corriere della Sera*, 19 de agosto de 1968, p. 3. Sobre esta exposición itinerante dedicada al Renacimiento italiano en Norteamérica 1939-40, que formó la última embajada artística al servicio del fascismo, véase BERTOLINI y PORFIRI 2013 y, sobre todo, el estudio de CARLETTI y GIOMETTI 2016.
[697] AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 416, 12 de mayo de 1948, ff. 137-139.
[698] En 1949 se denegó la propuesta del marqués de Auñón, director general de Relaciones Culturales, de intercambiar obras de Goya con el Museo Boymans de Rotterdam para una exposición. Lo mismo ocurrió cuando se pidió el busto del pintor para una muestra en El Cairo. AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 424, 16 de diciembre de 1949, f. 170.
[699] HASKELL 2002, p. 199.

sesenta, cuando un buen número de *mostre* se sucedieron en Europa con el propósito de rehabilitar ese *Seicento*. Conocer los orígenes de esta polémica en torno al envío de obras de arte y los debates internacionales que suscitó desde principios del siglo pasado es fundamental para contextualizar también las futuras ausencias del Prado.

No cabe duda de que, cuando Cesare Brandi en 1968, escribió que "las exposiciones de arte antiguo no tienen una historia muy lejana", tenía toda la razón. A principios del siglo XX, eran pocas y se contaban con los dedos de la mano. Hubo entonces muchas "memorables y de verdad útiles para los estudiosos". Sin embargo, fue en aquel tiempo también cuando se comenzó a ver "por desgracia" que podían funcionar como "una eficaz palanca política". Y si el objetivo turístico había supuesto para Brandi ya "una degeneración" de su función inicial, esta instrumentalización la tachó de "herejía"[700]. Han pasado exactamente cincuenta años desde que Brandi denunció la epidemia de exposiciones que se vivía durante la Guerra Fría, pero si leyésemos su artículo ahora y nos dijesen que salió en el periódico de hoy, nos lo creeríamos. En la actualidad, para bien o para mal, seguimos en deuda con aquel fenómeno. Esta paradoja, quizás, es una invitación a reflexionar más sobre el pasado, el presente y el futuro del sistema de las exposiciones que ha construido el mundo occidental a lo largo del último siglo[701].

[700] BRANDI, Cesare, "Queste mostre", *Corriere della Sera*, 19 de agosto de 1968, p. 3.

[701] En los últimos años hemos asistido a un importante proceso de revisión crítica de la actividad expositiva de los maestros antiguos durante el siglo pasado; iniciativa en deuda, por supuesto, con *El museo efímero* de HASKELL 2002. Para el caso italiano, a lo largo de este capítulo y el siguiente se citan bastantes publicaciones en esta dirección. A ellas podemos sumar el volumen de ONOFRI y TRACCHI 2000 sobre la exposición de la pintura ferraresa del Renacimiento de 1933; BERNARDINI 2011, resultado del Encuentro *Bologna 1935 e 1936: dalla mostra al museo. La mostra del Settecento bolognese e le Collezioni Comunali d'Arte* (2006), sobre la exposición del *Settecento* boloñés de 1935; TOFFANELLO 2017, fruto de la Jornada *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940)* (2012), que reúne contribuciones sobre exposiciones celebradas en la Italia de los años 30: pintura ferraresa (1933), Correggio (Parma, 1935), Tintoretto (Venecia, 1937), Leonardo (Milán, 1939), Pordenone y la pintura friulana renacentista (1939) o las dedicadas a la pintura bresciana (1934-1939); y el volumen colectivo editado por CATALANO 2013, donde se reflexiona en torno a las exposiciones de la década de 1930, atendiendo a la historia de la conservación y restauración.

Capítulo 3

Patria voraz



Fig. 26. Cajas almacenadas en el Museo del Prado con parte de las obras evacuadas durante la Guerra Civil, 10 de septiembre de 1939. EFE

Los escombros de Clío

> Saturno devora a sus hijos; pero la memoria de un pueblo no devorará aquellos acontecimientos que le hicieron patria.
>
> Eugenio D'Ors, "Bodas de plata en el Museo del Prado", *Mundo Hispánico* (1949)

"He aquí el Prado en pie y sin cuadros. Si quieres entrar, te contesta el asombro: ya no hay nada que ver. Nada"[702]. Así describía Egon Erwin Kisch el museo un año después de que cayeran las primeras bombas incendiarias del bando sublevado sobre Madrid gracias a la ayuda de la aviación fascista y la legión cóndor nazi y, no se sabe si intencionadamente, el 16 de noviembre de 1936 sobre el Prado. Un bombardeo "incomprensible y lamentable", como escribió afligido Sánchez Cantón. En una de las salas, "sobre la puerta, unas letras de oro" todavía informaban al desafortunado visitante del genio cuya obra había habitado no hace mucho aquellas paredes. Pero sobre las paredes, uno se tropezaba con "la nada"[703]. Las palabras de Kisch se hicieron imágenes en las fotografías de Vaamonde Valencia, arquitecto conservador del museo y encargado de su protección, y que ilustraron el folleto que se editó rápidamente con razón de este ataque. Una de estas imágenes recordaba a los ciudadanos que poco antes en una de esas salas y sobre aquellos apesadumbrados muros, que respiraban el estupor de la explosión, habían colgado los "italianos" del siglo XVII[704]. Ahora, sin embargo, aquellas salas habían decidido narrar desde el silencio otro capítulo de la Historia de España.

A pesar de que, en noviembre de 1918, con el fin de la Primera Guerra Mundial, el Patronato del Prado ya se había planteado la necesidad de estudiar "la mejor forma de guardar y defender el museo en el caso de una revuelta popular" a propuesta del marqués de Comillas[705], lo cierto es que la alarma no había saltado hasta la revolución de Asturias de octubre de 1934. Fue entonces cuando se empezaron a ver las consecuencias del triunfo del PPR liderado por Lerroux en las

---

[702] KISCH, Egon Erwin, "El Prado, solo", *El mono azul* (suplemento de *La Voz*), Madrid, 23 de septiembre de 1937. AMNP, caja sin número. Recortes de prensa.
[703] *Ibidem*.
[704] Folleto "El fascismo intenta destruir el Museo del Prado", Madrid, Ediciones 5º. Regimiento, 1936. Sobre el bombardeo, véase COLORADO 1991, pp. 35-40, 153-167.
[705] AMNP, caja 1379, lib. 3, acta 94, 21 de noviembre de 1918, s.f.

elecciones de 1933 y lo que podía venir tras el nombramiento de tres ministros de la CEDA en mayo de 1935. La tensión política y social provocó entre los vocales del Patronato el presentimiento de que la situación podía saltar por los aires de un momento a otro. Es por esto por lo que comenzaron a plantearse qué hacer en caso de que estallase una guerra civil. Se barajó ya entonces la posibilidad de que se depositasen en el Escorial –se visitaría el monasterio para estudiar sus instalaciones– o "en cualquiera de los llamados túneles abortados", a propuesta de Tormo, aunque siempre quedaría la opción del Palacio Nacional[706], como apuntó Sánchez Cantón. Sin embargo, pensando en la posibilidad de un ataque aéreo, el Banco de España ofreció al Prado utilizar su cámara acorazada subterránea, que Sánchez Cantón inspeccionaría personalmente para asegurarse de que cumplía con las condiciones necesarias. No acabaron aquí las medidas. El conde de Peña Ramiro estimó oportuno que Sánchez Cantón elaborase una relación de los cuadros "más interesantes", mientras que el marqués de la Vega Inclán consideró conveniente que Muguruza, arquitecto del museo, escribiese un informe sobre "los medios de defensa" del Prado[707].

De hecho, aunque hasta el 4 de agosto de 1936 no se decretó la disolución del Patronato y el día 30 el cierre del museo, ya existía antes una lista de alrededor de 250 obras maestras que, a la primera alerta, debían ser retiradas de las salas y llevarse a la planta baja. Sin embargo, esta disposición sólo fue válida el tiempo que el museo permaneció abierto al público. Es decir, el 30 de agosto, día en que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, tras los ruegos desde el museo, dispuso su cierre. A finales de octubre, apenas una treintena de pinturas colgaban en sus muros y el 5 de noviembre salieron los primeros cuadros hacia Valencia, donde se encontraba el Gobierno de la República[708]. Una evacuación que, más allá de las razones de protección y conservación, había obedecido también a motivos políticos y militares[709].

---

[706] Denominación que adoptó el Palacio Real con la marcha del rey tras la proclamación de la Segunda República.

[707] AMNP, caja 1380, lib. 2, actas 344, 345, 24 de abril y 16 de mayo de 1935, ff. 55v, 57r.

[708] SÁNCHEZ CANTÓN 1937, p. 67.

[709] ÁLVAREZ LOPERA 1982, vol. I, p. 160; COLORADO 1991, pp. 39-41; ÁLVAREZ LOPERA 2003, p. 37. No vamos a abordar aquí la evacuación del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, porque este capítulo ha sido ya objeto de numerosos y brillantes estudios, desde el primero de ÁLVAREZ LOPERA 1982 (para un análisis de la política de evacuación del Museo del Prado véase especialmente, vol. I, pp. 155-171); el que le siguió de COLORADO 1991; el catálogo de exposición ARGERICH y ARA 2003 (para el Prado en tiempos de guerra véase especialmente pp. 147-163); y, por último, el también catálogo de exposición COLORADO 2010a y las actas del congreso internacional que la

Un discurso a la medida

"Cuando Clío estudie todo esto, quedará Vd. donde debe y los rojos como son: unos salvajes destructores sin punto de redención", escribió el duque de Alba, representante oficioso de Franco en Londres, a Sánchez Cantón en mayo de 1939, tras el fin de la Guerra Civil y a los pocos días de que se celebrase el desfile de la Victoria en Madrid[710]. A su entender, Sánchez Cantón había hecho "cuanto se podía hacer" para proteger los tesoros del museo[711]. Este comentario es un ejemplo de lo que pronto sería "el muro de la intransigencia franquista". Un discurso que culpabilizaría al bando republicano de hacerse con el patrimonio español, a pesar de que fue el Gobierno de la República, preocupado por el avance del bando nacional y alarmado por las acciones de los milicianos en las zonas republicanas, el que creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico para protegerlo[712]. Sirva de ejemplo también una carta que Beroqui le envió por las mismas fechas desde Valencia, donde se alegraba del

> feliz arribo de los 265 cajones con los primeros cuadros remitidos al Museo sin novedad apreciable –según me dice– después de su largo inicuo y absurdo viaje. ¡Cuántos recuerdos tendrá al asistir a la reunión de su Patronato! […] He tenido la dicha de presenciar la entrada en Madrid del Caudillo. La de aquí fue sensacional. He visto también la apoteósica del traslado de la Virgen de los Desamparados a su capilla. No cesé de maldecir la barbarie roja. ¡Cuánto ladrón, asesino y cobarde![713]

Y podríamos seguir con la opinión de Álvarez de Sotomayor, que no dudó en escribir un artículo/panfleto afirmando que "el Gobierno rojo" había expoliado los museos, calificando aquello de "acto vandálico" en contraposición al "acierto insuperable del Caudillo" de convertir el Prado en una muestra de la Historia y la

---

complementó, COLORADO 2010b. Como medio audiovisual, es interesante la reconstrucción de los hechos que ofrece el documental *Las cajas españolas* (2004).

[710] Sobre los actos y celebraciones que se llevarían a cabo tras el fin de la contienda, entre ellos, el citado desfile, véase BOX 2010, pp. 47-118.

[711] MP, FSC, 101-57, Carta de Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba, a F. J. Sánchez Cantón, Embajada de España, Londres, 31 de mayo de 1939, contestada el 7 de julio.

[712] COLORADO 1991, pp. 311, 314.

[713] MP, FSC, 101-60, Carta de P. Beroqui a F. J. Sánchez Cantón, Valencia, 20 de mayo de 1939.

grandeza de España[714]. Y es que, a partir de 1939, para el régimen franquista hubo dos tareas urgentes respecto al patrimonio: relanzar la campaña de desprestigio contra la labor de protección promovida por su predecesor republicano durante la guerra (al que se asociaron extenuantemente términos como "vandalismo", "saqueo", "despojo", "tiranía" "barbarie", "destrucción") y construir un discurso que le legitimase, apoyándose entre otras cosas en atribuirse dicha labor[715]. Como cabría esperar de esta actuación, el Prado, que había sido "la más codiciada plaza del espíritu hispánico"[716], pronto pasó a desempeñar un papel importante en el aparato de propaganda de la dictadura personal caudillista y fascistizada[717] que se había instaurado en el Estado español.

De ahí que, al finalizar la contienda, una de las preocupaciones del nuevo régimen político fuese reabrir lo antes posible el museo, a pesar de que todavía no habían regresado todos sus fondos. Como sabemos, muchas de las salas aún se estaban arreglando, mientras que una gran parte de sus obras maestras permanecían en Ginebra porque iban a formar parte de la exposición *Les Chefs d'œuvre du Musée du Prado*, que se abriría aquel verano en Museo de Arte e Historia de la ciudad suiza[718]. Precisamente, el 10 de mayo, Álvarez de Sotomayor escribió a Sánchez Cantón desde allí, adjuntándole la lista de los cuadros que se habían quedado con ese fin:

> Poco ha ido al Prado, pero de todas maneras me figuro su emoción al abrir las cajas y volver a encontrar los viejos amigos. ¿Qué habrá pasado con *Las Lanzas* y el *Felipe IV a caballo*?[719] Yo no me atreví a desenrollar las telas. Ya le habrá explicado a V. Muguruza todo este complicado proceso que ha dado como consecuencia esta exhibición de cuadros tan fuera de su ambiente. Da mucha pena verlos con estos fondos inadecuados. Fuera de unas líneas generales que la dirección

[714] ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 1941, pp. 27, 30.
[715] Sobre la instrumentalización del arte durante la inmediata posguerra, véase COLORADO 2010b, pp. 116-119 y COLORADO 2018.
[716] "Los señores del Prado vuelven a su casa", *Informaciones*, 7 de julio de 1939. AMNP, caja 4016, exp. 5, Recortes de prensa.
[717] Su proceso de fascistización se vería truncado. Para un estado de la cuestión sobre los debates en torno a la naturaleza política y definición del franquismo, véase MORADIELLOS 2000, pp. 11-23, 209-225; SÁNCHEZ RECIO 2017, pp. 71-74; y ALONSO 2017, pp. 136-148.
[718] Sobre la exposición *Chefs d'œuvre du Musée du Prado* (Ginebra, 1939), véase COLORADO 1991, pp. 247-304; y GARCÍA JULLIARD 2003, 2004, 2009, 2010a y 2010b.
[719] A principios de 1937, ambas obras habían salido del Prado hacia Valencia a pesar de que en los informes de restauración se había señalado que estaban en un estado peligroso para su traslado. Sin embargo, no se expusieron en Ginebra. ARA 2003, p. 162; GINEBRA 1939, pp. 15-18.

> de aquí me ha dado fundándose en las condiciones del edificio y deseo, sobre todo, de intervenir, la colocación parcial creo que ha resultado insuperable y el conjunto resulta soberbio. No se lo merecen. El éxito está descontado, aunque en su aspecto económico no responderá a las ilusiones que por aquí se hacen.
> He visto que me han hecho Conservador del Museo, ¿y V. no lo era ya? Cosas de Eugenio d'Ors que quieren afrancesarnos. Me figuro que tiene un plan[720].

Los beneficios de la exposición, sin embargo, desbordaron las expectativas. El balance entre los ingresos y los gastos generados fue positivo y el Gobierno de Franco recibió 350.000 francos suizos. De ahí el entusiasmo con el que Álvarez de Sotomayor, restituido en su cargo de director, habló al resto de vocales al volver de Ginebra en octubre. Aquella "grandiosa manifestación de arte y españolismo" –aseguraba Sotomayor– había sido todo un éxito; económico también. Y por si alguien ponía en duda su importancia, comentó que ésta podía medirse con apenas ver el conjunto de recortes de periódicos de todo el mundo que hablaban sobre la exposición y que la ciudad de Ginebra había regalado al Prado. El júbilo del director, sin embargo, se vio interrumpido por el nuevo presidente del Patronato, Álvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones, para subrayar "la penuria actual" por la que estaba pasando el museo, mientras "sus propios cuadros habían producido al Estado un magnífico rendimiento". El asunto de la retribución económica continuó sobrevolando en las siguientes reuniones hasta que, en enero de 1940, Sánchez Cantón informó al resto de vocales –a falta de solamente la formalización correspondiente– de un posible ingreso en el Prado de 10.000 libras. Así lo habían acordado con el ministro de Asuntos Exteriores, Juan Luis Beigbeder, con quien él y el conde de Romanones habían tratado personalmente el tema; al parecer también el Patronato había realizado una solicitud formal al ministro. Sin embargo, no fue hasta el mes de abril cuando Álvarez de Sotomayor comunicó que el Instituto de Moneda y Cambio estaba ya tramitando la entrega al museo de 657.755 pesetas, importe de los beneficios íntegros obtenidos por la exposición. Lo

[720] MP, FSC, 101-58, Carta de F. Álvarez de Sotomayor a F. J. Sánchez Cantón, Ginebra, 10 de mayo de 1939. Al parecer a Sotomayor no le sentó bien la noticia, que había sido decisión del ministro de Educación Nacional, Sainz Rodríguez, y no de D'Ors, a pesar de que entonces era director general de Bellas Artes. Por afrancesamiento aludía a que D'Ors quería seguir en el Prado la estructura administrativa del Louvre, donde había varios conservadores y un director. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 128.

C. 7 VII

Embajada de España,

24, Belgrave Square,

Londres, S.W.1.

31 de Mayo de 1939

Año de la Victoria.

Mi querido Sánchez Canton,

Mucho he agradecido su carta del 13 de Mayo recibida con el retraso habitual ahora de todo correo procedente de España.

Se figurará el interés con que leí los numerosos anejos que en esa carta me enviaba. Con ellos me formo una idea exacta de la historia de nuestro Prado durante la ocupación roja. Ya no extraño la cara que tenía cuando tuve el gusto de verle. Lo maravilloso es que esté todavía en vida. Los sufrimientos han sido bastantes para matar a cualquiera que no estuviera animado por el amor al Museo como el suyo, para tener fuerzas suficientes y resistir lo indecible.

En mi entender ha hecho cuanto se podía hacer. La táctica dilatoria era la única, y cuando Clio estudie todo esto, quedará Vd. donde debe y los rojos como son: unos salvajes destructores sin punto de redención.

Los periódicos ingleses de esta mañana imprimen ditirambos a la Exposición de Ginebra, exposición única y que, Dios mediante, jamás se volverá a repetir tan lejos de la madre patria. Hubiera querido visitarla antes de su inauguración, pero los infinitos é imprevistos quehaceres de este cargo me lo han velado y ahora habre de posponer ese buen rato hasta el verano, época en que espero tener unos días de asueto.

Gracias también por la lista de cuadros y dibujos míos que se van encontrando en el Prado. Van apareciendo bastantes cosas. Solamente en Madrid hay objetos de Liria en más de 50 sitios y se tardará mucho en formar un computo general.

Son siete las vacantes que tenemos en la Academia. Entre los vivos no queda ningún especialista de mapas. Tendremos, pues, para nuestra edición que prescindir de la especialidad a menos que sean aprovechables las notas del buen General, y contentarnos con un relato sucinto de los mapas reproducidos. Vd. con Castañeda podrán hacer el libro, y como Vd. dice, lo perdido en ciencia se ganará en expedición.

Fig. 27. Carta de Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba, a Francisco Javier Sánchez Cantón, Embajada de España, Londres, 31 de mayo de 1939. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón.

más importante es que los vocales acordaron destinar exclusivamente aquella cantidad a la adquisición de obras que pudieran ser de máximo interés para la colección, teniendo en cuenta las que ya se encontraban expuestas en el museo[721].

Ahora regresemos por un momento al pequeño Prado en el exilio que se expuso en Ginebra siguiendo el montaje propuesto por Álvarez de Sotomayor y Muguruza. Aquí –y esto es fundamental para comprender el periodo– se sentaron las bases de los conceptos en torno a los que iba a girar parte de la ideología del régimen franquista y, sobre todo, sus políticas del pasado en relación con el arte encaminadas a legitimarlo: Imperio[722] (así lo recogió la llamada *Sala Imperial* con los retratos reales de Carlos V, Felipe II, Felipe IV, etc. y forrada con los tapices sobre la conquista de Túnez; montaje que funcionó tan bien que unos meses después se reelaboró para adaptarlo a la *Exposição do Mundo Português* (1940), aunque con carvalhos, moros o sánchez coellos[723] en lugar de tizianos y veláquez, además de alternarse con las armaduras que Sotomayor no había conseguido incluir en Ginebra 1939), catolicismo (con una sala presidida por el impactante *Descendimiento* de Van der Weyden, entre otras obras del pintor, y recorrida por los tapices flamencos de temática religiosa) y genio español (una hegemonía de la escuela nacional que empezaba desde Morales, Zurbarán, Murillo a Ribera, pero privilegiando el barroco y explotando la línea Greco-Velázquez-Goya, exaltando el coleccionismo y el mecenazgo de los Austrias también a través de los primitivos del Norte, la pintura veneciana, Rubens o Van Dyck)[724]. Desde el presente se miró a la España del pasado, la del mito imperial y la del esplendor cultural del Siglo de

[721] AMNP, caja 1380, lib. 2, actas 366, 370, 372, 26 de octubre y 15 de abril de 1939, 25 de enero de 1940, ff. 90v-91r, 95, 98; COLORADO 1991, pp. 289-290, 306-307.

[722] Sobre los tópicos del nacionalismo historiográfico español y la interpretación franquista de la Historia de España, véase PASAMAR 1993, especialmente pp. 23-27 para la exaltación del Imperio, mientras que para las políticas del pasado desplegadas por el régimen que tuvieron como fin actualizar la idea de la España imperial, véase ALARES 2015 y ALARES 2017, en cuyos trabajos el autor profundiza en los actos conmemorativos de centenarios como el del nacimiento de los Reyes Católicos, el de la muerte de Carlos V o el de la Guerra de la Independencia.

[723] AMNP, caja 2, leg. 17.04, exp. 3, Oficio de Antonio Floriano Llorente, comisario de la 5ª zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a F. Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, Madrid, 25 de septiembre de 1940, adjuntando la relación de objetos de Patrimonio Nacional transportados a Lisboa; Carta de P. Beroqui (?) a F. J. Sánchez Cantón, que se encontraba en Lisboa, Madrid, 24 de septiembre de 1940, adjuntando la relación con el contenido de todas las cajas con fondos del Prado y de otras colecciones de España. LISBOA 1940; SÁNCHEZ CANTÓN 1941.

[724] COLORADO 1991, pp. 264-269, 276; GARCÍA JULLIARD 2003, pp. 210-221, 229-230; GARCÍA JULLIARD 2004, pp. 26-28, 33-36, 40-42.

Oro, y en las colecciones del Prado los ideólogos del régimen encontraron, por tanto, un discurso a la medida.

¿"Qué otra obra de relaciones culturales de esta envergadura" había acometido antes España?, se preguntaría Sotomayor sobre Ginebra 1939 algunos años después[725]. La respuesta es que ninguna. Ginebra 1939 fue una embajada artística accidental, fruto del cambio de rumbo que tomaron los acontecimientos, muy diferente de aquellas programadas bajo los auspicios de Mussolini. Y sin embargo, se supo sacar provecho de la sobrevenida situación y darle la vuelta: el salvamento de obras republicano se convirtió en un expolio y la supuesta restitución por parte del Gobierno franquista en un triunfo. Y así, sin quererlo, Ginebra 1939 fue el primer ensayo de propaganda franquista[726] y de lo que se iba a configurar como la historia oficial del Nuevo Estado.

Si bien es cierto que, con motivo del IV centenario del nacimiento de El Greco en 1941, el Patronato del Prado barajaría la idea de proyectar una exposición "con carácter restringido" a la que se agregarían "otros actos" que se determinarían oportunamente, el proyecto naufragó[727]. Tampoco perseveró aquel que propuso organizar otra con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya en 1946[728]. Sin embargo, en el Palacio de Oriente (con los fondos de Patrimonio Nacional), en la Biblioteca Nacional y en la Academia de San Fernando sí se montaron exposiciones para celebrar al de Fuendetodos, desbancando aparentemente la exclusiva que, por

[725] ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016 p. 133.

[726] "No existe recuerdo de un hecho", confirmaría Sotomayor en sus memorias, "que haya producido para España una propaganda de tal magnitud". ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 1941, p. 33. Véase COLORADO 2018, pp. 61-63.

[727] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 412, 30 de mayo de 1947, f. 119.

[728] En 1945 ya se estaba pensando en marzo del siguiente año y en que para ello se solicitasen algunas obras que adquiriese el Estado, como *La condesa de Chinchón*. Incluso se acordó estudiar un plan de conferencias sobre Goya con vistas al centenario, "y antes si fuera posible dar conferencias sobre el Tesoro del Delfín, Dama de Elche, etc.". Sin embargo, a la altura del verano de 1946 no había aún nada concreto. "Hasta la vetusta Academia de San Fernando", le contaba Sánchez Cantón a Cambó aquel mes de julio, "ha remozado sus Salas con motivo del bicentenario de Goya. Éste se celebró con demasiadas conferencias y algunas exposiciones regulares y bastantes libros malos. El Prado pidió que se celebrase más que con la adquisición de *La Condesa de Chinchón*; todo está tratado y al parecer convenido, pero yo todavía tengo mis recelos". En cualquier caso, Sánchez Cantón consideraba que de algún modo habían tenido ya "una espléndida celebración con la entrada de los dos estupendos lienzos legados por el Conde de Muguiro", el *Retrato de Juan Bautista de Muguiro* y *La lechera de Burdeos*, en 1945. Además, en 1946, con razón del centenario se instaló la estatua de Goya, realizada por Benlliure, enfrente del acceso norte. AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 405, 406, 25 de enero y 14 de abril de 1945, ff. 95, 98; MP, FSC, 104-56, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón a Francisco Cambó, Madrid, 21 de julio de 1946.

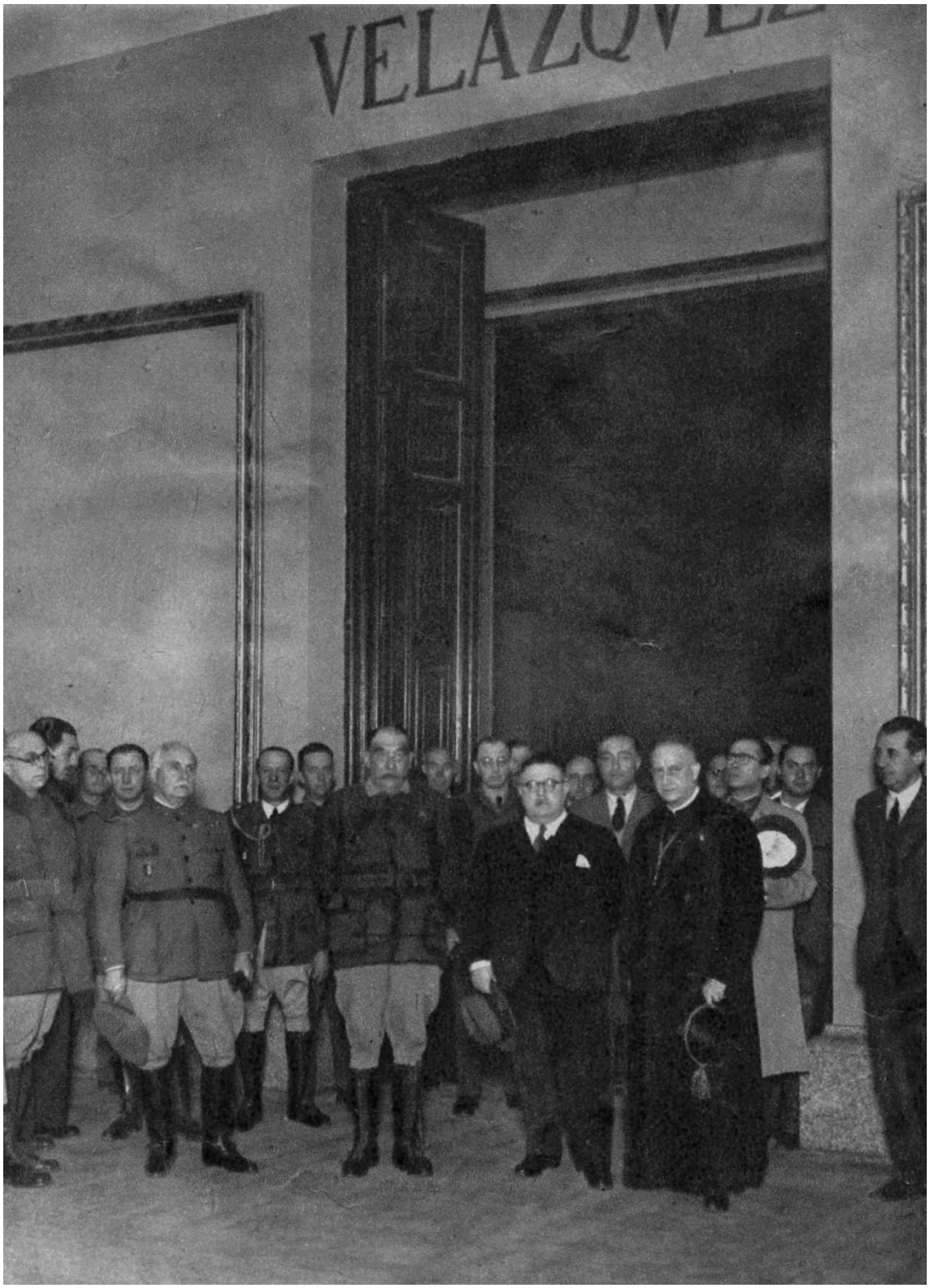


Fig. 28. Visita al Museo del Prado de Pedro Sainz Rodríguez, ministro de Educación Nacional, los generales Saliquet y Espinosa de los Monteros, el obispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo y Garay, el alcalde de Madrid, Alberto Alcocer, y el consejero nacional y director del diario falangista *Arriba*, José María Alfaro. *ABC*, 27 de abril de 1939.

razones evidentes, parecía tener el Prado[729]. ¿Por qué se desecharon ambos proyectos? Aquel que pretendía homenajear a El Greco probablemente porque era demasiado precipitado –hablamos de la inmediata posguerra–, mientras que el de Goya porque, honestamente, no tenía sentido mover sus pinturas –ya colgaban juntas– ni parecía conveniente traer más a un museo donde siempre faltaba espacio –lo que, para complicar más las cosas, habría obligado a reorganizar las que allí se conservaban–. En definitiva, habría supuesto un esfuerzo logístico y una inversión económica innecesarios. El Prado en sí era un complemento perfecto a las demás exposiciones que sobre Goya se abrieron en la capital y, por extensión, lo era también al discurso del partido único. Además, como diría Gaya Nuño, "una generación no puede repetir el mismo esfuerzo cada dieciocho años"[730], que son los que habían pasado desde el primer centenario goyesco en 1928; algo más del doble desde aquel dedicado al Greco.

Es más, aunque se hubiesen llevado a cabo esas exposiciones en el Prado tampoco nos interesa ya demasiado. Lo relevante es que, desde el primer momento, el régimen franquista se apropió y reinterpretó las conmemoraciones de los grandes maestros de la nómina nacional. El caso de Goya fue la primera oportunidad para reformular su figura desde las instancias oficiales[731], como han explicado Rosón y Vega. Una descontextualización que facilitaba la manipulación y la resignificación al desaparecer la distancia histórica e insistir en las continuidades de una identidad nacional. El resultado fueron nuevas lecturas mediatizadas y, por lo tanto, comprometidas ideológicamente[732]. Una instrumentalización del pasado que, en el caso de las exposiciones de arte, llegará a su cénit, como veremos, durante los años 60. De manera que, el Museo del Prado y estas exposiciones, junto a otras ceremonias, celebraciones, ritos, monumentos, emblemas, reelaboraciones de la historia, etc., jugaron también un papel fundamental en la configuración del

[729] El museo entonces, a pesar de depender de la Dirección General de Bellas Artes, gozaba de personalidad jurídica propia y autonomía funcional. Así fue hasta 1968, cuando se creó el Patronato Nacional de Museos en el que quedó integrado. De hecho, el Patronato del Prado desde su fundación y hasta entonces hizo prevalecer casi siempre su criterio –lo que queda más que de manifiesto en su política de no préstamos–, aunque puntualmente se viese obligado a ceder ante las exigencias de los distintos gobiernos.

[730] GAYA NUÑO 1975, p. 251.

[731] En 1946 al parecer Franco aprobó el plan de crear un Museo Goya en un ala nueva del Prado, aunque este proyecto tampoco salió adelante. GLENDINNING 1983, p. 210; ROSÓN y VEGA 2009, p. 258.

[732] MOXEY 2015, p. 242; ROSÓN y VEGA 2009, pp. 245, 257, para la apropiación de Goya durante el primer franquismo, aunque su análisis se ciñe a las revistas de la época y el ámbito cinematográfico, véase pp. 254-259, temas que ya había apuntado GLENDINNING 1983, pp. 209-210, 251-254.

entramado simbólico con el que el régimen franquista conformó su legitimidad, que giró como ya hemos tenido ocasión de vislumbrar en torno a tres pilares: tradición, religión y autoridad[733].

"La protección del Caudillo"

El 26 de abril de 1939 el Museo del Prado recibió su primera visita oficial. La comitiva estaba encabezada por Pedro Sainz Rodríguez, ministro de Educación Nacional, los generales Saliquet y Espinosa de los Monteros, el obispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo Garay, el alcalde de Madrid, Alberto Alcocer, y el consejero nacional y director del diario falangista *Arriba*, José María Alfaro[734]. "Con profunda emoción" leyó Beroqui la noticia sobre esta primera visita "a nuestro amadísimo Museo". "Me ha producido extraordinaria alegría", subrayaba. "Deseando estoy saber el regreso de tantas joyas artísticas. ¿Recuerda –le preguntaba a Sánchez Cantón– cuánto nos opusimos a que viajarán para exposiciones extranjeras?"[735] Efectivamente, si la salida de obras primero hacia el Levante y luego con destino a Ginebra se había justificado como medida de protección y conservación, los viajes y los cambios a los que se vieron sometidas constituían paradójicamente una las razones en las que el Patronato había venido fundamentando su política de no préstamo. Quién se lo iba a decir a Beroqui, a Sánchez Cantón y a los demás vocales. De hecho, según cuenta Angulo, es por esto por lo que Sánchez Cantón se había opuesto por todos los medios posibles a la salida de las pinturas hacia Valencia[736].

---

[733] BOX 2010, pp. 18-19.

[734] FOXÁ, Agustín de, "Las autoridades visitan el Museo del Prado", *ABC*, 27 de abril de 1939; "Las tres cuartas partes del Museo del Prado han quedado a salvo", *Ya*, 27 de abril de 1939. AMNP, caja 4016, exp. 5, Recortes de prensa.

[735] MP, FSC, 101-60, Tarjeta postal de P. Beroqui a F. J. Sánchez Cantón, Valencia, 27 de abril de 1939.

[736] "Ante las órdenes de traslado", según Angulo, Sánchez Cantón insistió "más de una vez, que ello era peligrosísimo para las pinturas" y en algunos casos "significaría su ruina". En su opinión, el cambio del clima seco de Madrid al húmedo de Valencia podía suponer su deterioro, a pesar de que era "cosa sabida que no pocos museos europeos" enviaban cuadros a exposiciones de arte antiguo, "incluso del extranjero". Como señala Álvarez Lopera, la posición de Sánchez Cantón al acabar la guerra no fue cómoda. Los nacionalistas, en un principio, no se fiaron de él y puede que Angulo exagerase para justificarle ante las autoridades franquistas. Lo hace de forma algo épica cuando dice que Sánchez Cantón puso toda la "resistencia pasiva" que pudo para aplazar la salida de las pinturas "y dar tiempo a que los nacionales cortasen las carreteras de Madrid". Pero sí es cierto que informó en numerosos casos del "alarmante estado de conservación" de algunas pinturas, y otras que hubo de restaurar o forrar antes de pensar en cualquier traslado. Además, los argumentos esgrimidos también coinciden con los que había venido defendiendo el Patronato respecto al traslado de las obras de arte

Ahora, con las pinturas de vuelta, Sánchez Cantón fue el primero en proponer que se empezase a pensar en la apertura parcial del Prado al público, a pesar de que únicamente estarían a punto la planta principal y las salas de los cartones de Goya. Como muy tarde a finales de junio –estimó–, el museo tenía que estar en funcionamiento. Sin embargo, aquello no fue posible hasta el 7 de julio[737], como le hizo saber Sánchez Cantón al duque de Alba tres días después de que ocurriese. Además, le informó de que era "un gran día", puesto que estaba a punto de llegar "el primer tren con cajas de Ginebra y mañana espero –continuaba Sánchez Cantón– que dormirán en el Museo". Su única preocupación era poner el Prado, lo más rápido posible, como estaba antes de la contienda. Al parecer, "gracias a las medidas adoptadas en 1936 para evitar el efecto de las lluvias y calores en el edificio" se había evitado "su ruina", reduciendo "a simple reparo lo que hubiera tenido que ser una costosa y larga restauración". "Me dicen que, en Barcelona, por no haber procedido así –le aseguraba al duque de Alba–, abrir el museo costara más de un millón de pesetas"[738].

Por lo tanto, "terminada la guerra, la reinstalación se hizo con rapidez grande" y, como decíamos, el 7 de julio de 1939 el museo se abrió al público con la escuela francesa y los cartones de Goya en la planta baja y la exposición temporal *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya* en la principal[739]. Esta exposición se había montado con los cuadros de los fondos del Prado que habían permanecido en Madrid, con muchos provenientes de otros puntos de España (muy abundantes fueron los de El Escorial y el Museo de Bellas Artes de Valencia) y con los que habían regresado en las primeras expediciones desde Ginebra y de Cartagena[740]. "Cuánto me hubiera gustado estar", le contestó el duque de Alba a Sánchez Cantón, "y colaborar en ese nuevo arreglo de cuadros cuya descripción me hace comprender que han quedado las salas magníficamente instaladas". Aprovechaba además para

---

o la carta de Beroqui. Y como el propio Álvarez Lopera señala, hasta donde pudo comprobar los datos que Sánchez Cantón suele ofrecer en sus textos se han visto casi respaldados por las fuentes documentales. AMNP, caja 1423, leg. 11.283, exp. 5, Nota de Diego Angulo relativa a la negativa de F. J. Sánchez Cantón al traslado de las obras del Museo del Prado a Valencia, febrero de 1939; ÁLVAREZ LOPERA 1982, vol. I, pp. 156-157.

[737] AMNP, caja 1380, lib. 2, actas 364, 365, 366, 16 de mayo, 13 de junio y 26 de octubre de 1939, ff. 85r-88v.

[738] MP, FSC, 101-57, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón al duque de Alba, 7 de julio de 1939.

[739] AMNP, caja 917, leg. 20.09, exp. 1, Carta de Miguel Moya a F. J. Sánchez Cantón, 8 de noviembre de 1940, con borrador manuscrito de la respuesta de Sánchez Cantón.

[740] SÁNCHEZ CANTÓN 1939, pp. III-VI.

felicitarle "por su gestión ocultando a los rojos la existencia de los fondos de Cartagena. Éstos por lo menos se han salvado del desastre"[741]. "El Prado", le confirmaba Sánchez Cantón, "no ha perdido cuadro ni objeto alguno, pese a la absurda evacuación de la mejor parte de sus fondos a Levante, Francia y Suiza. Varias pinturas sufrieron daños y desperfectos; los más de lamentar –en su opinión– fueron aquellos que sufrieron *Los fusilamientos* y *La carga de los mamelucos* de Goya[742].

Por todo ello, no sorprende que "la protección decidida del Caudillo y de su Gobierno"[743] se convirtiese en el leitmotiv de estos años cuando se hablaba del Prado. Las reuniones del Patronato, la documentación oficial –y extraoficial–, las distintas publicaciones y la prensa no lo perdonaban nunca. Imágenes y palabras cumplieron su función de moldear la opinión pública y adoctrinar siempre que fuese posible a la sociedad. Y es que el museo, como hemos adelantado, ocupó un lugar representativo en la política propagandística franquista: su centralidad y el protagonismo que en sus colecciones tenía el arte español hicieron de él el mejor estandarte del régimen. Es por esto que Franco siempre mantuvo un contacto estrecho con el Patronato[744] y procuró no perderse ninguna inauguración que allí tuviese lugar. Estas visitas oficiales tenían una cobertura total por la prensa nacional en reportajes visualmente apabullantes, acompañados de textos con una fuerte retórica nacionalista que repetían lugares comunes sobre la Historia de España y el genio español en la historia de la pintura.

---

[741] MP, FSC, 101-57, Carta del duque de Alba a F. J. Sánchez Cantón, Embajada de España, Londres, 10 de julio de 1939.

[742] AMNP, caja 917, leg. 20.09, exp. 1, Borrador manuscrito de la respuesta de Sánchez Cantón a la carta de Miguel Moya, 8 de noviembre de 1940. Lo mismo había afirmado en la prensa, como recogen sus declaraciones en ABRIL, Manuel, "El Museo del Prado no ha perdido ni una sola obra. Sánchez Cantón nos habla del Museo", *ABC*, 2 de mayo de 1939, p. 13. Según le contó el marqués de la Vega-Inclán al coleccionista estadounidense Archer Huntington, del Prado todo se había recuperado, "con pequeños daños relativamente". Sánchez Cantón, por su parte, le escribió que, por culpa del "absurdo y perjudicial éxodo al que un gobierno sin brújula" había sometido a los cuadros, algunos habían sufrido bastante. *Los fusilamientos* estaban "hecho girones", a *La carga de los mamelucos* le faltaba "una cabeza y parte del cielo", el *Felipe IV a caballo* de Velázquez tenía "un rasguño de 30 cm", mientras que *Las lanzas* "un saltado". Esta versión se ajustaba más a la que oficialmente difundió el nuevo régimen, que negaba que el traslado del tesoro artístico promovido por el gobierno republicano se hubiese realizado para protegerlas. FERNÁNDEZ LORENZO 2018, pp. 297-298. Sobre el deterioro que sufrieron algunas obras, véase COLORADO 1991, pp. 305-306.

[743] ORS *et al.* 1949, s.p.

[744] Con frecuencia las actas durante estos años 40 hacen alusión a las audiencias con el dictador, donde éste mostraba "su gran interés" por todo cuanto se relacionaba con el museo, prometiendo su apoyo especialmente en las "obras de urgencia en el edificio y mejora de las distintas salas, así como en lo relativo a personal de vigilancia", que eran las peticiones elevadas por el Patronato más repetidas. AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 377, 15 de noviembre de 1940, ff. 9-10.



Fig. 29. El jefe del Estado, Francisco Franco, recibe en audiencia al Patronato del Museo del Prado, en su despacho en el Palacio del Pardo, Madrid. De izq. a dcha., Fernando Álvarez de Sotomayor, Eugenio D'Ors, Fernando Labrada, Manuel Escrivá de Romaní, conde de casal, Antonio Gallego Burín y Rafael Sánchez Mazas, 10 de diciembre de 1952. EFE

El 7 de febrero de 1940, "durante dos horas y media", según la prensa, Franco visitó el Prado por primera vez después del fin de la guerra. Lo hizo en compañía de su esposa Carmen Polo, de los generales Moscardó y Muñoz Aguilar, del teniente coronel del Estado Mayor Peral, del coronel Écija y del teniente coronel Fontán. A la comitiva se unieron después el nuevo ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, y el director general de Bellas Artes, el marqués de Lozoya. Franco estuvo en todo momento flanqueado por los máximos cargos del museo, el subdirector, Sánchez Cantón, y el director, Álvarez de Sotomayor, quien daría cuenta de esta "detenida visita" al resto de vocales en la siguiente reunión del Patronato, sin olvidar mencionar el "patriótico interés del Caudillo" por el Prado. De las impresiones que intercambió con él, Sotomayor recordaba sus comentarios en cuanto "a la devolución de cuadros sin perjudicar ajenos intereses" y a la seguridad contra los incendios[745]. En relación a esto último, Franco manifestó su deseo de que se sustituyese el pavimento de madera, que Muguruza propondría cambiar por losas de mármol de color a medio pulimentar[746].

Más allá de estas observaciones, la pregunta que cualquiera se haría es ¿en qué obras se detuvo el nuevo Jefe de Estado? Pues bien, parece ser que lo hizo frente al *Descendimiento* y *La Piedad* de Van der Weyden, atraído por su "patetismo", en *El Jardín de las Delicias*, en los triunfos de la Iglesia y del paganismo de Rubens, de los que hizo grandes elogios, y en el *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano, aunque El Greco, de quien destacó su "espiritualidad", Velázquez, en cuya sala permaneció bastantes minutos, y Goya, cuyo retrato del general Urrutia calificó de "maravilla", fueron los tres pintores que acapararon toda su atención. Sin embargo, no faltó el esperado paseo a través de la Galería Central, donde colgaban Murillo, Zurbarán, Ribera, Sánchez Coello y otros "grandes maestros de nuestra escuela del Siglo de Oro". El mundo está lleno de casualidades, pero ésta no es una de ellas. Que Franco elogiase y se parase frente a las mismas

[745] AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 371, 22 de febrero de 1940, f. 95v.

[746] AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 380, 5 de mayo de 1941, f. 22. Sobre esta "renovación de instalaciones" habló algunos años después Sánchez Cantón a Cambó, cuando estaba "muy adelantada". "Por iniciativa del Caudillo", le contaba al coleccionista catalán para ponerle al día sobre la vida del museo, "se está procediendo a sustituir todos los pavimentos, zócalo y jambas, colocándolos de mármoles para alejar todo riesgo de incendio". A la altura de 1946, ya se había realizado "en la planta baja" y habían abierto "renovados el pasillo que rodea la rotonda de Goya, la sala de Tiépolo y una pieza con pinturas murales de mucho carácter, nunca visitada y que servía de retrete a Fernando VII", además de otras reformas. "De todo esto deducirá", añadía Sánchez Cantón, "que no nos ha faltado apoyo y auxilio en el Gobierno". MP, FSC, 104-56, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón a Francisco Cambó, Madrid, 21 de julio de 1946.

obras y artistas que habían articulado el discurso en Ginebra 1939 fue todo menos una coincidencia. Todo formaba parte de un meditado ceremonial con una gran carga simbólica que se repetirá cada vez que visite el Prado o una exposición, contribuyendo a la construcción de la imagen del dictador[747], donde siempre prevalecerá su condición de militar (aquella en la que, al fin y al cabo, había destacado y le dio la victoria), aunque chocase en un espacio civil como el del museo.

Por lo que, si el primer acto propagandístico internacional del franquismo había sido la exposición en Ginebra, su visita al Prado fue un buen ejemplo de la instrumentalización del arte en territorio nacional, donde la crónica política se nutría principalmente de actos oficiales, presididos en su mayoría por Franco, puesto que el culto a su personalidad como mitificado "Caudillo de España por la gracia de Dios" fue uno de los elementos centrales del aparato de propaganda del régimen[748]. Es por esto que la noticia acaparó la primera plana de todos los diarios con un cuidadísimo despliegue visual, donde las pinturas quedaban reducidas a mera anécdota. *Madrid*[749], *El Alcázar*, *Ya*, *ABC*, *Informaciones* y *Arriba* se hicieron eco prácticamente con idénticas palabras. Lo que demuestra el férreo control gubernativo que sufría ya la prensa y su uso como eficaz medio de la propaganda

[747] Sobre esa construcción de la imagen –y del mito– de Franco, pero a través del NO-DO, y sobre la que volveremos en el siguiente capítulo, véase RODRÍGUEZ MATEOS 2008, pp. 33-105. Como señala esta autora, uno de los rasgos que caracterizó la dictadura fue la combinación del protocolo propio de la monarquía con el populismo de masas practicado por sistemas totalitarios y personalistas. Algo que supo recoger muy bien el NO-DO al grabar los actos públicos. Esto, por el contrario, difícilmente se puede advertir en las visitas al museo o a las exposiciones. Lo único que se puede indicar como elemento recurrente en estos primeros años es la alta presencia de militares en la comitiva. Después esta representación se irá restringiendo (a medida que cambió la propia composición de quienes ocupaban los altos cargos del Gobierno) y relajándose la etiqueta (hasta el punto de que Franco no irá con uniforme militar a la inauguración de algunas exposiciones de los años 60), no distando tanto las imágenes de las ofrecidas por las visitas al Prado que protagonizarán algunos líderes políticos extranjeros a lo largo de la dictadura o de las que hoy puede hacer cualquier dirigente, que siempre estará acompañado también de los principales cargos del museo (o, en su caso, de los conservadores y/o comisarios), de las autoridades ministeriales competentes y de representantes de aquellas instituciones públicas o privadas involucradas.

[748] MORADIELLOS 2016, p. 83.

[749] Aunque *Madrid* ha pasado a la historia como el diario que más crítico se mostró con el régimen franquista, en sus primeros años de vida durante la posguerra mostró lealtad incondicional teñida al mismo tiempo de cierta independencia, dada su no vinculación a familia política alguna del sistema. *Madrid* no era un diario con intereses políticos e ideológicos concretos como los de *Arriba*, portavoz del ala más radical del falangismo o al menos, como señala Barrera, no se pronunció de modo tan apasionado. Aun así, el régimen tuvo estrechamente vigilados a aquellos diarios más peligrosos ideológicamente por sus conexiones con grupos monárquicos, como *ABC*, o "católicos" de Asociación Católica de Propagandistas, como *Ya*. Si bien es cierto que *Madrid* tenía un margen de libertad mayor, cuando había que mostrarse franquista, lo era a ultranza. BARRERA 1995, p. 44, véase sobre su origen y la dirección de Juan Puyol, pp. 40-45.

oficial. Por si quedase alguna duda, la noticia recogía "la donación" que Franco habría hecho al Prado (al parecer era un depósito del museo en Toledo) de un "valioso" cuadro que "los rojos" habrían utilizado en una trinchera, subrayando el hecho de que se encontró "gravemente deteriorado" y pintarrajeado con las iniciales CNT (Confederación Nacional del Trabajo) y FAI (Federación Anarquista Ibérica). Como colofón a este ejercicio de propaganda, se destacaba el "interés altísimo" con que Franco había seguido durante la guerra "las vicisitudes del tesoro de arte de nuestro Museo"[750]. Los mismos argumentos que se habían esgrimido en relación a Ginebra cuando, con el fin de la guerra, cambió la situación.

Franco tampoco faltó a la inauguración de las nueve salas que se renovaron en la planta baja, y que se abrieron al público el domingo 27 de diciembre de 1942. "Para evitar aglomeraciones", aquel día la entrada a esta zona costó una peseta, mientras que el acceso al resto del museo era gratuito[751]. ¿Por qué esperaban tanto aforo? Posiblemente porque ya se habría anunciado que, aparte de pintura flamenca, se iba a exponer "con carácter temporal" la colección de la Casa de Alba.

Por indicación expresa de su propietario, se incluyó la mención de "Depósito temporal del Duque de Alba" en esas salas. Así lo anunciaban al visitante las solemnes letras de molde dispuestas en la cornisa superior de, al menos, una de ellas. Quizá se trataba de esa "sala especial" a la que se refería el propio duque de Alba al escribir a Álvarez de Sotomayor[752], y que pudo ser aquella cuyo montaje, destinado a mostrar el linaje y las glorias de los Alba, evocaba ciertamente la sala imperial de Ginebra 1939 o algunos de los espacios de Lisboa 1940: paredes forradas con tapices, ahora eran los tres paños de *Las jornadas de Alemania* de Willem de Pannemaker[753], y delante, además de armaduras, retratos, entre los que figuraban aquel doble de Carlos V e Isabel de Portugal, copia de Tiziano por

[750] AMNP, caja 1426, leg. 11.284, exp. 6, Recortes de prensa. "Su Excelencia el Jefe de Estado y su esposa visitan el Museo del Prado", *Madrid. Diario de la Noche*, 7 de febrero de 1940; "S. E. el Generalísimo ha visitado hoy el Museo del Prado", *El Alcázar*, 7 de febrero de 1940; "El Caudillo en el Museo del Prado", *ABC*, 8 de febrero de 1940, pp. 1, 4; "El Caudillo visita el Museo del Prado", *Informaciones*, 7 de febrero de 1940; "El Caudillo visitó ayer el Museo del Prado", *Arriba*, 8 de febrero de 1940: "Visita del Caudillo al Museo del Prado, *Ya*, 8 de febrero de 1940.

[751] "Museo del Prado", *ABC*, 23 de diciembre de 1942, p. 36; BARBERÁN, Cecilio, "Cuadros de la colección del duque de Alba en el Museo del Prado", *ABC*, 24 de enero de 1943, pp. 21-22.

[752] AMNP, caja 2, leg. 17.04, exp. 5, Carta del duque de Alba a F. Álvarez de Sotomayor, Embajada de España, Madrid, 18 de marzo de 1941.

[753] Sobre la fortuna crítica y, sobre todo, una revisión de la iconografía de estos tapices a través de las fuentes visuales y escritas, véase el reciente estudio de REDÍN 2018.

Rubens (que también se había podido contemplar en la exposición portuguesa)[754], flanqueado por dos de Fernando Álvarez de Toledo, inmortalizado por Willem Key y por Tiziano respectivamente[755]. De la museografía se había encargado personalmente Sánchez Cantón:

> No sé por dónde empezar. Tengo de V. sin responder varias cartas […]. La única disculpa estriba en que parte de la demora recae sobre… los cuadros y tapices de la Casa de Alba; pues desde hace dos semanas, me absorben mañanas y tardes sin poder encontrar un hueco para ir a la Nacional […].
> Comenzaré por la instalación del depósito. Llena cinco salas y tengo la esperanza de que le complazca. En la de ingreso, desde la escultura y desde debajo de la escalera nueva están las pinturas de escuelas del Norte; en el centro de sus muros están el Rembrandt, el Van Dyck y el autorretrato de Mengs; en la segunda, los italianos, sobre tapices de batallas –los que estaban en su antedespacho. La tercera, que es la grande, la trato como galería de retratos de familia, desde el de María Estuardo hasta el de su Madre, presididos por el de la Emperatriz. La tercera se consagra a[l] Gran Duque[756]: sobre sus tapices van los retratos, los de sus padres, el cuadro del Emperador y la Emperatriz y dos medias armaduras. En la cuarta, las pinturas españolas: Velázquez, Greco, Murillo, Goya, etc. El conjunto es impresionante[757].

[754] El "envío español" a Lisboa se había instalado en los tramos centrales de los Jerónimos de Belém, según Sánchez Cantón y como recogen las fotografías conservadas. Alrededor de la escultura en bronce de la emperatriz Isabel de los Leoni, "joya del Prado", pudo admirarse, entre otras muchas pinturas, "la soberbia copia" del retrato doble de los emperadores, que el duque de Alba había adquirido en Londres en 1936. La instalación, prolija en retratística, se completaba con los paños de *La conquista de Túnez*. Delante de uno de ellos (aquel con el tema de *El desembarco en La Goleta*), se había colocado precisamente la armadura de parada del rey Sebastián de Portugal con el estoque imperial de Carlos V, flanqueada por su retrato realizado por Cristóbal de Morales, de las Descalzas, y el de Juana de Austria por Moro, del Prado. LISBOA 1940; SÁNCHEZ CANTÓN 1941, pp. 22-24.

[755] Esta "Sala del Gran Duque" se mantuvo prácticamente igual cuando, en 1947, una selección de obras de la colección se expuso en la residencia del duque de Alba en la calle Mártires de Alcalá, donde se mantuvo hasta 1956, fecha en la que se finalizaron las tareas de reconstrucción del Palacio de Liria, que no habían comenzado hasta 1948. MUÑOZ RUBIO 2009, pp. 135-139, aquí se recoge una imagen de la dicha sala. Según indica esta autora, en el Archivo de la Fundación Casa de Alba en Madrid, se conserva un croquis de la instalación del depósito de su colección en las cinco salas del Museo del Prado.

[756] Tachado en el original "Gran Duque".

[757] MP, FSC, 102-56, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón al duque de Alba, Madrid, 13 de noviembre de 1942.



Fig. 30. Una de las salas con el depósito temporal de la Colección del duque de Alba en el Museo del Prado, decorada con tapices de *Las jornadas de Alemania* y presidida por el retrato de *Carlos V e Isabel de Portugal*, copia de Tiziano por Rubens, flanqueado por dos de Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, inmortalizado por Key y por Tiziano, respectivamente. 1941-46. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

La noticia de la apertura de estas salas con los cuadros de la Casa de Alba llegó, de hecho, hasta el otro lado del Atlántico. "Por la prensa me entero", escribió entonces Cambó a Sánchez Cantón desde Buenos Aires:

> Supongo que se quedarán allí mientras él no tenga domicilio digno de albergar su Colección. Será un nuevo motivo para que el Prado reciba afluencia de visitantes entre los no habituados. Ya antes de la guerra civil, el Prado se iba popularizando y me parece a mí que esta corriente se habrá acentuado después […]. De ello tendremos que felicitarnos a todos. Yo recuerdo que las primeras veces que yo fui a Madrid, cuando iba al Prado raramente había otro visitante y, si lo había, era un extranjero: español no encontraba más que al Marqués de Comillas. ¡Qué cambio desde entonces! Todos los que a él han contribuido pueden sentirse orgullosos de su obra, y usted entre ellos ocupa uno de los primeros lugares, sino el primero. Yo le aseguro que cambiaría todas las comodidades y goces materiales que aquí disfruto por la posibilidad de darme todas las mañanas un paseo por las salas del Prado[758].

El Jefe de Estado, como ya era habitual, acudió a ver las nuevas salas junto a su esposa y las recorrió en compañía de Ibáñez, el marqués de Lozoya y el resto de los vocales, haciendo "grandes elogios de la instalación" y aprovechando la ocasión para expresar "su conformidad y deseo" de que se llevase a cabo la ampliación del edificio, propuesta por el Patronato, según proyecto de Muguruza. La visita se prolongó esta vez durante tres horas y se detuvo "principalmente ante los cuadros donados por Cambó, y repitió, con la viva satisfacción de todos los presentes, su alto interés para nuestra pinacoteca"[759].

Es una pena, por otra parte, que tanto interés de Franco por el Prado no tuviese una repercusión en la actividad científica dentro del museo. Es cierto que, como ha señalado Portús, al hacer balance de la misma el resultado puede parecer muy pobre, más aún si se compara con la llevada a cabo en el nuevo Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)[760]. Ahora bien, es necesario aclarar que el Consejo, privilegiado por el Nuevo Estado, acabó monopolizando los trabajos de investigación y convirtiéndose "en el editor casi

[758] MP, FSC, 102-105, Carta de Francisco Cambó a F. J. Sánchez Cantón, Buenos Aires, 5 de enero de 1943.
[759] AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 393, 2 de marzo de 1943, f. 61.
[760] PORTÚS 2018, pp. 150-151.

exclusivo de los resultados", como explica Cabañas. Tanto es así que Universidad y CSIC no constituyeron ámbitos profesionales separados, dado que muchos catedráticos manejaban y controlaban, desde los institutos del segundo, los recursos económicos y las prebendas académicas[761]. De manera que el profesorado, forjó "su formación investigadora al margen de las anémicas universidades y el Consejo se convirtió en la mejor plataforma para obtener recursos, difusión y reconocimiento"[762].

Que, en una de las juntas del Patronato de 1943, Sánchez Cantón manifestase la necesidad de ampliar la plantilla de conservadores, indica que esta situación no era culpa de quienes estaban al frente del Prado, sino del desinterés gubernamental por invertir en este aspecto de la pinacoteca. Se consideró que eran otros los caminos por los que se debía encauzar la investigación[763]. Sánchez Cantón sabía muy bien de lo que hablaba, puesto que desde que regresase al Prado en 1939 había venido asumiendo esta labor "sin ayuda apreciable", compaginándola con sus muchas otras obligaciones dentro y fuera del museo, entre ellas, las propias de su cargo como subdirector o las sobrevenidas tras ocupar la cátedra en diciembre de 1942[764]. "De día en día se hace sentir más la escasez de personal técnico", comentó al resto de vocales en aquella reunión, pero no sólo. También era alarmante "la carencia de una organización eficiente de los servicios de catalogación y biblioteca". Una situación que comenzaba a ser insostenible dado "el aumento de sus instalaciones" y "el interés general" por las colecciones que se apreciaba en el creciente "número de consultas verbales y por escrito". Fue entonces cuando se planteó la urgencia de nombrar un conservador adjunto[765], aunque, incluso así, el Prado quedaba muy lejos de contar con el número de especialistas que, "no ya Museos de su categoría", sino otros de mucha menor importancia tenían en Europa y en América. Se propuso el nombre de Angulo, no sólo por su carrera académica – que había conservado gracias a su integración de buen grado en el entramado

[761] Lo contaría tiempo después Gaya Nuño repasando la trayectoria de Sánchez Cantón quien, en 1922, "tras unas oposiciones nada brillantes", en su opinión, había obtenido la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada. Pero "que desde tal situación, y sin que mediase ulterior prueba" llegase "un día a catedrático de la Universidad de Madrid y aún Vicerrector de la misma", escribiría Gaya, era un "contrasentido cuya clave se ha de buscar en las consecuencias de nuestra guerra". GAYA NUÑO 1975, pp. 237-238.
[762] CABAÑAS 2007, p. 334.
[763] PORTÚS 2018, p. 151.
[764] BLASCO y MANCEBO 2010, p. 147.
[765] Aunque no existía tal cargo entonces, por lo que se le nombró conservador de Escultura, puesto entonces vacante, mientras se negociaba la denominación con el Ministerio.

institucional franquista–, sino porque había trabajado en la comisión catalogadora capitaneada por Tormo en el pasado. Angulo aceptó el cargo en 1944. Sin embargo, dadas sus múltiples obligaciones, acabaría presentando su dimisión dos años y medio después[766].

Desarrollar este aspecto del Prado, como se deduce de lo comentado hasta ahora, no era la mayor preocupación de Franco. Conocedor del tesoro nacional que el museo albergaba, tenía otros planes para esta institución. En octubre de 1939, cuatro cuadros de sus fondos se llevaron al Castillo de Viñuelas, que era entonces su residencia oficial (lo fue hasta 1940, cuando se trasladó al Pardo), para decorar su despacho. Todos ellos retratos masculinos del siglo XVI de medio cuerpo y prácticamente de las mismas dimensiones, y tres con armaduras que, además de un símbolo de estatus social, siempre han sido una asociación al poder y a la victoria militar (y, en tiempos de Carlos V, imperial). Uno de esos retratos era justamente el de Fernando I de Habsburgo, rey de Hungría y Bohemia quien, a pesar de que su hermano Carlos V le desterró, con la muerte de éste logró convertirse en emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Sus partidarios, de hecho, le consideraron más español que su hermano. Otro retrato era el de su nieto el archiduque Diego Ernesto de Austria, que sería gobernador de los Países Bajos bajo el reinado de Felipe II. Una tercera pintura representaba a tres caballeros –uno de ellos con armadura– y un paje. Y, por último, con toga, estaba el retrato del patricio Paolo Contarini, perteneciente a una de las familias más antiguas de Venecia, que tuvo una destacada carrera política y jugó un papel importante en la guerra santa contra el Imperio Otomano. Por lo que, una vez más, la iconografía giraba en torno a los conceptos de imperio, catolicismo y autoridad, a los que podríamos añadir el no menos importante de virilidad, tan manido en el discurso franquista[767].

Lo cierto es que no fueron los únicos depósitos solicitados. Se debió pensar que el museo era una buena cantera para proveer de pintura, entre otros destinos, a instituciones cuya representatividad preocupaba especialmente al régimen, como el Consejo de Estado, los Ministerios de Guerra y Marina, la Capitanía General de Baleares, la del Departamento Marítimo de El Ferrol del Caudillo y de Cádiz.

[766] AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 399, 412, 26 de febrero de 1944, 30 de mayo de 1947, ff. 79-80, 119.
[767] P406, P526, P453, P1145. AMNP, caja 1380, lib. 2, acta 366, 26 de octubre de 1939, f. 90r.

Aunque ésta no era una práctica nueva[768], las constantes demandas alarmaron a Sánchez Cantón, quien consideraba que, de seguir así, dejarían "agotado" el museo. Es por esto que instó al Patronato a posicionarse al respecto. El marqués de Lozoya, como era de esperar, no dudó ni un minuto en abrir el debate defendiendo esta política de depósitos. Él no veía inconveniente alguno en que el Prado se desprendiese de aquello que no figuraba en las salas, "por su escaso valor o sus condiciones especiales".

D'Ors, por su parte, propuso que, si no había más remedio que hacerlo, al menos que se redactase una relación de las obras almacenadas, donde apareciesen clasificadas en dos grupos: "de algún interés y de interés nulo", siendo las segundas aquellas susceptibles de prestarse. Y es que si hay algo que D'Ors tuvo claro es que en el mundo había dos clases de museos: los que abrumaban y los que encantaban, pero eran los segundos a los que se debía aspirar y, por lo tanto, debía mantenerse el criterio de preferir "las colecciones de obras maestras de categoría sobre la de cantidad abrumadora" como ocurría en el Louvre. A pesar de que Francisco Cossío advirtió de "lo peligroso de este precedente", se acordó que el propio D'Ors preparase "un reglamento de depósitos".

Esta medida, en cualquier caso, no dejaba de ser un parche, porque, que el Ministerio del Ejército solicitase 18 cuadros en calidad de depósito era una situación que hacía urgente "determinar –como señaló el marqués de Casa-Torres– de una vez para siempre qué museos provinciales" se consideraban "más apropiados para recibir estos depósitos". Con ello, en su opinión, se impediría que fuesen solicitados por instituciones estatales, donde no estaban de ninguna manera "al servicio del público". Aunque su propuesta se tomó en consideración, todas las peticiones de depósitos mencionadas se acabaron aceptando. Tal y como se preguntó el conde de Peña Ramiro, la cuestión era "por qué razón los organismos oficiales" se dirigían "únicamente" al Prado a la hora de solicitar cuadros "para alhajar sus respectivos centros, pudiendo hacerlo al Museo de Arte Moderno y aun al Arqueológico y otros". Por lo que la solución, según este vocal, pasaba por

[768] Las peticiones de obras al Prado para decorar instituciones gubernamentales (ministerios) o diplomáticas (embajadas, legaciones) habían sido también muy frecuentes en el pasado. La diferencia es que ahora predominaron entre los destinos aquellos de carácter militar.

buscar la forma de frenar esta "constante demanda, originada en gran parte por el falso rumor" de que el Prado disponía "de centenares de cuadros"[769].

A pesar de lo que pueda parecer, estos no fueron los únicos sacrificios impuestos al Prado; al menos no el más doloroso. Ese fue el tener que entregar un velázquez al Louvre como parte de un "intercambio" artístico –más bien "forzado" para Francia– entre los gobiernos de Franco y Pétain en 1941, que obedeció a unas circunstancias históricas, diplomáticas y políticas excepcionales[770]. Más doloroso aún –decíamos–, porque, salvo el marqués de Lozoya, que había estado al frente de las negociaciones en calidad de director general de Bellas Artes (al menos hasta que Serrano Suñer, nombrado ministro de Asuntos Exteriores, tomó las riendas)[771], el resto de vocales (a excepción, probablemente, de Sánchez Cantón)[772] no supo nada hasta que se cerraron las condiciones del intercambio. Y es que, si bien se había comenzado a preparar desde el verano, el marqués de Lozoya no se lo notificó al Patronato hasta diciembre de 1940, durante la última reunión de aquel año, sin darles opción a proponer otra pintura. Ya se había decidido que sería "el menor de los dos retratos de Dña Mariana de Austria"[773], junto a un greco "de importancia secundaria" (se eligió el retrato de Diego de Covarrubias, entonces en Toledo), y "la mitad de la tienda de Francisco I existente en la Armería Real". A cambio, España recibiría la *Inmaculada de Soult* de Murillo, "abundantes documentos sacados del Archivo de Simancas por las tropas de Napoleón y finalmente piezas arqueológicas tan importantes como parte del tesoro de Guarrazar, la Dama de Elche y otros objetos de arte ibérico de interés considerable, en mal hora exportados al extranjero".

Ni siquiera la decisión de Franco de que algunos cuadros procedentes de El Escorial permaneciesen en el Prado, remedió el descontento de algunos vocales, quienes no dudaron en pronunciarse al respecto. Así lo hicieron Sánchez Cantón o

[769] AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 377, 378, 383, 387, 395, 407, 15 de noviembre y 9 de diciembre de 1940, 24 de noviembre de 1941, 12 de mayo de 1942, 1 de julio de 1943, 25 de junio de 1945, ff. 12, 14, 34, 46, 70, 100-101. "Me consta", contaría Pérez Sánchez mucho después sobre esta situación, que desde el museo "se ofreció en más de una ocasión una resistencia pasiva", llegando a "ocultar los lienzos en ciertos almacenes inaccesibles". Pero desconocemos la fuente que usó para hacer esta afirmación. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 53.

[770] Sobre este intercambio, véase los documentados estudios de RAYSSAC 2010; GRUAT y MARTÍNEZ 2015; COLORADO 2017; y COLORADO 2018, pp. 171-222, 251-334.

[771] COLORADO 2017, pp. 420.

[772] COLORADO 2017, pp. 413-414.

[773] Hoy sabemos que René Huyghe, quien acudió al Prado para decidir qué versión se quedaba el Louvre, eligió la copia de taller en vez del original. GRUAT y MARTÍNEZ 2015, pp. 109-112; COLORADO 2017, p. 422.

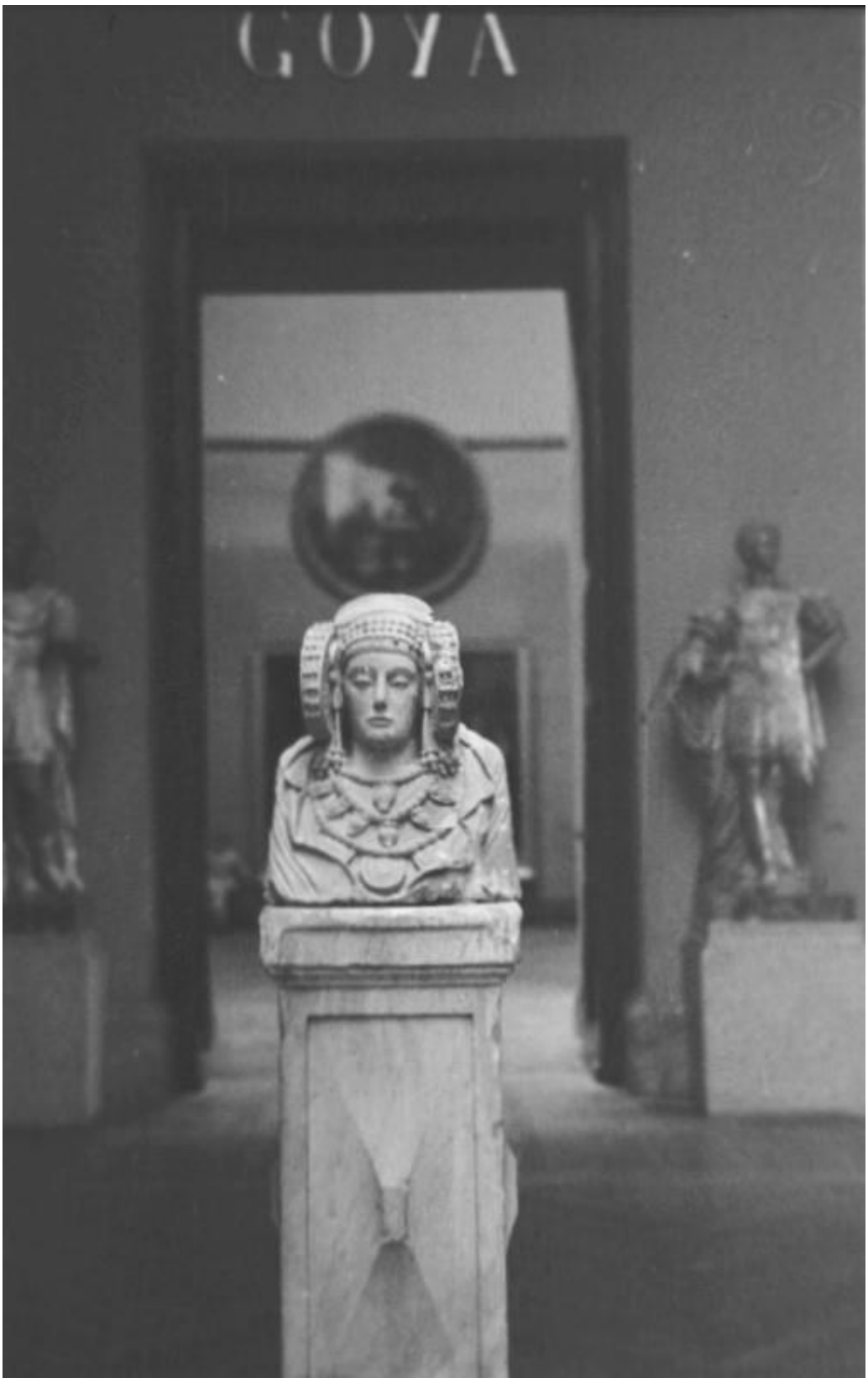


Fig. 31. La *Dama de Elche* en el Museo del Prado, 1943. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero.

Francisco Cossío, para quienes la vuelta de un murillo no compensaba la salida de un velázquez, mientras que el conde de Peña-Ramiro y el de Romanones intervinieron para decir que querían saber más sobre aquel intercambio. ¿Quiénes se habían ocupado de estas negociaciones por parte del Estado español? ¿Había acaso marcha atrás? El marqués de Lozoya se limitó a aclarar que, además de la embajada de España en París, habían recaído en Francisco Íñiguez Almech, Comisario de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y Luis Pérez Bueno, en calidad de experto. El único que vio con buenos ojos este canje fue el conde de Casal, no como vocal del Patronato del Prado ni presidente en el del Museo Arqueológico Nacional, sino "como mero español". En cualquier caso, nada cabía discutir ya. Es por esto que D'Ors propuso que, por lo menos, se compensase al Prado adscribiendo la Dama de Elche a sus colecciones, y Sánchez Cantón añadió que, de quedarse alguna pintura de El Escorial, lo hiciesen el *Descendimiento* de Van der Weyden, *El jardín de las delicias* y *La mesa de los pecados* de El Bosco y el *Lavatorio* de Tintoretto. Y así se hizo saber al Gobierno[774].

Tras formalizarse el canje, se montó en el Prado la exposición de rigor con las obras entregadas por Francia. Se inauguró tras la firma del acuerdo definitivo a finales de junio de 1941[775], aunque parece ser que el marqués del Vega-Inclán la vio antes. Reproducimos las palabras que le escribió después a Sánchez Cantón, porque en cierto modo respira la sensación agridulce con la que se había quedado el Patronato:

> Ayer me llevó Lozoya a ver la sala-exposición del cambalache con Francia. Ante todo, reciba Ud. y transmita a Sotomayor, por la parte que le toque, un gran abrazo de felicitación, pues aparte los primores de instalación, el concepto generoso de dignidad, que es lo primero que se debe tener, para no mermar, sino antes al contrario, para enaltecer lo que viene de Francia, me parece obra que excede todo elogio y estimación. La Concepción está colocada de modo que yo no

[774] AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 378, 380, 382, 9 de diciembre de 1940, 5 de mayo y 3 de noviembre de 1941, ff. 16-19, 25, 33-34. La primera acta ha sido citada ya por COLORADO 2018, pp. 209-211, quien igualmente llega a la conclusión de que ninguno de los vocales supo de las negociaciones hasta esta reunión.

[775] Véase COLORADO 2017, pp. 423-424; COLORADO 2018, pp. 294-299, donde se reproducen varias imágenes de la exposición.

> la reconocía y me he reconciliado con la antigua máquina que tantas veces había visto en el Louvre[776].

En cualquier caso, lo que más nos interesa de este episodio es destacar cómo el intercambio artístico Franco-Pétain obedeció a una acción simbólica del partido único que se había establecido en el poder en España para consolidar su corpus ideológico a partir de unas políticas de la memoria específicas, y cómo esas mismas ideas recorrerían también la historiografía histórico-artística. Por supuesto, el por qué Francia y no cualquier otro de los países que habían diezmado el patrimonio español, no se entiende sin el contexto previo de la Guerra Civil ni mucho menos sin el de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación alemana de media Francia y el Gobierno títere de Vichy, como ha explicado Colorado[777]. De manera que la recuperación de estas obras por el Gobierno franquista, además de borrar la afrenta de la invasión napoleónica, buscó revalidar los grandes mitos de la historia de España y los fundamentos de la identidad nacional: los orígenes de la raza española, representados con la Dama de Elche; la unificación política y religiosa, con el triunfo del cristianismo, a través de las coronas visigodas; la gloria del Imperio español con los documentos de Simancas, archivo inaugurado por Carlos V; y el dogma de la Inmaculada Concepción con el murillo[778].

Por lo tanto, como ha escrito Box con razón de la construcción simbólica del régimen, se trataba de "una historia míticamente narrada" en la que pasado, presente y futuro se engarzaban en una "dimensión atemporal". Una reelaboración de la historia nacional que ya en la inmediata posguerra comenzó a funcionar como elemento fundamental de la legitimación del régimen[779]. En este sentido, la embajada accidental de Ginebra 1939, la desmedida participación en Lisboa 1940, el intercambio artístico Franco-Pétain, la conmemoración del bicentenario de Goya o las visitas de Franco al museo sentaron cátedra. Fueron los primeros ensayos de lo que iban a ser las políticas del pasado de la dictadura en el ámbito histórico-artístico, de las que el Prado, por supuesto, formaría parte[780].

---

[776] MP, FSC, 102-54, Carta del marqués de la Vega-Inclán a F. J. Sánchez Cantón, 12 de marzo de 1941.
[777] COLORADO 2017, pp. 412, 414; GRUAT y MARTÍNEZ 2015, pp. 309-311.
[778] GRUAT y MARTÍNEZ 2015, pp. 272 -268, 314-315; COLORADO 2017, pp. 417, 426.
[779] BOX 2010, p. 54.
[780] Durante los años 40, seguirá funcionando el triángulo institucional de la Historia del Arte que había antes de la guerra. Por lo que muchos de los historiadores vinculados al Prado, lo estarán también a la Universidad y al ahora CSIC. Por ejemplo, el marqués de Lozoya, además de catedrático, por traslado, en la Universidad de Madrid desde 1947, será vocal nato del Patronato del

Pasión barroca y genio hispánico

> Pero ¿qué es lo normal? Evidentemente, lo que siga las normas. Y éstas no son eternas ni inmutables, sino variables y relativas, según el canon que los propios grandes de este mundo imponen.
>
> Julián Gállego, "Manías y pequeñeces" (1986)

"¡Cuán difícil no les es a los españoles todo arte que no sea el suyo!", exclamó Tormo[781] cuando el latente noventayochismo amenazaba con quedarse por largo tiempo. Para cuando Lafuente Ferrari advirtió la importancia de estudiar "lo nuestro sin excluir lo de fuera", ya era tarde[782]. Si el 98 había supuesto un intenso examen de conciencia nacional, despertando una "delirante y apasionada crítica de lo hispano", a la larga provocaría la reacción contraria: un "sarampión nacionalista", como escribió Sánchez-Albornoz en 1956[783]. Aquellos años centrales del siglo XX se caracterizarían por una desmedida exaltación nacional que avanzó hacia la definición de un estilo patrio que se identificase con la esencia del ser español. Un asunto tan obsesivo que serían contadísimos los estudios académicos sobre figuras y problemas artísticos "no españoles". Es así como aquella "cuestión nacional" –con el tiempo, regional y local también–, acabaría entorpeciendo la labor de la historiografía española posterior, como diría Ramírez al hacer balance en los noventa[784].

En este punto, parece que aquella provocativa afirmación de Julián Marías de que el único problema grave de España ha sido el de ella misma[785], tomó de algún modo carta de naturaleza. El problema puede que haya sido, sea y será esa idea

---

Prado en su calidad de director general de Bellas Artes (1939-1951), cargo que simultaneará con la dirección del Instituto Diego Velázquez (1940-1952) y su revista. Igual de conocido es el caso de Sánchez Cantón, que recuperará su cargo de subdirector del museo (1939-1960), de catedrático tras su depuración –llegando a ser nombrado decano de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1950 y 1958–, y todo ello lo compaginará con otros puestos relevantes en el CSIC. A ellos cabría añadir el de Angulo quien, en 1939, tras pasar la depuración sin problemas, obtuvo por concurso la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad Central. Además, fue nombrado vocal del Patronato del museo en 1941 y también estuvo en esta década vinculado al Diego Velázquez. CABAÑAS 2007, pp. 334-336.

[781] TORMO 1916b, p. 317.

[782] LAFUENTE FERRARI 1951, p. 146.

[783] SÁNCHEZ-ALBORNOZ 2005 (1956), vol. 2, pp. 1393-1394.

[784] RAMÍREZ 1998, p. 20.

[785] MARÍAS 1962, p. 23; MARÍAS 1987, p. 42.

recurrente en una parte de la historiografía española de que existe "una España eterna". A veces palpita a lo largo de la historia de la Historia del Arte, invisible pero que no cesa; otras, sale a la superficie, encontrando el apoyo oficial y barriendo todo a su paso. Así ocurrió durante el franquismo. A esta circunstancia habría que sumar que hasta no hace mucho, cuando se hablaba de la actividad intelectual durante ese periodo y, sobre todo, de la inmediata posguerra, había sobrevivido la idea de que en España hubo un páramo cultural; al menos, hasta que Marías, que lo había vivido, removió conciencias. En 1978, se preguntó dónde quedaban los trabajos de Lafuente Ferrari, Gaya Nuño, Camón Aznar, Angulo, Sánchez Cantón, Caturla o Gómez-Moreno hija. ¿Por qué ese silencio sobre aquella "vegetación" que habría brotado "en el clima más inhóspito"?[786]

Nuestra intención es poner, por así decirlo, *las cartas boca arriba*, tal y como anunciaba el título de la colección de poemas que Celaya publicó en 1951; colección que constituyó un punto de inflexión en su carrera, a partir del cual pasó a representar la poesía social durante la dictadura franquista. Una dictadura nacionalista, relacionada ideológicamente con el noventayocho, fascista por momentos y siempre nacionalcatólica[787], y cuyo corpus ideológico halló amplia voz en la literatura artística[788]. Si bien, como explica Marzo, ya durante los años 30 habría surgido un "barroco-fascista" que encontró fácil acomodo en el imaginario franquista[789]. Por ello, los "fundamentos culturales del Nuevo Estado" hay que buscarlos antes de la Guerra Civil. Exactamente en tres textos publicados cuando todavía se estaba discutiendo en qué estilo se reconstruiría esa Nueva España. A pesar de que han sido objeto de numerosos estudios[790], no está de más recordarlos. El primero es *Arte y Estado* (1935) de Ernesto Giménez Caballero, considerado precursor del fascismo español[791] y que afirmó que el arte debía estar al servicio de

[786] MARÍAS, Julián, "La vegetación del páramo", *La Vanguardia Española*, 19 de noviembre de 1976, p. 7. Véase MAINER 2002a, pp. 941-963.
[787] Sobre los orígenes culturales del discurso de los nacionalismos franquistas, véase SAZ 2003, pp. 46-53, 64-99.
[788] Sobre la historiografía artística de estos años, véase PASAMAR 1988; PORTÚS 1998b; NIETO 1998; NIETO 2000; ÁLVAREZ CASADO 2002; PORTÚS 2012, pp. 210-222; y VEGA *et al.* 2009, pp. 180-194. Aunque se ciñen al estudio de la crítica de arte, véase también LLORENTE 1995, pp. 223-274, y DÍAZ y LLORENTE 2004, pp. 13-24, porque ésta compartió lugares comunes con la historiografía.
[789] MARZO 2010b, p. 32.
[790] Véase LLORENTE 1995, pp. 19-65; CABRERA 1998a; CABRERA 1998c, pp. 20-29; DÍAZ 2013, pp. 11-42.
[791] Sobre Giménez Caballero y cómo estableció la genealogía cultural sobre la que se construyó el prefascismo español a través de Unamuno y Ortega, véase SAZ 2003, pp. 105-118.

una realidad, la católica, y de unos valores nacionales, defendió los medios tradicionales como la pintura y reivindicó El Escorial como símbolo del Estado. El segundo es *Du baroque* (1935), donde Eugenio d'Ors fijó la tesis de las constantes históricas (una de ellas sería la de un barroco perpetuo presente en todas las épocas)[792], si bien la teoría unamuniana sobre la existencia de una intrahistoria nacional actuaría como base epistemológica[793]. Por último, habría que incluir en este corpus teórico una interpretación negativa o malinterpretación de la tesis de José Ortega y Gasset, que llevó a una "rehumanización" del arte y, en consecuencia, a condenar al arte moderno –esto es, el posterior al impresionismo.

A pesar de estar separados por una gran brecha temporal, lo cierto es que los paralelismos entre el régimen y lo barroco desde el punto de vista ideológico, político y religioso fueron numerosos, como sostiene Morcillo. Como ya ocurriese en la época barroca, el nacionalcatolicismo convirtió a Franco en el jefe de Estado –papel asignado en el pasado al rey– y en un sólido puntal de la Iglesia católica. Tampoco la fórmula política de la "democracia orgánica" –explica esta autora– era tan nueva, porque la tradición organicista española se remontaba al discurso político del Siglo de Oro. Los principios católicos formaron también el núcleo del lenguaje político franquista y el eje en torno al cual Franco legitimó su poder en el contexto de la Guerra Fría. Por esta capacidad del régimen "para establecer una continuidad con el pasado mediante la apropiación de la estética barroca", Morcillo propone hablar de un "neobarroco"[794].

[792] En el origen de este texto se encuentra el episodio conocido como "la querella de lo barroco en Pontigny". Porque en uno de los coloquios celebrados en esta abadía en 1931 se abordó el concepto de lo barroco, protagonizando una viva discusión. Fue entonces cuando, según D'Ors, se le dio un nuevo significado no basado en una historia empírica, sino como "constante histórica" que se volvía a encontrar activa en épocas recíprocamente lejanas y se manifestaba en las regiones más diversas de Occidente u Oriente. Es decir, se dotó del "sentido cultural que hoy ha alcanzado", no sin "escandalizar a la mayoría de los doctos allí reunidos". D'Ors publicó las conclusiones aquel coloquio en el libro citado, traducido como *Lo barroco* (1944). Cfr. ORS 1944, pp. 132-199; ORS 2004, pp. 95-112. Sobre D'Ors, su importancia en la escena artística de los primeros años de la dictadura y su aportación a la creación del concepto de "constante barroca", véase CABRERA 1998b; NIETO 1998; MARZO 2008, pp. 12-17; MARZO 2010a, pp. 171-177; MARZO 2010b, pp. 31-36; y BARREIRO 2014, pp. 715-726.

[793] CABRERA 1998c, p. 22.

[794] MORCILLO 2015, pp. 13-16, 20, 36, véase pp. 23-66.



Fig. 32. El jefe del Estado, Francisco Franco, saluda a la bandera de una compañía del batallón del Ministerio del Ejército a su llegada al Casón del Buen Retiro para inaugurar la exposición para conmemorar el III Centenario de la muerte del pintor Francisco de Zurbarán, 17 de noviembre de 1964. EFE/Hermes Pato

Su propia mitología, sin comedia y sin literatura

El ideario de la cultura franquista, como decíamos, se apoyaría en una permanente referencia a las constantes de una España eterna y la historiografía artística no escapó a esta militancia. Si tuviésemos que señalar su rasgo más característico es que estuvo recorrida por una obsesión: definir la esencia del arte español. En consecuencia, dos fueron las preguntas a las que se trató de responder infatigablemente: qué era el arte español y cuándo comenzaba la historia del arte español –que no en España. Estas preguntas, como sabemos, no fueron exclusivas ni de este periodo ni de la historiografía que apoyó ideológicamente a la dictadura franquista[795]. El objetivo, sin embargo, sí: enlazar el presente con un pasado glorioso que lo legitimase. Esto explica que una gran parte de la literatura artística generase una colección de afirmaciones en las antípodas del rigor científico. Así lo contaba un estupefacto Juan Antonio Gaya Nuño en *El arte español en sus estilos y sus formas* (1949):

> Se habla de un estilo español como de una realidad corpórea y tangible, como de un hecho histórico por todos admitido. Cual si fuera posible que alguna vez se hubiera dado en esta tierra nuestra un arte de calidades tan escindidas del tronco occidental, y al propio tiempo tan dormidas en sí mismas como para crear un estilo nacional fundido con la raza (y ésta es otra noción revisable, pero que de momento no me compete) y, por lo tanto, más vinculado a su españolismo que a las numerosas fricciones y fecundaciones que traen los años y los siglos, los nuevos modos de pensar y de vivir, las glorias y las derrotas. […] Tanto propios como extraños han puesto sobre el tapete la cuestión de la originalidad española en arte. […] No se puede hablar de estilo español, sino de tropel de estilos[796].

Si hay unas palabras que podrían definir la trayectoria profesional de Gaya Nuño esas serían "lo que no fue"[797]. Duramente represaliado por el régimen[798], se negó a

[795] Véase PORTÚS 2012, 2016 y 2019; y CALVO SERRALLER 2013, pp. 5-35.
[796] GAYA NUÑO 1949, pp. 9-10, 16. Véase NIETO 2000, pp. 223-224; PORTÚS y VEGA 2004, pp. 136-137.
[797] PORTÚS y VEGA 2004, p. 121.
[798] En el verano de 1936 era un joven opositor a cátedra con carné de las Juventudes Socialistas Unificadas. Sus primeras y últimas oposiciones, concretamente la de Historia del Arte en la Universidad de Santiago. Tras la muerte de su padre en manos de sublevados, se alistó en el

jurar fidelidad al Movimiento, lo que le apartó de la carrera académica. Experimentó lo que Laín Entralgo llamó un "exilio interior", convirtiéndose en un "lobo solitario" –en palabras de Camón Aznar– que sobrevivió por las estepas de la academia universitaria y la cultura oficial franquista, movido por una "frenética independencia" que lo mantuvo alejado "de cualquier favor oficial"[799]. A partir de 1943, trabajó durante un tiempo para el Instituto Amatller de Arte Hispánico[800] y llegó a ser colaborador contratado en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1952 y 1961[801]. De ahí que publicase algunas monografías, como las de Claudio Coello o Luis de Morales, en la colección *Arte y artistas*, editada por el Consejo y dirigida por Angulo.

"Escribía de arte", como nos cuenta en sus memorias su mujer, Concha de Marco, "porque era lo que pagaban", aunque él lo que siempre quiso ser fue escritor. El caso es que comenzó a ganarse la vida como "esclavo de editoriales". Hasta el punto de que "escribió algún libro –aseguraba Concha– firmado por otro", lo que se llamaba "en el argot, un negro"[802]. A partir de 1954, terminada su condena, Gaya Nuño quiso hacer oposiciones a cátedra, pero al parecer Joaquín Ruiz-Jiménez, ministro de Educación Nacional, no se lo permitió "por desafecto al régimen". Y sin embargo, según Concha, "nadie protestó". "Ni el señor Tierno Galván, entonces catedrático de la Universidad fascista, ni el señor Laín, rector de la Universidad, ni el señor Cela, ahora tan de izquierdas. Los cimientos de nuestra sociedad, que ahora se conmueven por tanto falso mártir no se conmovieron". Gaya Nuño "no era nadie". Por más que para ella fuese "el único intelectual de la república" que había salido adelante "sin doblar la espalda", alcanzando el prestigio "por sus propios medios", mientras que "los señores Aranguren, Tierno Galván, Valverde, García Calvo, etc." habrían ganado sus cátedras por presentar "su documento de afección al régimen". La paradoja es que, a la altura de 1977, como

---

Batallón Numancia y combatió en defensa de la república en el frente de Guadalajara. Con el fin de la guerra fue condenado a veinte años "y un día" de prisión, pero en 1943 su mujer consiguió una revisión. Fue excarcelado a los 36 meses, pero permaneció sin pasaporte y bajo libertad vigilada hasta 1954. PEIRÓ 2019, p. 62; MARCO 2018, pp. 102, 137-146, 277, 408.

[799] CAMÓN AZNAR, José, "Ha muerto en Madrid Juan Antonio Gaya Nuño", *ABC*, 8 de julio de 1976, p. 37; PORTÚS y VEGA 2004, pp. 122, 126-130, 153; PEIRÓ 2013, p. 68. Sobre Gaya Nuño, véase MARTÍNEZ y RÍO 1987; BORRÁS 1994; PANCORBO 1998; PASAMAR y PEIRÓ 2002, pp. 291-293; PORTÚS y VEGA 2004, pp. 121-153; y LORENZO 2017.

[800] Como "una especie de representante en Madrid". Su labor consistía "en ir con el fotógrafo a museos, colecciones particulares o monumentos y tomar clichés". MARCO 2018, p. 148.

[801] CABAÑAS 2007, p. 338.

[802] MARCO 2018, pp. 305, 149.

escribiría Concha, resultó que todos eran "demócratas", "antifranquistas de toda la vida"[803]. El testimonio de Concha, aun siendo tan personal, merece la pena traerlo aquí, porque aporta otro punto de vista sobre cómo vivió el matrimonio esta situación. Es, además, un retrato de la sociedad española, del sistema universitario, de un Gaya Nuño que desconocíamos y, todo ello, desde la perspectiva de una mujer.

La escritura, por tanto, fue el refugio de Gaya Nuño. Pero "de su pluma jamás salió ninguna queja contra la patria que le rechazaba"[804]. Sí expresó su desacuerdo con la concepción esencialista de la historia del arte español que había hallado acomodo en la profesión al amparo de la cultura oficial. Porque, de existir un estilo español, ¿cuándo comenzaba? Para que nos hagamos una idea, algunos historiadores llegaron a remontarse a la Prehistoria. ¿Acaso no era irse excesivamente lejos? "Todo hace creer que sí", contestaría, desde su exilio en México, Juan de la Encina, seudónimo del famoso crítico Ricardo Gutiérrez Abascal[805].

El regreso de la *Dama de Elche* en 1941 no hizo sino reforzar esta tendencia. A partir de entonces pasó a considerarse la manifestación más genuinamente española hasta el punto de que José María Junoy esperaba que el poeta falangista Dionisio Ridruejo le dedicase "uno de sus más sonoros y bien tallados sonetos"[806]. Muchas publicaciones comenzaron a tomar esta escultura íbera como punto de partida del arte español y su imagen protagonizó numerosas portadas; icónica resulta todavía la de los volúmenes de *ARS HISPANIAE*. Otros autores, por el contrario, sostuvieron que ese inicio tan sólo podía retrotraerse hasta la Edad Media, y esto bajo la premisa de que "el genio mismo de la raza" no se manifestaría en su forma más genuina hasta el Barroco. Porque, a pesar de que hubiese nacido en Italia, habría sido en España donde "se potenció y adquirió un temple y desarrollo originales, únicos"[807].

"Siento ciertos escrúpulos al comenzar una historia de la pintura española antes de la existencia de una nación española", dejó escrito Julián Gállego en los años 60, cuando seguían proliferando las tentativas por ajustar la historia del arte a "la demanda de recalcitrantes patrioterías" que subordinaban toda lógica de

[803] MARCO 2018, pp. 102, 151-152, 472.
[804] MARCO 2018, p. 159.
[805] ENCINA 1951, pp. 9-10.
[806] ALMAGRO 1955, p. 169; JUNOY 1944, p. 11.
[807] ENCINA 1951, pp. 117-119.

criterios y límites geográficos. Un "españolismo retroactivo", en palabras de Gállego, cuando nunca hubo *escuela* sino *pintura*[808]. Y no había sido un problema exclusivo del caso español. Sin irnos muy lejos, no fue hasta 1979 cuando Previtali se preguntó si no "sería más correcto, y menos sospechoso de nacionalismo, hablar no ya de arte italiano sino, simplemente, de arte «en Italia»"[809].

Ahora retrocedamos por un instante hasta 1884. En esta fecha Cossío había escrito que pertenecían a la pintura española todas aquellas obras que llevasen impreso "el sello nacional", esto es, que mostrasen "los rasgos distintivos y peculiares del genio del país", que tuviesen "en suma, carácter". La condición indispensable para ser pintor español no era la de haber nacido en España, sino "mostrar en sus producciones el carácter patrio"[810]. Curioso. De manera que la convicción de que existían unos rasgos identitarios de lo español no era ninguna novedad. Lo que hizo el franquismo fue recuperarla y llevarla al paroxismo. Es decir, fue en la posguerra cuando algunos autores, impregnados por la cultura oficial, se empeñaron más que nunca en demostrar y vanagloriar ese esencialismo de la historia del arte español, pese a su inconsistencia. Y tomando como punto de partida algunas ideas de D'Ors, trataron de establecer sus características, invariantes o "constantes"[811]. Así lo hicieron, entre otros, Antonio Almagro[812], el marqués de Lozoya o incluso, Sánchez Cantón[813].

Entonces, ¿cuáles eran las supuestas características de la pintura española según estos autores? Para empezar un intenso realismo. "Tan realista como

---

[808] GÁLLEGO 1963, pp. 6, 161.

[809] Cfr. PREVITALI 1989, pp. 5-12. Italia había arrastrado la misma tendencia nacionalista en su historiografía, que se disparó durante el triunfo del fascismo. Sólo así se entiende el provocativo título del compendio de artículos de Ojetti publicado en 1942: "*In Italia, ¿l'Arte ha da essere italiana?*" En el prefacio, prolongó aquel discurso sobre la *italianità* explotado por la política cultural mussoliniana y la selección de reseñas a exposiciones no fue casual: Tintoretto (1937), Veronés (1939) y Tiépolo (1941), celebradas en Venecia, la Medicea (1939) y la del Cinquecento toscano (1940) en Florencia y la del Renacimiento bresciano (1939). Ojetti presentaba una reafirmación de la identidad nacional en un momento delicado de la historia europea y, más aún, para la de Italia. OJETTI 1942, pp. 13, 15.

[810] COSSÍO 1985, p. 33.

[811] Sobre "españolidad de lo español" y la codificación de estas constantes en la historiografía nacional en relación con lo barroco, véase CABRERA 1998b; NIETO 1998; PORTÚS 1998b; NIETO 2000; MARZO 2010a, pp. 166-177; PORTÚS 2012, pp. 210-222; y VEGA 2016, pp. 59-64. Aquí no haremos alusión a los *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947), de Chueca Goitia, porque nos interesa la historia de la pintura.

[812] Con cita de Primo de Rivera en la primera página. ALMAGRO 1955, pp. 101, 125-167.

[813] Así lo hizo en una conferencia impartida en la Escuela diplomática en 1944 o en un artículo en el periódico *Arriba*, órgano oficial de Falange Española. SÁNCHEZ CANTÓN 1944a, pp. 3-4; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Algunos rasgos diferenciales de nuestra pintura", *Arriba*, 12 de agosto de 1944.

Velázquez en *Los borrachos*, Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*, o Quevedo en *El Buscón*", escribía el marqués de Lozoya[814], y preferentemente religioso –más bien católico– al tiempo que místico, ascético o espiritual. Un arte "viril", como lo habría sido la rebelión de Franco[815]. Tradicional pero espontáneo e intuitivo, humanizado, dramático y de gran emoción, capaz de expresar el patetismo[816]. Heroico y recorrido por la gravedad, la potencialidad y el vigor, aunque también por una pasión contenida o serenidad. "Sin comedia y sin literatura", además de rabiosamente anti-vanguardia, como escribió el pintor y ensayista aficionado Francisco Pompey en *El arte español* (1940)[817]. La pintura de "recia raigambre hispánica"[818] no tenía nada de España Negra, ni España de pandereta, como diría Junoy en su *Elogio del arte español* (1942)[819], paradigma de esta tendencia historiográfica.

Se miró entonces a la pintura del Siglo de Oro porque en ella se habrían manifestado mejor que en ninguna otra época estas características, y en sus maestros, la originalidad e individualidad que se atribuían al "genio hispánico". Pintores con un "carácter indómito", siempre adversos a la Academia[820] y que se habrían rebelado contra las corrientes extranjeras. Ahí residía su "españolismo"[821]. "Una personalidad propia", como escribiría el marqués de Lozoya, que continuó "latente bajo las superficies del arte oficial", explotando inesperadamente en Goya[822]. En este punto, lo barroco dejó de ser una anécdota que había aparecido en un momento de la cultura europea para convertirse en una constante que se advertía en toda la historia del arte español[823]. Es lo que, a partir de las ideas dorsianas, se identificó como "la constante barroca"[824], pero también con el "casticismo

[814] CONTRERAS 1970, p. 15.
[815] FOXÁ, Agustín de, "José Antonio", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 5 de octubre de 1938.
[816] CONTRERAS 1970, p. 16.
[817] POMPEY 1956, pp. 14-18.
[818] CONTRERAS 1945, p. 131.
[819] JUNOY 1944, p. 105.
[820] Asociada a la llegada de los Borbones. Cfr. MORÁN TURINA 2002 y MOLINA 2016.
[821] Término que Tormo ya está utilizando en 1916 para referirse al carácter de la pintura del Giuseppe Maria Crespi, llamado *Lo Spagnuolo* "por su españolismo". Su uso, por tanto, no es ni originario ni exclusivo del periodo franquista. TORMO 1916a, p. 20.
[822] CONTRERAS 1970, pp. 12, 25.
[823] "Estas cualidades son características de la «constante» barroca que está dentro del alma hispánica de todos los tiempos. El barroco no es una anécdota que aparece en un momento de la cultura europea […] sino una «constante». […] Estas características se advierten en todo el arte español, salvo en los […] estériles períodos de academia". CONTRERAS 1970, p. 16.
[824] Lo que Lafuente Ferrari asimiló con la idea de "veta brava hispánica" que, como explicaba en 1947, se manifestaba en algunos primitivos, ascendía "en el XVII con Herrera el Viejo, Ribalta o

intrahistórico" de Laín Entralgo[825], tomando una connotación nacionalista muy distinta.

Consecuencia de este renacido interés por lo patrio, aparecieron publicaciones más ambiciosas en extensión, pero que a la larga revisitaron los mismos lugares, que iban desde la existencia de un "arte paleolítico español" hasta cantar el carácter "hispánico" de El Greco o atribuir a una presunta "espiritualidad" la nota distintiva de la pintura española. Es el caso de la *Historia del Arte Hispánico,* que escribió el marqués de Lozoya por encargo de la editorial Salvat, en cinco volúmenes publicados entre 1931 y 1949, donde ya sostenía la existencia de unos "signos diferenciales" de la "raza hispánica" y de su arte[826], o de los dos tomos de la *Historia del arte español* (1955), obra póstuma de Fernando Jiménez-Placer[827]. Ahora bien, la gran empresa colectiva de la historia oficial o la "historia canónica" del arte español durante el franquismo fue *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico* (1946-1977), concebida en el seno del Instituto Amatller de Arte Hispánico y dirigida por José Gudiol. Su objetivo fue explicar a través de varios tomos nada menos que el arte de la Península Ibérica desde sus orígenes hasta aquel momento y la influencia que había ejercido en el resto del mundo por "su gran originalidad" o, dicho de otra manera, la supervivencia secular de "la genialidad del Arte Hispánico", que se retrotraía a las cuevas de Altamira, siguiendo la tesis de que la historia del arte español era la españolización de lo foráneo o, para ser más exactos, la de Europa –siguiendo la tesis unamuniana[828]. Se hizo desaparecer la dimensión internacional y cualquier posibilidad de contexto cultural. Sin duda, estos volúmenes, como afirma Checa, son los que mejor representan la manera de hacer historia del arte en este periodo[829].

Valdés Leal y otros artistas menores para culminar en Goya y llegar hasta nuestros días con Picasso –un cierto Picasso– y Solana como dioses máximos". VEGA 2016, p. 61.

[825] CABRERA 1998c, p. 29.

[826] CONTRERAS 1931, pp. i-xv; VEGA 2016, pp. 94-96.

[827] Desde la primavera de 1932, Jiménez-Placer había trabajado en la comisión catalogadora del Prado, a propuesta de Tormo. En abril de 1933 se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad Central. "Triunfante el Movimiento Nacional, por el que había trabajado esforzadamente", según Sánchez Cantón, comenzó a colaborar con el Instituto Diego Velázquez del CSIC y "después de reñidas oposiciones" obtuvo, en 1945, la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, consiguiendo más tarde el traslado a Salamanca. REVISTA 1945, pp. 67-70; JIMÉNEZ-PLACER 1955, vol. 1, pp. V-VI; BLASCO y MANCEBO 2010, pp. 170-173.

[828] MARZO 2010a, p. 169; CABRERA 1998c, p. 28.

[829] VEGA *et al.* 2009, pp. 185-186; VEGA 2016, pp. 51, 108-109; MARZO 2010a, p. 169; CHECA 2013, p. 118. Frente a esta tendencia, hubo excepciones como los volúmenes de *Summa Artis. Historia general del arte*, dirigidos por José Pijoan. Un proyecto de enciclopedia universal surgido en tiempos de la Segunda República y que se continuó en la posguerra.



Fig. 33. Juan Antonio Gaya Nuño (primero dcha.), junto a su mujer, Concha de Marco. Entre ambos, Julián Gállego, 1975.

Hubo, por supuesto, quien se desmarcó de este esencialismo, como Gaya Nuño y Lafuente Ferrari[830], dos maestros condenados a vivir en los márgenes universitarios. De ambos hemos tenido oportunidad de hablar. Pero, como en algún momento ha escrito Peiró, "merece la pena repetirlo: lo que contaba en aquel entonces era sobrevivir"[831]. Que colaborasen con ciertas instituciones y publicaciones no significa, como sostiene también Vega, que "estuvieran de acuerdo con el régimen político en el que les tocó desarrollar su actividad"[832]. A los dos les habría gustado que su historia se hubiese escrito de otra manera, pero no fue así. Lo dijimos en las primeras páginas: el historiador difícilmente puede escapar a su época. Y, por más que Lafuente Ferrari le asegurase a Tormo que nunca se había sentido "demasiado tentado a ser Catedrático en provincias", él sabía que le "hubiera servido de poco la tentación".

> Cuando terminada nuestra guerra, la pesadilla del Madrid de aquellos años, hubiera hecho acaso grata la idea de cambiar de vida, volvieron a pasar cinco o seis años sin convocarse oposiciones –a pesar del número de vacantes en Historia del Arte–, porque, al parecer, no convenía a las gentes que entonces tenían influencia en el Ministerio. En 1940 quizá hubiera salido con gusto de Madrid para irme a vivir en una tranquila ciudad universitaria de provincias; cinco años después, los hijos y la vida difícil no me permitían ya pensar en ello. Aquí me quedé y si me decidí en 1942 a hacer oposiciones a la Cátedra de la escuela [de San Fernando] fue por motivos muy personales, aunque nada económicos. No trataba obtener mejora alguna sino de revalidar, en este país de los escalafones, mi vocación de profesor; la única satisfacción; la de haber ganado <u>la 1ª y única cátedra de Historia General del Arte que en Madrid ha salido a oposición desde los tiempos de Don Andrés Ovejero</u>[833].

Si bien, como señalan Vega y Portús, aun apartado de la universidad, a través de sus textos, Lafuente se introdujo "en el corazón de la misma y, en un silencio sonoro como el de su ausencia en el CSIC o el Museo del Prado, ejerció su

[830] Sobre el posibilismo político de Lafuente Ferrari, véase PORTÚS y VEGA 2004, pp. 105-112.
[831] PEIRÓ 2019, p. 87.
[832] VEGA 2016, p. 108.
[833] AFSJHV, Fondo Elías Tormo, Carta de Lafuente Ferrari a Tormo de once folios con "un recordatorio de su curriculum vitae", hacia 1951. Se mantiene el subrayado del original.

magisterio en toda España"[834]. Y no compartió la visión esencialista ni el patriotismo nacionalista de sus contemporáneos, aunque una lectura superficial de algunos de sus estudios podría hacer pensar lo contrario[835]. Por ejemplo, al leer afirmaciones suyas como que, desde el siglo IX al XX, podía "trazarse la Historia de la Pintura española con caracteres nacionales propios y con la continuidad suficiente". Si seguimos leyendo, puntualizaba que antes no, porque "los prejuicios de una concepción estrechamente nacionalista de la historia" no alcanzaban "a tan lejanos tiempos"[836]. Por la misma razón, tampoco sería justo juzgar a Gaya Nuño por *La historia del arte español* (una de las más asépticas) de 1946 y donde dejó escrito que el siglo XVII había sido el gran momento de la pintura española por "discrepar de los moldes europeos, libertarse de escuelas extrañas y emprender un camino propio y castizo", o bien que "nuestro genio" suplió "bastantes épocas críticas que parecían absorbidas por lo extranjero hasta que surgió un genio íbero"[837].

La historia del arte español, por lo tanto, fue un lugar común en la posguerra. En la mayoría de publicaciones que proliferaron desde los años 40 y hasta bien entrados los sesenta, no interesaba lo extranjero ni enmarcar lo nacional en un contexto europeo. En esa búsqueda de un pasado célebre, la historiografía se centró en el estudio de los grandes maestros de lo que se dio en llamar la "escuela española": El Greco, considerado paradójicamente su precursor, Velázquez y Goya, y en segundo lugar, en Murillo, Ribera y Zurbarán. Sólo así se entienden colecciones como *Obras maestras del arte español*, lanzada entre 1943 y 1948 por la editorial Juventud (en los años 50 conoció una reedición) y cuyo logo era la efigie de la recién llegada Dama de Elche. Toda una declaración de intenciones. A través de las portadas descubrimos, además, cómo se procuró subrayar esa idea de individualidad y genialidad de los artistas españoles, colocando sus autorretratos o, en su defecto, algún detalle célebre de la obra en cuestión. En ella participaron los principales historiadores del arte en activo entonces: Angulo, Salas, el marqués de Lozoya, Gómez-Moreno o, incluso, Gaya Nuño y Lafuente Ferrari. A esta línea temática, se sumaría también la colección *Index Sum*, editada por el librero Manuel Aguilar entre 1944 y 1947, con ocho títulos de Eugenio D'Ors. Entre otros, *Lo*

[834] PORTÚS y VEGA 2004, p. 115.
[835] PORTÚS y VEGA 2004, p. 98; cfr. MOLINA 2016, pp. 351-356.
[836] LAFUENTE FERRARI 1953, p. 23.
[837] GAYA NUÑO 1946, pp. 333, 436.

barroco, *El arte de Goya* o *Pablo Picasso*, junto al famoso *Tres horas en el Museo del Prado*[838].

A pesar de que estos volúmenes estuvieron firmados por historiadores con cierto reconocimiento, uno de los fenómenos más característicos del periodo franquista fue la aparición de una literatura artística más bien amateur. Sin filtro. Aficionados al arte, pintores, periodistas u otro tipo de plumas con escasa o nula autoridad, que cayeron con mayor facilidad en los tópicos alentados por el ideario promovido desde el poder y que se tradujo, como lo califican Portús y Vega, en "especulación hueca"[839]. Aquí se inscribiría la colección *Temas españoles*, editada desde los años 50[840] por Publicaciones Españolas, uno de los instrumentos al servicio de la propaganda del Nuevo Estado. Esta editorial fue una tapadera del Ministerio de Información y Turismo, porque constituía una de las secciones que formaban parte de la Dirección General de Propaganda del citado ministerio. Por esto la mayoría de sus textos legitimaban al Frente Nacional[841]. Con decir que una buena parte de los libros de arte estuvieron a cargo de Pompey o de autoras apenas conocidas como Pilar Sainz-Bravo y Valle, que escribió sobre *El Greco* (1955), o María Paz Salas que lo hizo sobre el *Museo del Prado* (1958), no hace falta añadir mucho más sobre el discutible rigor científico de estos folletos divulgativos que, con precios populares –2 pesetas frente a las 25 que costaban los *Index Sum*–, buscaban la máxima difusión.

A partir de los años 50 se introdujo una variante. El deseo del régimen de un acercamiento a Estados Unidos, que se encargó de gestionar el Instituto de Cultura Hispánica, impulsó una nueva política cultural que encumbró a los artistas informalistas. Capaces de recoger la esencia del arte español con una visión internacional que la legitimase, la crítica nacional pronto los situó dentro de la tradición barroca española[842]. Tanto es así que el grupo *El Paso* escribió en su manifiesto su interés por "mantener ciertas características como constantes del arte

[838] *ABC*, 1 de junio de 1947, p. 4.
[839] PORTÚS y VEGA 2004, p. 132.
[840] Para hacernos una idea, 400 de los 548 folletos que conformaron la colección, aparecieron entre 1952 y 1959, mientras que los restantes lo harían entre 1961 y 1978. La lista completa está accesible en http://filosofia.org/mon/tem/temasnum.htm [Consulta: 12/08/2017].
[841] MÁRQUEZ 2008, p. 21, aunque analiza las entregas sobre temas históricos, este artículo resulta útil para profundizar en los objetivos propagandísticos de esta serie de folletos y la militancia ideológica y política de algunos de sus autores.
[842] Véase TUSELL 2003, pp. 223-232; DÍAZ 2013, pp. 61-68, 189-192, 275-281, 332; y, sobre todo, MARZO 2010, pp. 31-139, especialmente pp. 65-78.

ibérico de todos los tiempos"[843]. En esta prolongación del genio español se tuvieron que incorporar pintores del XIX, como Alenza, Eugenio Lucas, Padilla o Esquivel, pero también Sorolla, Zuloaga, Sert e, incluso, Dalí[844] o Picasso, que se empezaron a leer dentro de esa tradición, aunque no todos compartiesen esta nueva pasión por la vanguardia[845].

Poco a poco esta tendencia historiográfica esencialista se radicalizó. Las páginas se llenaron de imágenes de las pasadas glorias de España, de martirios de santos y dolorosas, multiplicándose los tópicos sobre la especificidad de la cultura hispánica y lo nocivo de cualquier influencia foránea si no se españolizaba. Un repertorio que se convirtió en instrumento de legitimación[846]. La politización, como expone Llorente, apareció de forma indirecta por los asuntos tratados y por la forma de hacerlo: retórica vacía, abuso de la calificación de "españolidad", superficialidad en el tratamiento histórico-artístico y una interpretación maniquea de la Historia del Arte[847]. Y en ese camino, como concluye Barreiro, el barroco se convirtió en una "construcción contemporánea", "casi un fantasma destinado a trascender el tiempo"[848].

Qué lugar, sino el Museo del Prado, podía concentrar en un único espacio el mayor material visual sobre el que se construyó esta historiografía; pero también sobre el que no. Los lienzos y tablas que atesoraba, le pesase a quien le pesase, eran la mejor manifestación de "cuatro centurias de arte europeo". En sus salas, según Lafuente Ferrari, el visitante encontraba una historia de los "estilos de la pintura

[843] GÓMEZ 1998, p. 443.
[844] A pesar de que el Surrealismo se había descalificado por su vinculación con la España de los años 30 y considerarse anticristiano, Dalí siempre tuvo una relación cordial con el régimen. Sólo así se entienden obras como el retrato del embajador Juan Francisco Cárdenas de 1943, donde supo superponer convenientemente el surrealismo a dos de los mitos españoles más ensalzados: El Escorial, del que tomó su nombre no por casualidad la revista cultural de mayor difusión durante la posguerra, y *Las lanzas* de Velázquez.
[845] Es conocido el rechazo que sentía Álvarez de Sotomayor. Él y otros artistas conservadores consideraban "peligrosa" la innovación artística y se pronunciaron en contra. Su repulsa fue tal que Sánchez Cantón nunca se atrevió a decirle que comenzaba los retratos igual que Picasso sus figuras: por los ojos. No admitió jamás ni el cubismo ni la pintura abstracta, llegando a decir que Picasso, Dalí, Juan Gris o Miró "fueron tan listos que supieron desenmascarar a todos los imbéciles del mundo". Protestas que hizo llegar al propio Franco, quien también era reticente a las novedades. Por esto, cuando el arte de vanguardia se oficializó, tuvo que inscribirse en la tradición de un Velázquez o un Goya. CABAÑAS 1996, pp. 244-249; MARZO 2010b, pp. 52-54, 103; CABRERA 2016, pp. 322, 332-333.
[846] PASAMAR 1993, p. 8.
[847] LLORENTE 1995, pp. 225-226.
[848] BARREIRO 2014, p. 716.

occidental"[849]. Lo que explica que cuando, en 1945, Pompey se topó en una de ellas con la *Cleopatra* de Reni escribiese algo molesto que "aquí la pintura sensual e intelectual" ofrecía "otro ejemplo de la decadencia"[850]. Y es que fueron muchos los que, a partir de 1939, cargaron sus tintas contra el *Seicento* italiano, borrando del panorama historiográfico español cualquier intento anterior por rehabilitarlo, que quedó reducido a la empresa personal de un puñado de historiadores; por no decir dos. Las protagonistas femeninas de las pinturas que colgaban en las salas del museo respiraban demasiada sensualidad, idealismo y belleza frente al realismo, el dramatismo y el misticismo que se abanderaban como propio de lo español. Por su "opulencia" y su "magnificencia carnal", a la "seductora" *Santa Águeda* de Vaccaro –afirmaba Pompey–, le quedaba mucho por aprender de Ribera y su *Magdalena* con "expresión de pureza" y "adolescencia inmaculada"[851].

Tampoco podía decirse que los personajes masculinos saliesen mejor parados. El *San Sebastián* de Reni era demasiado bello. "Un Adonis femenino" que se alejaba del desnudo "acertado y noble" con el que Ribera había dotado al mismo santo[852]. Y es que los santos y apóstoles del Spagnoletto, como diría Encina, parecían "extraídos de la misma realidad". Hasta el punto de que, "todas las flaquezas y miserias de la carne senecta" servían para "acentuar la dramática impresión del hombre santo, profundamente sumido en su penitencia, en su adusto ascetismo, y en la absorta contemplación de Dios". Buena muestra de ello daban el *San Andrés* y el *San Pablo Ermitaño*[853]. Pero si uno era catador de la buena pintura, advertía Pompey, debía acercarse a ver la *Vieja usurera*. Emocionante "por su calidad de pintura grave, real y viviente, y sin la menor concesión para el profano". No como el *Moisés* de Gentileschi, heraldo del "triunfo lamentable de lo bonito" que, según este autor, podía "enfadarnos un poco"[854]. Acaso el *San Agustín* de Guercino compensaba aquella "impresión decadente". Puesto que, a pesar de seguir el estilo de los Carracci, supo desdeñarse aquí de esta influencia "trivial" de los "*eclécticos*": el rostro, las manos, el libro y la mitra estaban "plenos de vida real". El realismo aplaudido en la escuela española jugó a su favor, como también lo hizo

[849] LAFUENTE FERRARI 1946b, p. 5.
[850] POMPEY 1945, p. 165.
[851] POMPEY 1945, pp. 139, 141, 164.
[852] POMPEY 1956, pp. 14-15, 168.
[853] ENCINA 1951, p. 139.
[854] POMPEY 1945, pp. 14-15, 165.

en el caso de Caravaggio, a quien Pompey consideraba "el primer italiano que tuvo el gesto genial de seguir sus instintos renunciando al idealismo"[855].

"Pocas veces fue tan lograda una escena de un santo que reza y se conmueve con tan patética unción", admitía sobre el *San Carlos Borromeo* de Il Cerano, haciendo a este óleo italiano merecedor también de su elogio. La misma "emoción patética" que sobresalía en la *Piedad* de Crespi, aunque no superase a la de Ribera para la Cartuja de San Martino[856] ni el patetismo de sus Cristos muertos, en opinión del marqués de Lozoya[857]. Si hay algo para lo que servían aquellos autores italianos que colgaban en las salas del Prado, aclararía Pantorba, era para "comprender la significación del genio velazqueño" y la pintura española del Siglo de Oro[858].

La valoración del *Seicento* en la literatura artística –más o menos autorizada– de la posguerra se hizo, por tanto, en función de la estima del barroco español. Por defecto. La vena patriótica nubló cualquier apreciación cualitativa de esta pintura, arrastrando prejuicios contra los que la crítica internacional había comenzado a luchar. El "arte bonito de la decadencia italiana", en definitiva, estaba en el lugar y el momento menos oportunos. Algunos historiadores, sin embargo, conscientes del momento que vivían y del valor de las colecciones que custodiaban, volvieron su mirada hacia este arte. "Es notabilísimo el volumen de la pintura italiana del siglo XVII dentro del Prado" y "por consiguiente, el influjo sobre la nuestra", escribió Sánchez Cantón en 1949. "Boloñeses, napolitanos, pintores más independientes como Baroccio, Castiglione, Furini, Guercino, Gentileschi", llegó a afirmar, "figuran en su catálogo con producciones magistrales"[859]. La suerte de esta colección parecía estar a punto de cambiar. A pesar de que el gusto, capaz de tiranizar al arte, y las preferencias artísticas del franquismo, continuaban relegándolo a lugares recónditos de Villanueva.

Esa sonrisa pintada que el ayer no niega

"El pincel implacable de Don Diego Velázquez lo retrató varias veces", escribió Bernardino de Pantorba sobre Felipe IV. Mirando al espectador "con gesto arrogante y ojos de imponente fijeza", especificaba, "como diciéndonos: «Este que

[855] POMPEY 1956, pp. 18-19, 165-166.
[856] POMPEY 1945, pp. 14-18, 161-162, 169-170.
[857] CONTRERAS 1945, p. 131.
[858] PANTORBA 1950, pp. 243-244.
[859] SÁNCHEZ CANTÓN 1949, s. p.

veis aquí es el personaje extraordinario que todo lo puede. Amo y capitán de las Españas, bien harán ellas en confiarse a la apretada y sabia mano que las rige, camino de la gloria»"[860]. Efectivamente, entre el conjunto de publicaciones que proliferaron en estos años, tampoco faltaron las biografías dedicadas a los Austrias y su época. Y no había mejor repertorio de imágenes que sirviesen a tal propósito que las que ofrecía el Prado.

La rendición de Breda pronto se convirtió en una de las obras a las que más páginas se dedicaron, junto a otros cuadros de batallas o los retratos ecuestres pintados asimismo para el Salón de Reinos. Ya en 1929 había inspirado al falangista Rafael Sánchez Mazas, cuando formaba parte de la corte literaria de Primo de Rivera. Para él, este lienzo reunía dos cuestiones esenciales: cantaba a la patria, pero también al mundo. "Se hubiera podido decir", escribió Sánchez Mazas, que era de "Diego de las Españas o Velázquez de Europa". Su pintura era "la más española, la más europea, la más católica, la más universal". Era capaz de manifestar "la conciencia imperial de España" y, ante todo, "la manera católica de vencer"[861].

En el pensamiento de este falangista, si nación y catolicismo eran fundamentales, la idea de un Imperio como "misión nacional" y "unidad de destino" joseantoniana era un proyecto universal que iba por delante de la patria[862]. Todo en la ideología falangista, como señala Saz, conducía al Imperio. Era "la culminación inevitable de su ultranacionalismo", de su idea de "la nación como unidad proyectada hacia el exterior" y de su universalismo "entendido como «misión», de aportación española a Europa y al mundo". Su noción de Imperio era "lo contrario del casticismo y del patriotismo vano, del nacionalismo de puertas para adentro", y es en esto donde justamente se diferenciaban de Acción Española[863]. De ahí que, según Sánchez Mazas, al contemplar el cuadro de *Las lanzas* se hiciese necesario "desespañolizarlo". Como otros falangistas, miraba hacia una Europa en la que España estaba llamada a desempeñar un liderazgo

[860] PANTORBA 1945, p. 159.
[861] SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, "La rendición de la plaza de Breda o «el cuadro de Las lanzas», de Velázquez", *ABC*, Madrid, 3 de marzo de 1929, pp. 5-6. Sánchez Mazas remontaba los orígenes intelectuales y doctrinales de Falange al Imperio del siglo XVI (y, más exactamente al reinado de Carlos V, momento de mayor gloria del Imperio español, en su opinión) y la Contrarreforma. MORENTE 2013, pp. 116, 125.
[862] MORENTE 2013, pp. 124-126, véase este artículo para profundizar en el pensamiento de Sánchez Mazas y su esfuerzo por codificar algunos de los elementos que caracterizarían al falangismo republicano, asumidos después por la Falange unificada.
[863] SAZ 2003, pp. 267-268.

espiritual. Europa y el lugar de España en ella estuvieron siempre entre las preocupaciones de Falange[864], aunque sus ideas europeístas no distaban demasiado de las de un D'Ors o un Ortega en aquellos años. Por esto, a la altura de 1939, como sostiene Saz, para muchos franquistas hubo "diversos discursos europeístas, poco democráticos y susceptibles de ser utilizados, sublimados, retorcidos y extrapolados"[865].

Sánchez Mazas seguiría fiel a esta visión falangista incluso en la nueva situación europea creada tras la derrota de las potencias fascistas. Sólo así se entiende, como tendremos ocasión de ver, algunas decisiones que tomó como presidente del Patronato del Prado. Por ejemplo, mostrarse contrario a la participación del museo y de España en las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa. Le interesaba Europa, pero no la de Estrasburgo, liderada por otros países y en la que España, por estar inmersa en un sistema antidemocrático, no tenía cabida. Es importante tener presente que, cuando se habla del franquismo y su relación con Europa, las cosas fueron más complejas de lo que se piensa[866]: "el régimen (o sectores muy importantes de él) no sólo querían estar en Europa, sino que, además, querían estarlo para mandar", como explica Saz. Y esta voluntad fue acompañada de una serie de discursos que no eran antieuropeístas, sino que expresaron "un cierto –otro– europeísmo"[867].

Ahora bien, para comprender mejor las ideas centrales que recorrieron la historiografía artística franquista resulta todavía más relevante el artículo que el aristócrata, diplomático, periodista, poeta y falangista de primera hora, Agustín de Foxá, dedicó al mismo cuadro en mayo de 1945, cuando la Segunda Guerra Mundial había tocado prácticamente a su fin con la victoria aliada:

> Nosotros vamos hoy al Museo a escuchar a un tiempo desvanecido; […]. Por eso nos hemos detenido ante el cuadro de *Las lanzas*, para

[864] Respecto al fascismo español y su idea de Europa o el "europeísmo falangista", véase SAZ 2003, pp. 267-290; SAZ 2010, pp. 137-145; y MARTÍN DE LA GUARDIA 2015, pp. 264-276.
[865] SAZ 2010, p. 137.
[866] El problema es que la idea de Europa se ha venido asociando con la de democracia. De manera que, como explica Saz, "la España europea y la España democrática configuran una identidad que, además y retrospectivamente, proporcionan un marchamo de democracia a todo aquel que en cualquier momento y circunstancia ha sido europeísta", mientras que, "viene a negarse todo marchamo europeísta a quien no ha sido franquista. Lo que sería perfectamente aplicable al régimen franquista, aunque no así, a buena parte de sus servidores". Por tanto, "la existencia de una única e inequívoca idea de Europa como la Europa democrática es una falacia retrospectiva que engulle la mayor parte de la historia europea del siglo XX". SAZ 2010, pp. 132, 136.
[867] SAZ 2010, pp. 129-130.

> contemplar esa sonrisa del marqués de Espínola recibiendo las llaves de Breda; porque en esa sonrisa, elegante y bondadosa, porque en esa cortesía del vencedor, en esa gentileza de los valientes, se encierra la espuma y flor caballeresca del XVII español y europeo. Y así fue Europa hace siglos. […]
>
> ¡Cuántos siglos, cuántos milenios de lenta elaboración, hasta llegar a esa sonrisa de Espínola! Con terror vemos ahora levantarse un viento de Asia que va a cegar nuestras vidrieras góticas […].
>
> De nuevo asoman en la Historia, en vez de príncipes, de los patricios de la Gens Julia, de los senadores o de los caballeros, grandes masas cuadriculadas, como bloques de granito, en los desfiles militares o en las manifestaciones sociales. Un mundo de mecánicos y electricistas amenaza irrumpir, armado, en la sombra. […]
>
> Ya no son las alegres banderas coloreadas de las naciones, con sus soldados de pantalones encarnados y sus tratados diplomáticos entre tazas de té en el Salón del Reloj o de los Espejos[868].

Como se ha explicado, el franquismo explotó una concepción esencialista de la nación española que enlazó el presente con un pasado glorioso, el del mito imperial y el esplendor cultural de su Siglo de Oro. Por tanto, no fue ninguna casualidad que Foxá eligiese también como uno de los momentos álgidos de la cultura europea esta imagen pretérita, realizada por uno de los más eminentes pintores españoles del siglo XVII y que representaba una victoria militar que contribuyó a la gloria de España antes de 1648[869]. Con ella quería aludir al destino imperial de España y a su dimensión europea, reclamando, bajo el signo de Occidente, un lugar en el concierto de las naciones europeas[870]. Una Europa –la occidental– y uno de sus fundamentos, el cristianismo, que ahora veía peligrar por ese "viento de Asia" o el nuevo turco representado por la amenaza del bloque comunista, sintetizando con su opinión el anticomunismo visceral de la derecha española. Además, aquella "sonrisa pintada" de Spínola, la del vencedor, era también una alusión a Franco.

---

[868] FOXÁ, Agustín de, "La sonrisa pintada", *ABC*, Madrid, 23 de mayo de 1945, p. 3. En el Salón del Reloj del Quai d'Orsay, sería donde –y esto no lo podía saber todavía Foxá– tendría lugar, el 9 de mayo de 1950, el discurso de Robert Schuman por el cual propuso la creación de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero; razón por la que se considera que marcó el nacimiento de la actual Unión Europea. Foxá, por tanto, hacía alusión a este espacio en su calidad de sede del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. Por su parte, en el Salón de los Espejos en Versalles, es donde, en 1919, se había firmado el Tratado de Paz que puso fin a la Primera Guerra Mundial.

[869] Fecha fatídica que, según los "westfalianos" del grupo Arbor, habría marcado el inicio de su decadencia. MARTÍN DE LA GUARDIA 2015, p. 274.

[870] ALARES 2015, p. 3546.

¿Franco sonreía? Sí, y al parecer mucho, aunque no podemos afirmar cuanto de resplandeciente tenía su sonrisa. Ante la imagen hierática o con una mueca de cordialidad poco espontánea de sus retratos, cuesta imaginarlo[871]. Recordemos el famoso tópico sobre su sonrisa que aparecía ya en el soneto de Manuel Machado de 1937. Efigie sonriente[872] sobre la que también escribió largo y tendido otro "antieuropeísta-europeísta", Giménez Caballero, y que contribuyó a crear una imagen carismática del dictador. Franco sabía, según el testimonio de sus más allegados, vencer y sonreír. Por eso no sorprende que Foxá encontrase en *Las lanzas* el cuadro por excelencia. Lo tenía todo: barroco, victoria militar, España, Imperio y, por supuesto, sonrisa. Es probable que hubiese leído el popular soneto así como otro que el mismo poeta dedicó al cuadro velazqueño, donde tradujo la pintura en versos. "La sonrisa de Spínola fulgura" decía uno de ellos, contribuyendo a difundir todavía más el tópico[873].

Lo que si podemos confirmar es que Franco sonreía cuando visitaba las salas del Prado o exposiciones de arte. Franco sonriendo, o como cruzado (la "cruzada" primero como intervención armada, luego la del régimen contra el comunismo, el liberalismo y la democracia) o como el Cid (en alusión a la idea del Alzamiento Nacional como "nueva Reconquista")[874], se convirtieron en tipos iconográficos y figuras literarias recurrentes en la construcción de la imagen del dictador. Así aparecía en el archiconocido mural-alegoría de Reque Meruvia para la Sala de la Guerra Civil del Archivo Histórico Militar. Una escenografía barroquizante, que aspiraba a lo épico pero que hoy sólo logra ser kitsch en grado superlativo[875]. Aun así, cumplió eficazmente su función[876].

[871] MAINER 2002b, p. 39.
[872] Su análisis ha sido un lugar común de estudios estéticos y literarios, véase ORS 1992, pp. 9-28; CIRICI 1977, pp. 76-78; LLORENTE 2002, pp. 53-54; MAINER 2002b, pp. 39-45; MARTÍN GIJÓN 2016, pp. 243-251.
[873] ORS 1992, pp. 20-21.
[874] ORS 1992, pp. 26-27.
[875] Véase LLORENTE 1993, pp. 187-221.
[876] De no ser así, Aznar no habría decidido ser fotografiado disfrazado de El Cid para *El País Semanal* en 1987, momento en que despegaba su carrera al ocupar la presidencia de la Junta de Castilla y León. FIGUERO, Javier, "Locas pasiones", *El País Semanal*, 20 de diciembre de 1987; MILLÁS, Juan José, "¿Aznar vuelve o devuelve?", *El País*, 26 de mayo de 2013.

El mundo es un pañuelo

> Cuando estuve en París en la sesión de ICOM, tuve la ocasión de hablar con el Profesor Stanisław Lorentz, Director del Museo Nacional de Varsovia. Llevó él la conversación hacia la exposición de Zurbarán. Me pidió detalle acerca de ella y tuve ocasión de decirle lo que estaba ya hecho y de lo que se esperaba reunir en el Casón. Me dijo que creía que se podrían obviar las dificultades del envío de pinturas, haciendo mención a la carta que dirigiste a él o a Kępiński[877].

Esto le escribió Xavier de Salas, subdirector del Museo del Prado, a Gratiniano Nieto Gallo, director general de Bellas Artes, en el verano de 1964. Esta carta y, sobre todo, aquella que la motivó, nos dicen muchas cosas sobre estos años. En primer lugar, cómo las reuniones del International Council of Museums (ICOM) habían venido contribuyendo a estrechar las relaciones entre los directores y conservadores de los museos de toda Europa, incluso más allá del Telón de Acero. En una de ellas, al parecer, Salas había tenido la oportunidad de conversar con Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia, sobre el posible préstamo de dos zurbaranes para la exposición monográfica que España estaba organizando con razón del tercer centenario de la muerte del pintor.

Una de las pinturas que se quería prestar, la *Adoración de la Virgen del Rosario por los cartujos*, se conservaba en el Museo Nacional de Poznań, del que Zdzisław Kępiński era director, además de profesor asociado en la Universidad (hoy Adam Mickiewicz), y con quien Lorentz había hablado ya para agilizar las gestiones. Sin embargo, había surgido un ligero contratiempo que debía de tratarse de forma "estrictamente privada y confidencial". Aquella pintura, como Lorentz le contaba a Salas en su carta, había pertenecido en el pasado al conde Atanazy Raczyński[878] y, a pesar de que la colección Raczyński había sido nacionalizada y

[877] AMNP, caja 4, leg. 17.06, exp. 12, Carta de Xavier de Salas Bosch, subdirector del Museo del Prado, a Gratiniano Nieto Gallo, director general de Bellas Artes, Madrid 12 de agosto de 1964.

[878] Aristócrata polaco que nació en Poznań en 1788, cuando la ciudad era todavía capital de la Gran Polonia o *Wielkopolska*. Sin embargo, desarrolló su carrera como diplomático ya al servicio del Reino de Prusia, cuando aquella región histórica polaca se incorporó al mismo. Fue un gran conocedor y coleccionista de arte, sobre todo, de la Europa occidental. Este zurbarán lo adquirió en 1853 en una subasta de la casa Christie & Manson en Londres. Después de su muerte, su colección se trasladaría desde Berlín al Museo Kaiser-Friedrich de Poznań, actual Museo Nacional, donde hoy representa una parte significativa del fondo de pintura europea y, especialmente, de la llamada "Galería Española". DOBRZYCKA 1968, pp. 49-51; WITKOWSKI 2004, pp. 159-160; MENCFEL 2016, pp. 384-450.

legalmente pertenecía al museo, al Estado polaco le preocupaba que los representantes de la familia que ya no vivían en la entonces República Popular de Polonia (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*, PRL), aprovechando el viaje, pudiesen exigir su devolución. Lo más probable es que Lorentz tuviese en mente a Edward Bernard Raczyński, diplomático que, instalado en Londres, fue uno de los miembros más destacados de la diáspora polaca[879]. No importaba cuál fuese "la decisión de los jueces españoles", según Lorentz. Querían evitar que comenzase cualquier tipo de confrontación por la vía judicial. Con el *Jesucristo después de la flagelación*, que desde antes de la Segunda Guerra Mundial se encontraba en el Museo de Silesia en Wrocław (a partir de 1970, Museo Nacional), Lorentz aseguró que no habría "ninguna complicación legal", dado que todos los bienes alemanes en aquellos territorios anexionados tras Yalta eran propiedad polaca[880].

Al tratarse de una exposición que contaba con el aval del ICOM, es normal que Polonia quisiese estar presente. Ahora bien, no lo haría sin la garantía del Gobierno español de que las dos pinturas estarían de vuelta tras la clausura. Una vez supiesen que sería así, iniciarían las gestiones oportunas con el Ministerio de Cultura y Arte polaco así como con el de Asuntos Exteriores para obtener los permisos para proceder al envío. "Por nuestra parte", le comentaría entonces Nieto a Salas, "podríamos dar toda clase de seguridades en cuanto a la conservación de las pinturas". Sin embargo, lo que no estaba en sus manos era evitar "que cualquier persona o entidad" que se considerase con derecho sobre las mismas pudiese reclamarlas. "Nadie en España", como le hizo saber Salas a Lorentz, podía garantizarles lo que pedían. "Ante esta eventualidad", consideró que era mejor que ninguna de estas pinturas participase en la exposición[881].

Así que, aunque cuando la historiadora del arte María Luisa Caturla escribió su texto para el catálogo, todavía albergaba esperanzas de que enviasen la *Virgen de los cartujos*, nunca contemplada fuera de Polonia, ésta jamás llegó[882]. A pesar de lo

[879] Entre otras cosas, como representante de Polonia en el Movimiento Europeo. Si bien, entre 1954 y 1972, Raczyński fue miembro del Consejo de los Tres, órgano de oposición al Gobierno polaco en el exilio, creado después de que August Zaleski, tras siete años como presidente, decidiese prolongar indefinidamente su mandato. Véase MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2002; LANE 2005; LANE y WOLAŃSKI 2009.

[880] AMNP, caja 4, exp. 12, Carta de Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia, a X. de Salas, Varsovia, 25 de julio de 1964. Respuesta de X. de Salas a S. Lorentz, Madrid, 13 de agosto de 1964.

[881] AMNP, caja 4, exp. 12, Carta de G. Nieto Gallo a X. de Salas, Madrid, 19 de octubre de 1964; Carta de X. de Salas a S. Lorentz, Madrid, 29 de octubre de 1964.

[882] CATURLA *et al.* 1964, s.p.

DYREKTOR
MUZEUM NARODOWEGO
W WARSZAWIE

XXVIII-299/64

Warszawa, le 25 Juillet 19 64
Al. Jerozolimskie 3

Cher Monsieur,

Je vous écris au sujet du prêt de deux peintures de Zurbaran du Musée National de Poznań. Cette lettre est strictement privée et confidentielle. J'ai déjà parlé avec le Professeur dr.Kępiński, directeur du Musée National à Poznań. En principe il est d'accord pour prêter ces tableaux à votre exposition. Mais il y a une certaine difficulté qui ne peut être résolue que par vous. Le tableau l'Adoration de la Madone par Chartreux qui avait appartenu au Comte Raczyński,ainsi que toute la collection Raczyński, est nationalisé et il appartient maintenant à l'Etat. Selon nos lois il n'y a aucun doute que ce tableau appartient au Musée National de Poznań. Mais les représentants de la famille Raczyński qui n'habitent plus la Pologne pourraient entamer un procès et demander que ce tableau leur soit rendu par l'Espagne. N'importe quelle serait la décision des juges espagnols nous ne voulons pas permettre que le procès soit entamé. Quant à la seconde peinture - "Jésus Christ après la flagellation", qui avant la guerre se trouvait au musée de Wrocław /Breslau/, il me semble qu'il n'y aurait aucune complication juridique car tous les biens allemands sur ce territoire sont devenus la propriété de l'Etat Polonais.

Je vous présente très sincèrement la situation effective et cela pour vous expliquer que je voudrais bien prêter les deux tableaux à une exposition organisée sous les auspices de l'ICOM, mais il nous faudrait une garantie du Gouvernement Espagnol que les deux tableax retourneront en Pologne dès la clôture de l'exposition. Je vous prie de bien vouloir m'informer si cela est possible, autrement nous ne pourront pas le faire. Si votre Gouvernement consent à accorder une telle garantie et vous m'en aviser, je m'adresserai alors à notre Ministère de Culture et des Arts ainsi qu'au Ministére des Affaires Etrangères pour obtenir la permission d'exporter ces deux tableaux à l'exposition. Je voudrais savoir aussi si les organisateurs de l'exposition pourront se charger des frais de transport et d'assurance ainsi des frais de voyage et de séjour d'une personne qui convoiera les tableaux. Il est possible que le Directeur du Musée National de Poznań, le Professeur Kępiński, sera le convoyant dans ce cas.

Ma lettre à un caractère tout à fait personel et privé ayant pour but de vous expliquer la situation d'une façon amicale et je vous serai très reconnaissant de me répondre tout à fait franchement.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments très dévoués

Prof.dr Stanisław Lorentz
Directeur du Musée National de Varsovie

Xavier de SALAS
Sub-Director del Museo del Prado
Madrid

«Galanteria» Filipera 3 — Z. 930 n. 1000

Fig. 34. Carta de Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia, a Xavier de Salas Bosch, subdirector del Museo del Prado, 25 de julio de 1964. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

cual, la revista *Muzealnictwo* se haría eco de la exposición española[883] y la colaboración hispano-polaca no naufragó del todo. Quiero decir que, por ejemplo, aquel mismo año Angulo publicaría un artículo sobre Antolínez en *Studia Muzealne*[884] y, tres años después, en 1967, viajó, junto a Pérez Sánchez, hasta Poznań para asistir a la inauguración de una exposición sobre *Pintura española de los siglos XIV al XVIII en las colecciones polacas*, en cuyo catálogo habían colaborado, junto a la comisaria Anna Dobrzycka, conservadora de pintura europea de aquel museo, y su homólogo del de Varsovia, Jan Białostocki. Al parecer se alojaron en el Hotel Orbis Merkury, ejemplo de arquitectura modernista inaugurado tres años antes con razón de la Feria Internacional, y aprovecharon el viaje para visitar Cracovia y Varsovia[885]. El mundo del arte entonces era más pequeño de lo que pensamos.

Regresando a las cartas relativas a la exposición sobre Zurbarán y el posible préstamo, la pregunta que quizá deberíamos hacernos es, ¿por qué, aparte de por el aval del ICOM[886], estos historiadores polacos tenían tanto interés en prestar estas obras, aun sabiendo que cabía la posibilidad de que una de ellas no volviese y en un momento, además, en el que la España franquista había asumido el papel de baluarte del anticomunismo? Puede que precisamente esa fuese la razón. A lo que habría que unir, teniendo en cuenta la temática de las pinturas, el argumento de la catolicidad. Si la Iglesia católica constituyó uno de los pilares en los que se apoyó el franquismo, para la sociedad polaca representó un elemento de cohesión y una de las formas de oposición frente a las autoridades comunistas. Por supuesto que, como tendremos ocasión de ver, había más razones que empujaban a una parte de la población de aquel Estado socialista a buscar un acercamiento no ya a la España franquista, sino a la Europa Occidental como medio para redefinir su identidad cultural.

Por lo que estas cartas nos hablan, en primer lugar, de las transferencias e intercambios culturales que estaban funcionando entre ambos bloques durante la Guerra Fría; por consiguiente, son un buen ejemplo para continuar desterrando ideas preconcebidas y concienciarnos sobre la pertinencia de ampliar nuestro

[883] CICHA 1967, p. 170.
[884] ANGULO 1964a.
[885] DOBRZYCKA 1967, pp. 9-11, 18; ANGULO 1967, p. 272; PÉREZ SÁNCHEZ 2001, p. 38.
[886] Debido al exceso de exposiciones posterior a 1945, el ICOM creó una comisión específica para evaluar los proyectos y seleccionar aquellos que contribuían al avance científico a fin de restringir su número. Su garantía era un sello de calidad que favorecía los préstamos.

conocimiento sobre la historia de la Europa Central y Oriental para comprender mejor la propia[887]. Y en segundo lugar, lo hacen sobre la internacionalización de la historiografía española durante los años 60, incluso más allá del Telón de Acero, y cómo a ello contribuyeron, además de los congresos del CIHA, las reuniones del ICOM o los proyectos expositivos ya desde los años 50, tema sobre el que volveremos en otro capítulo.

Franquismo, arte y políticas del pasado

Este episodio en torno a la efeméride zurbaranesca nos habla, por último, de las políticas del pasado desplegadas por el régimen franquista en materia cultural, que extrapolaron el discurso historiográfico alentado por el mismo al espacio museográfico. En ellas ocuparon un lugar destacado las exposiciones organizadas para conmemorar los centenarios de los grandes maestros del arte español, sobre todo del Barroco, como el tercero de la muerte de Velázquez en 1960, el cuarto de la muerte de Alonso de Berruguete en 1961 o el ya comentado de Zurbarán en 1964, pero también, en 1963, se celebró el primero del nacimiento de Sorolla[888]. Si bien, en esta definición y elogio de lo español tampoco faltaron las referencias al pasado imperial, evocado con razón de los cuatrocientos años de la muerte de Carlos V en 1958, de la elección de Madrid como capital (conforme también al ideario de centralización del régimen y para lo que se eligió a Goya, el pintor más "castizo") en 1961[889] o de la fundación del monasterio de El Escorial[890], lugar de memoria que el régimen vinculó fuertemente con el presente[891], en 1963.

Estas efemérides, como explica Alares, al condensar de manera espectacular las narrativas sobre la historia –o, en su caso, la historia del arte–, se convirtieron en un instrumento de primer orden en la configuración del entramado simbólico con el

[887] Sobre las relaciones de la España franquista con la Europa Centro-Oriental, véase EIROA 2001, y para el caso concreto de la PRL, RÓŻYCKI 2015.
[888] NO-DO, Noticiarios N.º 937A, 19 de diciembre de 1960, N.º 990C, 25 de diciembre de 1961, Nº1142B, 23 de noviembre de 1964, N.º 1060B, 29 de abril de 1963. Todos los noticiarios están en la web de la Filmoteca Española: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do [Consulta: 2/12/2016].
[889] La iniciativa en este caso fue del Ayuntamiento, que solicitó la cesión del espacio del Casón a la Dirección General de Bellas Artes. Se aceptó con la condición de que los gastos corriesen a cargo del primero. AGA, Cultura, caja 705, Oficio del Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Madrid a G. Nieto Gallo, Madrid, 29 de abril de 1961; Minuta con respuesta de G. Nieto, Madrid, 16 de mayo de 1961; NO-DO, Noticiario N.º 978C, 2 de octubre de 1961.
[890] NO-DO, Noticiario N.º 1060C, 29 de abril de 1963.
[891] Véase TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA 2000, pp. 517-526; SÁNCHEZ-BIOSCA 2014, pp. 186-190; y HERMOSO 2017, pp. 276-306.

que el régimen se legitimó. Actuaron más que nunca como lugares de intersección entre historia y política[892]. De ahí que se celebrasen por todo lo alto y con el beneplácito y financiación del Ministerio de Educación Nacional, y que las inauguraciones de las exposiciones, con la presencia casi siempre de Franco, se recogiesen en el NO-DO[893]. Nada que no se hubiese hecho antes. Ya en la Italia de Mussolini –que, como vimos, sentó precedentes en materia de política cultural– los *cinegiornali* del Istituto Luce, uno de los instrumentos más eficaces para propaganda del fascismo, se encargaron de filmar aquellas exposiciones que, en suelo italiano o más allá de sus fronteras, tuvieron por fin exaltar al genio nacional y proclamar su *italianità*. Nos referimos a hitos expositivos de los años 30 como *Italian Art* en Londres, *Art Italien* en París, las monográficas de Tiziano y Tintoretto en Venecia, o la *mostra* sobre el retrato italiano celebrada en Belgrado[894].

La diferencia es que para el noticiario español no se grababa cualquier momento, sino el de la visita de Franco. Y no de cualquier manera, sino volcado en la experiencia, inusitadamente interesado, escuchando las explicaciones y haciendo comentarios. Desde luego, estaba lejos de la actitud distante de un Mussolini siempre ausente en este tipo de actos, salvo cuando su efigie en bronce, hierática y autoritaria, presidió alguna de las *mostre* organizada bajo sus auspicios. Pensemos que a estas cintas las separan más de veinte años y que, a la altura de 1960, aquel mensaje no funcionaba ya en España; mucho menos después de ser testigo de la suerte que habían corrido la Alemania nazi y la Italia fascista en la Segunda Guerra Mundial. Ahora, en un panorama europeo en el que el sistema de poder había evolucionado, la dictadura franquista se había visto forzada a hacerlo también para garantizar su supervivencia, y al jefe de Estado le tocó mostrar su cara más humana: lo más normal será verle sonriendo[895]. Los noticiarios, como indica Rodríguez Mateos, debían trasladar al espectador el peso político de Franco, pero

[892] ALARES 2017, pp. 21-23.
[893] Sobre el NO-DO, véase TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA 2000; RODRÍGUEZ MATEOS 2008 y SÁNCHEZ-BIOSCA 2014, pero en relación con las políticas de la memoria, AGUILAR 2008, pp. 118-129, y sobre el lugar del arte español, HARO 2016, pp. 6-19 y HARO 2017.
[894] Cinegiornali Luce B0687, 25 de mayo de 1935; B0669, 1 de mayo de 1935; B1084, 28 de abril de 1937; B1276, 30 de marzo de 1938. Todos los noticiarios están disponibles en la web del Archivio Luce: https://www.archivioluce.com/archivio-cinematografico-2/ [Consulta: 3/12/2016]
[895] Sobre cómo el NO-DO contribuyó a conformar gradualmente esta dimensión humana de Franco a medida que la dictadura se prolongaba en el tiempo, sin menoscabo de su condición de estadista, véase SÁNCHEZ-BIOSCA 2002.

también contribuir a crear, acercar al público y hasta sobredimensionar una imagen carismática del dictador[896].

Sin ir más lejos, así se le pudo ver en la inauguración de *Carlos V y su ambiente* (1958), abierta en el antiguo Hospital de Santa Cruz de Toledo. Una exposición que vino a materializar la actualización de la España imperial, aunque con una dimensión europea. Porque, como explica Alares, en un contexto como el de la Guerra Fría, la figura de Carlos V vehiculó las aspiraciones de aquellos intelectuales nacionalcatólicos que contemplaron al emperador como un remoto precedente de una Europa unida y católica[897]. Los reportajes y el catálogo prolongaron este discurso a través de la imagen y la palabra[898]. Hasta el punto de que, en el prólogo al segundo, Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, escribió que, después de cuatro siglos, Carlos V seguía "proyectando su sombra sobre el mundo que él quiso encajar en un orden que el Occidente desearía hoy ver logrado"[899].

Un *Carlos V en Mühlberg* presidió, como ya lo hubiese hecho en Ginebra 1939, una sala de aire imperial, aunque cuajada de retratos y armaduras a la manera de Lisboa 1940. Pero en Toledo hubo una diferencia: prácticamente todos los tizianos eran copias. Ningún original había salido del Prado. El museo, por supuesto, tuvo que contribuir al evento. Sin embargo, aparte de los bronces y mármoles de los Leoni (en esculturas, fue generoso) y otros originales, entre los préstamos abundaron las copias o los anónimos. No interesaba tanto la calidad artística como transmitir el ambiente y el pensamiento de la época[900]. Francia, los Países Bajos y, especialmente, Bélgica no dejaron pasar la oportunidad de contribuir a la efeméride haciendo llegar documentos y piezas desde distintos museos, colecciones y bibliotecas.

---

[896] RODRÍGUEZ MATEOS 2008, pp. 34, 38-39.

[897] ALARES 2015, pp. 3535-3536, 3545-3549. Sobre el papel de las efemérides y otras conmemoraciones dentro de las políticas del pasado desplegadas por la dictadura franquista, véase ZENOBI 2011, pp. 219-242 y ALARES 2017. Para una aproximación a la "hiperinflación" de la literatura con "ansias de Imperio" y la conmemoración de Carlos V, véase ALARES 2017, pp. 247-314; y PEIRÓ 2017, pp. 167-188.

[898] NO-DO, Noticiarios N.º 825B, 27 de octubre de 1958 y N.º 838A, 26 de enero de 1959; Revista cinematográfica Imágenes N.º 729, *Carlos V y su ambiente*, 1958.

[899] TOLEDO 1958, p. 7.

[900] AMNP, caja 3, leg. 17.05, exp. 6, Oficio de Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, a F. Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, Madrid, 13 de junio de 1958, adjuntando relación de préstamos solicitados.

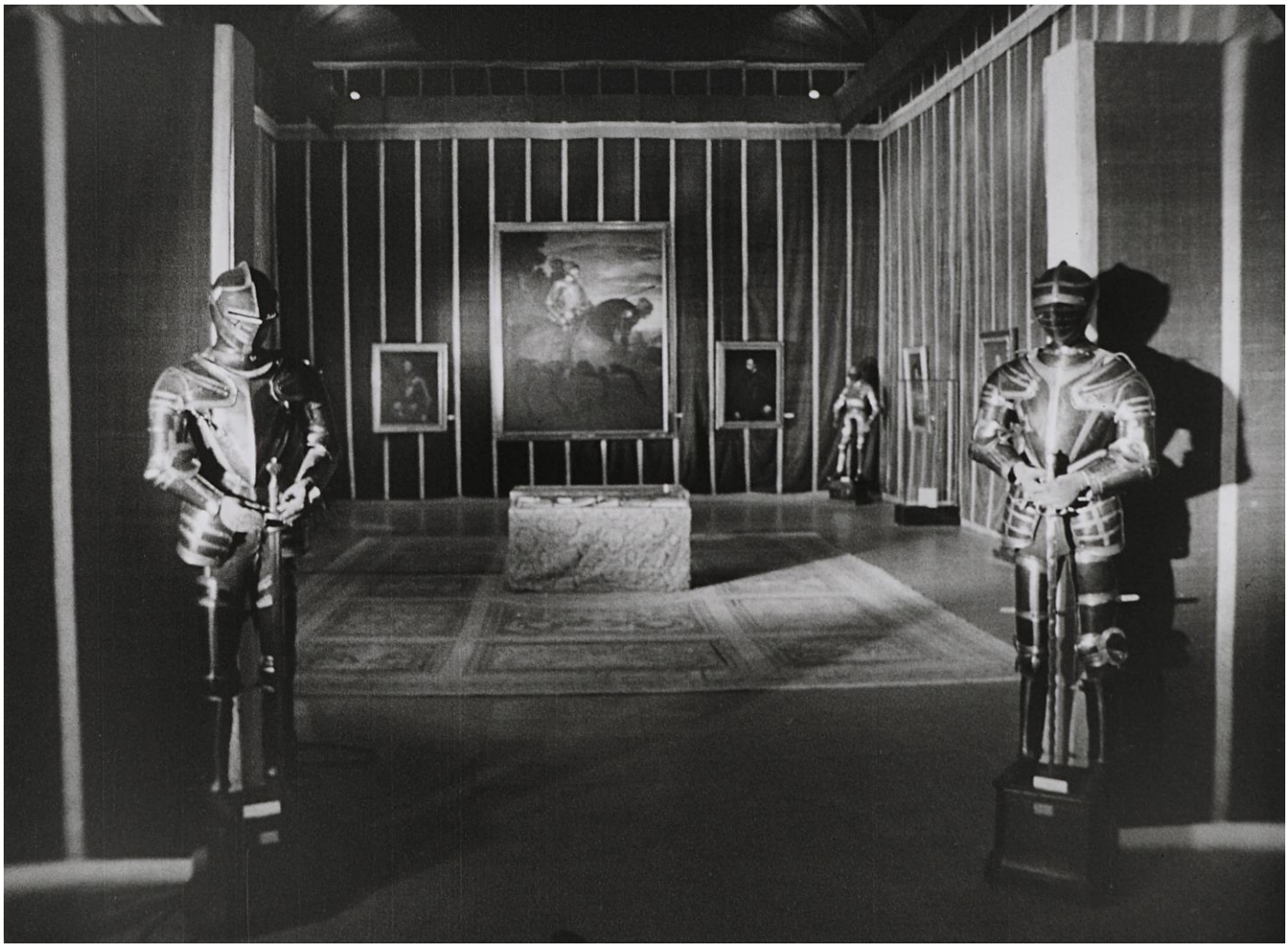


Fig. 35. Sala presidida por una copia del *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano, conservado en la Fundación Lerma, flanqueado por otras dos copias de obras del pintor, el retrato del duque de Alba, de la colección de la Casa de Alba, y el de Fernando I de Hungría y Bohemia, propiedad del Prado, en la exposición *Carlos V y su ambiente* (1958), celebrada en el Hospital de Santa Cruz, Toledo. NO-DO, Revista cinematográfica Imágenes N.º 729. Filmoteca Española.

Que estas conmemoraciones viniesen decretadas por el Ministerio nos habla de su relevancia para el régimen. Su organización corrió casi siempre a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. Que el Casón del Buen Retiro se hubiese elegido para acoger buena parte de las exposiciones se explica por su titularidad estatal[901], su centralidad y su proximidad al Prado. Instalarlas en Villanueva habría obligado a desalojar demasiadas "salas de visita y estudio imprescindibles"[902], mientras que exponer todo en el Casón era imposible. Mover tantos originales, además de innecesario, habría sido cuestionable. Quizá por esto podría considerarse que el Prado tuvo escasa presencia institucional en las mismas[903]. Desde el propio museo aclararon que en ningún momento había habido "la menor discrepancia" entre el Patronato y la citada Dirección General[904].

Conociendo la amplia red de contactos con instituciones culturales, museos y galerías de Europa y Norteamérica que tenían los vocales-historiadores, su colaboración en los preparativos y las gestiones de todas ellas debió de ser indispensable. Así se le reconoció a Sánchez Cantón en la exposición de Velázquez, haciendo constar en el catálogo su "valiosa ayuda"[905]. Muchos de ellos formaron parte de las Juntas Nacionales de los Centenarios, como especialistas y/o en calidad de su cargo, o incluso, escribieron los catálogos. Es más, el Prado por lo general envió "cuanto le fue pedido" y, por ejemplo, en relación con la muestra de Velázquez, la hizo coincidir "de mutuo acuerdo" con la reapertura en Villanueva de las tres salas principales dedicadas al pintor, que habían sido completamente renovadas[906].

Algo similar sucedió con la efeméride de Zurbarán. La Dirección General de Bellas Artes solicitó el retrato de Fray Diego de Deza, la *Defensa de Cádiz*, el *Cristo crucificado con un pintor*, el bodegón de la colección Cambó y los Trabajos de Hércules[907]. Al Casón, sin embargo, únicamente se trasladaron dos pinturas de la

[901] Funcionó como espacio para exposiciones temporales, dependiente de la mencionada Dirección General, desde 1960 hasta 1971, fecha en que se adscribió al museo.
[902] AMNP, caja 3, leg. 17.05, exp. 9, Nota mecanografiada relativa a la organización de la exposición *Velázquez y lo velazqueño*, 1960.
[903] Cfr. PORTÚS 2018, p. 151.
[904] AMNP, caja 3, exp. 9, Nota mecanografiada relativa a *Velázquez y lo velazqueño*, 1960.
[905] VELÁZQUEZ 1960, pp. 8-9.
[906] AMNP, caja 3, exp. 9, Nota mecanografiada relativa a *Velázquez y lo velazqueño*, 1960; Oficio de A. Gallego Burín a F. J. Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, Madrid, 4 de noviembre de 1960; VELÁZQUEZ 1960, p. 208.
[907] AMNP, caja 4, leg. 17.06, exp. 12, Carta de G. Nieto Gallo a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de septiembre de 1964.

última serie, que se colgaron en el vestíbulo de acceso[908]. Esto fue así porque, aquel noviembre de 1964, se abrió una sala monográfica en el propio Prado a modo de "homenaje permanente". Una decisión que se había visto favorecida por la última ampliación (se eligió una de las tres nuevas salas; la de mayores dimensiones), aunque su creación había sido impulsada por Caturla[909].

Respecto a las visitas de Franco a las exposiciones, cabe insistir en que su participación en estos actos públicos, además de formar parte del protocolo institucional, constituyó un medio de afianzamiento de su liderazgo[910]. Solía asistir uniformado, si bien la etiqueta en este tipo de eventos culturales se fue relajando y en alguno se le pudo ver de paisano, como en la exposición sobre Goya. Acudía siempre acompañado de su mujer, Carmen Polo. A la pareja se unían toda una serie de altos cargos del mundo de la cultura, entre los que no faltaban el ministro de Educación Nacional (Jesús Rubio García-Mina en Toledo y en la muestra de Velázquez, mientras que en la de Zurbarán, lo hizo Manuel Lora Tamayo), el director general de Bellas Artes (Gallego Burín todavía en Toledo; en las del Casón, tras su fallecimiento, lo haría Nieto Gallo) y miembros del Patronato del Prado (en el Casón siempre con Sánchez Cantón como director a la cabeza). Era frecuente también que se uniesen a la comitiva altos mandos del Ejército y representantes de la jerarquía eclesiástica, lo que se puso más de manifiesto en Toledo, donde se contó con la presencia del cardenal primado, Enrique Plá y Denier[911]. Por último, y esto nos interesa más, asistían los miembros de las Juntas de los Centenarios. Por ejemplo, en la exposición de Zurbarán, Salas Bosch (también en calidad de subdirector del Prado), Caturla y el marqués de Lozoya (ambos vocales del Patronato del museo) o la comisaria, Consuelo Sanz-Pastor[912].

---

[908] AMNP, caja 4, exp. 12, Acta de entrega de los cuadros del Museo del Prado, firmada por G. Nieto Gallo, Madrid, 12 de noviembre de 1964; Carta de G. Nieto Gallo a F. J. Sánchez Cantón, 1 de marzo de 1965; Recibí de la entrada de los cuadros en el Prado, Madrid, 3 de marzo de 1965; CATURLA *et al.* 1964, s.p.

[909] En 1952 hablaba ya a Javier de "la Sala de Zurbarán por hacer" en el Prado. MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, viernes 3 [octubre] 1952; AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 509, 18 de noviembre de 1964, ff. 5v-6r.

[910] ZENOBI 2011, p. 219.

[911] Lo religioso siempre estuvo presente como representación institucional a través de las autoridades eclesiásticas (aval del mando de Franco) y en su dimensión ritual. Una politización de lo sagrado o una religiosidad política, como indica Zenobi, que constituyó dos polos de un mismo vector que era el que vehiculaba el nacionalcatolicismo. ZENOBI 2011, p. 220.

[912] "Exposición conmemorativa de Zurbarán", *ABC*, Sevilla, 18 de noviembre de 1964, p. 13; "Franco inaugura la exposición Zurbarán en el Casón del Buen Retiro", *ABC*, Madrid, 18 de noviembre de 1964, pp. 8, 77.



Fig. 36. Visita de Franco y Carmen Polo a la exposición de Zurbarán en el III centenario de su muerte, acompañados por Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, y la comisaria Consuelo Sanz-Pastor, Casón del Buen Retiro, 17 de noviembre de 1964. NO-DO, Noticiario N.º 1142B, 23 de noviembre de 1964. Filmoteca Española.

De la de Zurbarán, además, conservamos imágenes de la llegada de Franco, delante de la fachada del Casón que da a la calle de Felipe IV, pasando revista a una compañía del Batallón del Ministerio del Ejército y saludando a la bandera. Ritual derivado de su rango –fue, ante todo, un soldado– y que, dentro de esta escenografía, venía siendo el prólogo a eventos de muy distinto signo. Sin embargo, la rigidez castrense que predominaba en el exterior, se perdía una vez estaba dentro, donde se mostraba más como un líder político[913]. En los noticiarios no aparecían estas ceremonias frente al edificio, sino que se privilegiaron las imágenes del espacio civil y, sobre todo, de las obras de arte. Evolucionaron al tiempo que lo hacía la propia dictadura: lo militar dejó de ser tan imperioso. Se sucumbió al arte. El momento era propicio. No sólo transmitía mejor que las palabras la pretendida esencia de lo español y las glorias pasadas, sino que además podía utilizarse para dar la imagen de internacionalidad que ahora se estaba buscando.

De ahí que, con razón de *Velázquez y lo velazqueño* (1960), se hiciese hincapié en el elevado número de préstamos enviados desde grandes museos y colecciones privadas europeas y norteamericanas. Tan sólo Viena, "la ciudad más obligada a contribuir", faltó a la cita. "Si alguna ausencia podía dolernos" –lamentaba Areán en su crónica para *Arbor*– era ésta[914]. No fue el único. Gaya Nuño, quien por cierto la visitó en compañía de Francis Haskell, escribió en *Goya* que "la solidaridad artística internacional" había estado "muy lejos de responder adecuadamente al llamamiento español"[915]. No es de extrañar, por lo tanto, que el momento en que se descolgó *La Venus del espejo*, que había venido desde Londres, fuese recogido por el NO-DO, ni que el comentarista insistiese en que era "una de las joyas enviadas del extranjero". No era para menos, conociendo la política de la National Gallery. La *Venus* fue la gran protagonista. Acaparó casi todas las crónicas[916] y apareció ilustrando la portada del catálogo. El discurso había

[913] RODRÍGUEZ MATEOS 2008, pp. 40-41.

[914] AREÁN 1961, pp. 86-87. El Kunsthistorisches envió sólo *La familia del pintor*, de Mazo.

[915] Al "egoísmo" de esos museos extranjeros, según Gaya Nuño, se sumó el problema de la calidad: exhibir una "irrazonable cantidad de copias, obras de taller y, más gravemente, las caprichosas o arbitrarias atribuciones que ponían un momentáneo entredicho en la estelar categoría del artista conmemorado". La exposición, en su opinión, quedó deslucida por "piezas indignas". GAYA NUÑO 1961b, pp. 269, 274.

[916] Pero sin menoscabar aquel esencialismo transhistórico del arte español. "Ante Velázquez", afirmaba Areán en *Arbor*, podía entenderse a "Picasso, Cossío, Tàpies, Vela, Suárez y tantos otros reactualizadores hispanos". O en la de Pedro Rocamora en la misma revista con motivo de la exposición de Goya. La "línea ideológica" del pintor empezaba, según este jurista haciendo de crítico de arte, con Quevedo y acababa con Unamuno, y su "rudeza" era "celtibérica pura", mientras que su pintura "la última aportación del barroco hispánico". AREÁN 1961, pp. 93-94; ROCAMORA

comenzado a dejar de girar exclusivamente en torno a *Las lanzas*[917] y lo que este cuadro representaba en relación con el corpus ideológico de la dictadura. Además, el noticiario subrayó la generosa recaudación: cerca de millón y medio de pesetas[918]. Así que había otro mensaje clarísimo: el arte –y España tenía mucho– generaba dinero y las exposiciones más, premisa fundamental en un momento en el que una de las vías de llegada de capital era el turismo y en el que el régimen estaba buscando un mayor acercamiento a Estados Unidos y a la Europa de Estrasburgo. La diplomacia cultural jugaría un papel destacado en todo ello.

El rol del pasado en este tipo de retórica visual fue, por tanto, el de justificar el presente. La fusión de horizontes históricos, como había ocurrido también en la historiografía, se convirtió en un medio para reivindicar la continuidad de la identidad nacional. Se anuló la distancia histórica, sacrificándola en aras de principios transhistóricos. Nacionalismo banal o no, el caso es que estas exposiciones, con su evocación de lugares de memoria y su puesta en escena, cumplieron eficazmente su papel al recoger aquello que se postulaba como el espíritu nacional[919]. No lo pudo decir más claro Gallego Burín cuando se estaba organizando la exposición sobre Velázquez. Su fin debía ser no sólo rendir homenaje "al primero de nuestros pintores y a la gran pintura española de su siglo derivada de él", sino "la exaltación de uno de los más puros valores espirituales de España"[920].

El pasado ha sido en ocasiones una herramienta muy poderosa en manos del presente, como afirmaba Moxey al estudiar la historiografía sobre el Renacimiento alemán durante el periodo de entreguerras[921]. La aspiración de todo historiador debe ser, por tanto, desterrarlo a su horizonte histórico para "captar el ayer como el ayer fue", como habría dicho Sánchez-Albornoz[922]. Una empresa difícil cuando la distancia histórica parece estar siempre sujeta a una negociación entre el pasado y el presente, donde el verdadero protagonista es el tiempo. Llegados a este punto, no nos queda más que admitir –y vuelvo a apropiarme de las palabras de Moxey– que

---

1961, pp. 112-113.

[917] Aunque seguían ocupando el lugar más importante de Villanueva. Así fue hasta agosto de 1978, momento en que *Las meninas* se colocaron ahí. PORTÚS 2009, p. 123.

[918] NO-DO, Noticiario N.º 948A, 6 de marzo de 1961.

[919] SÁNCHEZ-BIOSCA 2014, pp. 193-195.

[920] AMNP, caja 3, leg. 17.05, exp. 9, Oficio de A. Gallego Burín a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 4 de noviembre de 1960.

[921] MOXEY 2015, pp. 230-232, 234, 242.

[922] SÁNCHEZ-ALBORNOZ 2005, vol. II, p. 1405.

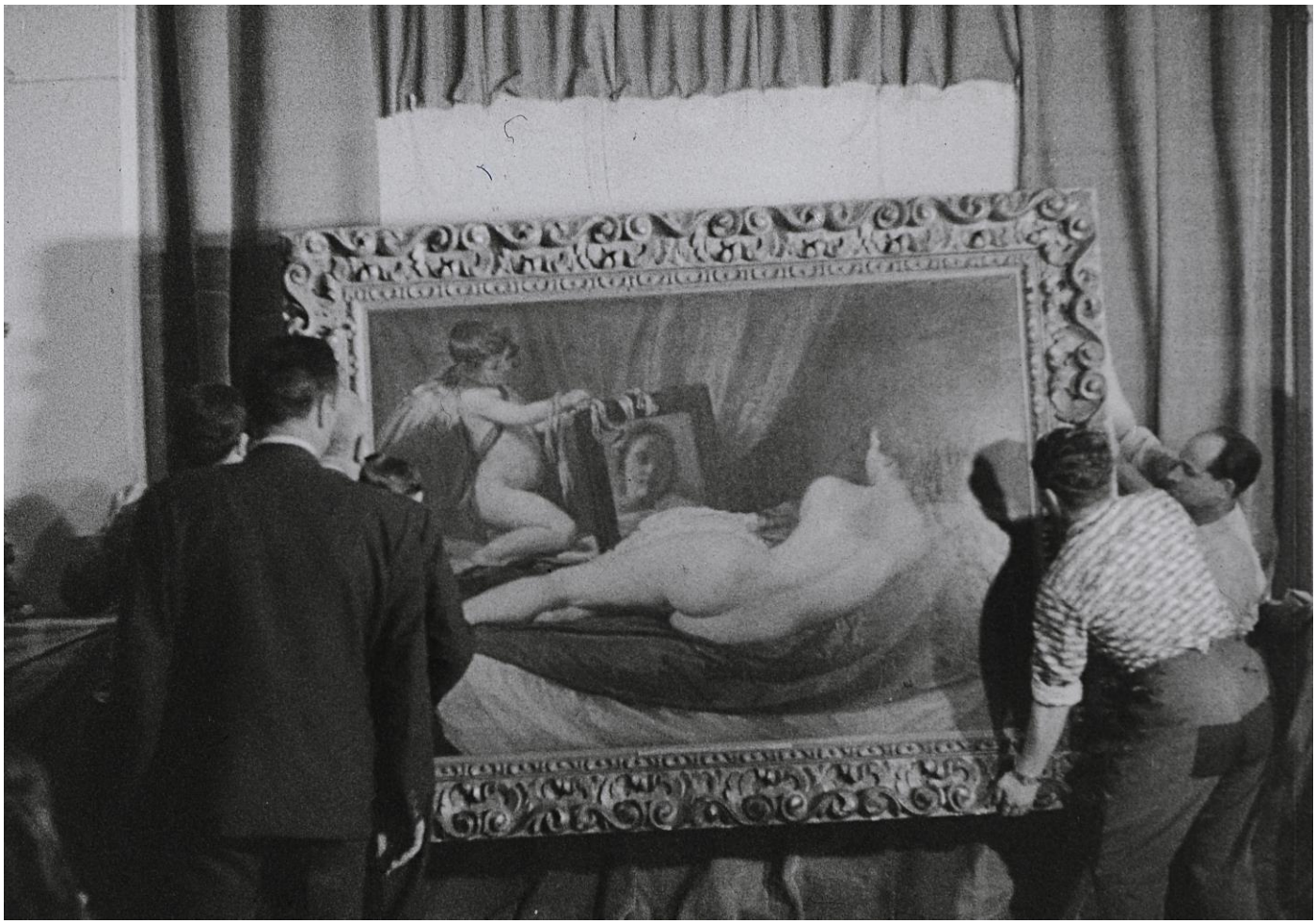


Fig. 37. Retirada de *La Venus del espejo*, prestada por la National Gallery de Londres, de la exposición *Velázquez y lo velazqueño* (1960-61), celebrada en el Casón del Buen Retiro. NO-DO, Noticiario N.º 948A, 6 de marzo de 1961. Filmoteca Española.

“la tensión provocada por el poder del pasado para moldearnos y nuestro poder para dar forma al pasado, encuentra en la escritura de la Historia del Arte una de sus manifestaciones más fascinantes”[923]. Por lo que no dejemos nunca de cuestionar esta fascinación.

[923] MOXEY 2015, pp. 237, 249.

María Luisa Caturla entre zurbaranes

> Hoy es poco menos que heroico ser mujer casada y sostener una actividad intelectual. […] No creo que ningún hombre fuera capaz de tanto.
>
> Concha de Marco, *La patria de otros. Memorias de una mujer libre* [1976]

"No sé por qué tanta sorpresa ante la foto", respondía la historiadora del arte Eva Fernández del Campo a una encuesta de Peio H. Riaño para *El Español* en 2016. En ella aparecían, entre otros, Miguel Zugaza, entonces director del Museo del Prado, y Manuel Borja-Villel, el del Museo Reina Sofía, reunidos con razón de la firma del acuerdo que establecería de forma definitiva el reparto de las colecciones entre ambas instituciones. "Ya sabíamos hace mucho", añadía, "que todo lo relacionado con la autoridad está cargado de testosterona y que, aunque en el mundo de la Historia del Arte hay más mujeres que hombres, los que ostentan los cargos de poder son mayoritariamente ellos"[924]. La fotografía era el techo de cristal hecho imagen y un fiel reflejo de la disciplina hoy. Cualquiera diría, visto el panorama, que la exposición abierta en el Museo Reina Sofía entonces, *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, había sido comisariada por una mujer, María Dolores Jiménez-Blanco, quien, además, al poner ejemplos de historiadores que desarrollaron su actividad durante el franquismo y que fueron fundamentales para las siguientes generaciones, citaba a otra, María Luisa Caturla[925]; nombre que también apareció en la intervención de la catedrática Jesusa Vega en el seminario celebrado con razón de la muestra[926].

"Cuando inicié mis estudios universitarios de historia del arte, hacia mediados de la década de 1980", escribía Patricia Mayayo hace más de diez años, "hubo un par de «detalles» que enseguida llamaron mi atención". Uno de ellos era que no había nombres de historiadoras en las bibliografías. "¿De verdad –se preguntaba

---

[924] RIAÑO, Peio H., "Las mujeres no pintan nada en la foto de la cúpula del arte español", *El Español*, 19 de marzo de 2016. En http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160318/110489247_0.html [Consulta: 20/03/2016].
[925] JIMÉNEZ-BLANCO 2016, p. 39.
[926] Ciclo de Conferencias *Fieramente humanos. Estudios culturales sobre los años 40*. MNCARS, Madrid, 10 de mayo al 14 de junio de 2016.

Mayayo– eran tan pocas las estudiosas de la historia del arte que habían hecho contribuciones valiosas a la disciplina? ¿Me esperaba a mí también la invisibilidad profesional?"[927] Su tesis acabaría siendo dirigida obviamente por un hombre, el recordado Juan Antonio Ramírez. Un hombre que, sin embargo, desafió el discurso estereotipado de la tradición académica compartiendo sus inquietudes a través de un álter ego femenino. ¿Qué podía haber más subversivo que una voz de mujer para hablar de los enemigos de ese sistema lleno de "fallas (y fallos)" que era el de la Historia del Arte en España? Clavelinda Fuster nació de la pluma de Ramírez para ser verso libre y crítico contra aquel "ecosistema" del arte. Su creador, recordemos, había publicado *El cómic femenino en España* (1975), que se convirtió en uno de los primeros estudios que podríamos denominar "feministas" de nuestra disciplina.

Ahora bien, no había sido el único. Ya Tormo, nada menos que en 1911, se había preocupado por *La condición de la mujer en nuestra sociedad moderna*, y lo hizo antes de que una de las primeras críticas de arte, Margarita Nelken, se plantease siquiera su posible desarrollo. Y hablando de ir a contracorriente del sistema, tampoco Gaya Nuño se olvidó de las mujeres al escribir su pionera *Historia de la crítica de arte en España* (1975). Aquí incluyó exactamente a dos que, en su opinión, merecían un "puesto preeminente": María Elena Gómez-Moreno y, por supuesto, a nuestra protagonista, María Luisa Caturla, "dama de extraordinaria competencia y sensibilidad", que había realizado "excelentes" aportaciones al estudio de nuestra pintura[928]. Pero, si bien la primera siempre ha sido recordada (a lo que ha contribuido, sin lugar a dudas, disfrutar de un apellido con tradición en las Humanidades), la segunda ha sido una figura de algún modo ausente por norma en las revisiones historiográficas posteriores. A este hecho hay que añadir –como hemos comentado en un capítulo anterior– que, hasta no hace mucho, cuando se comentaba la actividad intelectual en la España franquista, se había establecido la idea de páramo cultural. Lo que, unido a la impresión que se tenía de la mujer de aquel periodo, dejaba una imagen desoladora. Es por todo esto por lo que pensamos que Caturla necesitaba de algún modo ser rescatada, "por ser

[927] MAYAYO 2003, pp. 11-13.
[928] GAYA NUÑO 1975, p. 247. Véase VILLA 2012, pp. 116-127.

única en su generación", como escribió en su tesis Estrella de Diego, la última académica de número de San Fernando[929].

De Caturla conocemos más de lo que revela el único reportaje significativo que se le dedicó en *Blanco y Negro* gracias a un artículo de Molins, publicado en 2012 en la revista *Desacuerdos*. La autora relacionaba aquí a Caturla con otras mujeres que sobresalieron durante la posguerra debido a su desarrollo profesional en relación con el mundo del arte. Todas ellas habían experimentado la libertad de la Segunda República, pero se expresaron en medios y tiempos distintos. "Creo que la gran aportación de las mujeres de la década de los treinta", concluía Molins, "fue la creación de una nueva iconografía, y la de las mujeres de la posguerra la de una nueva voz"[930]. Por esto, primero, subrayaremos brevemente algunos aspectos de la vida de Caturla en los años previos a la Guerra Civil para después profundizar en la que emergió tras el conflicto, la historiadora del arte.

Casada con el empresario alemán Kuno Kocherthaler, el matrimonio era ya durante los años diez un referente de la sociedad culta madrileña. Por parentescos de su marido, llegó a hacer de anfitriona de Albert y Elsa Einstein cuando el matrimonio visitó la capital en 1923[931]. De su formación inicial sabemos que estudió Historia del Arte en Múnich con Heinrich Wölfflin y que "de joven estudiaba mucho cerámicas y tejidos"[932]. Antes de la guerra, había formado parte del Taller de encaje, una de las iniciativas pedagógicas surgidas en el marco liberal y burgués de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundado en 1915 por la condesa de San Rafael y presidido por Emilia Pardo Bazán, y del que María Luisa fue secretaria, la viuda de Aureliano de Beruete padre, María Teresa Moret, vicepresidenta y la de Gustavo Bauer, Rosa Landauer, tesorera. Con un marcado carácter profesional, este centro propició el surgimiento de un nuevo tipo de mujer, incorporada al trabajo y a los estudios, de vida activa y de proyección social creciente[933].

En la misma dirección se inscribía la Residencia de Señoritas, creada el mismo año por la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) en Madrid, para

[929] DIEGO 2012, p. 618. Su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1986, la dedicó al estudio de *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras en Madrid, 1868-1910*.
[930] MOLINS, 2012, p. 67, véase pp. 80-86.
[931] GLICK 2005, pp. 109-115, 373-374.
[932] MP, FSC, 108-64, Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 26 de agosto de 1952.
[933] PÉREZ-VILLANUEVA 1990, pp. 224-225.

albergar a las mujeres que venían a la capital a estudiar o a completar su cultura. Sin embargo, no se limitó a elegante casa de huéspedes, sino que proporcionaba medios de cultivo intelectual y de perfeccionamiento moral. La actividad cultural y social, dirigida por María de Maeztu, fue muy destacada en los años 20 y durante la Segunda República. Fue escenario de conferencias, veladas y cursos de primer nivel, sin parangón con ninguna otra institución para mujeres. Entre los prestigiosos ponentes que se invitaron estuvo Caturla, que impartió un ciclo de conferencias titulado "Arte autónomo" en 1931. Pero además, las residentes tuvieron la oportunidad de asistir a disertaciones de intelectuales de primer orden, españoles y extranjeros, organizadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias, creada en 1924 a instancias del director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, y de la que Caturla fue también secretaria[934].

María Luisa tuvo también la suerte de vivir la inauguración de la nueva Facultad de Filosofía y Letras en 1933 –esa de las muchas universitarias–[935], que impulsó el gobierno de la Segunda República[936]. Aunque, sin duda, lo que más le marcó en estos años fue su "amistad de tipo intelectual" con José Ortega y Gasset, de la que disfrutó casi toda su vida. "Siempre sintió mi padre", contaría de Ortega su hija Soledad, "la atracción y el entusiasmo por la mujer culta", "refinada". Y "pocos hombres –concluiría– ha habido en España que hayan animado más a las mujeres a cultivar su mente y su espíritu, a estudiar, a valerse por sí mismas"[937].

"¡No hay más que un Sánchez Cantón!"

Diciembre de 1934. La primera carta. Un pésame a su distinguido amigo, el subdirector del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón. Su padre, el ilustre catedrático Javier Sánchez Cervella, había fallecido. Ella todavía firmaba

[934] VÁZQUEZ 2012, pp. 233-247. Véase también el catálogo de la reciente exposición con motivo del aniversario de su fundación *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936).* CUEVA y MÁRQUEZ 2015.
[935] Véase RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2008.
[936] "Sí, era un campo de trigo, acostado suavemente ante los montes de Guadarrama. En poco tiempo surgió la Facultad nueva, con su arquitectura tumbada (Luisa Caturla dice que da lo mismo mirar su fotografía patas arriba que al derecho) […], y sus ventanales generosos, y sus pasarelas de barco nuevo", escribía el filólogo Alonso Zamora. ZAMORA 2008, p. 737.
[937] ORTEGA 1983, pp. 35-36. De su relación se conserva correspondencia en la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, que se presentó en el Congreso Internacional *Los epistolarios de Ortega y las redes culturales europeas y americanas*, 4 y 5 de febrero de 2016.

como señora de Kocherthaler y se declaraba "aficionada a las cosas de arte"[938]. Al terminar la Guerra Civil llegaron nuevas noticias. "Con grandísima alegría", le escribía en abril de 1939, había visto su nombre en los periódicos. Esto implicaba que estaba "¡sano y salvo!". María Luisa había estado pendiente de su paradero, sobre todo "conociendo su adhesión y entusiasmo por la causa de Franco"[939]. Días antes también había escrito al marqués de Lozoya por *su* Verónica, la versión de El Greco que pertenecía a su colección, por "si en su tarea de recuperación artística tropezaba algún día con ella". Su casa en la calle Fortuny 45, la misma en la que había vivido su madre, quedó intacta después del conflicto y allí, tras regresar de su exilio en Suiza, pasaría el resto de su vida. Sus tres hijos ya habían vuelto, sanos y salvos también, después de participar en el bando nacional. Por lo que ahora María Luisa esperaba ver a Sánchez Cantón y ponerse al día sobre "las aventuras de los cuadros del Museo"[940].

Así comienza una relación epistolar que duró cerca de cuatro décadas, casi una vida para muchos o un matrimonio demasiado largo para otros. Por lo tanto, su verdadera amistad surgió en la posguerra, y lo hizo a pesar de que él fue "un hombre tímido que parecía abroquelarse en la respetabilidad de sus cargos con una guardia defensiva, sin cultivar la sonrisa ni la amenidad". Exigente consigo mismo, con un gran sentido del deber y una actitud concentrada y hermética, prudente, de palabras discretas y comedidas[941], Sánchez Cantón puso idéntico celo en guardar la correspondencia que recibió. Cuantiosa la conservada hasta hoy. Sin embargo, con la única mujer que prácticamente se carteó fue con Caturla. De ella hay casi

[938] MP, FSC, 100-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 12 de diciembre de 1934; "Noticias necrológicas", *ABC*, Madrid, 6 de diciembre de 1934, p. 45

[939] Es de las pocas alusiones tan explícita –por no decir la única– que se encuentran sobre su orientación política en la amplia correspondencia que recibió, es decir, de forma más extraoficial, a pesar de que se pudiese deducir por los puestos, nombramientos y distinciones que recuperó –y que conservó– acabada la contienda, junto a los que fue acumulando después. Véase PASAMAR y PEIRÓ 2002, pp. 571-572.

[940] MP, FSC, 101-63, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Segovia, 30 de abril de 1939. Un mes después, le agradecía todo cuanto había hecho para salvar la Verónica. MP, FSC, 101-63, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 20 de mayo de 1939.

[941] En la misma línea está la descripción que nos dejó el historiador y arqueólogo Juan de Mata Carriazo, según el cual, Sánchez Cantón era "correcto, exacto, seguro de su saber y de su saber hacer, cuya circunspección que algunos imaginaban reserva, ya no me impresionó desde que descubrí que era la autodefensa de una oculta y galaica melancolía". Al parecer tenía "capacidad de emoción, pero no de expresión", como él mismo admitía. Sin embargo, para Gaya Nuño, "hacía gala de desapacible, antipático y despreciativo con quienes ni gozaban sus cargos y prebendas ni estaban en camino previsible de lograrlos, y este desagradable comportamiento era disfrazado por sus amigos con el achaque de la timidez". PORTÚS y VEGA 2004, p. 75; MP, FSC, 102-21, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 19 de julio de 1941; GAYA NUÑO 1975, p. 238. Cfr. con la descripción de LAFUENTE FERRARI 1971b, pp. 17-19.

trescientas cartas. La otra excepción fue la escritora Elena Quiroga, pero no es comparable; ni en volumen ni en confianza.

"No te enfades conmigo; que estoy tan agobiada, que cualquier cosa me exaspera. Si el martes antes del «Correo Ballesteros» quieres venir a tomar té aquí, me alegraría verte", le escribía Caturla un día como cualquier otro de 1947[942]. Sin embargo, este detalle es más relevante de lo que parece. Porque aquí mencionaba una tertulia bastante significativa para conocer el ambiente en el que se movía parte de la intelectualidad madrileña de la posguerra y que, además, nos da una idea de cuál era el círculo de amistades de María Luisa. Hablamos de *Correo Erudito*, que había sido fundado en 1940 por la historiadora y académica Mercedes Gaibrois, esposa del también historiador Antonio Ballesteros Beretta. Retazos de aquellas reuniones, además, se recogieron en una publicación periódica homónima[943] de poca tirada pero de prestigiosas firmas; entre otras, la de Caturla. Tenían lugar los atardeceres de cada martes en la residencia que el matrimonio Ballesteros tenía en el mismo edificio de la Academia. "Por aquel sofá, que no tribuna", contaba uno de los tertulianos, José María de Cossío, habían desfilado y desde él habían hablado muy ilustres figuras de la ciencia histórica y de la vida social[944]. Presidida por el duque de Alba e integrada principalmente por académicos, a esta tertulia acudieron historiadores y críticos de arte como José Camón Aznar, Angulo, Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya o Sánchez Cantón. Sólo un martes de cada mes iban señoras, con la única excepción de Gaibrois que no faltaba nunca. Entre ellas, las más asiduas fueron, además de Caturla, la marquesa de Casa Valdés, Teresa Ozores, la condesa de Yebes, Carmen Muñoz Rocatallada, la condesa de Campo Alange, María Laffitte, y Aurea Javierre[945].

Salvo con Campo Alange, con el resto de las mujeres citadas Caturla había iniciado una amistad antes de la guerra, bien porque como ella fueron del círculo de Ortega, bien porque habían compartido una misma actividad cultural, o por ambas razones. También entre sus amistades estaba la escritora Elena Quiroga, una de las

---

[942] MP, FSC, 105-18, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de mayo de 1947. Lo menciona en más cartas, como en MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, sábado 14, 1942; 103-57, Madrid, Martes 25 y Miércoles 19, 1944.

[943] Para más detalle sobre esta tertulia, sus miembros y la revista *Correo Erudito. Gaceta de las Letras y de las Artes* (1940-1959), véase PINTO 1986, pp. 7-22, donde también se recogen los índices de autores y artículos de la citada revista.

[944] COSSÍO, José María de, "Ecos de sociedad. «El Correo erudito»", *ABC*, 27 de marzo de 1956, p. 32.

[945] LAFFITTE 1983, pp. 107, 109-116; PINTO 1986, p. 19.



Fig. 38. Miembros de la tertulia madrileña Correo Erudito, que se reunía en la casa del matrimonio Ballesteros, hacia 1955. De izq. a dcha., de pie: Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, José María de Cossío, Agustín González de Amezúa y el marqués de Lozoya. Sentados: Francisco Javier Sánchez Cantón, Eugenio D'Ors, Mercedes Gaibrois de Ballesteros, la condesa de Campo Alange, María Luisa Fuertes de García Gómez, Ciriaco Pérez Bustamante y Antonio Marichalar. Foto: Herederos de la condesa del Campo de Alange.

voces femeninas más importantes de la narrativa española de los años 50, Carmen Araoz, hija de Gregorio Marañón –siempre mencionada por el apellido del marido para diferenciarla–, la aristócrata Isabel Fernández-Villaverde, condesa del Valle de Orizaba –"Isabel Ori"– o la abogada y falangista Mercedes Formica. Como señala Molins, algunas fueron feministas explícitamente, dentro de un feminismo negociador, católico, antipatriarcal, pero no antifranquista; al menos no abiertamente[946]. Mientras que otras, como Caturla, lo fueron implícitamente. Todas ellas eran mujeres de la alta sociedad que decidieron profesionalizarse. Por eso cuando Caturla se iba de viaje en busca de zurbaranes decía bromeando: "avengo a pernoctar en sitios donde no iría ninguna de mis amigas con tal de recoger alguna información o de ver una vieja ciudad"[947].

"Me hubiera gustado oír tu opinión acerca de las conferencias de Ors", escribía Caturla a Sánchez Cantón en 1941, porque no sabía si era cosa de ella el que le hubiesen "resultado deshilvanadas y, a ratejos, absurdas"[948]. Como a otros intelectuales, escritores o críticos de la época, Eugenio D'Ors les había invitado a formar parte de la Academia Breve de Crítica de Arte. Ambos colaboraron en el primer número de la revista *Santo y Seña*, pero en 1942 Caturla le confesaba a su amigo:

> Ayer después de haberme excusado alegando mi falta de fe en la pintura actual, hablaron varios jóvenes artistas de talento y sentí vergüenza: me pareció haber estado poco generosa al negarme a ayudarles, y fue ello una de las cosas que me impulsaron a acceder al nuevo requerimiento para este jueves próximo… […]. Por otro lado, es probable que llegue a haber un día, si no es que lo hay ya, a pesar de las seguridades de Ors, un móvil mercante. En este caso, sería mejor no asistir el Jueves, para no comprometerme más.

A pesar de que ya había tomado su decisión, pidió consejo a Javier. "Ahí es nada… pensarás tú", añadía[949]. Finalmente, los dos se desmarcaron de la iniciativa de D'Ors, aduciendo principalmente que no tenían conocimientos de arte

[946] MOLINS 2012, pp. 81-82.
[947] MP, FSC, 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 12 de septiembre de 1954.
[948] MP, FSC, 102-21, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Segovia, Sábado, 1941.
[949] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Segovia, Martes, 1942.

contemporáneo[950]. Por otra parte, cabe decir que Fortuny 45 se convirtió en ocasiones en una prolongación improvisada de otras tertulias culturales, como la recién creada academia poética *Musa Musae*, por Cossío en 1939, y de la que también formarían parte D'Ors o el escritor Antonio Marichalar, otra amistad del círculo de Ortega que Caturla conservaba. "Pasado mañana jueves vienen media docena de amigos, y Dionisio Ridruejo ha pensado decir algunas de sus poesías inéditas; también Agustín Foxá", le hacía saber María Luisa a Sánchez Cantón, por si esa tarde tenía "un hueco" [951]. De hecho, Caturla escribió en varias ocasiones artículos para el suplemento de arte de *Escorial*, revista falangista que había sido fundada por Ridruejo y Pedro Laín Entralgo.

A pesar de todas estas amistades y muchas más que quedan en el camino, la más importante fue la de Javier que, entre la excitación de las primeras palabras y la admiración mutua, corrió veloz. Creció con los pasos iniciales de Caturla en la Historia del Arte durante los años 40 y se afianzó, como ella en su profesión, en las siguientes décadas; o al menos, eso nos revelan las cartas. Ella le admiraba como historiador y escritor, porque su estilo le resultaba "perfectamente natural, sin la menor afectación casticista". "Tanto", le dijo después de haber leído su "Gondomar"[952], "que casi te lo envidio ¡la otra prosa, en comparación, parece «adormecida»!"[953]. Y es que Sánchez Cantón personificaba el rigor científico y la corrección que uno busca en sus inicios. Por eso se convirtió en su referencia, aunque el influjo intelectual de Ortega siempre estaría presente.

---

[950] "Ni me queda tiempo y actividad para cumplir con mis obligaciones y devociones, o aficiones. Ni tengo conocimiento de personas, tendencias y obras, del todo imprescindible para actuar con cierta eficacia. Ni –y quizá tache de arbitrario el motivo– quiero cohibir mi libertad, y aun mi capricho, en uno de los pocos sembrados artísticos en los que no me alcanza sombra de responsabilidad. Por otra parte, reducir mi presencia a lo meramente decorativo ni va con mi manera de ser ni nada les valdría", le escribió Sánchez Cantón a D'Ors. A lo que D'Ors le respondería que "a nadie se ocultaba que", entre los nombres propuestos para la Academia Breve, "los había con menos correspondencia respecto del interés por el arte moderno; ni se ignoraba tampoco que la función del historiador del arte es distinta que la de su crítico". MP, FSC, 102-83, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón a Eugenio D'Ors, Madrid, 20 de enero de 1942; Carta de D'Ors en respuesta a Sánchez Cantón, Madrid, 21 de enero de 1942.

[951] MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 19 de noviembre de 1940.

[952] *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, 1567-1626* (1935) fue su discurso de ingreso en la Academia de la Historia.

[953] MP, FSC, 102-21, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Martes 25, 1941. Su actitud trascendía a su labor de historiador. De manera que sus trabajos eran escrupulosos, atenidos a los datos y los documentos, evitando toda libertad en el camino de las hipótesis, y se expresaba en un lenguaje correctísimo, cuidado, de estilo muy académico, siempre preocupado por el purismo y tocado levemente de un cierto gusto por giros arcaicos. LAFUENTE FERRARI 1971b, pp. 17-19.



Fig. 39. Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, hablando por la radio, Lisboa, 1943. Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón.

"Esto es ya lo último…" fue la frase más repetida por ella durante aquellos primeros años. Porque, fruto de la inseguridad del que se inicia en algo, le enviaba absolutamente todos sus textos. "Raya en manía. Si no examinas cada cuartilla, no me atrevo a dejarla salir"[954], le confesaba. Prefería mil veces que la hiciese rabiar "subrayando todo". "Critícame sin piedad", insistía, aunque su verdadero talón de Aquiles eran los títulos[955]. No había vez que, desesperada, no le pidiese ayuda.

> ¡Son medio centenar…! Y mi apuro proviene del recuerdo de nuestra última conversación. Me decías que sueles escoger amigos que no te hablen nunca de cuanto roza tu quehacer… ¡y yo vengo inundándote de cuartillas sobre temas de Arte! Esto quiere decir, puesto que de tan buen grado vienes sufriéndolo, que somos amigos no a través del Arte, sino "a pesar de él"[956].

Compartió con él cada pequeño logro o reconocimiento, y sin quererlo pronto se convirtió en su "ahijada literaria". Comenzaron a pasar juntos mucho tiempo. Una comida, una merienda, disfrutar de un concierto o sencillamente ver cuadros en el Prado, aunque las obligaciones en el museo no siempre se lo permitiesen a él. Porque, aun viviendo en la calle Alfonso XII, número 42, es decir, a un paso del Prado, éste parecía más su casa[957]. Ella le devolvió todo el tiempo robado en dedicatorias y alusiones a lo largo de sus textos. Le debía hasta el respeto que Tormo, maestro de Sánchez Cantón, le profesó. "Ha venido dos veces a traerme cuanto tiene sobre Borgianni para que haga yo el libro. No puedo decirte cuánto me ha conmovido esa generosidad", contaba a su amigo[958]. Tanta confianza y días compartidos pasaron factura. Surgieron comentarios. Ante las "incomodidades", ella siempre creyó "en el camino directo y la palabra sincera"[959]. "Como sabes", le escribía en una carta de 1945, "no pude decidirme nunca a «rehacer mi vida»; y hoy

[954] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Sábado, 1942.
[955] MP, FSC, 102-21, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sábado y Viernes, 1941.
[956] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Sábado, 1942.
[957] Tanto es así que Caturla solía telefonearle allí, no sin que ello produjese algún que otro episodio curioso: "Imaginando al Sr. Tormo y al conserje que quería limpiar la araña de la Sala de Goya rodeando el teléfono mientras yo hablaba, me ha producido tal regocijo que dio al traste con la muy auténticamente compungida disposición de ánimo al enterarme de la inoportunidad de mi llamada". MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Miércoles 19, 1944. Véase la descripción de la relación entre Sánchez Cantón y el Museo del Prado que hizo Mercedes Ballesteros en el artículo "Bodas de oro con la Pintura", *ABC*, 30 de noviembre de 1963, p. 13, donde subrayaba lo peculiar de su soltería.
[958] MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Miércoles 19, 1944.
[959] MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Sábado, 1944.

me encuentro con hijos hombres que no me necesitan, y por lo demás sin familia. Esto hace que pueda dedicar a la amistad una atención que los que tienen hogar, hijos pequeños, etc… no podrán"[960].

Como explica Molins, Caturla formaba parte de ese grupo de mujeres de las élites de los años 20 que reconocieron el papel de guía de sus mentores masculinos, en su caso Ortega, pero que acabarían desarrollando un campo de trabajo sin conseguir los honores merecidos. Eran las "herederas" que destacaban en una actividad y la mantenían gracias al apoyo de un hombre; aquí Sánchez Cantón[961]. Cuando surgió su amistad, ella ya no era una jovencita. Aunque su carrera como historiadora estaba arrancando, tenía 51 años y siempre tuvo claro que la confianza personal y profesional que disfrutaban era la de dos buenos amigos[962]. Ahora bien, le tocó ser mujer durante el franquismo, en un régimen patriarcal y con un ideario muy conservador en cuanto a cómo debía comportarse y relacionarse con el sexo opuesto. Y esa constante censura o reprobación le molestaba. "Si fuera yo de tu antigua «república» tendríamos muchos recursos", le decía a Javier, pero "siendo mujer, como no te llame a casa, no te veo". Sin duda, su amistad estaba "en gran inferioridad" respecto a las de hombres[963], y ella anhelaba estar en las mismas condiciones, en vez de andar esquivando la indiscreción ajena[964]. Es lo que tenía haber conocido la experiencia de libertad y modernidad de los años 30.

Desde luego, Caturla se alejaba del prototipo de fémina nacionalsindicalista redefinido por la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva Nacionalsindicalista (JONS). Era la mujer culta y, más exactamente, la "puramente intelectual" que reprobó Pilar Primo de Rivera. Tampoco encajó en el modelo establecido tras la reformulación de la ideología del Gobierno hacia el nacionalcatolicismo[965]. "Preferiría la mayor estrechez a depender económicamente de nadie", tal y como le explicaba a Sánchez Cantón. Eso sí, para conseguirlo tenía que ajustar bastante sus gastos. "He eliminado todos los personales", le contaba, "yo ya no cuesto"[966]. Pero le preocupaban quienes

[960] MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Lunes 16, 1945.
[961] MOLINS 2012, p. 85.
[962] MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Lunes 16, 1945.
[963] MP, FSC, 102-109, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Lunes 3, 1943.
[964] MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Lunes 16, 1945.
[965] AGUILAR 2012, p. 43. Véase ROSÓN 2016, pp. 31-68, cfr. pp. 179-228.
[966] Más adelante diría: "No doy al dinero la menor importancia, si lo tengo lo gasto, y cuando me falta, me divierto con cosas que se dan de balde, como oler flores o ir a Protocolos". MP, FSC, 111-96, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 26 de julio de 1958.

dependían de ella y Polo –así llamaban a su hijo Julio– no le permitía que trabajase por un sueldo. Pensar en que la mantuviesen le aterraba. Era una mujer que apreciaba su independencia en todos los sentidos. Quizá, se sinceraba con Javier, era el momento de tenerle en cuenta la labor que había venido haciendo estos años en la Historia del Arte. Por eso se había enfadado. Tenía derecho a "un trato considerado". "Y lo merezco más que muchos que lo reciben", terminaba escribiendo, algo molesta, en aquella carta a Javier[967].

Tras estas palabras, no hay duda de que Caturla se distanciaba de los estereotipos de la mujer de entonces. La preocupación puntual por sus hijos –lo que no le impedía viajar sola ni renunciar a su dedicación profesional– o la aparente frecuencia con que decía ir a misa –lo decía a título informativo, sin comentarios sobre cuestiones de fe–[968], no debe distorsionar la visión que nos ofrece el resto de su actividad social e intelectual. Ella no estaba cómoda en ese sistema excesivamente patriarcal. Por eso, desde bien pronto, supo cuál sería su vía de escape: escribir. "Así no volverá a ocurrirme lo del último *Correo de las Señoras*, donde, ínter nos sea dicho, no me divertí nunca mucho", le decía a su amigo Javier[969]. No sabemos qué había sucedido, pero se trataba de un semanario conservador en el que predominaba el mensaje de que la mujer debía permanecer en casa. Y eso no iba con ella. Tampoco recibir flores y Javier nunca dejó de enviárselas; como venganza, ella le hacía llegar dulces[970]. María Luisa luchó por conservar esta amistad más allá de los prejuicios. En su opinión, la amistad era el tipo de relación humana más delicada que existía y su perfección no se lograba sino al término de la vida[971]. Al fin y al cabo, Sánchez Cantón no había más que uno[972].

Rara avis en la historiografía del arte español

"No porque se trate de una dama –rara avis en la historiografía del Arte Español–", sino por su "heroísmo" y su "perseverancia", Caturla merecía la gratitud

[967] MP, FSC, 105-18, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de mayo de 1947.
[968] Sobre la "auténtica femineidad católica" durante el franquismo, véase MORCILLO 2015, pp. 67-113.
[969] MP, FSC, 105-18, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de mayo de 1947.
[970] MP, FSC, 102-21, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Martes 22, 1941; 109-85, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Domingo y 21 de septiembre de 1954; 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Burdeos, 6 de junio de 1955.
[971] MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Lunes 16, 1945.
[972] MP, FSC, 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Granada, 27 de junio de 1954.

"de todo aquel que sentía reverencia para con Zurbarán y nuestra pintura", escribía Gaya Nuño en 1963. "Se le deben –continuaba Gaya– las mayores novedades, los perfiles más rigurosos, las constancias documentales más sólidas", aunque entre tanta producción se echaba en falta "la siempre retardada aparición de su monografía". Y, "pese a los denodados esfuerzos" de la historiadora, "capaz de pasarse miles de horas consultando protocolos enfadosísimos y polvorientos con tal de allegar una noticia", todavía quedaban "muchos puntos oscuros" sobre el pintor[973].

Es cierto que Caturla escribirá sobre dos de los pintores que se van a establecer durante la posguerra como los eslabones de la tradición artística nacional, pero en un caso –el de El Greco– lo hizo por "devoción" a *su* pintura y en el otro –Zurbarán– por sugerencia de su amigo Ortega. Aun así, no podemos ignorar la tendencia historiográfica caracterizada por una desmedida exaltación patria que se generalizó entonces en el mundo del arte, como hemos explicado en el capítulo anterior, y que fue coetánea a su producción. Sin embargo, es igual de cierto que en sus estudios, Caturla se desmarcaría del chovinismo historiográfico franquista. Tanto es así que, en su *Arte de épocas inciertas* (1944) –o, como ella lo llamaba, "mis inacabables incertidumbres"–, hizo una valoración positiva de las vanguardias (condenadas, recordemos, por una malinterpretación de la tesis de Ortega)[974]. La originalidad de esta impagable y personalísima colección de ensayos, que surgió de la contemplación de una escultura de Hans Arp, quedó injustamente desvanecida en medio de su abundante bibliografía sobre Zurbarán. En opinión de Lafuente Ferrari, esa originalidad radicó en su capacidad para reflexionar sobre el concepto de "estilo" y, en concreto, sobre el del Manierismo (antes que Hauser o Hocke), entendiéndolo como una categoría "metahistórica"[975].

De "recatada sabiduría, agudo juicio y refinada sensibilidad", era conocido el "exagerado deseo de perfección" de la historiadora. Sus estudios se caracterizaron por el rigor científico, apoyado en una exhaustiva documentación y un gran conocimiento de la bibliografía especializada. Su prosa era "irreprochable, perfecta", al tiempo que sincera y directa, "cuajada de finos atisbos críticos" e interrogantes, que permitían seguir el desarrollo y construcción de sus hipótesis. Algunas veces descriptiva, fruto de su capacidad autodidacta para aprender a mirar

[973] GAYA NUÑO 1963-1967, pp. 21-22.
[974] Véase LLORENTE 1995, pp. 236-237.
[975] LAFUENTE FERRARI 1945, p. 32.

–y admirar–, pero lejos del formalismo positivista que se instaló en una parte significativa de la historiografía española durante el periodo franquista[976].

"Abusando una vez más de su bondad", escribía Caturla a Sánchez Cantón en 1941, "le envío… ¡más cuartillas!". Eran de *Épocas inciertas*[977], texto que, "a fuerza de silencios e indiferencia", empezaba a creer que era "una tontería". De hecho, fue idea de su amiga Mercedes Gaibrois proponer al marqués de Lozoya, entonces director general de Bellas Artes y cabeza del Instituto Diego Velázquez, su publicación en la *Revista de Ideas Estéticas* del Consejo. Sin embargo, sólo llegó a aparecer uno de los capítulos que había enviado a Camón Aznar, puesto que Ortega decidió publicárselo entero en Revista de Occidente. El filósofo había tomado en serio su ensayo, porque se alejaba de la voraz "datofagia" que caracterizaba al historiador del arte entonces y que él tanto aborrecía. Había visto el desarrollo positivista de muchas ramas de la cultura y creía necesario poner en guardia a quienes se iniciaban en la disciplina respecto a los peligros del formalismo. Era cuestión de reflexionar y tener ideas[978].

Si Sánchez Cantón fue su "padrino literario", Ortega, –o mejor dicho, satisfacer a Ortega– fue el principal estímulo intelectual de Caturla. Tal era su preocupación que, en una ocasión, le reenvió una carta del filósofo a Sánchez Cantón. Ortega le pedía un artículo "sumamente difícil". "Algo de ello", le explicaba a Javier, "quise intentar al final de las *Épocas inciertas*" y por eso habían estado paradas algún tiempo. Tenían mucho que hablar sobre aquella carta, porque estar a la altura de las expectativas de Ortega era lo que más podía importarle en esos años. Se convenció entonces de que su siguiente texto, el de "La Verónica",

[976] LAFUENTE FERRARI 1945, p. 32. "Te devuelvo el artículo de Angulo, rogándote le des las gracias en mi nombre por su amabilidad en prestármelo. Me he limitado a dar cuenta de él, porque el S. Juan Evangelista me hace efecto de ser un Caravaggio (o Valentin) –pero esto te lo digo en secreto; aparte de que no he visto el cuadro; tengo que conocer a Zurbarán muchísimo mejor; espero lograrlo a fuerza de empeñarme." MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Miércoles 10, 1944. Era el *San Juan Evangelista en Patmos*, hoy en el MNAC. Angulo lo había atribuido a Zurbarán, también Gaya Nuño y Ainaud de Lasarte, mientras que Longhi lo creyó del joven Velázquez.

[977] "Lo escrito sobre el arte italiano que viene después, valdría como introducción al capítulo sobre el Manierismo o si piensa Ud. que perdería unidad el ensayo metiendo en él certidumbres y hasta «arqueología romana». Además, lo del Manierismo de por sí, va a ser extenso; me gustaría hallar de las aficiones históricas de los Papas «manieristas» opuesta a la no-afición de los Papas barrocos; y de la literatura del Persiles, novela manierista por excelencia; y, ¡naturalmente!, de las incertidumbres de Hamlet". MP, FSC, 102-21, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 9 de octubre de 1941.

[978] MP, FSC, 103-57, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Lunes 11 y sin fecha, 1944; 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sintra, 24 de julio de 1945; LAFUENTE FERRARI 1970, pp. 149-154.

debía ser "tan bueno" como pudiese. "Ahí te va rehecha, aunque ¡ay! no en la perfección que yo deseaba conseguirle", escribía a Sánchez Cantón en 1942[979]. Tras pasar "la censura eclesiástica", *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* (1944) fue publicado también por Revista de Occidente[980]. A pesar de que para muchos, El Greco se convirtió entonces en un maestro prebarroco de alma hispana, a Caturla lo que le interesaba era hablar de la evolución de su estilo y, por supuesto, del cuadro del que era su "afortunada poseedora"; razón por la cual, Formica decidió hacerle un reportaje para *Medina* en su faceta de mujer coleccionista[981].

Fue en el verano de 1945[982]. Ella, como otros años, estaba pasándolo en Sintra; el resto del periodo estival solía pasarlo, sin embargo, en La Granja. Aprovechando una tarde que se acercaron a Lisboa, subió "a casa del Meditador". "No te digo nada de sus planes", le explicaba a Javier en una carta, "porque no le gusta que se comenten". Pero fue entonces cuando más le insistió Ortega en un proyecto que venía de años atrás: escribir "el Zurbarán". "Y le gustó lo que tengo pensado para ello", aseguraba María Luisa, aunque en el fondo estuviese algo desanimada tras sus primeros pasos en la profesión:

> Tengo el convencimiento de que, siendo mujer, y sin apoyo ni poder de ninguna especie, todo esfuerzo es inútil[983].

Éste fue el principio de una historia interminable: un hombre –Ortega– y una convicción –que ella escribiría un libro sobre Zurbarán–, que acabaron marcando su trayectoria como investigadora. Es por esto por lo que Caturla decidió ponerse tres objetivos: "el testamento, la partida de defunción y las cuentas del Buen Retiro". Por supuesto, el texto debía ser "denso", "bien construido y escrito en una prosa que entreveo, pero ¡ay! temo no alcanzar…"[984]. Sin saberlo había firmado un contrato de por vida. "Estoy tan enfrascada en la época de Zurbarán que salir de ella

[979] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 24 de junio de 1942.
[980] MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1944; CATURLA 1944.
[981] Antes de dimitir de la dirección de la revista, cuando comprendió que la Sección Femenina no iba ni a defender la incorporación profesional de la mujer ni sus derechos legales. AGUILAR 2015, p. 1101.
[982] Fecha clave para el filósofo, porque regresará por primera vez de su exilio.
[983] MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sintra, 24 de julio de 1945.
[984] MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, sábado, Miércoles, 1944.



Fig. 40. María Luisa Caturla en uno de sus viajes a Norteamérica, bien en el otoño de 1950, o bien a principios de 1954. Blackstone Studios, Nueva York. Foto: Cortesía de la familia de la historiadora.

me es un esfuerzo enorme", le confesaba a Sánchez Cantón hacia 1950[985]. Aun así, logró lo que se propuso. Y además, concretó el catálogo del pintor, revalorizando aquellas pinturas tardías con las que la crítica había sido "desdeñosa e injusta". "Tú me ayudarás", le comentaba a Javier a propósito del *Santo Domingo de Guzmán*[986], "a escribir un artículo muy impertinente para la «crítica» que opina desconociendo. Se creen que todo lo de Zurbarán tiene que ser monumental y «brocha gorda» como lo de las Cuevas"[987]. María Luisa se convirtió en la máxima especialista en el pintor, hasta el punto de que, "cuando aparecía un Zurbarán, lo primero que se hacía era preguntar: «¿Qué ha dicho la señora Caturla?»"[988]

Lo cierto es que, más allá de demostrar su intuición formal –de la que ella nunca estuvo muy convencida–, Caturla también tuvo que posicionarse de alguna manera respecto al debate historiográfico en torno a los orígenes del naturalismo en el barroco español ya comentado. Por *su* Zurbarán. Es por esto que llevaba años interesada en cuándo había llegado la primera obra de Caravaggio a España:

> En Toledo, a la izquierda por detrás de la Puerta de los Leones, hay un San Juan que yo sospechaba ser Caravaggio; y, en efecto, lo es; copia o réplica de otro que hay en la Galería Borghese, según compruebo en un libro que acabo de comprar. Pero, ¿cuándo llegaría a España?[989]

Fue la lectura del trabajo de Joan Ainaud de Lasarte de 1947 (guiado, como sabemos, por la tesis italiana y, más exactamente, por la de Longhi), la que le llevó a plantearse la influencia del caravaggismo en *su* pintor. De manera que trató de establecer entonces una división entre aquella obra que consideraba hija espiritual del estilo "herreriano" y la que realizó después de estar en Sevilla, cuando pudo haber visto pinturas de Caravaggio o de su escuela[990].

En cualquier caso, Caturla no tenía la exclusiva en cuanto al estudio de este pintor. "Deja «zurbaranear» a Monsieur Guinard…", le escribía a su amigo Javier

[985] MP, FSC, 107-30, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, La Granja, 8 de agosto de 1950.
[986] Procedía de Sevilla. Hoy en la Fundación Casa de Alba gracias a su intercesión.
[987] Lo decía por Lafuente Ferrari. MP, FSC, 111-96, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Granada, 30 de junio de 1958.
[988] FORMICA, Mercedes, "Doña María Luisa Caturla, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes", *ABC*, 24 de marzo de 1968, p. 83.
[989] MP, FSC, 102-109, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 3 de mayo de 1943. Recordemos que inquietudes idénticas le surgieron a Ainaud de Lasarte unos años después en relación con Ribalta a raíz de leer a Longhi. AINAUD 1947
[990] CATURLA *et al.* 1953, p. 54; CATURLA *et al.* 1964, s. p.

en otra carta. "Después de todo, empezó con ello veinte años antes que yo… Como sabes, yo no me he buscado ese trabajo; y casi puede decirse que me han forzado a aceptarlo. Haré lo que pueda; y si resulta una «birria», el fracaso me servirá de acto de humildad…"[991]. Caturla mantuvo una buena relación profesional con este historiador francés. La rivalidad, sin embargo, surgió con otros colegas, exactamente con Martín Soria, también especialista en Zurbarán. Uno de los sucesos más anecdóticos le ocurrió en la primavera de 1956, mientras impartía una conferencia en la Universidad de Sevilla, invitada por el catedrático José Hernández Díaz. Soria "subió al estrado", según Caturla, "y me dijo furioso que iba a publicar una carta abierta conminándome a publicar el testamento e inventario de bienes de Zurbarán, por el perjuicio que estoy causando a la Historia del Arte con retenerlos (!!!!). Yo, le contesté, con toda la energía de que lograba disponer que trabajaba para mi libro, y que bastantes noticias inéditas había publicado ya de las que se aprovechaban todos ahora. Se achicó; pero se conduce como si fuera el Sha de Persia…". Aquello fue la gota que colmó el vaso, aunque la tarde anterior le había armado otro escándalo en la parroquia de la Magdalena, en donde a Caturla le habían descolgado los cuadros para que pudiese verlos de cerca. "Estuvieron en el suelo media hora escasa", con tan mala suerte de llegar Soria cuando los subían, que enfureció pensando que María Luisa lo había hecho a propósito[992]. Pero la escena en la universidad fue la gota que colmó el vaso.

Escritora. Ni historiadora del arte, ni una de las máximas especialistas en Zurbarán, ni tan siquiera vocal del Patronato del Museo del Prado, sino que María Luisa a la altura de 1964 era simplemente una "escritora". Así aparecía recogida en la relación de nombres que formarían la Comisión Nacional, designada por decreto de 11 de abril de aquel año, para hacerse cargo de la organización de los actos conmemorativos del centenario de Zurbarán. Lo hacía en el último lugar o, mejor dicho, era la última de una larga lista de hombres. Y sin embargo, Gaya Nuño no dudó en escribir que había sido "el alma de dos grandes exposiciones monográficas del artista, las celebradas en Granada en 1953 y en Madrid en 1964"[993]. Es cierto

[991] MP, FSC, 103-57, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sábado 23, 1944.
[992] MP, FSC, 111-1, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sevilla, 21 de marzo de 1956.
[993] GAYA NUÑO 1963-1967, pp. 21-22

que no comisarió ninguna de ellas, pero asesoró en la selección de las obras y redactó gran parte de los catálogos[994].

Estas exposiciones no fueron tan completas como los organizadores habrían deseado, pero demostraron –como diría Gaya Nuño– que había transcurrido medio siglo desde aquella "más bien chapucera" de 1905[995]. Y es que hay que tener en cuenta que, en la primera, la de 1953, a los problemas de los organizadores para reunirse se sumó la complicación que tuvieron a la hora de traer las pinturas, porque no estaban seguros de si los museos españoles las prestarían. En este sentido, Caturla opinaba que no tenían por qué pedir zurbaranes que estaban tan al alcance, sino conseguir, por ejemplo, "los 4 de Grenoble" –que, por cierto, ella ya había visto en persona–[996] y "los 2 de Montpellier". Eso sí que tenía sentido, "por ser importantísimos y tan difíciles de ver que apenas los conoce nadie", como le explicó a Javier en una carta. Aunque "Marianito", continuaba la carta, sí había mostrado interés en "prestar el del Romántico", si se lo permitían. En este caso, para Caturla, sí que resultaba interesante el préstamo nacional, porque de esta manera podría compararse al fin con otras obras para saber si era original. Eso sí, no debía repetirse "mucho ese experimento, para no adulterar la Exposición"[997].

La exposición de 1964, inaugurada en el Casón del Buen Retiro y de la que hemos hablado en un capítulo anterior, conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Zurbarán, cuya fecha había sido descubierta precisamente por Caturla. El resultado, junto a momentos previos del montaje, apareció –como también sabemos– en el NO-DO del 23 de noviembre de 1964. Allí, entre la comitiva que acompañó al Jefe de Estado, encabezada por Carmen Polo, se pudo ver a Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, explicando la exposición, a la comisaria,

[994] En la organización de la primera también participaron Gallego Burín, director general de Bellas Artes, Mariano Rodríguez de Rivas, director del Museo Romántico, Emilio Orozco, catedrático de la universidad de Granada, y Sánchez Cantón, mientras que la comisaria de la segunda fue Consuelo Sanz-Pastor, directora desde 1941 del Museo Cerralbo por oposición. Formó parte de la primera generación de mujeres del Cuerpo de Conservadores de Museos y estuvo al frente de este museo hasta 1986. Véase SANZ-PASTOR 2005, pp. 184-195.

[995] GAYA NUÑO 1963-1967, pp. 21-22

[996] "Estoy paseando desde Grenoble esa postal que te dediqué en mi emocionante excursión a la Grande Chartreuse. Los cuatro cuadros de Zurbarán en el Museo son tan hermosos como interesantes. Tienen un colorido muy vivo, que no dejan sospechar las fotografías. […] En los dos de la Presentación y Adoración de los Reyes se nota cierta preocupación por un ritmo colorístico, de azules, de carmines violáceos, repartidos convenientemente. Pero lo que más me entusiasma es la cesta de huevos que ofrece la niña riente, ¡Cómo están pintados esos huevos! ¡Con cuanta realidad! Y cuanta finura". MP, FSC, 106-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Zúrich, 17 de agosto de 1949.

[997] MP, FSC, 109-17, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Domingo 8, 1953.

Consuelo Sanz-Pastor, catálogo en mano, a un rezagado Sánchez Cantón, ya director del Prado, o a Caturla en un segundo plano[998]. Tras la clausura, sólo cupo lamentar que, a pesar de que se había llevado a cabo una limpieza de los lienzos en el Instituto Central de Restauración, se advirtieron que algunos estaban "hechos un desastre". Al menos eso se le comunicó a Caturla, quien se apresuró a informar a Sánchez Cantón de que había hablado con el restaurador Julio Moisés, quien le aseguró que sólo había lavado la gasa de la forración[999].

"Cuando vi el nombre de Velázquez ¡me dio un vuelco el corazón!!", escribió Caturla a Sánchez Cantón en 1944. Era el tercer maestro en discordia, que tarde o temprano tenía que aparecer en la trayectoria de esta historiadora. Ahora bien, cuando se adentró en los legajos de Simancas su objetivo no era éste, sino Zurbarán y, por defecto, su papel en el Buen Retiro. Es por esto que le insistía a Sánchez Cantón con que en algún momento tendría que ir al Prado para ver los *Trabajos de Hércules*. "Espero no te cause demasiado trabajo sacarlos", le comentaba en otra ocasión[1000], porque entonces estaban "relegados en el almacén", incluso se le negaban a Zurbarán. "Menospreciados injustamente", escribiría años después Angulo, quien los consideraba dignos de mayor estima[1001]. Sin embargo, cuando Caturla encontró la carta de pago de los *Trabajos* para el Salón de Reinos en el Archivo Histórico de Protocolos, no pudo menos que concluir su estudio diciendo:

> Un traficante de cuadros, de mucho ingenio, solía decir que los críticos de arte eran muy útiles para desembarazar a los pintores difuntos de sus cuadros mediocres. A la inversa, con este descubrimiento […]. El Museo del Prado, en cambio, apuntará en su haber once zurbaranes más, de autenticidad asegurada[1002].

---

998 "Exposición conmemorativa de Zurbarán", *ABC*, Sevilla, 18 de noviembre de 1964, p. 13; "Franco inaugura la exposición Zurbarán en el Casón del Buen Retiro", *ABC*, Madrid, 18 de noviembre de 1964, pp. 8, 77; NO-DO, Noticiario N.º 1142B, 23 de noviembre de 1964. Véase MARZO 2010, pp. 31-139.

999 MP, FSC, 114-82, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 17 de enero de 1965.

1000 MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Valladolid, 18 de noviembre de 1944; 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Miércoles 1945.

1001 CATURLA *et al.* 1964, s.p. Por ejemplo, Encina escribió: "no contribuyen a su gloria estas pinturas. ENCINA 1951, p. 155.

1002 CATURLA 1945, p. 300.

Fruto también de sus desvelos con Zurbarán en Protocolos[1003], María Luisa encontraría una noticia sobre Velázquez que ha generado más interés hasta la actualidad del que ella habría imaginado. Nos referimos a la del tema representado en *Las Hilanderas*. Esta pintura precisamente había llamado la atención de Angulo también por aquellos años, razón por la que había hablado sobre sus modelos compositivos en *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros* (1947), donde, sin embargo, nada mencionó del tema del tapiz. Pero tanta reflexión, junto a la lectura de Enriqueta Harris, le llevó a preguntarse sobre cuál sería su verdadero asunto y, como consecuencia de estas repentinas inquietudes, en 1948 publicó un artículo en el primer número de *Archivo* de aquel año –revista que, por cierto, él dirigía–, donde dio a conocer sus conclusiones: el tema representado era Palas y Aracne o, "utilizando los [términos] más administrativos de los viejos inventarios reales" se trataba de "*La Fábula de Palas y Aragne*"[1004]; mientras que en el tercer número, aprovechando una recensión del *Velázquez* de Du Gué Trapier, anunciaría que "por suerte rara vez concedidas a las hipótesis desconcertantes, la infatigable y afortunada investigadora del Archivo de Protocolos", María Luisa Caturla, había encontrado en esos días "la comprobación documental"[1005].

Es más, según recordaba no hace mucho José Manuel Pita, en aquel momento secretario de la revista, Caturla habría encontrado el inventario de Pedro de Arce, montero de Felipe IV que entre su colección de pintura había poseído *Las Hilanderas*, "muy pocas semanas después" de que Angulo le enviase el artículo. El cuadro venía descrito en el antiguo inventario como "pintura de diego Belazquez de la fabula de aragne", tal y como recogía la transcripción de Caturla[1006]. Al parecer, ella había telefoneado a Pita para darle la noticia y pedirle que se acercase al Prado para comprobar el asunto de los añadidos[1007]. Sin embargo, no fue hasta el último número de *Archivo* de ese año, 1948, cuando Caturla pudo dar a conocer su oportuno hallazgo, que vino a corroborar la intuición de Angulo[1008], quien por su interpretación tuvo el privilegio de ser invitado al Instituto Warburg para dar una conferencia sobre algún tema de arte español.

[1003] Halló en otras ocasiones noticias curiosas como "un enchufito del siglo XVII". Velázquez "le vendía una vara de alguacil a Nardi". MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 13 de abril de 1952.
[1004] ANGULO 1948a, p. 19.
[1005] ANGULO 1948b, pp. 220-222. Véase ANGULO 2007, pp. 125-142, 339-341.
[1006] CATURLA 1948, p. 302.
[1007] PITA 2009, p. 13.
[1008] Véase HELLWIG 2004, pp. 50-52; PORTÚS 2007, pp. 33-34, 37. Cfr. PITA 2009, pp. 10-13.



Fig. 41. Diego Angulo en el Museo del Prado, 1968. Foto Alfonso E. Pérez Sánchez.

> Es muy ingeniosa la argumentación de Angulo. No se le escapa nada y todo queda aclarado en ese hasta ahora y durante varios siglos inexplicable cuadro[1009].

Esto dejó escrito María Luisa en su artículo, pero en las dos únicas cartas que trata el tema nada hay que pueda contribuir a desambiguar el asunto[1010]. Me refiero, por supuesto, a dónde termina el mito y dónde empieza la escena real y, lo más importante, ¿son éstas, en realidad, simples hilanderas? Nada que no se preguntase ya, sagazmente, Angulo. Como dedujo Portús al abordar este episodio, caben dos posibilidades, o Angulo "se valió de dotes adivinatorias", o bien contó con "información privilegiada"[1011]. Ante el desarrollo de los hechos y, sobre todo, conociendo cómo era el reducido mundo de la Historia del Arte en el Madrid de finales de los años 40, donde se movió Caturla, su estrecha relación con Sánchez Cantón y el círculo de amistades que tenían en común, podemos descartar una de ellas.

Si leemos las numerosas críticas que diferentes colegas escribieron sobre los trabajos de Caturla, descubrimos que su labor fue bastante elogiada y reconocida en su momento. A pesar de esto, ella siempre fue muy consciente de cuál era su lugar en la jerarquía de la disciplina o, mejor dicho, en la oligarquía de historiadores franquistas que, tras la depuración política e ideológica, ocuparon las cátedras en la universidad, los puestos de importancia en el nuevo CSIC (en este caso, el Instituto Diego Velázquez[1012], controlado por el marqués de Lozoya, Sánchez Cantón y Angulo[1013], quienes también dirigieron sucesivamente la revista *AEA*) o los altos

[1009] CATURLA 1948, p. 303.
[1010] Se ceñía a cuestiones sobre la preparación del artículo para *Archivo*. MP, FSC, 105-88, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 11 y 27 de octubre de 1948.
[1011] PORTÚS 2007, p. 33.
[1012] Para una visión sobre la organización y el funcionamiento de la disciplina a nivel institucional durante el franquismo, véase el conciso estudio de PASAMAR 1998.
[1013] Según Cabañas, mientras el marqués de Lozoya mantuvo "una declarada adscripción derechista que le haría supervisor y garante" ante el nuevo régimen en el proceso de reorientación del Instituto Diego Velázquez, Sánchez Cantón y Angulo tuvieron una "orientación política previa poco marcada que les permitiría plegarse a la nueva situación". En cualquier caso, de lo que no cabe duda es que los tres, junto a Salas y Camón, a partir de 1939 retomarían su labor desde una situación de poder al ir ocupando las instituciones de referencia. Y con el tiempo, "Sánchez Cantón desde el Prado, el marqués de Lozoya desde la Dirección General de Bellas Artes, Camón desde la Universidad y la Fundación Lázaro Galdiano, y Angulo desde sus múltiples cargos monopolizaban los principales puestos de decisión", tal y como explica Portús. Y si bien es cierto que todos ellos fueron "enormemente activos e infatigables" y su producción constituye "uno de los sólidos patrimonios de la disciplina en España", fueron igualmente "grandes hacedores de la etapa de ensimismamiento en la que se movió la Historia del Arte" entonces, como concluye Vega, puesto que sobre ellos recayó

cargos en las principales instituciones culturales a partir de 1939. Unos "*pequeños dictadores*" o "mandarines" –como explica Peiró– que trabajaron "para el bien del «cuerpo»" y establecieron los criterios de la actividad historiográfica en España[1014].

Lo que nos interesa, por lo tanto, es que las valoraciones de los estudios de Caturla, además de contar con la aprobación de historiadores integrados en el engranaje institucional franquista (salvo los casos de Gaya Nuño y Lafuente Ferrari), se hicieron en las revistas del Consejo como *AEA*[1015] y *Revista de Ideas Estéticas* (fundada y dirigida por Camón en 1943), donde ella también, después de sus primeros y originales textos en *Revista de Occidente*, acabaría publicando[1016]. Y fueron positivas porque, aunque no entró en la dinámica ideológica del Nuevo Estado, sus estudios se caracterizaron por una rigurosa labor documental y se ceñían a los grandes maestros del Siglo de Oro español, es decir, coincidían con los parámetros establecidos en la disciplina entonces; a excepción de cierta libertad en las ideas de sus comienzos, cuando había sido mayor la influencia orteguiana. Libros de sus inicios, como *Arte de épocas inciertas*, la colocaron rápidamente en un primer plano de la profesión en España, impresionando a otros colegas como Lafuente Ferrari[1017]. De hecho, fue uno de los trabajos más interesantes que escribió antes de renunciar a la historiadora del arte que pudo ser para convertirse en la que podía ser.

A pesar de contar con el visto bueno para publicar, ella siguió sintiéndose infravalorada, como le confió una vez más a Sánchez Cantón. Fue en 1952, después de que *Charlie* Beistegui merendase una tarde en su casa "con los del baile". Él le había comentado que contaba con ella para una "exposición de tejidos de Venecia" y "organizar lo español". No sabemos a cuál se refería, porque aquel año el protagonismo lo tuvo la *Biennale*. En todo caso, el tiempo pasó y no supo nada

principalmente la formación de las nuevas generaciones. CABAÑAS 2007, p. 334; PORTÚS 2007, p. 22; VEGA 2016, pp. 105-106. Véase también BLASCO y MANCEBO 2010, pp. 145-148.

[1014] PEIRÓ 2011, pp. 448, 479; PEIRÓ 2016, pp. 170, 173.

[1015] En el verano de 1940, cuando se retoma la publicación de *Archivo* tras el fin de la Guerra Civil, el primer número de la nueva *AEA* (después de tomarse la decisión de dividir la antigua *Archivo Español de Arte y Arqueología* en dos publicaciones periódicas), se abría con el retrato de Franco, pintado por Álvarez de Sotomayor, y con la siguiente dedicatoria: "Al Caudillo de España, bajo cuyo alto Patronato ha sido creado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas". Lo mismo ocurriría en la nueva *Revista de Ideas Estéticas*, donde el dictador era retratado en un dibujo, o en *Arte Español*, al retomarse su publicación en el primer trimestre de 1941, donde aparecía una fotografía suya con el uniforme de Capitán General. VEGA 2016, pp. 46-47, 119.

[1016] Sobre estas revistas, véase ÁLVAREZ CASADO 2002, pp. 262-269.

[1017] LAFUENTE FERRARI 1945, p. 32.

más. Sin entender por qué se había prescindido finalmente de ella, María Luisa escribió a Javier en un arranque de sinceridad:

> ¿Quién me ha puesto la zancadilla? ¿Y, no puedo yo hacer nada para defenderme? Tú no tienes nunca en cuenta, Javier, que hoy no soy ya una simple particular a quien se llama o se deja de llamar a capricho: he prestado demasiados servicios a la Historia del Arte Español para que se prescinda de mí y se llame en cambio a personas que sabrán de otras cosas, pero de Arte mucho menos que yo…[1018]

Deleitarse en mirar

> Desistí definitivamente de ir ahora a Italia, por muchas razones, y una de ellas por temor a que me envuelva otra vez el hechizo de ese país y no encuentre el camino de vuelta a Zurbarán[1019].

Caturla se conocía Venecia como la palma de la mano. Junto a Santa Fosca, como le explicaba a Sánchez Cantón, era parada obligada el Palazzo Vendramin-Calergi, de Mauro Codussi, "el Giorgione de la arquitectura" al que "nadie hace caso". "¡No te digo más!", le advertía después de enumerar espontánea y apasionadamente todos los lugares que debía visitar[1020].

Y es que, a lo largo de su vida, viajó a esta ciudad en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en 1955 lo hizo para ver la *mostra* sobre *Giorgione e i giorgioneschi*, abierta en el Palacio Ducal aquel otoño y hacia la que Camón Aznar se deshizo en elogios en las páginas de *ABC*[1021]. Caturla no lo entendía. Habían fallado muchas pinturas, entre otras, la *Sacra Conversazione* del Prado, a pesar de que la crítica atribuía casi de forma unánime su autoría a Tiziano (que hoy mantiene); ausencia que también subrayaría Giles Robertson en el *Burlington*[1022]. A la exposición no le faltaba interés, sino "belleza". Había expuesta demasiada "porqueríita" y los cuadros andaban por en medio con "increíble desenfado" sobre caballetes de metal y barras de hierro[1023]. A pesar de todo, tuvo su reseña de unas diez páginas en

[1018] MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 26 de agosto de 1952.
[1019] MP, FSC, 105-88, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 2 de septiembre de 1948.
[1020] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Domingo, 1942.
[1021] CAMÓN AZNAR, José, "Giorgione", *ABC*, 14 de octubre de 1955, pp. 11-13.
[1022] ROBERTSON 1955, p. 272.
[1023] Si bien no resultaba muy estética, este tipo de "arquitectura" o *allestimento* para exposiciones fue muy común entonces. Por ejemplo, en esos años se usó en las exposiciones *Cento capolavori di*

Archivo Español de Arte, escrita por ella, aunque también pudo haber ido a parar a *Clavileño*, revista de la cultura oficial franquista, como le dio a elegir a Sánchez Cantón[1024].

Caturla tenía una particular capacidad para la crítica de exposiciones de arte antiguo. No se ceñía exclusivamente a un análisis formal o a valorar la selección de obras expuestas –la calidad siempre por encima de la cantidad–, sino que su intuición le llevaba a cuestionar su instalación: la iluminación, el color elegido para las paredes, el recorrido e incluso la idoneidad de las salas. Y solía hacer algo igual de importante: ver las exposiciones más de una vez. "En total me pasé dos mañanas", escribía a Javier desde Venecia en 1967 sobre la exposición *I vedutisti veneziani del Settecento*. "No hagas caso si te cuentan que es monótona", le explicaba, porque no lo era gracias a "la habilidad, la delicadeza y la sensibilidad" con que se habían preparado las salas. "Lo que cambia es el color", añadía, que era al parecer "finísimo" en su adecuación a los artistas expuestos: "Marco Ricci, sobre un bello *bois-de-rose*", Canaletto sobre "verdes finos, pajizos y un gris-*bleu* inefable", mientras que para Bernardo Bellotto, "colores más sostenidos". Como broche, se había procurado no reiterar las *vedute*: "de Bellotto había las de Pyrna y Dresden; y las inglesas de Canaletto y de Guardi, fantasías"[1025]. No de todas las exposiciones Caturla se llevaba esta grata impresión. La que salió peor parada fue la de Alonso Cano, celebrada en Granada en 1954. "Tú hubieras sabido sacar partido", confesaba a Sánchez Cantón. Parecía mentira que en esas salas tan dignas del Palacio de Carlos V todo hubiese estado tan "desordenado y ramplón… colgando demasiados cuadros, buenos y malos, chicos y grandes"[1026].

Idénticas valoraciones se permitió sobre la museografía del Prado. "Temo parecerte entrometida", le escribía a Javier, pero había recogido "numerosas críticas acerca del fondo de las Salas de El Greco". Y estaban en lo cierto. Las salas lucían demasiado crudas. Podían haberse entonado, en su opinión, para mitigar el duro contraste que se producía con las de Velázquez y la Galería Central. Tampoco le convencía la "Sala Botticelli". "¿Qué te parecería –propuso, por último, a Javier–

Van Dyck (1955) o *Luca Cambiaso e la sua fortuna* (1956), celebradas en Génova. LEONARDI 2016, pp. 28, 29 131-133.

[1024] MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 3 de agosto de 1955; CATURLA 1955, pp. 305-312.

[1025] MP, FSC, 115-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Venecia, 11 de septiembre de 1967.

[1026] MP, FSC, 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Granada, 27 de junio de 1954.

reunir en ella todo lo de Cambó y sacar el Fra Angelico, y colocar lo de Nastaglio degli Onesti junto en el centro, el banquete en medio?"[1027] No sólo se preocupaba por estos aspectos del museo, sino que también asesoraba en las adquisiciones. Así lo hizo, por ejemplo, cuando Aurora Lezcano, marquesa de O'Reilly, ofreció al Prado la *Alegoría del genio de la pintura*. "A mí no me parece Velázquez de ningún modo", explicaba a Javier, a pesar de que Longhi y Mayer lo hubiesen dicho en el catálogo de la exposición Contini-Bonacossi. "Ni por el rebuscado asunto", añadía, "ni por la chapucera técnica, que es como de un «Luca fa presto»"[1028]. Tenía razón, porque no lo era.

Otra de sus luchas personales fue que el Prado se encargase de la restauración de obras maestras conservadas en otros sitios. En algunos casos, como el del Claudio Coello de Torrejón, el cuadro se llevó al museo; en otros, como el del retablo de Zafra, consiguió que los restauradores se desplazasen para limpiarlo[1029]. Y es que Caturla sentía que no podía quedarse de brazos cruzados con "cada demolición y estropicio" de una obra de arte. "¡Qué disgusto lo de Arlanza! ¿Es que de veras no puede evitarse?", escribía consternada a Sánchez Cantón. "Entre los pantanos y el tráfico", arremetían "contra lo más sagrado de la Historia de España": su patrimonio[1030]. De las propuestas que hizo ya como miembro del Patronato del museo, estuvo la de nombrar un jefe del Gabinete de Estampas y Dibujos (como lo había en todas las grandes colecciones del mundo), que haría un viaje de estudios para formarse en la British, la Albertina, el Metropolitan, al Institute of Art de Boston o la Bibliothèque Nationale de Francia. Así España por fin dejaría de hacer, en su opinión, un papel ridículo en este campo[1031].

Para Caturla la proyección del Prado en el extranjero fue también algo fundamental. De hecho, mucho antes de ser vocal de su Patronato y no perteneciendo a ninguna institución, esta historiadora tejió una interesante red profesional con especialistas de distintas universidades y museos de otros países. Además de Gilberte, podemos citar a la gran hispanista norteamericana Elizabeth Du Gué Trapier, al director del Kunsthistorisches Museum, Ernst Buschbeck, al

[1027] MP, FSC, 113-35, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 11 de diciembre y 18 de octubre de 1961.
[1028] MP, FSC, 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 15 de julio de 1954.
[1029] MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Viernes, 1942; 105-88, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, San Ildefonso (Segovia), 25 de julio de 1948 y Madrid, 2 de septiembre de 1948.
[1030] MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 26 de agosto de 1952.
[1031] MP, FSC, 114-48, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 19 de enero de 1964.

director del Wadsworth Atheneum Museum, Charles Cunningham, al director del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, João Couto o al especialista inglés en barroco italiano Denis Mahon, quien llegó a invitarla a ver su colección[1032].

> Al llegar a Madrid, encontré una carta de Princeton, donde me dicen que tal vez –pero no es seguro– publiquen mi libro en inglés en la Columbia University Press. Si se confirmara sería una compensación a los malos tratos recibidos aquí…[1033]

Nadie es profeta en su tierra, pero es que ésta no era la primera vez que Caturla se quejaba de la absoluta indiferencia por parte de algunos colegas en la profesión. "Salió en el *Burlington* en Febrero; en España no se han enterado", le escribió a Sánchez Cantón en otra ocasión sobre su artículo dedicado al retablo de Zafra[1034].

La búsqueda de zurbaranes o impartir conferencias, además, llevó a Caturla a visitar lugares recónditos como la Isla de Eigg[1035], devastados como la Alemania posterior a la Segunda Guerra Mundial[1036], aislados como Suiza –Zúrich y Lausana fueron su refugio personal– o de inexplicable belleza como Italia, pero hay uno que la marcó más que ningún otro. "El viaje a América se aproxima, ¿cómo voy a resistir una conferencia cada tres días?", le preguntaba agobiada a Javier en 1950. Había sido invitada por el hispanista Walter W. S. Cook para dar una serie de ponencias durante aquel otoño en distintas universidades y museos en Estados Unidos, desde la National Gallery de Washington o el Cleveland Art Museum hasta

---

1032 "Tiene un Guercino monumental y magnífico que fue de [Iglesia de] San Pascual. Soberbio", contaría a Javier después. MP, FSC, 111-42, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Londres, 4 de agosto de 1957.

1033 MP, FSC, 104-4, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, San Ildefonso (Segovia), 20 de agosto de 1945.

1034 MP, FSC, 108-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Sevilla, 10 de mayo de 1952. De hecho, además de este artículo que apareció en 1952, publicó otros en el *Burlington*, como "New Facts on Zurbarán" en 1945, en un número dedicado al arte español y donde también participaron Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari, Angulo y el arqueólogo Blas Taracena Aguirre, "Zurbarán at the 'Hall of Realms' at Buen Retiro" en 1947 o la reseña a la monografía sobre Zurbarán escrita por Soria en 1955.

1035 MP, FSC, 111-42, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Isle of Eigg, 14 de agosto de 1957.

1036 "El más bonito recuerdo es para el Castillo de Salem. A aquel rincón no llegó la guerra […]. Lo demás que he visto sobrecoge y espanta por la destrucción, sobre todo Colonia […]. El resurgimiento de Alemania, tan cacareado, no puede compararse, a mi ver, al de España realizado sin ayuda ajena… […] A mí, las ruinas alemanas me deprimían; Don José Ortega y Gasset, a quien vi en Múnich, decía que se acostumbra uno y que resultan al cabo como «unas viejas tías confortables»". MP, FSC, 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Zúrich, 22 de julio de 1954.

Yale o Harvard. En la mayoría de las ocasiones habló sobre Zurbarán, aunque también hubo tiempo para hacerlo de El Greco y Goya.

El inicio de su aventura americana fue Nueva York, donde aprovechó para ver, entre otras cosas, el Metropolitan y la Colección Frick. "Me gusta todo; los rascacielos, sobre todo, de noche", escribía emocionada a Javier. También tuvo tiempo de visitar una pequeña muestra sobre Goya en la Galería Wildenstein. Habían prestado obras algunos museos americanos y particulares. "No sé dónde hubiesen metido lo de España, de haberlo enviado", le explicaba a Javier, porque todo el espacio del que se disponía eran tres salas. "Por cierto", añadía, "a causa de ello he pasado más de un sofocón". William M. Milliken, director del Museo de Cleveland, había estado hablando con ella precisamente sobre las reiteradas ausencias del Prado en exposiciones de todo el mundo: "Con lo que ha hecho Cook para España, ya podían haberle prestado unos cuantos Goyas para la exposición", le había comentado Milliken. "El más razonable es el propio Cook", continuaba Caturla en su carta. "Dice que si se hubiesen traído cosas de España, los seguros se hubieran comido gran parte de los ingresos"[1037].

En Chicago al parecer los estudiantes le pidieron que se quedara a darles un cursillo, mientras que algunos profesores, después de oír su conferencia, quisieron que fuese a otros *colleges*. En Washington, el diplomático español José Félix de Lequerica, quien había sido nombrado embajador con el fin de restablecer relaciones diplomáticas con Estados Unidos, le invitó a alojarse en la embajada. "Estoy muy contenta con mi viaje al *Middle-west*", le hacía saber a su amigo en noviembre. Pero lo mejor estaba por llegar. Al regresar a Nueva York, recibió una carta de Archer Milton Huntington, donde le comunicaba que la habían nombrado miembro correspondiente de la Hispanic Society of America. "¿Es mucha cosa eso?", le preguntaba a Javier. "Aquí me aseguran que sí", añadía[1038]. Un reconocimiento más que justo, en opinión de Cook, porque sus ponencias habían sido todo un éxito y había dejado una "maravillosa impresión" en el público americano. Merecía, en definitiva, "el mayor elogio por su trabajo"[1039].

[1037] MP, FSC, 107-30, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Nueva York, 15 y 25 de octubre, 10 y 28 de noviembre de 1950.
[1038] MP, FSC, 107-30, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Nueva York, 10 de noviembre de 1950; "Distinción de doña María Luisa Caturla", *ABC*, Madrid, 18 de noviembre de 1954, p. 40.
[1039] MP, FSC, 107-33, Carta de Walter W. S. Cook, director del Institute of Fine Arts, New York University, a Carlos Cañal, director general de Relaciones Culturales, Nueva York, 22 de noviembre de 1950.

Su viaje, desde luego, parecía muy oportuno en un momento en que la política exterior, con Martín Artajo en la cartera de Asuntos Exteriores, se había enfocado a romper el aislamiento internacional de la dictadura y la diplomacia cultural jugó un papel fundamental en ello. A finales de 1953, año en que se firmarían los Pactos de Madrid entre los gobiernos de Franco y Eisenhower, Caturla realizó un segundo viaje a Norteamérica. "No sé qué me pasa esta vez, pero no me entusiasma tanto", confesaba. Había sido invitada, junto a Sánchez Cantón, como delegada española en el *International Congress on Art History and Museology* que, patrocinado por el ICOM, tendría lugar en enero de 1954 en el Metropolitan, donde coincidirían también con Ainaud de Lasarte. El congreso dejó tiempo a Caturla para "lecturear" en la Universidad de Columbia, donde se hizo cargo del ciclo *Mathews Lectures*, hablar en la emisora de radio *The voice of America* e incluso conocer finalmente a Huntington. "Su amor por España es algo conmovedor en su intensidad", le contó a Sánchez Cantón sobre el hispanista después de su encuentro. En este nuevo periplo americano, también volvería a Washington, donde una vez más Lequerica le abriría las puertas de su casa[1040].

Una intrusa sin disfraz

Un símbolo de los nuevos tiempos. Eso significó para la mezzosoprano Teresa Berganza su nombramiento como académica de número en 1994. Dicho de otra forma, fue la primera mujer en entrar en la Academia de San Fernando[1041]. Pero, si en 1935, durante la Segunda República, la escritora Mercedes Gaibrois había merecido ya la distinción de académica en la Academia de la Historia, ¿qué tiempos tan nuevos eran esos de los que hablaba Berganza en los noventa? El nombramiento de Gaibrois en los años 30 del siglo pasado sí que había sido una "novedad evolucionaria o revolucionaria (como se quiera)" y Elías Tormo lo supo bien:

[1040] A Caturla le avergonzó constatar que en la lista figuraba como "*staff* del Prado". MP, FSC, 109-17, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1 de octubre de 1953; 109-85, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Nueva York, 3 de febrero, 18 y 28 de marzo de 1954; The Metropolitan Museum of Art Archives, International Congress on Art History and Museology, 5 de octubre de 1953; Series of Mathews Lectures to be given by Señora Caturla at Columbia University, 6 de marzo de 1954.

[1041] RUBIO, José Luis, "Teresa Berganza, primera mujer que entra en la Real Academia de Bellas Artes", *ABC*, 7 de junio de 1994, p. 99.

> Por primera vez en las linajudas metropolíticas, seculares, nacionales (antes "reales") Academias de Madrid tiene ingreso como miembro de número de ellas una señora, una académica. […] Viví de joven aquella alborotada polémica, chispeante de ingenio, de la cual basta recordar el librejo *Las mujeres y las Academias* de don Juan Valera. […] Aquél, recuérdese, no solamente el siglo de la entonces asendereada doña Emilia, también el de Fernán, el de Rosalía, el de doña Gertrudis, sobre todo el de doña Concepción Arenal […]. No he necesitado, pues, vivir como ahora vivo en el siglo XX –[…] con más alumnas que alumnos en mi clase […] en nuestras enseñanzas todas de la Facultad de Letras– para tenerme, tan de antiguo, como feminista sencillamente convicto[1042].

Estas palabras fueron parte de su discurso de contestación durante el acto. Lo que separa ambos acontecimientos, éste y el más reciente de Berganza, son sesenta años. En este punto, deberíamos preguntarnos por qué la de Bellas Artes fue la más rezagada de las Academias en la España democrática y, sobre todo, por qué durante el franquismo se instauró el principio de que las mujeres no fuesen elegidas académicas, dejando fuera a investigadoras de la talla de Caturla[1043].

Tormo no fue el único en defender el ingreso de las mujeres en esta institución, también fue una lucha personal del conde de Romanones el tiempo que ocupó el cargo de director en la Academia de San Fernando. Así se lo hizo saber a Sánchez Cantón en 1948, quien a su vez se lo contó a Tormo:

> Le diré que he tenido que lidiar una idea que se le ocurrió a Romanones en San Sebastián y que llegó muy ufano con ella a Madrid; la de que en la vacante de Ferrandis se eligiese a María Luisa Caturla […], el empeño de que en su tiempo directorial (sic) se diese la innovación de las mujeres en la Academia. Lo más gracioso es que en lo que se emperraba más era para dar en la cabeza a la Española, porque no elige ni a Doña Blanca ni a Concha Espina. Después de una larga entrevista, […] quedó convencido de que era absurdo interponer la candidatura, cuando tanta opinión tiene Lafuente y que además por

[1042] TORMO 1935, pp. 93-96. Si el deseo de Tormo de que una mujer se sentara en los escaños del Senado fracasó, otra baza por él cobrada en "los legítimos avances de sano feminismo" fue asistir, como decano, a la toma de posesión de la cátedra por Emilia Pardo Bazán.
[1043] FORMICA, Mercedes, "Galería de mujeres interesantes. La Señora Doña María Luisa Caturla, investigadora", *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1958, pp. 92-93.



Fig. 42. La historiadora Mercedes Gaibrois leyendo su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, Madrid, 24 de febrero de 1935. A su lado, Elías Tormo esperando para su contestación. EFE/Díaz Casariego.

> las mismas circunstancias personales de María Luisa el día que se trate de llevarla a la Academia ha de ser sin lucha seria[1044].

Por sus amistades, Caturla siempre estuvo en contacto con la Academia, al igual que con la Universidad y el Consejo. Otra cosa era entrar en aquel *lobby* de hombres. Demasiadas intrigas, demasiadas ambiciones, demasiados antifeministas. "Lo demás que me escribes es algo jeroglífico", le decía Caturla a Sánchez Cantón en la primavera de 1954 desde Nueva York, "pero barrunto que se ha muerto alguien y han elegido a Gallego Burín. Ya te lo anuncié". Ahora Camón Aznar y "Marianito" querrían lo mismo. Era la pena de España. "Vivir ahí sería una delicia", proseguía, "si la gente no fuera tan doble, tan habilidosa y tuviera tanta «mano izquierda»". Bastaba recordar la reacción de algunos amigos y en la familia Romanones cuando intentaron sacar a Eduardo Figueroa, conde de Yebes, o simplemente el modo en que Carmen Marañón le comunicó la elección de su padre. Aunque en realidad todo aquello le importaba "un comino". Tanto es así que le prometió a Sánchez Cantón seguir sus recomendaciones y no decir nunca nada[1045]. Y lo mantuvo hasta el final, hallando desahogo en las palabras escritas y consuelo en el apoyo de aquellos amigos, como el pintor y académico Manuel Benedito, que no cejaron en su empeño de presentar su candidatura. "Me siento como un cordero que llevan al sacrificio… pero, por otro lado, dispuesta a dificultarles la derrota a quienes tú sabes que la quieren para mí", confesaba a Javier[1046]. A finales de aquel año, 1955, se resolvió la plaza y no resultó elegida. "Ya sabrás el final de la votación del lunes; si es que hubo votación!", escribía a su amigo. Se lo había contado el arquitecto Luis Moya Blanco, porque en los periódicos no vino nada.

Hasta entonces, María Luisa había procurado ser muy "diplomática". Tampoco iba a llorar. No era "su estilo". Y menos aún, desaprovechar por esto la invitación de María Bauzó para acompañarla a una conferencia del arabista Emilio García Gómez en la Academia:

[1044] AFSJHV, Fondo Elías Tormo, Carta de F. J. Sánchez Cantón a E. Tormo, 7 de octubre de 1948. Sin embargo, en su lugar, ese año fue elegido académico de número Enrique Lafuente Ferrari para ocupar la silla dejada por José Ferrandis. Tomó posesión en 1951, momento en que leyó su famoso discurso sobre *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*.

[1045] MP, FSC, 109-85, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Nueva York, 18 y 28 de marzo de 1954. Pero también sabemos, y ella lo supo por Moya, que Sánchez Cantón la defendería en las juntas. MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Burdeos, Jueves 3, 1955.

[1046] MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 15 de marzo de 1955.

> Pensé que tendría su gracia presentarme allí lo más "pimpante" que mis años me permitieran y con la actitud de alguien que acaba de ser elegido académico. Conque elegí un gorro más llamativo y no me puse un vestido colorado porque no lo tengo. Subimos por el ascensor, a causa de María, y al entrar en ese salón donde os reunís los Académicos estaban allí el Infante, Moret, Gallego Burín y Sotomayor. Hice mi reverencia al Infante y di gracias a Sotomayor y Moret, sonriendo más que doña Carmen, y ya es decir. Todo el mundo parecía estupefacto; se notaba que lo que menos se esperaban era verme aparecer por allí. Bajamos por el estrado a la sala y nos sentamos en primera fila[1047].

Era una "intrusa", como había dicho Campo Alange en *La secreta guerra de los sexos* (1948)[1048], pero sin disfraz. Al parecer, Lafuente Ferrari "no sabía dónde mirar" y, en cuanto terminó de hablar García Gómez, desapareció. El resto de los académicos fue más amable, salvo Modesto López Otero que no la saludó creyendo que lo había hecho por diversión[1049]. Sánchez Cantón debió amonestarla por la provocación, pero no sabemos qué le dijo; sí lo que ella le contestó:

> Querido Javier, recibí ayer tu carta del 26 y, por primera vez desde mi fracaso académico he sentido, al leerla, desazón. Y es que yo no veo las cosas como tú. La lucha ha sido muy desigual porque los que iban a favor de mi contrincante lo hicieron con encono, con rabia; los míos me apoyaron hasta el último momento con una perseverancia y una lealtad que nunca podré agradecer bastante, pero nunca recurrieron a medios feos para echar abajo al candidato opuesto intentando p. e. mi irreligiosidad cuando se trataba de captar al Padre [Nemesio] Otaño, mis «promesas» a María Campo Alange para alejar de mí a los antifeministas; mi pretendido menosprecio de Mª Elena [Gómez-Moreno] a fin de asegurar bien la oposición que me hacía su padre. Lo de menos es lo que yo haya podido hablar […].
>
> No estoy de acuerdo con lo que dices de Dª Emilia, a quien en mis jóvenes años traté bastante. No era ni entrometida ni puede

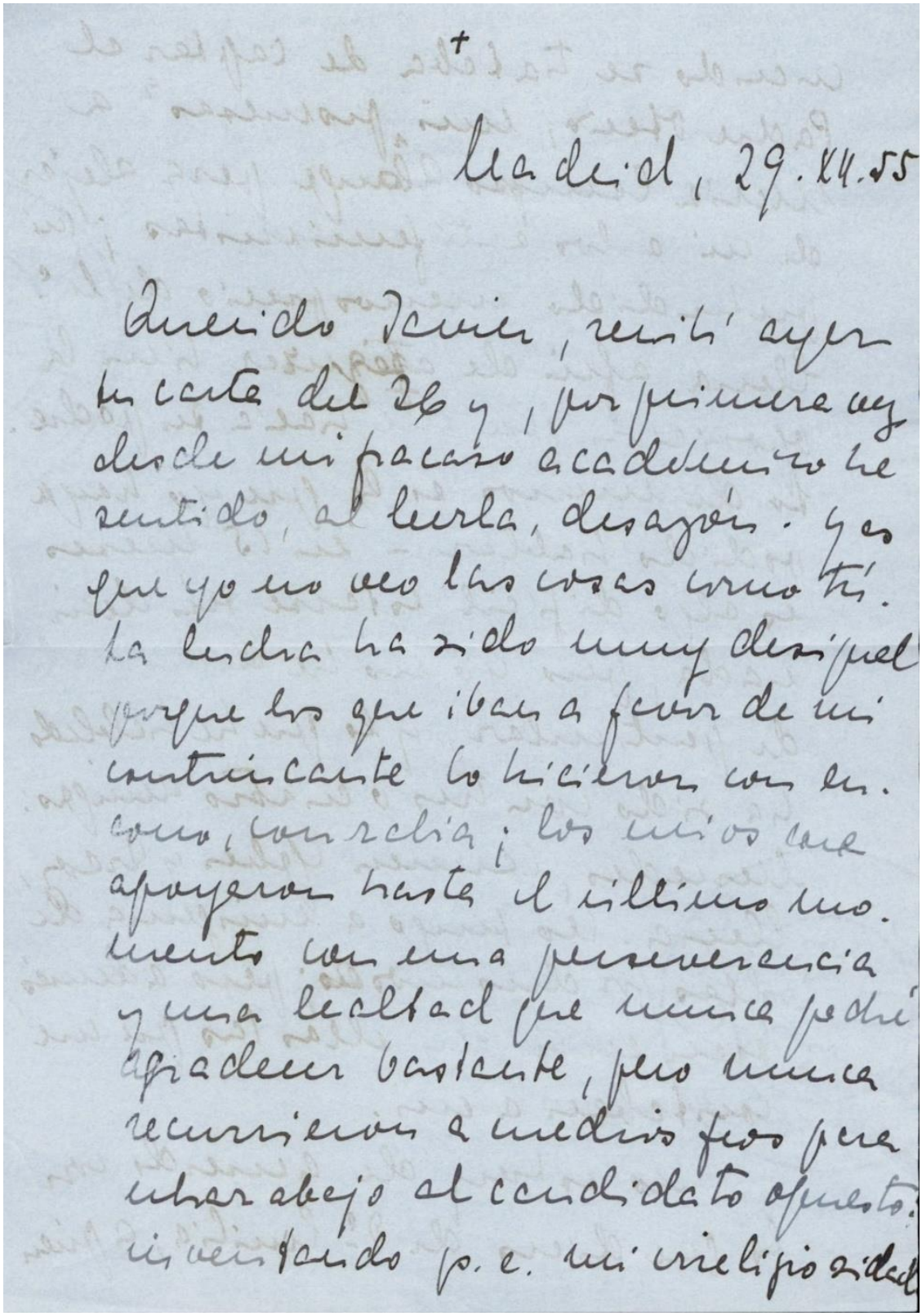
[1047] MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 21 de diciembre de 1955.
[1048] Si no era propiamente dicho un manifiesto feminista, fue ejemplo de la cultura liberal en la España del franquismo. En 1960, Campo Alange fundaría el Seminario de Estudios Sociológicos de la mujer.
[1049] MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 21 de diciembre de 1955.

calificársela de «desdeñada»: era una gloria nacional que tenía derecho a un sillón académico. Y si no lo consiguió, no te diré que fue como si hubieran excluido de la Española a Cervantes, pero en fin, en ese orden de ideas… es decir que la opinión es hoy, que la que quedó en ridículo fue la Academia Española; sobre todo considerando algunas de las personas a quienes después ha abierto las puertas…

En el caso mío, mi exclusión ha sido conseguida con mucha habilidad. […] La Academia no quería mujeres. La [mujer] de Valentín [de Zubiaurre] me confió entonces que al principio los antifeministas habían sido sólo dos o tres, al final muchos más, por la propaganda de exclusión de la mujer que hacían esos pocos antifeministas iniciales, que les habían metido en la cabeza a los Académicos, que una mujer entre ellos les quitaría libertad, que estarían incómodos y cohibidos en el decir… lo que me hizo a mí preguntarle si los Académicos creían que la Academia era un Casino, una sucursal del de Madrid vecino en verbigracia…

Yo había pedido […] serenidad para el momento en que me derrotaran –pero lo curioso es que, cuando ha ocurrido […] me ha hecho reír! Ese pobre señor que ha necesitado de tres presentaciones y nueve votaciones para salir frente a una triste mujer! Ello, unido a la experiencia de haber conocido a la Academia por dentro, con sus tejemanejes, sus pequeños rencores, sus favoritismos, sus chismes, su falta de servicio, me han apartado definitivamente del deseo de alcanzarla. ¡Cómo voy a desear sentarme todas las semanas con esos señores, ¡yo, que para el trato humano soy tan difícil y elijo con tanto cuidado mis amigos! No lo resistiría. No te preocupes, por tanto, de "lo porvenir": he tomado a la Academia de Bellas Artes un sano horror… Por lo demás, tengo la satisfacción de que nadie se ha atrevido a decir "que yo no merecía la Academia", o "que trabajaba mal" o "que había plagiado a alguien"…! Al contrario –todos esos buenos señores Académicos, antes, ignoraban mi nombre. Hoy, los Aznaras, Bravos y demás, lo conocen perfectamente, y saben muy bien que, quieran o no, pesa[1050].

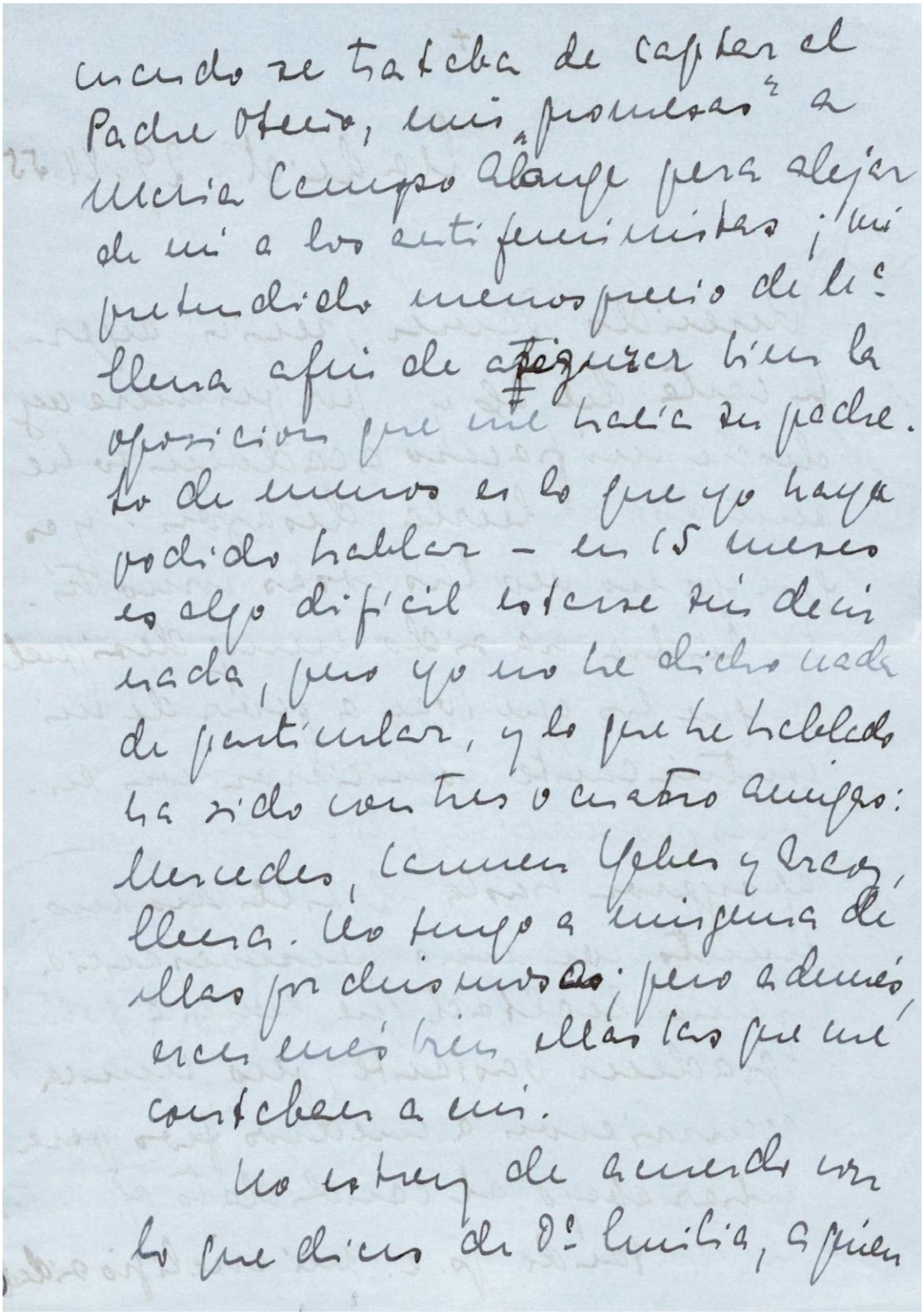
[1050] MP, FSC, 110-43, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 29 de diciembre de 1955. Joaquín María de Navascués, director del Museo Arqueológico, fue elegido académico de número para ocupar la silla dejada por Eugenio D'Ors, de la que tomó posesión en 1959.



Madrid, 29.XII.55

Querido Javier, recibí ayer
tu carta del 26 y, por primera vez
desde mi fracaso académico he
sentido, al leerla, desazón. Y es
que yo no veo las cosas como tú.
La lucha ha sido muy desigual
porque los que iban a favor de mi
candidatura lo hicieron con en-
tusiasmo, convicción y los míos me
apoyaron hasta el último mo-
mento con una persistencia
y una lealtad que nunca podré
agradecer bastante, pero nunca
recurrieron a medios feos para
echar abajo al candidato opuesto,
incluyendo p. e. mi vinculación a dete

Fig. 43a. Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 29 de diciembre de 1955, donde revelaba su opinión sobre el tema de la mujer y la Academia. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón.



cuando se trataba de coger el Padre Otero, mis promesas a María Campo alange para alejar de mí a los antifeministas y mi profundo menosprecio de la llena afición de agradecer bien la oposición que me hacía su padre. Lo de menos es lo que yo haya podido hablar - en 15 meses es algo difícil retirse sin decir nada, pero yo no he dicho nada de particular, y lo que he hablado ha sido con tres o cuatro amigos: Mercedes, Carmen Gobea y Trece, llena. No tengo a ninguna de ellas por chismosa; pero además creo que bien ellas las que me contaban a mí.

No estoy de acuerdo con lo que dices de D. Emilia, a quien

Fig. 43b. Carta de Caturla a Sánchez Cantón, 29 de diciembre de 1955. Continuación. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón.

Académicos como el marqués de Lozoya o Sánchez Cantón estaban a favor de su ingreso, mientras que otros, como José Francés, no. Ella nunca entendió qué méritos tenían los demás "para alcanzar premio tal", o que todavía en España se eligiese por títulos nobiliarios. Caturla asumió que era "de fuera", aunque se merecía ser "de dentro". "A ti", se sinceraba con Javier, "no necesito convencerte de esto último"[1051]. Y no fue rencorosa. Cuando tuvo que apoyar a sus amistades, lo hizo. Por ejemplo, cuando Quiroga le pidió que lograse que Sánchez Cantón "orientase" la elección hacia su marido, Dalmiro de la Válgoma, para la Academia de la Historia. Caturla seguía "muy desengañada", pero comprendió que le hacía más falta que a otros, ya que se encontraba "algo oscurecido por su importante esposa". La silla era la dejada por Tormo a causa de su fallecimiento en 1957. Desaparición que apenó bastante a Sánchez Cantón[1052], porque su maestro nunca le vería alcanzar la dirección del Prado, aunque la mayor parte de su carrera hubiese sido el "director" en la sombra.

Falleció también por aquellos años una de las hijas del pintor y todavía director del museo, Álvarez de Sotomayor. Caturla fue a dar el pésame al yerno, Max R. Borrell, y en el umbral de la iglesia éste le dijo que:

> Sí, los buenos amigos eran un gran consuelo en estos casos: el Caudillo había enviado una carta de su puño y letra, no sé qué otro personaje también, y Sánchez Mazas, los tres recomendándole [a Sotomayor] no abandonase de ninguna manera sus obligaciones (!): el Prado, su pintura, la Academia...

"Me dejó patidifusa", explicaba María Luisa a Javier. Había corrido la voz de que Sotomayor iba a dejar la dirección y la familia se había apresurado a desmentirlo[1053], aunque la esperada sucesión acabaría llegando poco después, en 1960. El mismo año, Caturla fue nombrada vocal del Patronato. La primera mujer. Sin embargo, la alegría de ambos se precipitaría a partir de 1967, cuando Sánchez Cantón sufrió una importante fractura en la pierna. Fue el preludio del fin de su

[1051] MP, FSC, 114-82, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 7 de enero de 1965.
[1052] MP, FSC, 111-42, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 23 y 30 de diciembre de 1957. En la siguiente carta le contaba, "en vista de cómo se mueven todos" en torno a esta vacante, que echaba en falta su "poder moderador". "Por favor, rompe estas cartas, o mejor, échalas a la chimenea y no digas que te he informado de todo esto", añadía al final. MP, FSC, 111-96, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 2 de enero de 1958.
[1053] MP, FSC, 112-39, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 3 de enero de 1959.

relación con el Prado[1054]. El cese llegó inesperadamente en agosto de 1968, justo después del decreto por el cual el Prado pasó a integrarse en la Junta Patronato Nacional de Museos, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, perdiendo toda autonomía. Aunque la modificación de los estatutos legales del museo y otra serie de medidas llevadas a cabo desde finales de 1967 ya habían vaticinado los cambios que estaban por llegar[1055].

Javier supo la noticia del nombramiento de Angulo como nuevo director por los periódicos, porque María Luisa no se atrevió a reenviarle la carta oficial. Sabía lo que podía significar para él "ser separado del Prado". Había cumplido la edad reglamentaria que establecía un nuevo decreto[1056]. La siguiente carta fue para ella. El ministro, después de muchos rodeos, le informaba también de su salida del Patronato, ofreciéndole continuar como miembro honoraria. "El cargo que me han quitado era lo que más me gustaba", escribía a Javier, pero "sucedieron inmediatamente los acontecimientos de Checoslovaquia, y al lado de estos, ¡qué puede significar un disgusto tan pequeño…!"[1057]

Hubo algo extraño en todos estos cambios, pues se había prescindido del reglamento que daba facultad al Patronato para proponer nuevo director. Se nombró a Angulo, y era "el mejor de los que podían haber elegido", admitía Caturla en su carta, pero "¿te has fijado –le preguntaba a Javier– en que sólo le queda poco más de año y medio hasta su jubilación? Entre tanto, podrán preparar a alguno de los

[1054] MP, FSC, 115-64, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Lucerna, 24 de agosto de 1967.
[1055] El propio Angulo tendría que enfrentarse constantemente a la intromisión ministerial en la gestión del museo. Es por esto que, apenas tres años después de su nombramiento, solicitó su relevó en el cargo aduciendo razones de salud. Pero, al parecer, fue "por diferencias con su jefe", Florentino Pérez-Embid, miembro del Opus Dei y que había sido nombrado director general de Bellas Artes también en 1968. Según Concha de Marco, su marido Gaya Nuño le comentó con razón de la dimisión de Angulo, "que aquel había sido un gesto que le honraba en extremo, pues el gran oriente del Opus era nefasto para las bellas artes". PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 58-59; ALCOLEA 1991, pp. 98-99; MARCO 2018, p. 407.
[1056] "Creo que no te afectarán las nuevas disposiciones y que continuarás en tu puesto del Prado para bien del Museo en el que eres insustituible", le escribía Caturla, pero se equivocaba. Igualmente se produjo el cese del marqués de Lozoya, Antonio Marichalar, Enrique Lafuente Ferrari, Manuel Gómez-Moreno, Francisco de Cossío, Fernando Labrada y de ella misma por sobrepasar los setenta años de edad. MP, FSC, 116-11, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, julio de 1968; AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 540, 21 de enero de 1969, ff. 22v-23r. Decreto 2751/1968, de 31 de octubre, por el que se cesan determinados vocales del Patronato de Museo del Prado. BOE, núm. 271, 11 de noviembre de 1968, p. 15939. Una medida con la que Pérez Sánchez mostraría su desacuerdo, porque entre estos patronos se encontraban "casi todos aquellos que verdaderamente conocían los problemas de tipo museográfico" del Prado. "Por su carácter consultivo y gratuito", añadiría, "no era lógica ni correcta esa jubilación", menos aún para sustituirse por "personalidades en su inmensa mayoría ajenas por completo a la vida de los museos y a la historia de las artes". PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 58.
[1057] MP, FSC, 116-11, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 25 de agosto de 1968.

suyos y ya veremos si pertenecen al Opus"[1058]. Sánchez Cantón, cansado, no quiso saber más y se retiró a su Galicia natal[1059]. Mientras tanto, en las páginas de *ABC*, Mercedes Formica reavivaría otro frente. "No intento resucitar la vieja polémica de la mujer en pos de las Academias" –comenzaba diciendo–, sino únicamente pedir para Caturla un merecido sillón en la de Bellas Artes o la concesión de la Cruz de Alfonso X el Sabio[1060]. Ahí quedó su petición, olvidada entre páginas del ayer.

No fue hasta 1978, cuando un titular proclamó triunfante: "¡Ya era hora!". El artículo, firmado por Agustín de Figueroa, celebraba la entrada de Carmen Conde en la RAE: la primera mujer en esta Academia[1061]. Había llegado la Transición, tiempo de cambios, tiempo de remiendos en la memoria. Fue entonces, en el mes de julio de aquel año, cuando Xavier de Salas, ya exdirector del Prado, escribió a su amigo el escultor Frederic Marès:

> Hemos firmado Moya, el arquitecto, [Álvaro] Delgado el pintor y yo la presentación a la Academia de María Luisa Caturla. La conoce V. sobradamente y sabe hasta qué punto es persona fina, de cabeza clara, de muchos conocimientos artísticos, cuyo libro sobre Zurbarán esperamos todos desde hace años: ya le ha entregado al editor. Es, creo yo, una de las personas de mejor y más aguda vista en las artes plásticas. Frente a ella se presenta mi viejo amigo y gran escritor Eugenio Montes, y el catedrático de Valladolid Martín González. Creo que la entrada de M. L. Caturla en la Academia –fue vencida hace años después de tres votaciones por Angulo– es algo debido de antiguo. Fuera la primera mujer y una cuya pluma de crítico cuenta entre las más agudas que han escrito estos últimos años. Si no le parece mal su candidatura resérvese para cuando en otoño próximo venga V. a la Academia. Mucho se lo agradecerá su viejo a[migo][1062].

[1058] *Ibidem*.

[1059] A finales de 1969, Caturla le escribió que su nieta Verónica, a la que él había visto nacer, quería que fuese testigo en su boda. "No te creas obligado a venir a costa de tu salud", pero "en caso de aceptes, y como cosa mía, por favor, ponte todos esos cintajos y bandas y cruces grandes que puedas (que pienso todas las que has recibido no te caben encima), para que vayas muy guapo". MP, FSC, 116-51, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1 de noviembre de 1969.

[1060] *ABC*, 24 de marzo de 1968, p. 83.

[1061] Su padre, el conde de Romanones, nunca comprendió "el egoísta privilegio masculino allí donde sólo debe pesar el talento, el nombre, la obra". Él fue uno de quienes pusieron todo su empeño para que Caturla entrase en la de San Fernando. FIGUEROA, Agustín de, "¡Ya era hora!", *ABC*, 16 de febrero de 1978, p. 15.

[1062] Archivo del Museu Frederic Marès (AMFM), Fondo personal de Frederic Marès 3-411-4-1-6466, Carta de Xavier de Salas, exdirector del Museo del Prado, al escultor Frederic Marès Deulovol, 28 de junio de 1978.

No era el único que pensaba que había llegado el momento de resarcir a Caturla. En noviembre, Teresa de Bustos, duquesa de Andria, recordaba en una carta a *ABC* que María Luisa, a sus 90 años, todavía no había recibido un homenaje "como se merecía". Y lo hizo apelando a la amistad de Formica y de Gaibrois, quienes no tardaron en suscribir sus palabras[1063]. Poco después, en febrero de 1979, Caturla tuvo que conformarse con ser nombrada académica honoraria de San Fernando[1064].

Siete años atrás, en el otoño de 1971, había fallecido Sánchez Cantón. Unos meses antes, María Luisa le había escrito desde Granada. "Estoy sentada en una mecedora de aquel patio que conoces, escuchando el rumor del agua". Faltaban muchos amigos, pero la Alhambra seguía siendo la Alhambra y conservaba "inalterable toda su poesía". Por primera y única vez en cuarenta años firmaría como su "fiel y vieja amiga, Caturlita", intuyendo que podía ser el último adiós[1065].

A lo largo de la Historia ha habido mujeres que detentaron más poder del que habrían imaginado o que brillaron en su profesión hasta sentar escuela, pero Caturla no fue exactamente una de ellas. Fue, sencillamente, una mujer entre "zurbaranes". Y si fracasó en la búsqueda de mayor reconocimiento es porque lo intentó. El testimonio de aquellas amistades y colegas que sí reconocieron su labor son el mejor ejemplo de que, a su manera, fue una mujer que hizo historia. Al término de su intensa vida, conoció los cambios políticos que llevaron a la consolidación de la democracia en España. Sin embargo, falleció cuando se inició el acercamiento de los estudios feministas a la Historia del Arte, unos meses después de que se celebrasen las primeras jornadas dedicadas a *La imagen de la mujer en el arte español*, organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid en 1983, dos años antes de que Linda Nochlin, invitada al I Coloquio de Historia de la Mujer, impartiese una conferencia en Barcelona, y lejos de llegar a ver cómo esta tendencia se normalizó durante la siguiente década[1066].

Este homenaje llega tarde. Por eso, como en aquella famosa canción de la Movida Madrileña que, en 1978, puso banda sonora a la película de título homónimo, protagonizada por una mujer de mediana edad divorciada que se

---

[1063] BUSTOS, Teresa de, "Un homenaje a María Luisa Caturla", *ABC*, 3 de noviembre de 1978, p. 71; BALLESTEROS, Mercedes, "Carta a la duquesa de Andria", 11 de noviembre de 1978, p. 62; CATURLA, María Luisa, "Sobre «Carta a la duquesa de Andria»", *ABC*, 18 de noviembre de 1978, p. 70.
[1064] "Nombramiento", *ABC*, 16 de febrero de 1979, p. 92.
[1065] MP, FSC, 116-100, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Granada, 20 de julio de 1971.
[1066] DIEGO 2012, p. 618.

enamora de un joven roquero, siempre me quedaré con las ganas de haberle preguntado: “María Luisa, ¿qué hacía una chica como tú en un sitio como ése?”. Un porqué que dejamos en *stand-by*, aunque con la sensación de haber contribuido al conocimiento de esta parcela olvidada de nuestra disciplina y a dar pie a que otros se pregunten, reinterpretando a Nochlin, ¿por qué no hay historiadoras del arte entre los grandes nombres de nuestra historiografía?

Capítulo 4

Lo *tenebroso* está de moda



Fig. 44. Vista de la fachada norte del Museo del Prado con la escalera proyectada y construida entre 1943 y 1946 por el arquitecto Pedro Muguruza, 26 de septiembre de 1957. EFE

Se oye hablar en todos los idiomas

"Echemos una rapidísima ojeada a la historia del arte", sugería al visitante del Prado una guía del museo publicada en 1950. "Entrado el siglo XVII, ya en Italia" –se podía continuar leyendo– se cernió "la decadencia sobre la egregia patria del Renacimiento" con pintores "mediocres" que no podían medirse "con nuestro Velázquez"[1067]. Las elocuentes reflexiones de quien firmaba estas palabras, el pintor –y a ratos escritor o crítico de arte– Bernardino de Pantorba no terminaban aquí. Al llegar a las páginas sobre la planta alta retomaba el discurso de la siguiente forma:

> Pintores italianos, en su mayoría de la época del barroco, se reúnen en estas tres salas [85, 86 y 87] […]. Un arte ya mordido por la decadencia. Herederos de un patrimonio artístico realmente deslumbrador, los pintores italianos del seiscientos habían recibido un caudal de fórmulas que en sus manos quedó gastado, consumido hasta lo último. No pudieron, así, dejar nada a quienes habían de sucederles. Nadie dirá, en presencia de los óleos aquí expuestos, que sus autores no conocieran los recursos de la técnica pictórica […]. Sin embargo, ¿qué hay en estas obras que se resiste a penetrar en lo profundo de nuestra admiración? […] En Italia, por los mismos días en que España y los Países Bajos sostenían la brillantez de la pintura europea, no pudieran sus artistas librarse del tono decadente[1068].

Que esto se pudiese leer en una guía de aquellos años no es lo que nos deja perplejos, sino que, como explicaba entonces un joven Pérez Sánchez, en la mismísima Italia, las guías turísticas "más acreditadas", las que detallaban "los innumerables y –por qué no– un tanto monótonos pintores trecentistas", ignorasen también a sus compatriotas del *Seicento*[1069].

[1067] PANTORBA 1950, pp. 127-157.
[1068] PANTORBA 1950, pp. 243-246.
[1069] PÉREZ SÁNCHEZ 1964a, p. 347.

Al contrario de lo que podríamos pensar, la guía de Pantorba es más interesante de lo que parece. En primer lugar, porque su sola existencia –elocuencia incluida– es el mejor testimonio de cómo a partir de los años 50 el turismo había comenzado a repuntar en España[1070]. Una afluencia de turistas "en alegre romería" que venían "de todos los sitios de la tierra". "Norteamericanos, ingleses, franceses, alemanes, árabes, belgas, hispanoamericanos…". En las salas del museo, como aseguraba el periodista Hipólito González Rodríguez de la Peña, bajo el seudónimo de Julio Romano, ya se oía hablar "en todos los idiomas". En 1951, fecha en que se creó el Ministerio de Información y Turismo para sustituir a la antigua Dirección General dependiente del Ministerio del Interior, se vendieron 61.114 entradas más que el año anterior[1071]. Las cifras hablan por sí solas. "Se nos están infiltrando muchas costumbres extranjeras. Mi mujer ya quiere que vengamos al Museo del Prado", decía un español a otro en la archiconocida viñeta de Mingote, publicada en *ABC* en el verano de 1957[1072]. Porque este aumento, desde luego, no se debía al visitante nacional. Aun así, no deja de extrañarnos que, en una entrevista reciente, el hispanista Jonathan Brown recordase lo siguiente de su primera visita en 1958:

> ¡El Prado estaba vacío! Era como un almacén gigantesco repleto de pinturas soberbias, pero sin rastro de gente, no iba nadie. Imagina lo que era tener una colección así a tu disposición, para ti solo. Era algo sobrecogedor[1073].

El caso es que, a la altura de 1950, el franquismo necesitaba adaptarse a la realidad de la Europa posbélica y pedía a gritos un marchamo de modernidad que lo sacase del aislamiento internacional. Se inició entonces un impulso del turismo que, tras la aprobación de las medidas económicas del Plan de Estabilización de 1959, daría paso al llamado "turismo de masas" que caracterizará a los años 60. Estos cambios afectaron a la cotidianeidad de la principal pinacoteca del país. Prueba de ello es que las advertencias y los anuncios del museo llegaron a estar en otros

[1070] Respecto al *boom* del turismo en España durante el franquismo, véase PACK 2009, especialmente pp. 95 y ss., mientras que para una reflexión de este fenómeno a través de la cultura visual, FUENTES 2017.
[1071] ROMANO, Julio, "En el año 1951 visitaron el Museo del Prado 405.782 personas", *ABC*, Madrid, 20 de marzo de 1952, p. 11. Ingresos que permitieron, en palabras de Álvarez de Sotomayor, comprar obras y realizar la ampliación. "Importantes reformas en el Museo del Prado. Dieciséis salas nuevas resolverán el problema para varios lustros", *ABC*, Madrid, 3 de febrero de 1955, p. 15
[1072] *ABC*, 16 de julio de 1957, p. 43.
[1073] CHAPARRO 2013, p. 82.

idiomas antes que en español; razón por la que, en mayo de 1961, el director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo, escribiría preocupado a Sánchez Cantón, ya director del Prado, para sugerirle que se diese preferencia al segundo[1074]. Otras cuestiones que se tuvieron que replantear en el museo fueron el número de celadores (problema recurrente en la historia del Prado, pues solía ser insuficiente, lo que había venido obligando a mantener temporalmente algunas salas cerradas), las reformas del edificio (tras las exitosas ampliaciones, ahora era el turno de su acondicionamiento: se hacía necesario renovar los sistemas de climatización e iluminación) o un mayor control sobre las guías o publicaciones que aparecían sobre el museo.

Y es que estas últimas se multiplicaron exponencialmente durante las décadas de 1950 y 1960. Firmadas por autores de todo tipo y condición (historiadores, críticos, o, incluso, plumíferos ajenos al arte), oficiales y extraoficiales, en español pero también, consecuencia de la nueva demanda, en otros tantos idiomas, lo que se convirtió en objeto de preocupación del Patronato. Sobre todo a raíz de las "numerosas críticas" que aparecieron en los periódicos extranjeros sobre las guías que se vendían en el Prado por los "errores manifiestos" que contenían, como comentaría Xavier de Salas, entonces subdirector, al resto de vocales a la altura de 1967. Aunque se pensó que algunos podían deberse a la mala traducción, se insistió en la urgencia de revisar todas las que estaban en aquel momento a la venta y seleccionar aquellas que tuviesen "el nivel suficiente" para figurar en la tienda del museo[1075]. Tiempo después, en enero de 1971, Camón Aznar iría más allá al proponer que se vendieran "libros de más importancia". Puede que tuviese razón, pero lo cierto es que Salas, ya director, sería más realista al señalar que "los libros de arte", por lo general, eran "de elevado precio" y, por lo tanto, "no tendrían salida"[1076].

Los comentarios de la guía citada al comienzo de este capítulo también permiten que nos hagamos una idea de cuál era la valoración del barroco italiano en España por entonces. A primera vista, los años 50 no auguraban grandes cambios en su consideración. Relegado en el Prado a la tercera planta y al espacio de las

[1074] AMNP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 2, Carta de G. Nieto Gallo a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 10 de mayo de 1961.
[1075] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 527, 17 de enero de 1967, f. 72.
[1076] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 554, 21 de enero de 1971, f. 80r.

escaleras[1077], no constituía la principal atracción del *tour* de esos visitantes –sobre todo, extranjeros– que cada mañana se concentraban a las puertas del museo[1078]. Velázquez, El Greco, Tiziano, Ribera o Goya seguían siendo los "gloriosos inquilinos" de Villanueva que despertaban la admiración propia[1079] y ajena, y el eje de la planta principal continuaba personificando el triunfo de lo español. "Por malaventura", como había contado Ortega y Gasset en un curso impartido en septiembre de 1947 en San Sebastián, la pintura italiana del *Seicento*, "considerada como decadencia", se encontraba todavía "insuficientemente estudiada". Tanto es así que él mismo reconocía que unos años antes, cuando trabajaba sobre Velázquez, "no había más que tres libros sobre el tema", de los cuales pudo consultar uno porque se lo prestó Sánchez Cantón. Aquello no dejaba de sorprender al filósofo, cuando "sin ir a Italia" no era poco lo que se podía aprender simplemente "estudiando con calma los cuadros" que había en el Prado de estos pintores que, aun "poco estimados", habían sido "cuantitativamente la compra mayor que en tiempos de Felipe IV se hizo"[1080].

Los copistas no venían sino a confirmar lo que ya sabemos. Es cierto que, durante la década de 1950, el número de copias de obras del *Seicento* italiano aumentó respecto a las anteriores y que el caravaggio, antes ignorado, se llegó a copiar hasta tres veces. Sin embargo, las vírgenes de Sassoferrato, el *San Sebastián* y la *Magdalena* de Reni, las escenas de la Pasión y Muerte de Cristo por Crespi, junto al *Niño Jesús dormido sobre la Cruz* atribuido a Orazio Gentileschi, la marina de Rosa o los distintos paisajes de Dughet, seguían siendo el principal reclamo[1081]. Pero el porcentaje de copias de esta colección respecto al total continuaba resultando ridículo. Ahora bien, teniendo en cuenta que prevalecía el género paisajístico (su demanda siempre era alta por su carácter decorativo) y la temática

[1077] En las salas 81, 82, 83, 86 y 87 del cuerpo sur de la conocida entonces como planta alta y en las escaleras sur y norte, 79 y 88. Sánchez Cantón en 1952 habla de un espacio más que identifica como "sala de Lucas Jordán". Se trataba de otra caja de escalera que se encontraba al lado de la Sala Mengs, aunque según los planos de otras guías se considera parte de la 79, aun estando en el lado opuesto. Hay que recordar también que los frescos de Carracci, pese a estar muy deteriorados, colgaban en la galería 52 de la planta baja, coincidiendo con el acceso al museo por Goya, mientras que el Caracciolo estaba en la sala 96, una de las cuatro destinadas al legado de Fernández-Durán. PANTORBA 1950, pp. 240-246; SÁNCHEZ CANTÓN 1952, pp. 157-161; ONIEVA 1952, pp. 308-339.
[1078] "Madrid al día. Temperaturas de la capital", *ABC*, 3 de septiembre de 1950, p. 25.
[1079] Aunque, seamos honestos, muchos madrileños reconocían que apenas visitaban el museo. ROMANO, Julio, "La bellísima rotonda baja del Museo del Prado se ha puesto en comunicación con la calle y ésta será la entrada natural de la famosísima pinacoteca", *ABC*, 31 de marzo de 1945, p. 7.
[1080] ORTEGA Y GASSET 1959, pp. 127-128.
[1081] AMNP, Libros de copistas correspondientes a los años 1951 y 1952, L20, leg. 14.58; 1953, L21, leg. 14.62; 1954 a 1957, L22, leg. 14.67; 1958 a 1961, L23, leg. 14.72.

religiosa (nada fuera de lo común en un país como España y menos aún durante el franquismo, aunque no se pueden descartar clientes extranjeros), esta información no resulta demasiado relevante si lo que queremos es valorar la estima real del barroco italiano. Para ello habría que considerar otras variantes. Porque, sin ir más lejos, en 1953, se disparó el número total de copias registradas en el museo. Se superaron las mil. ¿La explicación? Probablemente, un encargo. Quizá uno que sabemos que hizo el Instituto de Cultura Hispánica aquel año con el objetivo de enviar las copias a instituciones filiales en distintos países latinoamericanos. Como era de esperar, se pidió fundamentalmente pintura del Siglo de Oro español y Goya[1082]. Esta acción, además, constituye un buen ejemplo de cómo funcionó la política cultural exterior de la España franquista hacia Iberoamérica en cuanto a la difusión y propaganda de la tradición artística nacional.

Las adquisiciones de esta década tampoco arrojan demasiada luz. Desde la dirección –por capricho de Álvarez de Sotomayor– se había procurado colmar la ausencia de la escuela de retratistas ingleses[1083], que en aquellas fechas llegaban ya a una docena y entre los que destacaban obras de Reynolds, Gainsborough, Lawrence o Romney. Puede mencionarse acaso alguna donación, como la que hizo en 1955 un tal Sr. Pulido de un cuadro que representaba "al parecer «La caridad romana»"[1084], o algún ingreso a través de adquisición directa del Estado, como el *San Carlos Borromeo* de Giordano en 1956[1085]. Pero la realidad es que aumentar los fondos italianos del XVII nunca estuvo entre las prioridades.

Luces en nuestra historiografía

Pero las cosas nunca son lo que parecen. Arrastramos hasta hoy el tópico de que la historiografía española llegó tarde a esa rehabilitación del barroco italiano. Y cuando leemos que, para Pantorba, *La muerte de San Cayetano* de Vaccaro, *El sacrificio de Isaac* de Domenichino y la *Santa Águeda en la prisión*, atribuida

[1082] AMNP, caja 272, leg. 12.13, Carta de Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, a F. J. Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, Madrid, 17 de enero de 1953.
[1083] Su afición a los pintores ingleses venía desde tiempo atrás. En su primer viaje a Londres, según nos cuenta, quedó fascinado por Reynolds, Raeburn, Turner y Constable conservados en la National Gallery. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016, p. 92.
[1084] Para Sánchez Cantón era un anónimo italiano de fines del XVII. Hoy figura como *Santa Águeda curada por san Pedro en la prisión*, del florentino Giovanni Martinelli. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 456, 12 de noviembre de 1955, ff. 65v-66r; SÁNCHEZ CANTÓN 1956c, p. 89.
[1085] SÁNCHEZ CANTÓN 1956c, p. 317; SÁNCHEZ CANTÓN 1963, p. 11.

entonces al Barbalonga, se encontraban entre "las más deficientes" obras expuestas en la sala 86[1086], tampoco nos quita el sueño. Porque, ¿qué se podía esperar de una guía escrita en 1950? El historiador del arte actual sigue asociando el estudio de la pintura italiana del XVII en España a dos fechas, 1965 y 1970, y a una figura, Alfonso E. Pérez Sánchez. Sin embargo, a partir de ahora trataremos de reconstruir un camino en el que hubo más años cruciales y otros protagonistas.

En el Prado trabajaba desde hacía casi treinta años una persona discreta pero activa, apasionada de la literatura y que ahora, en un contexto español atrapado en tópicos del pasado, demostraría gran audacia en el ámbito del arte al escribir sobre la sala 83 lo siguiente:

> Reúne los lienzos de mayor tamaño de la rica colección italiana del siglo XVII que posee el Prado. No van actualmente las preferencias del gusto hacia ese arte […]. [Pero] su fuerza y perfección técnicas permiten asegurar que un giro de la moda habrá de valorarlo[1087].

Estas líneas aparecieron en una guía del museo publicada nada menos que en 1952 y las había firmado Sánchez Cantón. De él podríamos decir que fue el "director" en la sombra (la del pintor Álvarez de Sotomayor) de la primera pinacoteca de España, cuando en casi toda Europa hacía tiempo que los historiadores habían tomado el relevo al frente de los principales museos. Testigo y actor de excepción de la historia del Prado, representó una actitud pionera dentro de la historiografía española, porque conocía el rumbo que, respecto al *Seicento*, había tomado la historiografía internacional. Y por ello, seguramente, no escatimó en elogios:

> El despliegue de pinturas italianas del siglo XVII en estas dos Salas [82 y 83], en pocos Museos del mundo –incluidos los de Italia– puede verse. La calidad subidísima de las adquisiciones y encargos de Felipe IV, parece como si en esto se hubiese extremado. Y ello es explicable, por cuanto la nombradía de los autores seleccionados era entonces máxima[1088].

Reconoció, asimismo, su trascendencia para el Siglo de Oro español; tantas veces mitigada. Borgianni era descrito como un "artista romano que por los años de 1600

[1086] PANTORBA 1950, pp. 240-241.
[1087] SÁNCHEZ CANTÓN 1952, p. 159.
[1088] SÁNCHEZ CANTÓN 1952, p. 161.

estuvo en España, a la que trajo los procedimientos tenebristas", mientras que frente a la *Susana* de Guercino se comprendía "que Velázquez tuviese en gran estima al pintor de Cento". Los desnudos en *Las hijas de Lot*, de Furini, recriminados por Pompey, convertían a esta pintura, en su opinión, en uno de los lienzos más seductores de todo el siglo XVII[1089]. Sus comentarios nos descubren a un historiador del arte que desconocíamos. Recordemos por un momento que, en 1947, Denis Mahon había publicado sus *Studies in Seicento Art and Theory*[1090], que en 1951 acababa de celebrarse la primera *mostra* dedicada al caravaggismo en Milán, sobre la que volveremos más adelante, y que un año después, es decir, en 1952, Longhi publicó su famosa monografía de Caravaggio. Por lo que las palabras de Sánchez Cantón eran de una actualidad que a muchos ahora, por inesperada, les resultara incómoda.

Si bien Longhi no había estado entre aquellos especialistas extranjeros que, entre 1919 y 1923, recorrieron las salas del Prado para ayudar a concretar aquellas atribuciones dudosas de la pintura extranjera, sino que su *tour* europeo tuvo otros propósitos por todos conocidos, hay que decir que a la altura de los años 50 era un reconocido historiador y crítico del arte, que ocupaba la cátedra en la Universidad de Florencia. De manera que, cuando en la primavera de 1954 visitó nuevamente España, ya no era aquel joven asesor sino "un titán" de la Historia del Arte, tal y como lo recordaba Andreina Griseri la primera vez que lo vio atravesando la puerta del estudio de Giuliano Briganti en Roma.

Antes de llegar a Madrid, Longhi, su esposa Anna Banti y quienes los acompañaron decidieron hacer una parada en Barcelona, donde un joven José Milicua, a quien había conocido tres años antes en Milán, hizo de cicerone. "Gentilísimo y preparadísimo conocedor del Caravaggio y, sobre todo, de Ribera", recordaba Griseri sobre este historiador del arte catalán, ya miembro de la redacción de *Paragone* y a quien le preocupaba la difusión en España de aquellos textos en los que Longhi había abordado las relaciones entre el arte español e italiano. En el mes de abril llegaron a la capital[1091] y, como no podía ser de otra

[1089] SÁNCHEZ CANTÓN 1958, pp. 82-84.
[1090] Aquí el historiador británico destruyó el mito de la falta de carácter creativo de los boloñeses, de su eclecticismo entendido como puntual copia de los maestros consagrados por la tradición artística del Renacimiento italiano; mito acuñado por Winckelmann en 1763 para definir la pintura de Annibale Carracci. Sus argumentos fueron tan aplastantes que lograron superar los prejuicios acumulados durante casi dos siglos. ÚBEDA DE LOS COBOS 2005, p. 19.
[1091] Al parecer visitaron también Zaragoza, Madrid, El Escorial, Valencia y regresaron de nuevo a Barcelona.

forma, visitaron el Museo del Prado. Allí fueron recibidos por el director, Álvarez de Sotomayor, y por un Sánchez Cantón "emocionado por el encuentro con el maestro". Esta visita marcó bastante al segundo. Por su parte, Longhi disfrutó de los paisajes de Poussin o los tantos tizianos. Aunque fue la sala velazqueña a la que más tiempo dedicó: primero se paró en *Los borrachos*, *Mercurio y Argos* o *Las Meninas*, después en los retratos y las vistas de la Villa Medici[1092].

"Quedé sobrecogido por las pinturas del Prado, sobre todo, por las de Velázquez, cuya obra apenas conocía", recordaba no hace mucho el historiador británico John Elliott de su primera visita. Fue en el verano de 1950, cuando había acabado su primer curso en Cambridge. Seis semanas de viaje de estudios por la Península, que marcaron el inicio de su entusiasmo por España. Si bien cuando vino para investigar en los archivos durante casi dos años, le pareció "un país sofocante" porque "el peso del régimen era atroz". De las dos o tres veces que estuvo en el museo durante aquellos años, el cuadro que centró toda su atención fue el retrato ecuestre del conde-duque de Olivares con el bastón de mando. "Poco importa", explicaba Elliott, "que en realidad nunca mandara a sus soldados en este campo de batalla ni en ningún otro", lo importante era cómo se había personificado "la arrogancia del poder". Su "magnificencia". Aquella imagen despertó su curiosidad por descubrir más sobre aquel hombre y su época así como por "usar las artes para reconstruir la historia de la España de Olivares"[1093].

La experiencia no fue exactamente igual para John Pope-Hennessy. También vino en los años 50 a España, donde nunca antes había estado. En Madrid, el mayor placer fue naturalmente ir el Prado, donde su gran revelación no fue ni El Greco ni Velázquez, sino Goya. Aquí pasó la mayor parte de la semana y recibió todo tipo de ayuda por parte de Sánchez Cantón, quien le pareció muy mayor para ser el director de un museo. En su opinión, ya tenía edad de estar jubilado. No imaginamos que habría pensado de haber sabido que todavía entonces era subdirector. El caso es que Pope-Hennessy tuvo la suerte de ser bien acogido. Porque, si hay algo que estaba a la orden del día entonces, como él recordaba, es que allí donde nadie te presentaba, nada había que hacer[1094].

[1092] GRISERI 2007, pp. 29-32; MILICUA 1998, p. 17.
[1093] ELLIOTT 2012, pp. 17-18, 22-24, 99-100; MARÍN GELABERT 2003, p. 149.
[1094] POPE-HENNESSY 1991, p. 140.



Fig. 45. Un joven José Milicua junto a Roberto Longhi durante su visita al Museo del Prado, primavera de 1954.

En la línea de Milicua y de Sánchez Cantón, es decir, con esa inclinación a internacionalizar nuestra historiografía, cabe citar a Diego Angulo. Recordemos algo de lo que ya hemos hablado. Que en 1950, a raíz de su interpretación de *Las Hilanderas*, fue invitado al Instituto Warburg para dar una conferencia sobre arte español. De cara a la preparación de su ponencia, pasó varias semanas en Londres y tuvo acceso a la biblioteca del instituto. Allí le resultó bastante interesante el *Journal* que publicaban conjuntamente el Warburg y el Courtauld Institute of Art así como los volúmenes de *Studies of the Warburg Institute*[1095]; colección en la que justamente Mahon, entonces miembro del Courtauld, había publicado su estudio sobre el *Seicento*.

Por supuesto que, quienes viajaban con frecuencia al extranjero[1096] y mantenían contacto con historiadores de otros países fue un grupo reducido. Demasiado. Principalmente catedráticos de universidad que ostentaban cargos en el CSIC o en instituciones culturales destacadas (o ambas cosas) y que, en algunos casos, establecieron los criterios de la actividad historiográfica en España. Hablamos de la historiografía "oficial". Porque, como ya sabemos, desde que Caturla decidiese entregarse profesionalmente al estudio de la Historia del Arte también viajó incesantemente más allá de las fronteras de España y su dedicación le valdría ser invitada a Estados Unidos como ponente en prestigiosas universidades y museos.

Ahora bien, no sólo viajábamos nosotros, sino que también historiadores de otros lugares del mundo venían a España. Y el Prado constituía, si no el objeto de su viaje, una parada obligada. Lo acabamos ver, aunque no olvidemos tampoco a hispanistas como los estadounidenses Walter W. S. Cook y Chandler R. Post quienes, además de visitar el país con asiduidad, alentaron los intercambios entre académicos y mantuvieron una estrecha relación con especialistas españoles, sobre todo, del mundo catalán –José Gudiol y el Instituto Amatller–, pero también con otros vinculados al Prado como Sánchez Cantón. Las novedades historiográficas llegaban, por supuesto, a través de muchos otros cauces como las publicaciones periódicas, cuya suscripción nos consta, infinidad de catálogos de exposiciones (era habitual el intercambio entre museos o que los enviasen los propios organizadores)

[1095] ANGULO 1950, pp. 267-268; MATEO 2002, p. 245.

[1096] Viajes de estudios en sus inicios, para investigar y profundizar en el conocimiento de otras colecciones y galerías europeas y americanas durante la consolidación de sus trayectorias, con el fin de organizar proyectos conjuntos como congresos y exposiciones o para asistir a las reuniones profesionales de organizaciones de carácter supranacional.

y todo tipo de estudios que se recibían continuamente, bien porque se compraban, o bien porque los remitían a título personal otros especialistas o desde otras instituciones[1097]. No hay más que ver los fondos bibliográficos de una biblioteca como la del Prado para confirmarlo (y la documentación de su archivo para refrendarlo). Ahora bien, otra cosa muy distinta es que hubiese una recepción de facto de las corrientes, enfoques o tendencias metodológicas. Porque, como denunciase Lafuente en 1972, al prologar la primera edición española de *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939) de Panofsky, no fue fácil el acceso a aquellos "libros más originales y estimulantes"[1098].

En este camino hacia la internacionalización de la historiografía española, tampoco se debe pasar por alto la asistencia a reuniones profesionales de organizaciones supranacionales como, por ejemplo, los congresos del Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA). Porque en 1949, Caturla, el marqués de Lozoya, Camón Aznar, Angulo, Sánchez Cantón, Ainaud de Lasarte o Josep Puig i Cadafalch, viajaron hasta Lisboa para participar en el XVI congreso del CIHA, que tuvo por sede también Oporto. Que durante la siguiente década la representación española en estos encuentros fuese menor[1099], tampoco puede llevarnos a conclusiones precipitadas. Pensemos que las temáticas no siempre se ajustaban a las líneas de investigación de toda la profesión. A pesar de lo cual, desde el propio CIHA se buscó siempre integrar a España. En el otoño de 1955, Hans Robert Hahnloser, tesorero y secretario administrativo, escribió a los delegados españoles, Sánchez Cantón, el marqués de Lozoya, Puig i Cadafalch y Camón Aznar, para transmitirles el deseo del CIHA de que Madrid fuese la sede del siguiente congreso, correspondiente a 1958, en vez de París. Un asunto que al parecer ya había hablado con Camón en Venecia, donde lamentó ciertamente que no hubiese habido más representación española que el catedrático zaragozano[1100].

[1097] Sobre la internacionalización de la historiografía española durante los años 50, véase MARÍN GELABERT 2003, especialmente pp. 131-152, donde, si bien el autor se ciñe al caso de la Historia, los cauces de contacto de la profesión que indica son muy similares a los que se dieron en la disciplina histórico-artística.

[1098] LAFUENTE FERRARI 1972, pp. IX-XII.

[1099] En 1952 únicamente Manuel Gómez-Moreno fue a Ámsterdam, mientras que en 1955 no hubo ningún ponente español en Venecia, aunque Camón Aznar se presentó en calidad de delegado oficial. CIHA 1952; CIHA 1955.

[1100] AMNP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 2, Carta de Hans Robert Hahnloser, tesorero y secretario administrativo del CIHA, a F. J. Sánchez Cantón, Berna, 2 de noviembre de 1955, con copia a J. Puig i Cadafalch, el marqués de Lozoya y J. Camón Aznar; Borrador de la respuesta de Sánchez Cantón a H. R. Hahnloser.

Algunas semanas después, con el visto bueno de la Dirección General de Bellas Artes, Antonio Villacieros, director general de Relaciones Culturales, informó a Sánchez Cantón de que podían comenzar con los preparativos[1101]. Sin embargo, a principios de 1956, Hahnloser pospuso la celebración del congreso en Madrid para 1961[1102]. De manera que, la capital francesa acabó siendo la anfitriona del XIX congreso[1103]; razón por la que Hahnloser escribió al marqués de Lozoya y a Sánchez Cantón, exponiendo la necesidad de que alguno de los dos asistiese, dado que allí se haría oficial la invitación al futuro congreso en España. De no ser así, el CIHA no aprobaría la candidatura de Madrid[1104]. Acudió el primero, pero con todo, el XX congreso acabó celebrándose en Nueva York (el primero fuera de Europa), donde aquel septiembre de 1961, además de los españoles José Gudiol, Sánchez Cantón y Angulo, se dieron cita historiadores de ambos bloques (del de influencia soviética, polacos y checoslovacos)[1105]. Y lo hicieron, a pesar del debate generado tras la invasión fallida de Bahía de Cochinos y la construcción, apenas un mes antes, del Muro de Berlín. Por lo que, como subraya Cooke, la sede y el tema del congreso, dedicado a los *Studies in Western Art*, habrían sido toda una declaración de intenciones[1106].

[1101] AMNP, caja 1187, exp. 2, Carta de Antonio Villacieros, director general de Relaciones Culturales, a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 26 de noviembre de 1955.
[1102] AMNP, caja 1187, exp. 2, Carta de H. R. Hahnloser a J. Camón Aznar, 23 de enero de 1956.
[1103] CIHA 1958.
[1104] AMNP, caja 1187, exp. 2, Carta de H. R. Hahnloser a F. J. Sánchez Cantón, Berna, 24 de abril de 1957, con copia a M. Salmi; Carta de Mario Salmi, vicepresidente del CIHA por Italia, a F. J. Sánchez Cantón, Roma, 15 de mayo de 1957; Carta de H. R. Hahnloser al marqués de Lozoya y a F. J. Sánchez Cantón, Berna, 9 de diciembre de 1957.
[1105] Si en Venecia (1955) había habido ocho ponentes polacos y en París (1958) llegaron a diez, hasta Nueva York viajaron sólo Jan Białostocki, conservador jefe de la colección de pintura europea del Museo Nacional de Varsovia, el filósofo Władysław Tatarkiewicz y Charles Sterling, quien estuvo activo principalmente en Francia como conservador del Louvre. La mayor parte de los especialistas allí reunidos provenían de países occidentales y hoy son nombres recurrentes en la historia de la profesión durante la posguerra, como los italianos Cesare Gnudi, impulsor de las bienales de arte antiguo en Bolonia, Cesare Brandi, director del Istituto Centrale del Restauro, Emilio Lavagnino, superintendente de las Galerías del Lazio, el especialista en pintura veneciana Giuseppe Fiocco o el polifacético Giulio Carlo Argan; los alemanes Erwin Panofsky, exiliado en Estados Unidos, y Rudolf Wittkower, profesor entonces en la Columbia University; el canadiense experto en barroco John Rupert Martin; los británicos John Pope-Hennessy, Anthony Blunt o Kenneth Clark; los franceses André Chastel o Pierre Francastel; el sueco Carl Nordenfalk; los norteamericanos Walter W. S. Cook y Georges Kubler; o el austríaco afincado en Londres, Ernst Gombrich. Estos eventos, por lo tanto, nos ayudan a conocer mejor las redes de contactos que estaban funcionando, trazar trayectorias e influencias o explicar algunos proyectos expositivos. AMNP, caja 1187, Programa del *20th International Congress of the History of Art*, Nueva York, 7-12 de septiembre de 1961; CIHA 1961.
[1106] COOKE 2018, párrafo 16.

No cabe duda de que la escalada de tensión mundial producida por los últimos acontecimientos de la Guerra Fría jugó un papel determinante a la hora de descartar la candidatura madrileña. Ahora bien, puede que la explicación también esté en que aquel año, 1961, estaba ya previsto que España acogiese dos eventos internacionales de gran calado en el mundo del arte: la séptima exposición de arte europeo del Consejo de Europa en Santiago de Compostela y Barcelona, y la reunión de la Comisión para el Tratamiento de Pinturas del ICOM, también en la Ciudad Condal. Así que, con el ánimo de continuar estrechando las relaciones con el CIHA, la Sección Española se encargó de organizar la Asamblea General de 1963. Los numerosos profesionales extranjeros que acudieron a Madrid aquella primavera pudieron disfrutar de visitas al Prado, al Palacio Real, al Instituto de Valencia de Don Juan y al Museo Lázaro Galdiano, así como de una excursión a Toledo. "La estancia de estos profesores", según hizo saber Sánchez Cantón al Patronato del museo, "no pudo ser más grata para los interesados, manifestándolo así con muestras de agradecimiento y de simpatía hacia España y el Prado"[1107]. Y no acabó ahí. Si Budapest se convirtió en 1969 en la sede del primer congreso del CIHA en el bloque oriental –en el que, por cierto, participaría Angulo–[1108], Granada acogería, como veremos, la vigésimo tercera edición en 1973.

En este rápido esbozo de los puntos de encuentro con la historiografía internacional, recordemos también el intenso intercambio que se producía en las reuniones del ICOM, en las que Sánchez Cantón, presidente del comité español[1109], Salas Bosch, desde 1962, en calidad de secretario, o Ainaud de Lasarte, como director de los Museos de Barcelona, participaron activamente. Si bien es verdad que esta presencia no representaba a toda la profesión, se puede afirmar que la actitud de algunos historiadores del arte, con frecuencia vinculados al mundo de los museos y al Prado en particular, fue la de crear una amplia red de contactos en el extranjero y conocer las novedades que se estaban llevando a cabo en el campo de la museografía y la historiografía (aunque no ciertamente, insistimos, en la metodología). Vocación internacional que tuvo su repercusión a la hora de rehabilitar en España a los pintores del *Seicento*. Un reto que debía comenzar en las aulas de la universidad y en las futuras promociones, aun cuando la especialidad de

[1107] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 498, 8 de mayo de 1963, f. 62v; MP, FSC, 113-25, Carta de Joan Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 6 de marzo de 1961.
[1108] PÉREZ SÁNCHEZ 2001, p. 38.
[1109] En la antigua OIM, había sido miembro del Comité de Dirección desde 1930. GARCÍA BASCÓN 2016, pp. 341-342.

Historia del Arte todavía no se había creado. En los alumnos depositarían el proyecto de convertir a los historiadores españoles en especialistas en el arte foráneo.

Por supuesto que para dar una visión completa habría que tener en cuenta a quienes se movían en los márgenes de la oficialidad. Por ejemplo, Gaya Nuño que, como sabemos, representó la antítesis de muchos de los historiadores del arte citados, como Sánchez Cantón, hacia quien por cierto nunca ocultó su antipatía[1110]. Entre la prolífica producción escrita de Gaya se encuentra una guía del Prado aparecida en 1961. Y no una cualquiera, sino la primera dedicada íntegramente a la colección de pintura italiana. "Sea bienvenido en estas páginas el siglo del Barroco", escribió aquí, "y se haga obra de justicia y valorización, aunque con retraso, pero obligatoria". Admirador de la vanguardia, y habiendo emplazado orgulloso a un Tàpies en la estela de nuestro Siglo de Oro, defendió un *Seicento* italiano tan perjudicado por el triunfante barroco español. Defensor también de la influencia de Caravaggio en España, le parecería casi un delito que el Prado solo tuviese un cuadro suyo, cuando el brazo de aquel *David vencedor de Goliat* "trazaba una de las primeras diagonales barrocas de nuestro museo". Había otras "injusticias": las de Reni, Domenichino y Guercino, "tres antiguas estrellas apagadas" cuyo valor había que "depurar". "Como se ve", concluía Gaya, "mucho tiene que hacer todavía la crítica en estas salas"[1111]. Sus palabras no cayeron en saco roto.

Aquellas Salas Altas

Con frecuencia se asocia a los sucesos de 1956 un antes y un después en la universidad nacionalcatólica. Aquí, como en el Instituto Diego Velázquez, no hubo novedades. Continuó el feudo de Angulo. Pero ese año ocurrieron otras cosas relevantes en la esfera del arte. En un momento de afianzamiento del Informalismo como lenguaje oficial del régimen, a poco de que el grupo El Paso firmase su *Manifiesto*, se celebró el I Salón Nacional de Arte No Figurativo en Valencia. Nos movíamos en un contexto en el que la vanguardia se empezó a leer por la crítica desde la tradición artística nacional, especialmente la del barroco, exaltando su

[1110] PORTÚS y VEGA 2004, p. 131.
[1111] GAYA NUÑO 1961a, pp. 57-59, 64.

potente españolidad[1112]. "Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles", llegó a decir entonces Luis González Robles, comisario de Exposiciones, según Saura[1113]. Y sin embargo, ese mismo año se materializó en el Prado un nuevo plan museográfico que por primera vez incluyó, en esa historia triunfante de la pintura española que se desarrollaba en la planta principal, aquel arte foráneo siempre ninguneado y excluido de la memoria nacional: el barroco italiano y el arte francés, sobre todo el realizado bajo los Borbones[1114]. De manera que, las primeras tentativas de superar la visión nacionalista surgieron en el seno del museo.

La oportunidad llegó con la segunda ampliación[1115], inaugurada el 9 de junio de 1956, y la consecuente apertura de 15 nuevas salas (en realidad dieciséis, pero la última se destinó al taller de restauración) que permitieron una reorganización de las colecciones. Detrás del proyecto estuvo Sánchez Cantón. En otoño de 1955, durante una de las reuniones del Patronato, explicó cómo irían colocados los cuadros en las futuras salas, pero también los cambios que convenía hacer en las antiguas ya abiertas. Su propuesta fue aprobada por el resto de vocales[1116]. De ahí que, cuando las visitaron un mes antes de abrirlas al público, fue Sánchez Cantón quien explicó los criterios de su ordenación. Además, durante el recorrido, Álvarez de Sotomayor, afirmó que aquella labor había sido "realizada en su totalidad por Sánchez Cantón, salvo algunas indicaciones y correcciones por él sugeridas y que fueron aceptadas"[1117]. Con razón del éxito de esta ampliación y su museografía[1118], Xavier de Salas, en aquel tiempo destinado en Londres como delegado de la Junta de Relaciones Culturales frente el Instituto de España, creyó oportuno publicar una nota en el *Burlington* que hiciese "justa y buena propaganda" del Prado, de su

[1112] Véase al respecto TUSELL 2003, pp. 223-232; DÍAZ 2013, pp. 61-68, 189-192, 275-281, 332; MARZO 2010b, pp. 31-139, especialmente pp. 65-78.
[1113] MARZO 2010b, p. 152.
[1114] Considerado un siglo "extranjerizante", el XVIII había sufrido una campaña de desprestigio similar a la de la pintura italiana del *Seicento*. Véase MORÁN TURINA 2002 y MOLINA 2016.
[1115] Pese a las reformas que se habían venido llevando a cabo por Muguruza, lo cierto es que a la altura de los años 50, como recordaba Sánchez Cantón, la aglomeración de cuadros así como el forzoso desorden en la presentación de escuelas o el reparto de obras de un mismo pintor en salas distintas y separadas, incluso hasta en plantas diferentes, constató la necesidad de aumentar la superficie expositiva del Prado. SÁNCHEZ CANTÓN 1956b, pp. 336-337; PUCHE 1955, pp. 93-94.
[1116] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 455, 3 de octubre de 1955, ff. 62v-64r.
[1117] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 458, 9 de mayo de 1956, f. 69. Unos meses después, el nuevo esquema de organización fue publicado en *AEA*. SÁNCHEZ CANTÓN 1956b, pp. 338-342.
[1118] NOTICIAS 1956a, p. 421.

artífice y, por supuesto, de España[1119]. Y no era para menos. Por primera vez, en la planta principal del museo se dedicaron tres salas a la pintura francesa (34, 35 y 36) y se colgó, en las dos contiguas (salas 37 y 38), una selección de pinturas del *Seicento* italiano. Algo lógico para Sánchez Cantón, pues venían a explicar la formación y el desarrollo del arte de Poussin y Lorena.

"¿Me permite V. también que discrepe de su opinión sobre la pintura francesa en el Prado? Creo que tenemos cuadros maravillosos de Poussin y de Lorena", le había escrito ya Sánchez Cantón a Cambó en los años 30, a pesar de que se habían montado entonces unas salas en la planta baja para exponer concretamente esta colección. Sin embargo, tuvo que esperar dos décadas para darles el protagonismo que se merecían, colgándolos en la planta principal. Ahora, en aquella crujía del cuerpo sur que daba al Paseo del Prado, donde antes había colgado buena parte de la obra de Goya[1120], podían contemplarse aquellos paisajes clásicos, junto a retratos pintados por Rigaud y Beaubrun, los dos watteau "seguros" y *El Tiempo vencido por la Esperanza y la Belleza* de Vouet, que había sido adquirido un par de años antes. Por su parte, en la tercera sala se reunieron pintores franceses que habían trabajado en España como Houasse, Ranc o Van Loo, junto a un retrato de Largillière, otro de Louis de Silvestre y un paisaje más de Vernet. Completaban la museografía bronces de Luis XIV y Felipe V[1121].

En las dos salas italianas predominaba el clasicismo boloñés con Reni, Guercino o Domenichino. No faltaban tampoco otras escuelas locales como la lombarda, representada por Daniele Crespi y un Neri de atribución dudosa, la romana con el Caravaggio juvenil, Gagliardi, Maratta, Sacchi, Serodine y Borgianni, la genovesa con Furini y dos supuestos castigliones[1122], la florentina con Albani o la sienesa con Malombra[1123]. La gran ausente fue la pintura napolitana.

[1119] MP, FSC, 111-35, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Londres, 23 de julio de 1956.
[1120] ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR y BLANCO 1952, planos.
[1121] MP, FSC, 102-15, Carta de F. J. Sánchez Cantón a F. Cambó, Madrid, 7 de diciembre de 1935; SÁNCHEZ CANTÓN 1956a, pp. 11-12.
[1122] Hoy figuran como obra del napolitano Aniello Falcone.
[1123] Conocemos qué pinturas había en cada espacio y su colocación aproximada gracias a la descripción que Sánchez Cantón dio en 1956, refrendada por otras guías, y las fichas con la distribución de los cuadros por salas que se conservan en el Archivo del Prado. Estas fichas, donde las obras parecen estar recogidas según el recorrido más común de izquierda a derecha, se debieron realizar in situ. En ellas se especifica número de sala (también se recogen pasillos, escaleras, despachos, almacenes y sus peines), así como el de inventario y el autor de cada obra. El resto de la colección del *Seicento*, continuó expuesta en las "Salas Altas", ordenadas también por Sánchez Cantón; exactamente, en las salas 86 y 87, las escaleras norte 88 y sur 79 (donde casi siempre estaban las pinturas de Vaccaro, Lanfranco y Giordano, sin que esto quisiese decir, según Sánchez

Identificarlo con una posible infravaloración sería atrevido, porque ¿alguien se ha parado a pensar en el tamaño y el peso de estos cuadros? Imaginemos por un momento que tuviésemos que mover a otra sala el *Sacrificio a Baco* de Stanzione o cualquier otro de la serie de los emperadores romanos… Muchos, dadas sus dimensiones, apenas podían girarse por las escaleras, lo que habría obligado a sacarlos por la ventana para bajarlos de piso[1124]. Lo más probable es que, teniendo en cuenta el esfuerzo físico y económico que suponía, el amplio espacio expositivo que necesitaban y que, al fin y al cabo, no eran indispensables para el discurso propuesto, se descartase la idea.

En cualquier caso, lo importante es que, gracias a este nuevo plan, "ejemplos admirables de una escuela trascendental dentro del arte barroco" siempre relegada a las "Salas Altas", se incorporaron junto a los representantes de las demás "escuelas pictóricas capitales" (distinción que, por lo tanto, merecía también ya el *Seicento*) a la historia general de la pintura "más clara y aleccionadora" que ahora se desarrollaba, según Sánchez Cantón, en la planta principal del museo[1125]. Con estas reformas, como se subrayó en *Goya*, el Prado inició una etapa de "verdadera brillantez", dando a conocer uno de los fondos "mal conocidos del museo" y ganando en "prestancia"[1126].

Unos días después de la inauguración, Franco, junto a Carmen Polo, visitó las salas, de cuyo proyecto se habían encargado los arquitectos Fernando Chueca y Manuel Lorente y había consistido en adosar dos cuerpos a los ya añadidos por Arbós a principios de siglo. La visita oficial se grabó para el NO-DO y ya nos encontramos aquí a ese Franco sonriente, hablando distendidamente con quienes le acompañaban. Encabezaban la comitiva Sánchez Cantón, Álvarez de Sotomayor y Sánchez Mazas, antiguo falangista que había sido reubicado en la presidencia del Patronato del Prado, junto a Gallego Burín, director general de Bellas Artes, los

---

Cantón, que fuesen menos "valiosas" y que, de disponerse de más espacio, se habrían instalado "en mejores condiciones"), el pasillo 81 y el cuarto del ascensor. Por último, dos renis, la pareja de san Pedro y san Pablo, colgaban en el despacho del director, junto a una dama desconocida de Pantoja de la Cruz y algunos anónimos flamencos e italianos. AMNP, caja 112, exp. 14, Fichas con la distribución de los cuadros en cada sala en el Museo del Prado, a partir de 1956; caja 1380, lib. 4, acta 470, 19 de noviembre de 1958, f. 99r; SÁNCHEZ CANTÓN 1956a, pp. 157-160; POMPEY 1957, pp. 22-23; SÁNCHEZ CANTÓN 1958, pp. 82-84, 155-158, 167-173; ONIEVA 1959, pp. 151-156, 187, 246-258; PANTORBA 1959, pp. 170-171, 226-227.

[1124] Agradezco esta apreciación a Andrés Úbeda de los Cobos, Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa (hasta 1700), quien está más familiarizado con la cotidianeidad del museo.

[1125] SÁNCHEZ CANTÓN 1956a, p. 12; SÁNCHEZ CANTÓN 1956b, pp. 341-342; *ABC*, 10 de junio de 1956, p. 58.

[1126] NOTICIAS 1956a, p. 421.



Fig. 46. Visita de Franco a la inauguración de las 15 nuevas salas del Museo del Prado, junto al subdiretcor Francisco Javier Sánchez Cantón, accediendo a la sala de Goya desde la Galería Central. En segundo plano, Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, Rafael Sánchez Mazas, presidente del Patronato del Prado, Carmen Polo y Jesús Rubio García-Mina, ministro de Educación Nacional. NO-DO, Noticiario N.º 702B, 18 de junio de 1956. Filmoteca Española.



Fig. 47. Visita de Franco a la inauguración de las 15 nuevas salas del Museo del Prado, entre Fernando Álvarez de Sotomayor, Rafael Sánchez Mazas y Antonio Gallego Burín. NO-DO, Noticiario N.º 702B, 18 de junio de 1956. Filmoteca Española.

ministros de Educación Nacional, Jesús Rubio García-Mina, y el de Hacienda, Francisco Gómez de Llano. Se detuvieron en las nuevas salas ocupadas ahora, en uno de los cuerpos, por los venecianos (Veronés, Tintoretto y los Bassano), mientras que en el otro, además de reservarse una sala a *Las meninas*[1127], se había colocado el arte flamenco del siglo XVII (Van Dyck, Jordaens, Rubens). También lo hicieron en *La adoración de los pastores* de El Greco, que había sido adquirida por el Estado dos años antes[1128].

Paradójicamente, en el Louvre, había sucedido lo contrario al Prado. Quiero decir que, si a principios de siglo, el *Seicento* italiano había sido devuelto a las salas en un número representativo, al llegar los años 50 su presencia se redujo drásticamente. Pero no nos echemos las manos a la cabeza antes de tiempo. El fin era legítimo; o eso parece. Germain Bazin, conservador jefe del departamento de pinturas, había decidido deliberadamente dar un giro a la museografía para poner en valor los grandes estilos que se habían sucedido en Europa. Es así como, atendiendo a su unidad estilística, se colgaron juntas pinturas de diferentes escuelas locales o nacionales. Esta nueva ordenación buscaba destacar, en palabras del propio Bazin, "las principales corrientes que habían guiado el arte occidental: el primitivismo, el clasicismo, el caravaggismo, el barroquismo, el rococó, el neoclasicismo…". Aunque en la práctica hubo algunas yuxtaposiciones poco acertadas, lo cierto es que este "*Musée imaginaire* en la vida real", como acertó a llamarlo Benedict Nicolson en su editorial del *Burlington*, era el mejor ejemplo del "internacionalismo de Occidente, con las barreras fronterizas derribadas, y el arte visto como una sucesión de vendavales avanzando por Europa, superando las tradiciones locales y los prejuicios"[1129]. Todo muy europeo. El momento era propicio.

Arriesgada para unos, innovadora para otros, a favor de la nueva ordenación del Louvre cabe decir que los cuadros se colgaron más espaciados, aunque hubiese sido a costa de otros. Es por esto por lo que, si hacia mediados de los años 20, el Louvre tenía expuestos cuarenta y un poussins, dieciséis lorenas, once annibale, diez guercinos y doce renis (de manera aproximada, porque algunas atribuciones han cambiado), en 1953 tan sólo había diez, cinco, tres, dos y cuatro,

[1127] Porque el vano de su espacio anterior había quedado cegado. Sobre esta nueva sala para *Las meninas* en la ampliación de 1956 y su museografía, véase PORTÚS 2009, pp. 119-122.
[1128] NO-DO, Noticiario N.º 702B, 18 de junio de 1956.
[1129] NICOLSON 1953, pp. 349-350.

respectivamente. Es decir que, a la altura de 1926, cuando el *Seicento* era un arte ignorado, salvo por un puñado de especialistas, había en sala más del triple de obras que en los años 50, momento de su revalorización. Una representación ciertamente irrisoria[1130]. Desde luego que nadie quería regresar a la museografía decimonónica de forrar literalmente las paredes de cuadros. Pero permitirse dejar "invisibles" tantos poussins no estaba claro si era una cuestión de orgullo o de vergüenza, como se apresuró a decir Denis Mahon. Y no era un problema únicamente del Louvre. Vastas cantidades de obras de la historia de la pintura europea languidecían en semejante cuarentena indefinida[1131]. Gombrich fue más directo: la predilección de aquel momento por las paredes desnudas estaba muy bien, pero en el sitio adecuado. Porque en un museo la función de la pared era servir de soporte para las escarpias. Y en uno como el Louvre, con mayor razón[1132].

No sabemos si Sánchez Cantón conocía la propuesta museográfica de Bazin. En cualquier caso, él siguió apostando por la tradicional división en escuelas nacionales o locales, promovida sin tregua desde el mundo académico, Si bien, desterró el antiguo objetivo de contar una historia del arte español por el de aspirar a una historia general de la pintura, dando cabida a otras escuelas europeas poco estimadas por la historiografía española. Privilegió obras que el gusto, el nacionalismo esencialista o simplemente las fobias de algunos directores habían alejado del público, algo que no debía haber ocurrido nunca en el primer museo de España, como tiempo después diría Lafuente Ferrari[1133].

Este capítulo de la historia del museo viene a ser un ejemplo claro de la facilidad con que hemos asumido los discursos construidos[1134]; aquí, el del supuesto desinterés entre nuestros historiadores por el barroco italiano en fechas anteriores a 1965. Lo es también de cómo el principal peligro de ciertas metodologías, cuando se hace historia de la historiografía, es la producción de mitos basándose en una sección del ámbito de estudio, como argumenta Marín Gelabert. Demasiadas veces, en su opinión, porque el análisis de la relevancia de determinados autores o corrientes, de la recepción de ideas y su difusión interna se realiza sobre la base de afirmaciones de autoridad, y pocas sobre la de un cuerpo heurístico que fundamente la conclusión. Porque no es lo mismo el mercado de la memoria –a menudo

[1130] NICOLSON 1953, p. 350.
[1131] MAHON 1953a, p. 395.
[1132] GOMBRICH 1954, pp. 58-59.
[1133] LAFUENTE FERRARI 1970a, p. 213.
[1134] VEGA 2007, p. 211.

confundido con viejas rencillas– que el de la ciencia histórica. La reconstrucción histórica de la disciplina no es proyectar hacia el pasado estructuras, ideas o reivindicaciones genealógicas actuales[1135]. A ello hay que sumar una indiferencia por reflexionar sobre quienes nos precedieron. Porque, como ha escrito Checa, hasta hace muy poco su huella se ha tratado con respeto reverencial y acrítico. Una huella dominada por una "línea positivo-formalista sin excesivos vuelos teóricos centrada en la mera clasificación del objeto artístico que se ordenaba preferentemente por escuelas regionales y se agrupaban cronológicamente en «tercios de siglo»"[1136].

Más allá de las políticas culturales promovidas desde las instancias oficiales y de una historiografía nacional en la que sobrevivían prejuicios hacia el *Seicento* italiano, Sánchez Cantón albergaba deseos de estar a la altura de una crítica internacional que apostaba por devolver a esta pintura su lugar en la Historia del Arte. Quién sabe si en este anhelo tuvo algo que ver la visita de Longhi dos años antes o las reuniones con otros historiadores y conservadores europeos. El caso es que el Prado podía y debía de hacerlo, más aún cuando tenía "una cuantiosísima y espléndida representación". Aparte de Italia, en ninguna parte se podían encontrar mejores ejemplares para "medir la maestría y la trascendencia de esta escuela, en lo que va del siglo actual menos apreciada de lo que fuera justo", como afirmó entonces el propio Sánchez Cantón[1137].

En este sentido, no cabe duda de que el aspecto más peculiar de la personalidad de este historiador del arte, como recordaría su amigo el escritor José Filgueira, fue su labor como "ordenador e instalador de Museos"[1138]; competencia que con frecuencia le fue reconocida. Sin irnos muy lejos, en 1940, Miguel Moya, jefe de Propaganda de la Delegación Nacional del Servicio Exterior de Falange Española[1139], le escribió a él (y no a Álvarez de Sotomayor) para que le explicase "los principios museográficos" adoptados en el Prado a fin de remitir esta información al jefe provincial de Falange Exterior en Perú para que pudiese

[1135] MARÍN GELABERT 2005, pp. 30-32.
[1136] CHECA 2013, p. 118.
[1137] SÁNCHEZ CANTÓN 1958, pp. 82-84.
[1138] TORMO *et al.* 1964, p. 25.
[1139] Sobre la acción cultural en Hispanoamérica durante la posguerra, véase DELGADO 1988 y DELGADO 1992, pp. 237-285.

elaborar el informe sobre los trabajos de recuperación artística e instalación de los museos en España que le había solicitado el Gobierno de aquel país[1140].

Recordemos asimismo cómo se involucró Sánchez Cantón en la creación del Museo de Pontevedra, proyecto del que siempre se enorgulleció (lo llamaba "mi museíto pontevedrés") porque se convertiría en un ejemplo para otros museos locales "…y sin dinero"[1141], o cuando, en 1942, se hizo cargo de la instalación del depósito temporal de la colección de la Casa de Alba en el Museo del Prado. Y hablando del duque de Alba, en una de las cartas que, en 1950, éste escribió desde París a Sánchez Cantón, le contó cómo al felicitar a George Salle, director de los museos de Francia, "por el nuevo arreglo del Louvre", aquel le contestó que "se había limitado a copiar lo hecho en el Prado", el cual "había tomado como modelo". "Como Vd. es la causa eficiente de todo aquello", añadía el duque de Alba, "se lo digo para su satisfacción"[1142]. Nadie había entonces, la verdad, más preparado que Sánchez Cantón para acometer aquella tarea de reordenación de las colecciones. De ello da fe su guía de 1952. Sin duda, la mejor escrita en aquellos años. Así se lo hizo saber su amigo Gregorio Marañón al recibirla: "Esta noche me he paseado ya por algunas salas del Prado conducido por su sabiduría. Sabiduría verdadera, cuya expresión es la magnífica sencillez"[1143].

Quizá esto explique por qué "guardó sus puestos y preeminencias a lo largo de años agitados y de tres regímenes distintos", como recordaría Lafuente Ferrari, o puede que sencillamente se debiese a que fue un "funcionario leal, circunspecto y cumplidor de su deber bajo ministerios y orientaciones políticas diversas y aun

[1140] "Sin llegar a someter la colocación a la esclavitud de la cronología", le contestaba Sánchez Cantón, "se ha procurado agrupar las escuelas y tendencias de una época. Para que un simple recorrido contribuya a explicar el desenvolvimiento de la pintura española, además de instalar una selección de un modo serial en la Gran Galería, se han dispuesto las 5 salas de Velázquez de modo que en ellas converjan la sucesión de las salas italianas de un lado y de otro la de las flamencas del XVII. En la planta alta se han instalado series de pintura italiana y española y en la baja de pintura flamenca de valor menos capital, pero de considerable importancia histórica: en ambas plantas también se hallan las instalaciones de los legados […]. No sé si puede darse también como principio museográfico, el de afinar la selección, evitando la repetición de ejemplares y la acumulación". AMNP, caja 917, leg. 20.09, exp. 1, Carta de M. Moya a F. J. Sánchez Cantón, 8 de noviembre de 1940, con borrador de la respuesta de Sánchez Cantón.

[1141] MP, FSC, 104-56, Borrador de carta de F. J. Sánchez Cantón a F. Cambó, Madrid, 21 de julio de 1946.

[1142] No era la primera vez que reconocía a Sánchez Cantón su "tan valioso" trabajo al instalar "su Museíllo" en el Prado, por "el cariño y entusiasmo" con que lo había dispuesto. MP, FSC, 107-77, Carta del duque de Alba a F. J. Sánchez Cantón, San Sebastián, 30 de julio de 1950; 105-1, Carta del duque de Alba a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 3 de junio de 1947.

[1143] MP, FSC, 108-84, Carta de Gregorio Marañón a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1952.

opuestas"[1144]. Tal fue su dedicación al Prado que, con motivo del cincuenta aniversario de su servicio al mismo, en 1963, el Patronato decidió crear la "beca «Sánchez Cantón»", destinada a un estudiante de universidad española o extranjera, cuya tesis doctoral se refiriese a la historia del Museo del Prado, a sus colecciones o algún aspecto histórico-artístico relacionado con sus fondos[1145]. Por lo que, más allá del papel impreso, Sánchez Cantón dejó una huella en nuestra Historia del Arte, olvidada cuando se ha hecho balance de aquellos años. Porque, como bien supo subrayar tiempo después Pérez Sánchez, además de historiador, fue "museógrafo"[1146] y nunca se le ha dado la suficiente importancia a esta faceta suya.

"También estoy matriculado en la Escuela del Louvre, donde comenzaré el jueves próximo el curso de M. Germain Bazin sobre *Muséologie*", le escribiría un joven Antonio Bonet Correa a su maestro Sánchez Cantón al empezar el año académico de 1951/52 que pasó como lector en la Sorbona. Unos meses después, continuaba yendo a las lecciones de Bazin, quien "muy frecuentemente" elogiaba y hablaba de las ideas y personalidad de Sánchez Cantón en el Prado[1147]. Por las aulas de la École du Louvre, que había comenzado a funcionar allá por 1882[1148], pasaron, por tanto, algunos de nuestros grandes historiadores del arte. Pero, ¿por qué nunca se hizo una escuela propia en el Prado?

Desde principios del siglo XX, el Patronato se lo planteó en varias ocasiones. Sin embargo, la relación entre museo, el Consejo y la universidad era tan estrecha que no parecía urgente frente a otras cuestiones. Además, se pensaba que esta

---

[1144] LAFUENTE FERRARI 1970, p. 16.

[1145] La cantidad se fijó en 50.000 pesetas. Posteriormente se precisó que se trataría de un "premio trienal" y se fijó el 1 de enero de 1966 como plazo para presentarse a la convocatoria. En la misma línea existe hoy una beca creada en 2016 por acuerdo entre la Fundación Gondra Barandiarán y el Museo del Prado para un investigador *junior* que esté trabajando cualquier aspecto de la Historia del Arte relacionado con las colecciones del Prado. AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 500, 18 de octubre de 1963, f. 70r; lib. 2, actas 508, 510, 13 de octubre y 14 de diciembre de 1964, ff. 1r, 10v; Resolución de 15 de marzo de 2016 del Museo Nacional del Prado, BOE, núm. 84, 7 de abril de 2016, p. 16414.

[1146] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 52.

[1147] En aquellas cartas desde París, Bonet también le contó que estaba asistiendo a los cursos de Pierre Lavedan en el Institut d'art et d'archéologie y a los de Élie Lambert en el Institut d'Études Hispaniques de la Sorbona, donde comenzó a ayudar en las clases prácticas "explicando cuestiones de civilización española". MP, FSC, 107-87, Carta de Antonio Bonet a F. J. Sánchez Cantón, París, 5 de diciembre de 1951; 108-54 Carta de A. Bonet a F. J. Sánchez Cantón, París, 26 de abril de 1952. Cfr. CALVO SERRALLER 2016a, pp. 26-27.

[1148] Esta institución había nacido precisamente con la intención de "instruir a los futuros conservadores", es decir, formar a profesionales de museos a través del estudio de los originales en las propias salas. Era lo que marcaba la diferencia con la universidad. De ahí el protagonismo que cobraron las "lecciones de museografía", donde se estudiaban no sólo los métodos a través de los cuales se clasificaban y conservaban las obras de arte, sino también el desarrollo histórico de los museos y las colecciones. MIGNINI 2009, pp. 187, 196, 232, 235.

función didáctica del Prado quedaba cubierta, de algún modo, con las actividades de conferencias y cursillos. La primera vez que se habló de forma más oficial fue en una reunión de 1940. Fue entonces cuando Eugenio d'Ors propuso al resto de vocales la conveniencia de fundar una "Escuela del Prado" análoga "a la conocida Escuela del Louvre con la finalidad provechosa de preparar a los que, debidamente especializados, pudieran llegar a ser un día conservadores de Museos". El Patronato aplaudió esta iniciativa, pero como "aspiración", ya que "por el momento" –se dijo– no podría realizarse[1149].

Es por esto por lo que, a finales de los años 60, Gaya Nuño denunció lo que debía haber sido "una realidad hace muchos años", esto es, "la creación de una Escuela de Museografía" que se había venido postergando por la endémica falta de espacio y por el absoluto desinterés estatal. Esta "hipotética escuela", según Gaya, debía de estar "destinada a formar personal técnico con vistas a proveer plazas en los museos provinciales" –no "señalando con el dedo", como era habitual–, porque ahí se conservaban obras cedidas por el Prado y, por lo tanto, era su competencia no desampararlas.

> ¿Ha habido voluntad de hacerlo así? Sinceramente, no. Pero, si alguien puede enseñar museografía en España, de manera un tanto práctica –esto es, enseñar iluminación, rotulación, conservación, restauración, limpieza de cuadros, precauciones térmicas, defensa contra incendios, etc.– es el Museo del Prado. Pues lo que sepa en estos aspectos, se lo reserva, y no hay tal Escuela de Museografía[1150].

Ni la habría. Hacia 1971, Lafuente Ferrari todavía lamentaba que el Estado franquista no hubiese tomado conciencia de que la museografía era una especialidad que había alcanzado "su plena madurez y autonomía dentro de los saberes de precisión histórica" con lo que exigía "de rigor, de formación y de especialización"[1151].

No siempre llueve a gusto de todos, por supuesto. Tampoco la nueva museografía del Prado había sido acogida con igual entusiasmo. Si en 1945, Pompey ya se había quejado de "la falta de orden museal"[1152], después de 1956, el problema estaba en que se hubiese reorganizado cronológicamente tan sólo la

[1149] AMNP, caja 1380, lib. 3, acta 378, 9 de diciembre de 1940, f. 14.
[1150] GAYA NUÑO 1969, pp. 231-232.
[1151] LAFUENTE FERRARI 1971b, p. 13.
[1152] POMPEY 1945, p. 169.

planta principal y que lo que allí había fuese una selección, mientras que el resto estaba repartido entre las plantas baja y alta. De manera que, por ejemplo, para ver todo el barroco italiano expuesto, uno tenía que ir a las dos nuevas salas instaladas en el piso principal y después subir a las Salas Altas. A diferencia de otros museos de Europa, el Prado, en opinión de Pompey, no había alcanzado "la afortunada e ideal disposición de un perfecto orden cronológico desde los primitivos a Goya"[1153].

Por todo ello, en algún momento de principios de 1967, aprovechando la tercera ampliación del edificio según el proyecto de Muguruza, Sánchez Cantón, ya como director, tomó la decisión de desmontar las dos salas del barroco italiano que había en la planta principal. No era suficiente con contar una "historia general de la pintura" exclusivamente en este espacio. El público no comprendía que una misma escuela estuviese repartida entre distintos pisos. No sólo era incómodo para el visitante que quería ver una escuela concreta, sino que resultaba confuso para el público general. Fue entonces cuando Sánchez Cantón creyó que era más importante ofrecer una imagen coherente de la totalidad del museo. Esto únicamente podía conseguirse agrupando cada escuela nacional en salas contiguas y ordenando a su vez cada una de ellas con un criterio cronológico. De ahí, por ejemplo, que para reunir toda la pintura francesa se quitase la italiana de las salas 37 y 38, logrando de esta manera que la primera ocupase cinco salas contiguas[1154].

Para hacer lo propio con la flamenca del siglo XVII, a lo largo del mes de marzo de aquel año, se trasladó a las nuevas salas proyectadas en la planta baja. Este último movimiento permitió al mismo tiempo juntar el *Seicento*, que ahora necesitaba más espacio en el segundo piso. A lo largo de las distintas reuniones del Patronato, donde se informaba del avance de las reformas, descubrimos hasta qué punto el ala sur de ese piso se había venido asociando con esta pintura, a pesar de que en medio se encontraban las salas de Mengs y de Tiépolo. Porque eran, y habían sido durante mucho tiempo, las conocidas por todos como las "Salas Italianas Altas"[1155], que ahora pasaron a ser la del cuerpo norte[1156], liberado tras bajar el arte flamenco. Y, en aras de conseguir la máxima unidad, Sánchez Cantón tomó una última decisión en abril: que los cuadros italianos se colgasen también en

[1153] POMPEY 1957, p. 7.
[1154] ONIEVA 1965; PAREDES 1965; SÁNCHEZ CANTÓN 1967.
[1155] AMNP, caja 1381, lib. 2, actas 531, 532, 533, 24 de junio, 4 de noviembre y 12 de diciembre de 1967, ff. 86, 89v-90v, 94v; lib. 3, actas 536, 537, 9 de abril y 22 de mayo de 1968, ff. 12v, 15v.
[1156] Salvo la sala 95, con el Legado Fernández-Durán. SÁNCHEZ CANTÓN 1967, pp. 154-163.

la nueva "Sala Anular" que se estaba construyendo en esa zona, desechando la idea primigenia de que acogiese los dibujos de Goya y los grabados legados por Tomás Harris[1157]. Pero, y esto es un buen indicador del lugar que ocupaba todavía el *Seicento*, estas ahora "salas altas del ala Norte" permanecieron cerradas por falta de vigilantes. No se abrieron al público hasta el otoño[1158].

Es justo, por tanto, atribuir a Sánchez Cantón un papel destacado en la revalorización de la pintura italiana del *Seicento* durante los años 50 –aportación siempre eclipsada por la posterior contribución de Pérez Sánchez–. Confió en que la mejor forma de restituir su valor era reconciliándola con el público y nunca dejó de recordar que la colección que guardaba el Prado era "una de sus joyas"[1159]. Sánchez Cantón fue el contrapunto científico a la dirección de Álvarez de Sotomayor, baluarte que el pintor defendió celosamente logrando sobrevivir por su apoyo en el poder político[1160]. Sólo así se entienden las decisiones que tomó en cuanto a la reorganización de los fondos, primero como subdirector y, a partir de 1961, como director. "Por primera vez un profesor de Historia del Arte", recordaría de aquel momento Pérez Sánchez, "dirigía el Museo del Prado, que era algo ya muy normal en casi todos los museos de Europa"[1161].

[1157] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 529, 25 de abril de 1967, f. 79; SÁNCHEZ CANTÓN 1967, p. 153.
[1158] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 532, 4 de noviembre de 1967, ff. 89v-90v.
[1159] SÁNCHEZ CANTÓN 1966, p. 178; SÁNCHEZ CANTÓN 1958, pp. 82-84.
[1160] GAYA NUÑO 1969, p. 231; GARCÍA BASCÓN 2016, pp. 357, 361.
[1161] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 66.

Europa y el Barroco por los viejos caminos de la unidad

> Pese a muchos vivimos en Europa y somos europeos. Por estos caminos hemos de seguir haciendo la historia.
>
> Claudio Sánchez-Albornoz, *El porqué de España, un enigma histórico* (1976)

En mayo de 1963, Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, recibió una carta que decía lo siguiente:

> Me eché a temblar cuando, por la frivolidad de Malraux, el gobierno francés, contra la campaña del «Figaro» y la opinión de los mejores críticos, mandó la Gioconda a Norteamérica. Temí que en el paludismo mimético tan difuso en España, aun en las altas esferas, quisieran que mandáramos las «Las Meninas» [a la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965]. Y ya hablaron en seguida de «Las Lanzas». Me desesperan estas estupideces que ni siquiera tienen la disculpa de ser originales[1162].

El autor de estas palabras era Rafael Sánchez Mazas, antiguo falangista que desde 1951 ocupaba la presidencia del Patronato del museo, aunque el mismo año en que se fecha esta misiva dimitió. Conociendo los riesgos que implicaba un viaje tan largo, no salía de su asombro de que, por decisión de André Malraux, entonces ministro de Asuntos Culturales de Francia, esta obra maestra de Leonardo se hubiese embarcado hacia los Estados Unidos para ser expuesta temporalmente en distintos museos.

Sin embargo, este debate en torno a los préstamos, como hemos visto, surgió mucho antes que su protesta y todavía hoy sigue abierto. En este sentido, seguro que muchos recordarán la exposición *Raffaello e la Poesia del Volto*, que se celebró en el Museo Pushkin de Moscú durante el otoño de 2016. Y probablemente no porque fueran a verla, sino porque generó numerosas críticas; entre otras razones, porque se enviaron obras maestras de la colección Pitti y de los Uffizi. La opinión pública consideraba que se trataba de obras que, en algunos casos, no debían salir

[1162] MP, FSC, 114-38, Carta de Rafael Sánchez Mazas, presidente del Patronato del Museo del Prado, a F. J. Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, Gandía, 31 de marzo de 1963.

bajo ningún concepto de estas galerías por su valor icónico y por cuestiones de conservación[1163]. Ahora bien, puede que también haya que ver en esta indignación el hecho de que se habían enviado a Rusia. Porque, ¿habría causado el mismo revuelo si se hubiesen traído al Museo del Prado?

La realidad es que, sobre todo desde los años 50 del siglo pasado, el arte no sólo se ha convertido en un actor protagonista de la política exterior de prácticamente todos los países occidentales[1164], sino también en una inversión rentable en las economías de la Vieja Europa. Y esta dinámica ha ido en aumento hasta nuestros días. Vivimos en la época de la bulimia de las exposiciones, y ya poco nos sorprende ver su publicidad recorriendo los bulevares más emblemáticos de las ciudades o las estaciones de metro más concurridas. El problema es que las exposiciones, como escribía recientemente Montanari, han dejado de ser un medio para convertirse en un fin, y primero se decide hacerlas (a veces, en serie) y sólo después uno se pregunta cómo y por qué[1165]. Con este trajín las obras sufren. Y

[1163] "Il viaggio a rischio di Raffaello a Mosca", *La Repubblica*, 10 de septiembre de 2016; "Mostre e prestiti all'estero, manca un criterio univoco", *Il Giornale dell'arte*, 13 de septiembre de 2016. En www.ilgiornaledellarte.com; www.repubblica.it [Consulta: 27/09/2016].

[1164] Si bien adquiere especial repercusión cuando Rusia está involucrada. Un ejemplo reciente fue la exposición *Old Masters from the Hermitage. Masterpieces from Botticelli to Van Dyck* (2018), abierta en el Kunsthistorisches Museum de Viena para celebrar cincuenta años del acuerdo de suministro de gas entre la antigua Unión Soviética y Austria. La inauguración, por supuesto, contó con la presencia de Putin. El papel que juega el Hermitage en la política exterior rusa es algo que siempre ha tenido presente su director, Mikhail Piotrovsky, quien lleva más de un cuarto de siglo al frente de esta institución. Páginas web de Gazprom y OMV Group, Sección Noticias y eventos, junio de 2018. http://www.gazprom.com; https://www.omv.com [Consulta: 06/06/2018]; "Mikhail Piotrovsky –Hermitage chief for 26 years– is an Old Master of diplomacy", *The Art Newspaper*, 28 de diciembre de 2018. En https://www.theartnewspaper.com [Consulta: 18/12/2018].

[1165] MONTANARI 2011, p. 84. Sobre la actual e imperiosa "cultura de la exposición" en el contexto español, véase BOLAÑOS 2008, pp. 479-491, donde la autora rompe una lanza a favor: frente a los museos, más "resistentes a los cambios" y "de mayor arrogancia doctrinal", las exposiciones, por su carácter efímero, han abierto una vía para "reescribir la historia y aventurar planteamientos transversales sobre criterios teóricos menos explorados". Además, la introducción de esta nueva temporalidad en el museo ha influido positivamente en la dinamización de las colecciones permanentes. No obstante, Bolaños advierte de que no se puede generalizar y es necesario estudiar caso por caso. Es por esto por lo que remitimos también a los ensayos de MONTANARI 2011 y MONTANARI y TRIONE 2017 que, centrándose en el caso italiano, muestran una realidad más desalentadora, viciada por las leyes de la espectacularidad, la industria cultural y los designios políticos, y que funciona gracias a una gran máquina en la que necesariamente se ve involucrada la profesión –es decir, los historiadores del arte– y la universidad –esto es, los futuros historiadores del arte–. En definitiva, han hundido el dedo en la llaga, censurando el abuso de exposiciones *blockbuster* de nulo interés científico y su banalización como forma de ocio, a través de ejemplos concretos en Italia, pero extrapolables a cualquier otro país occidental. Un camino de reflexión crítica sobre el estado actual de la tutela del patrimonio cultural italiano y su mercantilización en su dimensión gubernamental e institucional, iniciado por el ensayo de SETTIS 2002, pero también sobre el fenómeno de la *mostramania* y su legitimidad, problemática que había puesto sobre la mesa ya el número monográfico de la revista *Predella* en 2005, bajo el provocativo título "Il sonno della ragione genera mostre?".

sufre también quien en su lugar encuentra un vacío, donde una cartela nos dice melancólicamente que, para cuando regresen, seremos nosotros los que no estaremos ahí. Y sin embargo, parece que hoy pesa más el negocio de los grandes museos y la diplomacia cultural, como subrayaba un reportaje de *El País Semanal* en octubre de 2016[1166].

"En esta época más apasionada que racional en que vivimos, en medio de las matanzas, de las destrucciones y de los bombardeos", escribió Pío Baroja a la altura de 1947, si se salvaba ese gran cuadro, se había ganado la batalla. Pero, ¿qué le importaban *Las meninas* entonces al "obrero de París, de Londres o de Berlín"? "Absolutamente nada", aseguraba Baroja, porque no iban a los museos; "el de Madrid, tampoco". Si esto era así, deberíamos preguntarnos por qué, desde finales de los años 40, las exposiciones de arte se generalizaron con una insólita rapidez en la práctica totalidad de los museos europeos. El propio Baroja parecía tener también la respuesta: "El hombre actual no quiere calentarse la cabeza en la soledad y busca la diversión colectiva". Ahí entraban las exposiciones. Él las consideraba "manifestaciones de la demagogia del tiempo" y por eso nunca iba a verlas[1167]. De manera que, si nos fiamos de este testimonio, todo apunta a que la sociedad que sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial fue carne de cañón para este tipo de eventos culturales. Si a ello añadimos el crecimiento económico que experimentaron entonces algunos países europeos occidentales, no es de extrañar que las exposiciones de arte adquiriesen un inusitado protagonismo. Se convirtieron progresivamente en un lugar de una inédita sociabilidad, aunque también en un "campo de batalla" en el que se dieron encuentro los intereses de críticos, historiadores, conservadores y políticos[1168].

Y es que los museos, entre otras razones más nobles, necesitaban beneficios. René Huyghe, conservador jefe del departamento de pinturas del Louvre, no lo pudo decir más claro en 1950: el museo en sí no siempre era suficiente y para hacerlo más atractivo estaban las exposiciones[1169]. La presentación de las obras en ellas, como explicó Giulio Carlo Argan, resultaba más vivaz y estimulante. No sólo

[1166] RODRÍGUEZ, Jesús, "El negocio de los grandes museos", *El País Semanal*, 2 de octubre de 2016.
[1167] BAROJA 1947, pp. 203-211.
[1168] CIMOLI 2007, pp. 19-20.
[1169] HUYGHE 1950, pp. 1-2.



Fig. 48. Sala del Museo del Prado, donde se aprecia el hueco dejado por *El caballero de la mano en el pecho*, de El Greco, donde una cartela indicaba que estaba "en restauración", poco antes de ser enviado a la Feria Mundial de Nueva York. Madrid, 30 de marzo de 1964. EFE/Jaime Pato

porque el montaje solía ser más persuasivo, sino porque, además, los problemas aparecían más claramente delineados[1170]. Gracias a su carácter eminentemente visual, las exposiciones (y con ello los museos) se vieron envueltas en el desarrollo de la vida contemporánea en una sociedad en la que la gente aprendía cada vez más por los ojos. Tampoco se podía menospreciar el valor que tenían para el intercambio cultural, como también supo ver Huyghe. El arte no había que traducirlo como la literatura, sino que podía ser estimado y disfrutado directamente, en cuanto apelaba a la sensibilidad del espectador, estableciendo un contacto directo y un vínculo emocional entre las naciones.

Lo que argumentaba Huyghe no era ninguna tontería. Esta idea funcionaría demasiado bien a lo largo de este periodo[1171]. Un periodo en el que se confirmó la disparidad de poder entre las viejas naciones de la Europa Occidental y los nuevos gigantes mundiales: Estados Unidos y la Unión Soviética, que comenzaron a jugar un papel fundamental a la hora de modelar la identidad europea como parte de este nuevo sistema bipolar de Oeste versus Este. En esta confrontación global, Europa pasó a ser el instrumento del "mega-Oeste", bajo el liderazgo estadounidense[1172]. Y en un contexto en el que recuperar el pasado –aunque fuese un pasado inventado– se vio como algo esencial para renovar el presente, resurgió un pastiche de la Vieja Europa[1173] y los grandes museos occidentales fueron una manifestación concreta del equilibrio de poderes.

Así que, en un escenario en el que la guerra había hecho de algún modo tabula rasa, las exposiciones de arte antiguo contribuirían eficazmente al diseño de una nueva geografía cultural[1174]. Se convirtieron más que nunca en operaciones diplomáticas y adquirieron un protagonismo inusitado por su capacidad para construir –o reconstruir– todo tipo de identidades. Y, a pesar de los obstáculos que encontraron inicialmente, lo harían con mayor éxito –aunque no por ello con menor crítica– que en el periodo de entreguerras. Se estableció lo que podríamos llamar una "geografía en la práctica", que se extendía a los lugares donde las exposiciones tenían lugar, sobreponiéndose a aquellas geografías más convencionales de los

[1170] CIMOLI 2007, pp. 25-26.
[1171] HUYGHE 1950, pp. 1-2.
[1172] Como argumenta Judt, la idea de que la creación del Mercado Común fue parte de una estrategia para hacer frente al poder de Estados Unidos es absurda. Porque sin la garantía de la seguridad estadounidense, la CEE no habría podido permitirse nunca esta integración económica. JUDT 2018, p. 446.
[1173] DELANTY 1995, pp. 115-116, véase pp. 115-129.
[1174] CIMOLI 2007, pp. 20-21.

países, los poderes o la economía –si bien estaba íntimamente vinculada a estas otras esferas. Una geografía que, en algunas ocasiones, parecía incomprensible fuera de la Historia del Arte y ajena a las jerarquías comunes[1175]. Pero que a la larga no dejaba de ser una proyección de la competición permanente entre Washington y Moscú.

La Europa de los años 50 y 60, en definitiva, conoció un auténtico *boom* de exposiciones. Una epidemia. "Con el consecuente frenesí de viajes, con esa trashumancia primaveral, estival, otoñal", como nos cuenta Cesare Brandi, que redujo la obra de arte a banal medio de comunicación de masas[1176]. Y la diplomacia cultural se convirtió, por lo tanto, en un actor protagonista de la política exterior europea[1177]. Fue entonces cuando se avanzó más que nunca hacia un diseño global de un supuesto acervo cultural común, y el arte de los maestros antiguos tuvo un papel protagonista[1178]. Se tejieron nuevas redes en la historiografía, contribuyendo a un conocimiento transnacional que minó el Telón de Acero, y se construyó una nueva narrativa europea. Y el Barroco jugó muy bien sus cartas en este escenario internacional de historias interconectadas. Lo que nos planteamos aquí no es tanto una cuestión sobre qué ocurrió realmente, sino qué sucedió para que tuviese lugar.

Ya es un clásico. Milán 1951

Muchas de las exposiciones de maestros antiguos que se organizaron después de la Segunda Guerra Mundial buscaron contribuir al avance de la disciplina. Es el caso de aquellas que revalorizaron el *Seicento* italiano. Porque, si bien es cierto que, a principios de siglo y, sobre todo, durante el periodo de entreguerras, ya se había comenzado a desterrar el estigma de decadencia que pesaba sobre esta pintura, no

[1175] FICACCI 2014, p. 45.
[1176] BRANDI, Cesare, "Queste mostre", *Corriere della Sera*, 19 de agosto de 1968, p. 3.
[1177] Como advirtiese Gould-Davies, el estudio de la dimensión cultural de la Guerra Fría, pasada por alto hasta no hace mucho en el relato dominante por su consideración de *low politics*, arroja luz sobre su naturaleza, porque las relaciones culturales internacionales jugaron un papel más relevante de lo que se pensaba en la estrategia de ambos bloques. GOULD-DAVIES 2003, pp. 193-194.
[1178] El estudio de las exposiciones de arte antiguo y su papel en la configuración de las narrativas identitarias nacionales, regionales o culturales durante el siglo XX ha empezado a cobrar importancia en los últimos años, y en algunos casos en relación con el Barroco. En este sentido, cabe citar el monográfico del *Journal of Art Historiography* de 2016 que, bajo el editorial "Baroque for a wide public. Popular media and their constructions of the epoch on both sides of the Iron Curtain", recogió los resultados de un workshop en la Universidad Humboldt de Berlín. Cfr. MAREK 2016, quien abordó el tema en la Checoslovaquia socialista, ENGELBERG 2016 en la Alemania occidental, NIERHAUS 2016 en Austria y CLARKSON 2016 que se centró también en el caso checo.

fue hasta la década de 1950 cuando se produjo el despegue internacional de la crítica que la revalorizaría. La coyuntura idónea se presentó en una Italia donde se había instalado el *American Way of Life* y la cultura de masas, la de la *dolce vita*. Y se hizo de la forma más visible: numerosas e importantes exposiciones inundaron la geografía italiana para después dar el salto al resto de Europa.

Era el comienzo de los Treinta Gloriosos en Europa, de *il miracolo economico* en Italia[1179], cuando en Milán, capital de una de las regiones del nuevo triángulo industrial, abrió sus puertas la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*[1180]. Las filas interminables que se formaron delante del Palazzo Reale aquella primavera de 1951 anunciaban que algo estaba a punto de cambiar en la historia de la Historia del Arte. Según *Bollettino d'Arte*, alcanzó los casi 400.000 visitantes; el doble de los que, en 1953, recibiría la exposición de Picasso, pese a contar con la impactante presencia del *Guernica* en la Sala de las Cariátides. Pero el éxito de *Caravaggio* también fue "cualitativo". Porque muy rara vez, como comentaba el enviado especial a Milán, se había visto "un público tan atento, con un interés tan agudo, tan complacido del espectáculo artístico que se le ofrecía, que trataba, como podía, de dar cuenta de sus impresiones, de expresarlas, relacionarlas, discutirlas"[1181].

Roberto Longhi, su comisario, había logrado acercar el caravaggismo al gran público casi treinta años después de Florencia 1922, haciendo caer definitivamente de los ojos de los aficionados "la venda que les ocultaba la belleza de la pintura italiana del siglo XVII", como recordaría Julián Gállego. Fue una exposición totalmente "revolucionaria"[1182], como diría Pope-Hennessy, y no sólo por su repercusión en el mundo del arte, sino sobre todo por la huella que dejó en el gusto de la gente corriente. Hoy nos resulta imposible creer "hasta qué punto era desdeñado" el *Seicento* entonces. "Corríamos por las galerías del Museo del Louvre

[1179] Sobre este periodo de crecimiento económico y transformación social, véase GINSBORG 2006, pp. 283-343, ensayo clásico para la historia de Italia después de la Segunda Guerra Mundial.
[1180] LONGHI 1951b. Sobre la *Mostra del Caravaggio* de 1951, véase ACQUA 1993, pp. 63-72; CIMOLI 2007, pp. 20-22, quien localizó la principal documentación y la incluyó en un ambicioso estudio que profundizaba en el montaje de otras *mostre* celebradas en Italia durante la Guerra Fría; y la monografía de AIELLO 2019, donde se ha dado a conocer un significativo conjunto de fotografías del montaje, la inauguración y las salas, realizadas por Vincenzo Aragozzini y que se conservan en el Archivo Alinari de Florencia. Todo ello acompañado de nueva correspondencia relativa a los preparativos y un exhaustivo análisis sobre lo que se expuso. Agradezco a Michele Cuppone que me hiciese saber sobre esta última publicación cuando preparaba su reseña, cuya lectura recomiendo por sus acertadas observaciones, CUPPONE 2019.
[1181] G. C. 1951, p. 283; ACQUA 1993, pp. 63-64; CIMOLI 2007, pp. 22, 108-119.
[1182] POPE-HENNESSY 1991, p. 146.



Fig. 49. Visitantes en una de las salas de la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951), celebrada en el Palazzo Reale de Milán y comisariada por Roberto Longhi. En la imagen, *San Juan Bautista* de Caravaggio, conservado en el Museo Nelson-Atkins de Kansas City.

–confesaba Gállego– sin mirar apenas los enormes lienzos italianos o franceses" de aquel siglo, porque los especialistas habían venido reservando toda su devoción a los "descubrimientos" derivados de la estética de las vanguardias. Un Giotto, un Ucello o un Piero della Francesca, cuya "ortodoxia" había impedido a los más jóvenes "paladear la belleza del Merisi, del Guido o del Guercino"[1183]. Hasta que Milán 1951 provocó un cambio de paradigma.

Durante aquel mes de junio, cuando todavía estaba abierta, Lionello Venturi, recién llegado de Norteamérica, llevó a la imprenta su monografía sobre Caravaggio. Unos meses después, ya en 1952, aparecería la de Longhi[1184]. Hermann Voss, tras visitar la *mostra*, se apresuró a publicar una apología sobre la importancia de este pintor[1185], mientras que Denis Mahon, quien había hecho lo propio con la escuela boloñesa en sus *Studies in Seicento Art and Theory* (1947)[1186], encontró en ella un estímulo vital para su comprensión, estudiarlo de primera mano y reconsiderar la autenticidad de ciertas obras que se le atribuían. La experiencia de ver completamente iluminada con lámparas de arco la monumental *Resurrección de Lázaro* de Messina tras la clausura de la *mostra*, para el estudioso británico sencillamente no tuvo precio[1187]. Sí, efectivamente, como afirmó entonces el diario socialista *Avanti!*[1188], habían esperado a que Caravaggio se convirtiese en un clásico. Pero la espera había merecido la pena.

En una de las salas de esta *mostra* fue justamente donde un joven José Milicua conoció a Longhi[1189]. "Un encuentro casual que para mi suerte se prolongó durante horas ante los cuadros", recordaría tiempo después el historiador del arte catalán[1190]. A su regreso, publicó la crónica nada menos que en *Laye*, revista

---

[1183] GÁLLEGO 1994, p. 34.

[1184] BARROERO 2017, p 68. Sobre la aportación historiográfica de la monografía de Longhi en sus ediciones de 1952 y 1968, véase el estudio de Barroero citado. Muy interesante es la comparación que realiza con la de Lionello Venturi a través de la mordaz crítica de Friedländer.

[1185] LONGHI 1966, p. 24.

[1186] Sobre la aportación historiográfica de este ensayo de Mahon, véase BACCHI 2017.

[1187] MAHON 1951, pp. 223-224; MAHON 1953b, p. 335.

[1188] BALLO, Guido, "Il Caravaggio dava ai nervi alle persone troppo «perbene»", *Avanti!*, Milán, 28 de abril de 1951, p. 3. Sobre el debate en torno a esta exposición en la prensa italiana, véase CASATI 2015, especialmente pp. 87-100.

[1189] También fue aquí donde un joven Andrea Emiliani conoció a este "crítico *freelance* y temible conocedor". Se lo presentó Francesco Arcangeli. EMILIANI 2011, p. 52.

[1190] MILICUA 1998, p. 17. En una entrevista Milicua describiría el episodio con mayor detalle: "Llegué a Milán, donde estaba la exposición de Caravaggio, y estuve toda la mañana mirando los cuadros. Se me ocurrió pasar por secretaría y reconocí al hombre que allí estaba porque había publicado una monografía muy pedante sobran Bramante. Me di a conocer como profesor ayudante de la Universidad de Barcelona y le pregunté si tenía material para publicar un artículo sobre la muestra. Durante la conversación le traté de "señor", lo que no le gustó y me espetó: «No me trate

catalana que, impulsada desde el ámbito universitario por los jóvenes de la futura generación intelectual del 56 y con una voluntad crítica y europeísta, persiguió precisamente romper el aislamiento cultural del país e introducir debates del pensamiento occidental contemporáneo. Aún alejada de los cauces oficiales, surgió en una España donde el agotamiento de la autarquía había planteado al régimen franquista la necesidad de renovar su imagen de cara a Europa.

La instalación estaba "cuidadísima", en opinión de Milicua[1191]. Sobria pero eficaz. Se extendía a lo largo de las espaciosas salas de la planta noble del Palazzo Reale, restaurado poco antes. Esta simplicidad y el decoro de la presentación, sin olvidar el mérito del propio argumento, es lo que explicaba su repentino éxito, según Longhi. Por no hablar de su sede: en el corazón mismo de la ciudad[1192]. Con una ordenación ejemplar, ofrecía al visitante casi la totalidad de la producción conocida del de Merisi. Medio centenar de cuadros. Un sueño. Junto con un escogido muestrario de quienes en su trayectoria artística sintieron más o menos directamente la sugestión del *caposcuola*. El único reproche: la exigua insistencia en la formación artística de Caravaggio. Por otra parte, comprensible, si no, "habría absorbido el espacio que exigían otros capítulos de mayor interés o empeñado a los organizadores en una empresa aún más compleja".

Cuarenta y ocho pintores formaban parte del cortejo. Pero, ¿podían "estrellas de la magnitud de un Velázquez o de un Rembrandt ser uncidas al carro triunfal de alguien, siquiera sea el de Caravaggio"? ¿Y Rubens, La Tour o Vermeer? Naturalmente que no. Si se expusieron no fue en calidad de secuaces. Tampoco gratuitamente. Se buscaba una clara alusión a "una filiación más o menos lejana o debilitada", siguiendo la tesis italiana, que Milicua también defendía. Aunque era un arma de doble filo. Podía inducir "a quien no aquilatase el concepto de

---

de señor porque yo soy profesor»; yo dije: «En mi país el máximo de que se puede tratar a un hombre es de señor». La cosa se volvió violenta y entonces vi a otro hombre de más edad sentado al lado de una señora que se levantó e intercedió de manera conciliadora, y me preguntó si era español. Era Roberto Longhi. Me preguntó qué me había parecido la exposición y le comenté que lo que más me había interesado era un cuadro de Velázquez, *Pelea ante la embajada de España* que había publicado Roberto Longhi y que era un gran descubrimiento […]. Fue entonces cuando se dio a conocer […]. Y me preguntó si quería ir a comer con él y su esposa, Anna Banti. Me llevaron a comer a casa de los célebres editores Fabbri". MILICUA 2016, pp. 443-444.

[1191] Esa es la impresión que nos transmiten también las imágenes conservadas. Por ejemplo, en la sala de Caravaggio se aprecia cómo la *Cesta de frutas* de la Ambrosiana, el *Descanso* de la Doria Pamphili, el *Niño con cesto de frutas* y el *Joven Baco enfermo* de la Borghese o *La buenaventura* del Louvre y el *Baco* de los Uffizi colgaban holgadamente, permitiendo al visitante disfrutar del tiempo entre pintura y pintura.

[1192] CIMOLI 2007, p. 22.

«influencia» con amplitud y flexibilidad, a atribuir a esta o una desaforada valoración de Caravaggio o una pobre idea de la personalidad de estos cinco grandes artistas". Sin embargo, esta puesta en escena fue una invitación a no encerrarse en las compartimentaciones, a dinamitar las fronteras de las historias de la pintura nacionales[1193]. Al fin y al cabo, era el carácter internacional y político del arte del *Seicento*, lo que antes de la guerra –tal y como recuerda Argan– había fascinado a aquellos jóvenes estudiosos italianos a quienes un sistema "más provincial que nacionalista" había aislado del "debate cultural europeo"[1194].

Con una participación extraordinaria, la Europa posbélica, haciendo gala de la recién estrenada edad de oro del capitalismo y del bienestar, hija del Plan Marshall, se sumó al evento. París, Viena, Gante, Ámsterdam, Dublín o Múnich hicieron llegar obras de sus colecciones –ojo, porque una constante en las *mostre* de estos años fueron los abundantes préstamos de particulares–. Y cómo no, Norteamérica, la garante del mundo occidental, envió desde el otro lado del Atlántico cuadros de Detroit o Chicago. Italia aportó su rico patrimonio. Por razones de contingencia, según el periodista de la *Nueva Stampa Sera*, no estarían presentes los museos rusos ni los españoles, pero esto no fue del todo cierto. Tampoco la National Gallery, porque su reglamento prohibía los desplazamientos de obras de arte[1195].

La reticencia a prestar de las colecciones soviéticas parecía justificada en los primeros años de la Guerra Fría. Más adelante, por el contrario, lo vieron como un eficaz instrumento de diplomacia cultural. Fue una pena que no hubiesen estado presentes en esta ocasión, porque Rusia atesoraba importantes fondos de arte europeo "occidental" en el Hermitage o en el Museo Pushkin[1196]. Por su parte,

[1193] MILICUA 1952a, pp. 26-30.
[1194] ARGAN 1986, pp. VII-VIII.
[1195] CAVICCHIOLI, Lincoln, "La mostra del Caravaggio imponente rassegna di capolavori", *Nueva Stampa Sera*, Turín, 17 de abril de 1951, p. 6.
[1196] "Hay probablemente pocos museos en Europa tan gratificantes y desconocidos para los historiadores del arte en estos tiempos como aquellos de Leningrado y Moscú", escribió en estos años Mary Chamot, ayudante de conservación en la Tate Gallery. Y es que, desde el estallido de la Gran Guerra, viajar a Rusia había resultado difícil. "Ahora", aseguraba Chamot a finales de los años 50, "se había reabierto el tráfico de turistas". El Hermitage abarcaba ya entonces el arte occidental de todos las épocas y países, porque después de la Revolución se había enriquecido a costa de la nacionalización de colecciones privadas. Si bien es cierto que, cuando la capital se cambió a Moscú, hubo un importante reajuste y parte de su colección de antiguos maestros se trasladó al Museo Pushkin. A pesar de esto, no había museo en Europa capaz de superar en aquel momento su "impresión de magnificencia", según Bazin. Vasta suntuosidad. Eso es lo que uno sentía después de pasear durante horas a lo largo de sus cuatrocientas salas, en opinión de Nicolson, quien, sin embargo, tenía sus dudas a la hora de elegirlo mejor museo europeo, porque no era tan rico en el primer renacimiento italiano como la National Gallery, ni en arte español como el Kunsthistorisches,

España no podía faltar al que se había anunciado como "el máximo acontecimiento mundial en el campo del arte" aquel año. Es por esto por lo que allí, en la comisión de honor, hubo dos españoles: Marcial Cebral, cónsul en Milán, y José Antonio Sangróniz, embajador en Roma y a quien había que agradecer la presencia de obras de colecciones españolas[1197]. Porque promover las relaciones bilaterales con Italia a través de la cultura fue uno de los objetivos del Estado español durante el primer franquismo.

Una acción/propaganda cultural que se había visto favorecida, en primer lugar, por el decisivo nombramiento de Alberto Martín Artajo, miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y presidente de Acción Católica, como ministro de Asuntos Exteriores en 1945. Su cartera coincidiría, además, con un período de fuerte peso de la Democracia Cristiana (DC) en el gobierno de la República italiana. Y, en segundo lugar, por las actuaciones específicas que llevó a cabo Sangróniz junto al recién nombrado Consejero Cultural de la embajada romana, Mario Ponce de León[1198].

Patrimonio Nacional, algunos museos provinciales –siempre y cuando no se tratase de depósitos del Prado– y algún particular se unieron a esa promoción del patrimonio conservado en España que ahora guiaba nuestra diplomacia cultural. No obstante, ni el único ribera, ni los tres velázquez que se pudieron ver en Milán habían salido de colecciones españolas. Dos caravaggios, el *San Jerónimo* del Monasterio de Montserrat y la mal conocida entonces *Salomé* de la Casita del Príncipe de El Escorial, que ahora se revelaba como un estupendo original confirmando lo dicho por Longhi, brillaron con luz propia[1199]. Sin embargo, ¿qué había pasado en nuestra crítica?

> No se ha publicado en España, que yo sepa, referencia alguna, si no contamos, y no hay por qué hacerlo, las secas noticias de su celebración que a su debido tiempo transmitieron las agencias y alguna que otra gacetilla. […] Sería absurdo pretender que esta exposición alcanzara entre nosotros resonancia pareja a la despertada

---

ni en pintura veneciana como el Prado. Y eso restringiendo los ejemplos a las escuelas "extranjeras". CHAMOT 1959, pp. 47-48; NICOLSON 1965, pp. 401-402.

[1197] MILICUA 1952a, p. 26.

[1198] Sobre la acción cultural española en Italia durante el primer franquismo, véase HIERRO 2013, pp. 9-27. En el campo del arte contemporáneo esta diplomacia cultural se concretó a través de las bienales de Venecia, véase QUAGGIO 2013, pp. 29-47.

[1199] LONGHI 2005, pp. 19, 37. La *Magdalena*, copia que entonces se conservaba en la colección Alorda, figuró en el catálogo, pero Milicua no recordaba haberla visto expuesta.

> en Italia, donde contemporáneamente hubo quien anunció la composición de una ópera basada en la tragedia vital de Caravaggio y donde algún fabricante textil, en imprevisto homenaje al pintor teñido de agudeza comercial, lanzó como color de moda para los indumentos femeninos el «bacchino malato», es decir, el del tono de las carnes del joven Baco de la galería Borghese; pero el silencio absoluto…[1200]

La *mostra* de Milán había sido internacionalmente aplaudida por su argumento, su calidad y su museografía. Así que es normal que Milicua estuviese desconcertado por el escaso eco entre nosotros. Más aún si recordamos que el régimen en un deseo de acercarse a Estados Unidos había encumbrado a los artistas informalistas que la crítica pronto situó en la tradición barroca española[1201]. En tal coyuntura, ¿cómo podía ser posible ese silencio, esa "indiferencia nuestra" por una cuestión que atañía tan de cerca al problema de la formación de la pintura de nuestro Siglo de Oro? Esta *mostra* había puesto en jaque la supuesta originalidad y genialidad del barroco español. Por lo que este desinterés era, en palabras del joven historiador, "verdaderamente anonadante"[1202].

Ahora bien, aquello no significaba que esta exposición no le hubiese importado a nadie. En sus salas otra historiadora infatigable, formada en el círculo de Ortega y Gasset, María Luisa Caturla, se deleitó en "el gusto de mirar". Como si los tantos viajes que le habían llevado a recorrer España, Europa y América en busca de zurbaranes, a cuyo estudio entregó su trayectoria, por fin hallasen un punto de inflexión. Un día más escribió a su querido amigo, Javier:

> Quisiera contarte un poco de la Mostra. Es una pena que no la hayas visto, porque deja claro muchas cosas en torno a Caravaggio y a nuestra pintura. Yo que venía pensando, como suelo para todo: nunca conseguiré distinguir a Saraceni de Serodine ni a Caravaggio de Caracciolo – pues sí en cuanto se les ve en alguna cantidad y proximidad se les conoce; y ahora me parece eso de los caravaggeschi relativamente simple: la dificultad y confusión consiste en las <u>copias</u> del Caravaggio y no en sus seguidores; quiero decir que a estos no se les confunde con el Maestro porque son muy distintos; lo que pasa es que hay mucha copia de originales perdidos de aquel que hay que

[1200] MILICUA 1952a, p. 26.
[1201] Véase, una vez más, TUSELL 2003, pp. 223-232; DÍAZ 2013, pp. 61-68, 189-192, 275-281, 332; MARZO 2010, pp. 31-139.
[1202] MILICUA 1952a, p. 26.

> aprender a separar. […] Orazio Gentileschi, a pesar de su falta de naturalidad, es muy atractivo. De seguro que los desposorios de S^ta^ Catalina en el Prado, tan gordotes, no son suyos sino de su niña (o de Cavarozzi, como dijo últimamente Longhi). Artemisia, la niña, es una bárbara; parece ella el hombre. Serodine es muy interesante, increíblemente impresionista; podría ser de ahora […].
>
> De Caravaggio está casi todo. […] La Salomé del Escorial hace muy buena figura… Pero lo más emocionante para mí, ha sido ver, que la que está en posesión de la verdad es España. Me refiero a los tres cuadros de Velázquez, pero sobre todo al del apóstol Santo Tomás. Habrá leído la introducción de Longhi en el Catálogo, donde dice que Caravaggio se propone dar la verdad de las cosas en su pintura. Esto resulta cierto solo hasta cierto punto… resulta, en cambio, cierto en absoluto para Velázquez; y su Santo Tomás el único cuadro verdadero, honrado y natural de la Mostra. El Aguador de Contini-Bonacossi es una réplica (¡tenías razón con lo de las réplicas!) del de Wellington, pero me parece que no es tan bueno. Los músicos son algo flojos. El S^to^ Tomás (de Orleans) es maravilloso. ¿Dónde estará el resto del apostolado? Contini tiene un apóstol, si no recuerdo mal; y en Bowes (¿o en Edimburgo?) creo haber visto otro. Pero, ¿y los demás?[1203]

La visita de Caturla no fue casual. Como hemos visto, llevaba cerca de una década interesada en cuándo había llegado el primer cuadro de Caravaggio a España: la "exacta fecha", por *su* Zurbarán[1204]. Ahora que lo tenía delante, Caravaggio se le antojó "noble y hondo, a pesar de sus irreverencias, sus caprichos, su crueldad y desvergüenza". Pero el único seguidor que encontró interesante fue a Borgianni. Estaba convencida de que iba a ponerse de moda[1205]. Le convenía más que a nadie, pues había dedicado algún tiempo –entre zurbarán y zurbarán– al estudio de este discípulo[1206].

[1203] MP, FSC, 107-93, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Milán, 14 de julio de 1951. Los términos "copias", "España" y "natural" aparecen subrayados en el original.
[1204] MP, FSC, 102-109, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 3 de mayo de 1943.
[1205] MP, FSC, 107-93, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Milán, 14 de julio de 1951.
[1206] "He estado haciendo estos días mi pequeño Borgianni para el Boletín de Valladolid", le contaba a Sánchez Cantón unos años antes. "Luego haré el grande, que será del tamaño del Yáñez, y publicaré en él el retrato de Borgianni que está en el Prado, y todo lo de Valladolid. Sobre todo esto tengo que consultarte muchas cosas ¿Tú crees que sería posible traer esos cuadros de Porta Coeli aquí para restaurarlos (algunos están muy mal) y así fotografiarlos de paso? Porque si no, los cuadros altos, no podrán ser reproducidos para el ensayo mío, pues los monjes no dejan que se bajen". MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 3 de mayo de 1943.

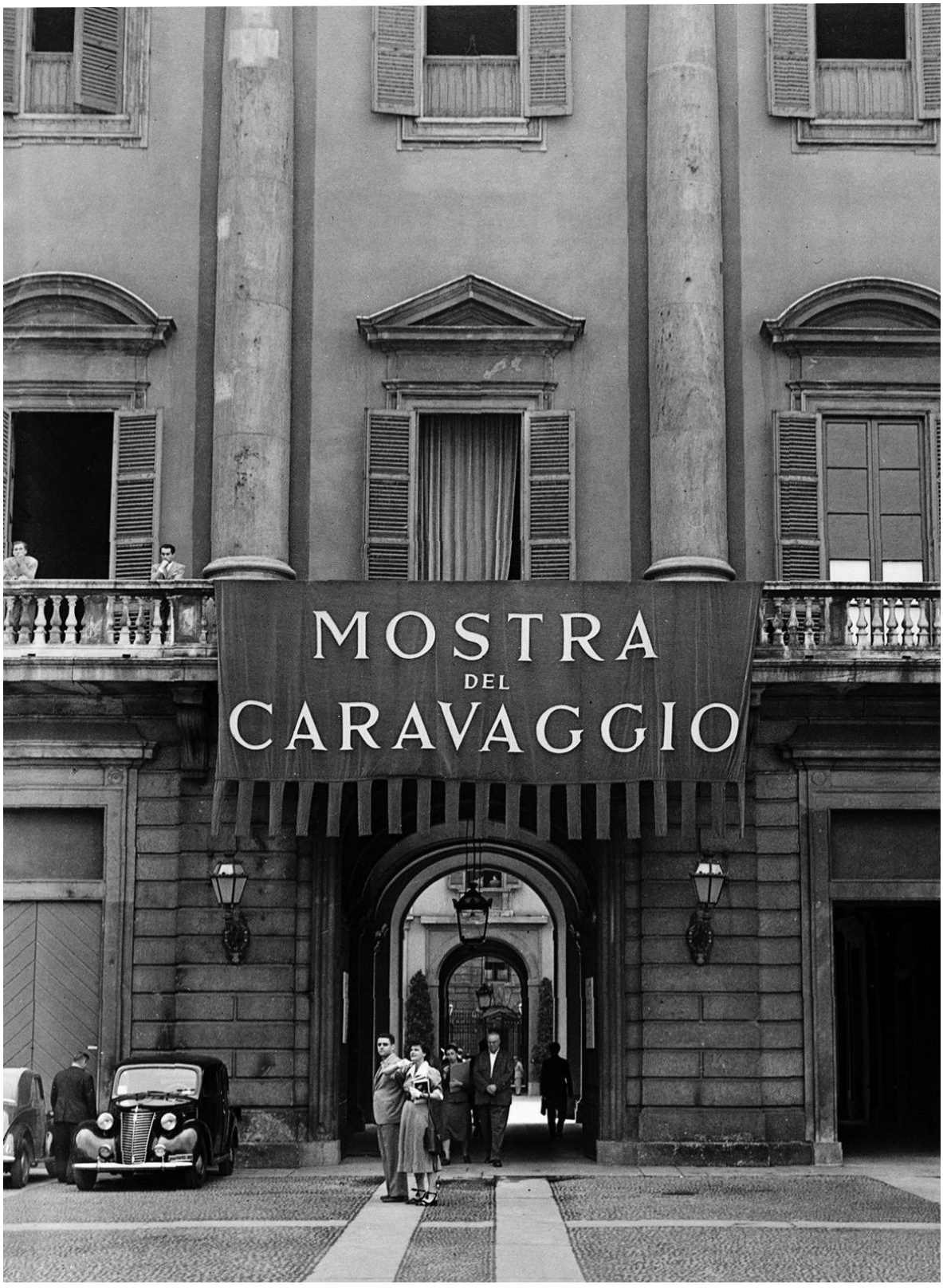


Fig. 50. Entrada a la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* en el Palazzo Reale de Milán, 14 de julio de 1951.

Sánchez Cantón, todavía entonces subdirector del Prado, debió de deleitarse con la lectura de esta extensa carta. Incluso imaginarse ese "calor pegajoso" que ni las tormentas diarias hacían desaparecer al salir al balcón para disfrutar de las vistas del Duomo. Pero Milán había cambiado. "En el centro, donde hubo terribles destrucciones", le explicaba María Luisa a Javier, habían surgido "edificios cuadrados, chapados de mármol, enormes". La ciudad se había llenado de proclamas. Sin ir más lejos, ese mismo día María Luisa había visto un cartel que le había sorprendido. En él aparecían un padre, una madre y un niño sonrientes, con las manos llenas de flores y debajo el lema "*Votate per la pace, per la felicità delle famiglie*". Todo ello acompañado de la bandera roja con la hoz y el martillo, tapando casi por completo la italiana, con las palabras "*pace, lavoro, libertà*"[1207], consigna del Partido Comunista Italiano (PCI). Lo cual no resultaba para nada extraño cuando, a pesar de la pertenencia de Italia a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) y de la "descarada pero exitosa" intervención de Estados Unidos, junto a la del Vaticano, a favor de los democristianos en las elecciones de 1948[1208], el PCI había sido el segundo partido más votado en las mismas. Si bien es cierto que no había encontrado su mayor apoyo aquí, sino en el centro del país, conformando el famoso "cinturón rojo", como lo llamó Ginsborg, que comprendía las regiones de Emilia-Romaña, Toscana, Umbría y la zona septentrional de Las Marcas[1209]. Un monopolio que, en Bolonia y su comarca, se vio favorecido por el apoyo que le prestaba el Partido Socialista Italiano (PSI). Pero es que, además, debemos tener presente, tal y como señala Judt, que el PCI constituyó el partido comunista más numeroso fuera del bloque soviético y que la vida intelectual de la Italia de la posguerra, altamente politizada, estuvo estrechamente vinculada al problema del comunismo[1210].

"No ser comunista", como contaría tiempo después el historiador del arte Alessandro Marabottini, era entonces, "entre los intelectuales italianos, una auténtica rareza". Tanto es así que, incluso en Roma, resultaba "casi imposible" entrar en la casa de un historiador, literato o artista que no estuviese inscrito o

[1207] MP, FSC, 107-93, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Milán, 14 de julio de 1951.
[1208] JUDT 2018, pp. 222, 312.
[1209] GINSBORG 2006, pp. 270-275.
[1210] JUDT 2018, pp. 310-311. Sobre la situación política en Italia durante los años 50, además del estudio de Judt quien la enmarca en la de Europa, pp. 297-336, 357-408, puede verse como síntesis MCCARTHY 2000, pp. 71-76, pero para profundizar mejor los trabajos de GINSBORG 2006, pp. 188-282; MAMMARELLA 2000, pp. 129-251; y LEPRE 2004, pp. 81-193.

vinculado de algún modo al PCI, o "sentarse en un salón o en un estudio sin toparse con un ejemplar de *L'Unità* o un número de *Rinascita* abierto sobre la mesa". "Políticamente, Francis y yo", continuaba recordando Marabottini sobre aquella década, la de 1950, durante la cual se fraguó su amistad con un también joven Haskell, "teníamos posiciones muy parecidas, laicas y no dispuestas a aceptar alguna verdad absoluta". Por lo que "no podíamos estar en sintonía ni con Democracia Cristiana, ni con el Partido Comunista". Ambos soñaban "con una justicia social radicalmente nueva" y se consideraban "si bien no marxistas, bastante de izquierda, una especie de radical-reformistas, difícilmente encuadrables en una de las formaciones políticas entonces existentes en Italia"[1211]. Su testimonio ilustra perfectamente que, a lo que de verdad se enfrentaron los italianos en aquellos años, era a una cruda elección entre un clericalismo politizado o el marxismo político[1212].

Regresando a la carta de Caturla y sus impresiones, es muy probable que a Sánchez Cantón no le interesasen demasiado estas noticias sobre la escena política italiana; y si lo hicieron, tampoco lo sabemos. Siempre fue extraordinariamente comedido y poco dado a expresar su opinión sobre temas que no se circunscribiesen al ámbito del museo o de la disciplina. Pero lo que sí sabemos es que tomó buena nota de lo que Caturla le había escrito sobre el renovado interés que estaba suscitando el *Seicento*. De ahí que, en 1952, en una reedición de su guía del museo, augurase que, pese a no ir las preferencias del gusto hacia ese arte, un giro de la moda habría por fin de valorarlo[1213]. Al Prado, que contaba con una de las colecciones más importantes del *Seicento* conservada en España, desde luego, le interesaba que esto fuese así. Y sin embargo, no había prestado ni una sola pintura a la muestra de Milán[1214]. El Patronato, cuyos integrantes habían cambiado en gran

[1211] MARABOTTINI 2001, p. 334.
[1212] JUDT 2018, p. 312.
[1213] SÁNCHEZ CANTÓN 1952, p. 159.
[1214] En 1952 se acordó no prestar los ocho cuadros del Bosco, Peter Huys, Brueghel y Patinir solicitados para la exposición con motivo del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici en Roma por "los riesgos y perjuicios que puedan producirse en los traslados de tan meritísimas obras de arte". El mismo año se denegó la petición de una serie de pinturas para la exposición *Les Primitifs méditerranéens* que se estaba organizando en el Museo de Bellas Artes de Burdeos. En 1953 se rechazó el envío de goyas para una exposición con sede en Bruselas, París y Londres "por los peligros que corren en sus desplazamientos, máxime si son transportados en avión". Al final se prestaron sólo los dibujos a Londres durante un mes. En octubre de ese año algunos dibujos de Goya fueron solicitados en balde por The American Federation of Arts para una muestra en Nueva York. En 1954 se denegó el préstamo de los bocetos de Rubens a Burdeos. En 1955 no se prestó el supuesto Giorgione a la monográfica que se iba a celebrar en el Palazzo Ducale de Venecia, un

medida a lo largo de estas décadas, se mantuvo fiel en esta ocasión también a la política de no préstamo a exposiciones temporales por los daños que pudiesen sufrir las obras. Esto se tradujo en la ausencia del Prado en esta histórica *mostra*, donde podría haber colgado, por ejemplo, el *David*, a pesar de que Longhi dudase todavía de que fuese obra autógrafa. Un año tardó en cambiar de opinión e incluirlo en el catálogo del pintor como original[1215].

Con la intención de ser en cierto modo la continuación de Milán[1216] y, por supuesto, cosechar idéntico triunfo, el Centraal Museum de Utrecht y el Musée Royal des Beaux-Arts de Amberes idearon una exposición sobre *Caravaggio y los antiguos Países Bajos*, que se inauguró en el verano de 1952, coincidiendo con el décimo séptimo congreso del CIHA en Ámsterdam. Era el momento de poner el acento en el caravaggismo como un fenómeno de alcance europeo. Por esto pidieron al Prado la *Judith con la cabeza de Holofernes*, de Adam de Coster, y *El charlatán sacamuelas*, de Rombouts, pero el Patronato, en su línea, contestó desfavorablemente[1217]. Quizá aquí fue una decisión acertada porque, según argumentó el crítico e historiador británico Benedict Nicolson en su dura crítica en el *Burlington*, el planteamiento científico de esta exposición resultó equivocado[1218]. En todo caso, como diría Germain Bazin, quien estuvo muy involucrado en esta promoción del *Seicento*, vino a ser una prueba más de que los *tenebrosi* habían sido

retrato de Van Scorel para otra en el Centraal Museum de Utrecht o dibujos y pinturas de Goya al Museo de Arte Moderno de São Paulo. En 1957 tampoco se envió el *Cristo con la cruz a cuestas* de El Greco a Bruselas. AMNP, caja 1380, lib. 4, actas 432, 436, 440, 441, 443, 444, 453, 456, 466, 17 de noviembre de 1951, 26 de junio de 1952, 4 de mayo, 9 de junio y 15 de diciembre 1953, 23 de octubre de 1953, 3 de abril de 1954, 3 de abril y 12 de noviembre de 1955, 9 de noviembre de 1957, ff. 19v-20r, 25r, 30v, 32v, 37v, 38v, 40r, 60r, 66r, 87v.

[1215] Según Milicua, Longhi conocía el *David* del Prado desde su primer viaje a España en 1921, "cuando aún no sabía tanto, y no lo atribuyó a Caravaggio. Después Ainaud publicó una buena fotografía y Longhi, al verla, hizo la atribución al maestro". Berenson continuó manteniendo que era copia antigua de un contemporáneo. Lo hizo en el que Zeri consideraría "su peor libro". Quizá, porque excedió los límites cronológicos habituales de sus estudios. LONGHI 1952a, p. 25; BERENSON 1959, p. 41, lám. 59; MILICUA 2016, p. 445; ZERI 1998, p. 34.

[1216] LONGHI 1952b, p. 53.

[1217] AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 24, Carta de Frans Baudouin, conservador adjunto de la Rubenshuis en Amberes, y Maria Elisabeth Houtzager, directora del Centraal Museum de Utrecht, al director del Museo del Prado. Respuesta de F. J. Sánchez Cantón, 21 de junio de 1952.

[1218] En su opinión, la presencia de pintores que pertenecían en espíritu a una época anterior al movimiento caravaggista, o que jamás conocieron la existencia de Caravaggio, o que sólo pintaron unos cuantos lienzos tenebristas en toda su trayectoria, hizo desmerecer bastante la exposición y la impresión de homogeneidad la dio únicamente el hecho de que todos eran holandeses. NICOLSON 1974, p. 247.

rehabilitados por la historiografía[1219]. Y esto era un paso fundamental, según Lionello Venturi, para continuar avanzando en el estudio del arte italiano[1220].

El creciente interés por Caravaggio y su presumible influencia en Europa se disparó a mediados de aquella década. Es así como se explica que, en 1955, se inaugurase *Caravaggio e i caravaggeschi* en Roma con los fondos de la Galleria Nazionale[1221]. Aprovechando el tirón, el mismo año se abrió *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* en el Museo de Bellas Artes de Burdeos, comisariada por la conservadora y futura directora, Gilberte Martin-Méry[1222]. Un título menos arriesgado que el de Utrecht-Amberes 1952, a pesar de que, como defendían Friedländer y otros especialistas, las relaciones entre el arte español y Caravaggio estaban más fundamentadas que con el realismo de un Ter Brugghen[1223]. Acertado, en opinión de Lafuente Ferrari, porque no se limitó a vanagloriar el influjo de Caravaggio, el cual se estaba poniendo cada vez más en entredicho. Ahora bien, como en aquélla, el oportuno subtítulo de "en torno al caravaggismo" buscó beneficiarse del éxito que disfrutaba entonces el barroco en los circuitos internacionales gracias a su supuesta deuda con el de Merisi[1224].

"La exposición me hace buen efecto", le contaría Caturla a Sánchez Cantón sobre *L'Âge d'Or Espagnol* en una de sus cartas. Su único fallo era el título, porque lo italiano resultaba algo "casual". Por si esto fuese poco, "después de dar mil vueltas buscando las tan cacareadas uvas" de Juan de Zurbarán, resultó que su dueño había recogido el cuadro la noche anterior. Del Velázquez de Sarasota tuvo elogios únicamente para la cabeza, lo demás no le parecía tan bueno. Le encantó "el bodegón de los libros" de un anónimo del XVII y le despertó gran interés "el retrato grande firmado por Espinosa". Además, ahora podía decir que, de entre las santas

[1219] BÉGUIN 1966, p. 22.
[1220] VENTURI 1952, p. 248.
[1221] CAPERGNA 1955.
[1222] Lo fue entre 1959 y 1985. Poco después, en febrero de 1956, vino a Madrid para impartir una conferencia sobre "L'âge d'or espagnole et le caravagisme en Italie, en Espagne et en France" en el Instituto Francés, dirigido entonces por Paul Guinard, y a la que fue invitado el director del Prado, Álvarez de Sotomayor. AMNP, caja 273.
[1223] MARTIN-MÉRY 1955, p. 28.
[1224] PARISET 1956, pp. 112-117. Si bien la "insólita idea" de celebrar otra exposición sobre el caravaggismo "tan sólo tres años después" de aquella "de idéntico tema realizada en Milán", no fue bienvenida en el ICOM, habida cuenta de "los riesgos inútiles de tal repetición". MP, FSC, 46-7, Carta de J. Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 4 de noviembre de 1954, adjuntando Resumen provisional del Acta de la Comisión Internacional del ICOM para las Exposiciones de Arte, París, 8 de octubre de 1954.



Fig. 51. Gilberte Martin-Méry, conservadora del Museo de Bellas Artes de Burdeos, además de directora entre 1959-1985, que comisarió la exposición *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (1955). Documentation Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Eufemias de Zurbarán, seguía prefiriendo la que pertenecía a Jiménez Díaz[1225]. Porque, por más que el manto de la de Génova tuviese "un azul precioso", la figura estaba mal encajada y la mano que sostenía la sierra era desproporcionada. Después de ver la exposición almorzó con Martin-Méry en el Bar Basque y al caer la tarde la acompañó a un cóctel, "donde todo el mundo estaba oliendo a vinillo, lo cual hacía muy «Burdeos»". María Luisa y Gilberte congeniaron bien porque tenían mucho en común, y una de esas cosas era el ser mujer en un mundo, el de la Historia del Arte entonces, monopolizado por hombres. Al día siguiente, Caturla salió hacia Lyon, aunque el final de su viaje era Besançon. Allí esperaba ver la *Huida a Egipto*, a pesar de que Gilberte le había advertido de que era una pintura "muy mala" y no podía ser de Zurbarán. Y tenía razón. No valía nada. ¿Dónde habría visto Angulo –se preguntaría después– "tanta excelencia y colores tan excepcionales"?[1226]

Si la gran apuesta de Burdeos 1955 fue incluir a los *peintres de la réalité* con Georges de La Tour a la cabeza, su principal atractivo radicó en situarse en el ojo del huracán de un debate que todavía suscitaba controversia: el del alcance de la influencia de Caravaggio y el origen del naturalismo en España. Así que, como complemento a la exposición, se organizaron unas jornadas de carácter internacional donde distintos especialistas profundizaron en ambos temas. La participación española fue significativa y dejó constancia tanto de las tendencias nacionalistas como del considerable peso de la crítica italiana en el foco catalán.

Hemos comentado ya el caso de Milicua, quien a partir de su incursión en Italia comenzaría una colaboración con Longhi en *Paragone*, pero conviene aclarar por qué Barcelona fue parada de tantos historiadores[1227]. Por iniciativa de José Gudiol, allí se había creado en 1942 el Institut Amatller d'Art Hispanic. Abierto a cualquier estudioso, pronto se convirtió en un punto de encuentro, lo que se vio incentivado por la incorporación del Archivo Mas[1228]. En este congreso, Gudiol

[1225] Ingresaría en el Prado mediante legado en 1970.

[1226] MP, FSC, 110-43, Cartas de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Burdeos, 30 de julio de 1955 y Zúrich, 3 de agosto de 1955.

[1227] En 1954, como sabemos, cuando Longhi vino por última vez España con Milicua de cicerone, además de Madrid, visitó Barcelona. GRISERI 2007, pp. 29-32.

[1228] En su nueva sede este archivo continuó creciendo. Entre abril y junio de 1943, Pelayo Mas, quien había cedido este archivo al Amatller, regresó a Madrid. Uno de sus objetivos era terminar de fotografiar las colecciones del Prado. Según Gudiol, le faltaban los primitivos, "la pintura italiana de las salas del primer piso" –el barroco– y lo "instalado nuevo de la escuela francesa". Se habían dejado para el final, por lo tanto, las escuelas menos valoradas. La colaboración entre el Prado y el Amatller fue estrecha. Volvieron a hacerlo con ocasión del proyecto editorial *Obras Maestras del arte español*. Una colección con carácter divulgativo para la que se seleccionaron algunas piezas de la pinacoteca y en la que participaron Gaya Nuño, Sánchez Cantón, Salas o el marqués de Lozoya,

previsiblemente se posicionó a favor de la influencia decisiva de Caravaggio en la formación de la pintura barroca española, es decir, defendió la tesis italiana. Otro miembro activo del Amatller, además de director general de los Museos de Arte de Barcelona, Ainaud de Lasarte, se adhirió a esta hipótesis, que ya había planteado en su artículo sobre Ribalta y Caravaggio tras la lectura de los estudios de Longhi[1229].

Historiadores del arte afincados en la capital y que estaban al frente de importantes instituciones culturales o centros de investigación, como Camón Aznar, director de la Fundación Lázaro Galdiano, Lafuente Ferrari, director del Museo de Arte Moderno y conservador del gabinete de Dibujos de la Biblioteca Nacional, Gómez-Moreno o Sánchez Cantón, también encontraron en el Amatller un lugar de encuentro con otros colegas españoles y extranjeros. En cambio, en este foco pesó más la tesis de nuestra historiografía que adelantaba los orígenes del tenebrismo español al siglo XVI, como resultado de diferentes fuentes que se sumaron a una tendencia natural hacia el realismo. Porque, ¿cómo se podía aceptar que sólo cinco pinturas atribuibles con toda seguridad a Caravaggio habrían transformado todo el panorama de la pintura del siglo XVII en España? Camón aprovechó su intervención para cuestionar en qué medida el tenebrismo español podía considerarse caravaggista, mientras que Paul Guinard, director del Instituto Francés y asiduo del Amatller, lo hizo para reflexionar sobre Zurbarán (tradicionalmente considerado el *Caravaggio español*) y hasta qué punto existió un "zurbaranismo" español anterior al tenebrismo y al propio Zurbarán[1230].

La presencia española en Burdeos también se cuantificó en obras. En la sala dedicada a Caravaggio y sus seguidores colgaban la *Salomé* de Patrimonio, el *San Jerónimo* de Montserrat, el *David* pintado por Borgianni, de la Academia de San Fernando y el *San Lorenzo* por Cavallino, del Lázaro Galdiano. Desde otras provincias también salió un número importante de obras, procedentes del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que envió el *San Sebastián* de Ribera, del de Valencia, Granada, Sevilla y Cádiz, del Museo del Greco de Toledo, de la Academia de Málaga y, por supuesto, del Museo de Arte de Cataluña, que se expusieron en las salas de la escuela española. La Biblioteca Nacional se sumó con dibujos de

entre otros. MP, FSC, 103-16, Cartas de José Gudiol a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 26 de marzo, 30 de junio y 30 de julio de 1943.

[1229] AINAUD 1947, pp. 364-410

[1230] MARTIN-MÉRY 1955, pp. 18 y ss.

Borgianni y Velázquez. El Prado, como excepción, envió la *Pentecostés* de Maíno; quizá porque estaba en depósito en los Jerónimos.

El retorno de los boloñeses

"En 1945 la vida empezó de nuevo", afirmaba Pope-Hennessy en sus memorias. El futuro, a partir de ese momento, se mediría en décadas y no en días. Y uno de los grandes placeres de aquellas décadas sería, como se ha visto, la reapertura de las relaciones internacionales. "Muchos de mis amigos italianos de profesión", nos cuenta este historiador del arte británico, "datan de aquel tiempo". Era el caso de Francesco Arcangeli, "un crítico brillante" que en Bolonia le llevó a ver el estudio de Morandi, o de Cesare Gnudi[1231], a quien admiraba no sólo por su sensibilidad y seriedad, sino también por la capacidad con la que supo gestionar simultáneamente burocracia e Historia del Arte. "De todos los Superintendes de Bellas Artes que he conocido, fue el más creativo y decidido" y, lo más importante, fue el principal promotor de una serie de exposiciones, las *biennali d'arte antica*, que cambiaron el curso de la historia del gusto[1232]. A partir de los años 50, con este ambicioso programa expositivo, Gnudi volvió a situar a Bolonia en el mapa europeo, convirtiéndola en un punto de encuentro de numerosos especialistas extranjeros, como Francis Haskell, André Chastel o Denis Mahon. Es así como aquella ciudad de provincia, abrumadora y capaz de nuevas iniciativas, conoció una época de la cultura italiana única[1233].

Estas bienales heredaron el modelo de las grandes exposiciones italianas de los años 30, pero liberado de aquel dirigismo totalitario del régimen fascista. De hecho, sustituyeron el anterior centralismo por un sistema local, sin dejar por ello de constituirse en referencias a nivel mundial[1234], y aunque nacieron con el objetivo de revalorizar el *Seicento* boloñés, con el tiempo exploraron otras temáticas locales.

[1231] Fue director de la Pinacoteca Nazionale desde 1950 y ocupó la superintendencia de las Galerías de Bolonia a partir de 1952. Sobre la aportación historiográfica de Gnudi al debate en torno al concepto de "barroco", véase THUILLIER 1993 y BARILLI 1993. Sobre su personalidad y actividad profesional es fundamental GNUDI 2004, resultado de un congreso que estudió su figura en 2001, donde participaron intelectuales que le trataron, como Andrea Emiliani, Eugenio Riccòmini, Michel Laclotte o Ezio Raimondi.
[1232] POPE-HENNESSY 1991, pp. 77, 144-145; BRUGNOLI 1954, p. 281.
[1233] EMILIANI 2011, pp. 7-8, 55; EMILIANI 2017, p. 192.
[1234] FICACCI 2014, p. 49



Fig. 52. Transeúntes caminando bajo los pórticos con carteles del Partido Comunista Italiano (PCI) en Bolonia, antes de las elecciones generales de 1953. © Album / Mondadori Portfolio.

En su organización participó activamente una asociación de larga tradición y prestigio en la ciudad, la Associazione per le Arti Francesco Francia[1235]. Hasta el punto de que, en algunos casos, su colaboración con el comité permanente de las bienales fue muy estrecha, como en la *mostra* de Reni, la de los Carracci y la de pintura Emiliana del *Seicento*, a las que aportaron, además de financiación[1236], medios técnicos y administrativos. A partir de 1964, fecha en la que se crea el Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA) para agilizar la gestión de la actividad expositiva en Bolonia, la asociación comenzó a colaborar con este organismo y con la Superintendencia. Así lo hizo, por ejemplo, en la de Guercino. Su relevancia en el panorama expositivo boloñés continuó quedando de manifiesto en la propia constitución de la Asamblea del EBMA, donde contaba con tres representantes.

Gnudi, principal promotor de las bienales, era miembro de esta asociación[1237]. Además, en calidad de superintendente, pasó a formar parte también del Consejo de Administración del EBMA[1238]. Al menos cinco españoles fueron socios honorarios. Todos ellos se incorporaron en 1947 y habían sido propuestos bien por tratarse de eminentes historiadores del arte, o bien en su calidad de subdirectores y directores del Museo del Prado; o por ambas cosas. Fueron los casos de Lafuente Ferrari, Sánchez Cantón, Angulo, Salas Bosch o Álvarez de Sotomayor[1239]. Entre sus

[1235] Sobre esta asociación, véase PASQUALI 1995.

[1236] Junto a otras instituciones públicas o entidades privadas. Las instituciones que más solían contribuir económicamente eran el Ayuntamiento, la Administración Provincial, el Ente Provincial para el Turismo de Bolonia y el Ministerio de Instrucción Pública de Italia. En menor medida lo hacía la banca.

[1237] A pesar de que no recibió la carta oficial hasta 1959, colaboraba con la asociación desde mucho antes. Dos años después se incorporó Bruno Molajoli, superintendente de las galerías de Campania y director del Museo de Capodimonte. AFF, Busta Socii Onorari, Carta de Fernando Ghedini, presidente de la Associazione per le Arti "Francesco Francia", a Cesare Gnudi, Bolonia, 27 de enero de 1959. Respuesta de Gnudi, Bolonia, 21 de febrero de 1959; Carta de F. Ghedini a B. Molajoli, Bolonia, 1 de febrero de 1961. Respuesta de Molajoli, Roma, 16 de febrero de 1961.

[1238] Esta entidad constituyó un experimento de promoción cultural de gran relevancia, anticipando la práctica actual de las exposiciones pensadas para el gran público, aunque no estuvo exento de implicaciones políticas. RESTUCCIA 2013, pp. 158-159, 165.

[1239] En sus respuestas todos agradecían el nombramiento, si bien Sánchez Cantón lamentaba que por sus muchas ocupaciones no tendría demasiado tiempo para atenderlo como merecía, mientras que Salas especificaba que lo aceptaba, a pesar de que no era ya director del Museo de Barcelona y, aunque seguía siendo catedrático universitario, se había alejado de la docencia. Lo había dejado todo para dirigir el Instituto de España en Londres y ser representante de la JRC en Inglaterra. Lafuente Ferrari fue el único que mostró interés por conocer las actividades culturales que promovía la asociación y cooperar con la misma en el futuro. AFF, Busta Corrispondenza e varie 1967-1970, Carta a Giovanni B. Ricci de Diego Angulo, director del Instituto Diego Velázquez del CSIC, 11 de octubre de 1947, Carta a G. B. Ricci de Xavier de Salas, director del Instituto de España, Londres, 11 de diciembre de 1947; caja Socii Onorari, Carta de F. J. Sánchez Cantón a G. B. Ricci, Madrid, 25 de septiembre de 1947, Carta de Enrique Lafuente Ferrari a G. B. Ricci, Madrid, 11 de octubre de 1947, Carta de F. Álvarez de Sotomayor a G. B. Ricci, Madrid, 6 de diciembre de 1947.

miembros internacionales, esta asociación contó con especialistas del prestigio de Hermann Voss y Denis Mahon, nombrados en 1957, o Germain Bazin y Otto Kurz, en 1959. Los cuatro estuvieron fuertemente vinculados al estudio del barroco italiano y colaboraron activamente en el proceso de su revalorización[1240].

En el verano de 1951, a los pocos días de que la *mostra* de Caravaggio cerrase, el Consejo Directivo de la Asociación Francesco Francia escribió a Longhi, quien se encontraba entonces en Florencia, donde ocupaba, desde 1949, la cátedra de Historia del arte Medieval y Moderna. Querían hacerle saber que estaban trabajando ya en el programa de una serie de exposiciones sobre pintores boloñeses del '600 que se iniciaría con Reni y, sucesivamente, se dedicarían a los Carracci y a Guercino[1241]. No sabemos qué contestó Longhi, pero lo cierto es que el proyecto de la primera exposición no comenzaría a discutirse hasta abril de 1952. Durante los siguientes meses, Mariano Mazzocco, secretario administrativo de la asociación y brazo derecho de Gnudi, se encargó de buscar un posible local para su celebración. Uno de los nombres que se barajó al principio fue el del Palazzo Campogrande, más conocido como Pepoli Nuovo, en Via Castiglione. Sin embargo, no tardó en descartarse puesto que, además de necesitar una importante restauración, el Ente de Turismo ya le había echado el ojo.

Mientras continuaba la búsqueda de un espacio adecuado, ocurrió un hecho bastante relevante para el futuro desarrollo de las bienales: el ingreso de Gnudi en el Consejo Directivo de la asociación tras el repentino fallecimiento de uno de los consejeros. Esto le conferiría un mayor control sobre la organización de esta primera *mostra* sobre Reni y las que estaban por venir[1242]. En febrero de 1953 llegaron buenas noticias desde el *Comune*. Se había aprobado su contribución económica: nada menos que tres millones de liras. Fue entonces cuando se

[1240] Voss esperaba agradecer el nombramiento en persona, pues ese año, 1957, visitaría Bolonia aprovechando que había sido invitado a Venecia por la Fondazione Cini. Por su parte, Mahon transmitió a sus colegas boloñeses el honor y placer que había sentido al trabajar con ellos "*fianco a fianco*" durante aquellas exposiciones de "resonancia mundial". Kurtz, Voss y Mahon contestaron en italiano. Es un detalle su esfuerzo cuando sabemos que en Europa, en aquel momento, el francés y, en menor medida, el inglés eran las lenguas francas. AFF, Busta Socii Onorari, Carta de F. Ghedini a Hermann Voss, Bolonia, 5 de junio de 1957. Respuesta de Voss, Múnich, 8 de junio de 1957; Carta de F. Ghedini a Denis Mahon, Bolonia, 5 de junio de 1957. Respuesta de D. Mahon, Londres, 10 de junio de 1957; Carta de F. Ghedini a Otto Kurtz, Bolonia, 27 de enero de 1959. Respuesta de Kurtz, Londres, The Warburg Institute, 17 de febrero de 1959; Carta de F. Ghedini a Germain Bazin, Bolonia, 27 de enero de 1959.

[1241] AFF, Busta Corrispondenza e varie 1946-1959, Carta del Consejo Directivo de la Asociación Francesco Francia a Roberto Longhi, Bolonia, 10 de julio de 1951.

[1242] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, actas del 28 de abril y 21 de noviembre de 1952, s.f.

comenzó a hablar de la preparación del catálogo[1243] y se estableció quiénes formarían el Comité Técnico de la *mostra*[1244].

El proyecto parecía que estaba tomando forma. Y sin embargo, en el mes de abril se decidió retrasar un año su celebración. ¿Cuál fue la razón? En primer lugar, era imposible tenerla lista para ese otoño, el de 1953. Y en segundo, debemos recordar que el *Comune* de Bolonia estaba gobernado entonces por el PCI, bajo la alcaldía de Giuseppe Dozza. Esta situación suscitó desconfianza entre los organizadores de las bienales. Se habían programado ya demasiadas exposiciones en la ciudad para lo que quedaba de año y el prefecto, representante del Gobierno central, controlado por la DC[1245], temía que ésta fuese un pretexto para incitar una nueva manifestación, al ser el *Comune* el mayor colaborador económico[1246]. Y es que "fueron tiempos ideológicamente duros", como recordaba no hace mucho Andrea Emiliani. Años en los que, además, el PCI y el PSI –las dos formaciones que copaban el consejo municipal– llegaron a controlarse "como el perro y el gato"[1247].

A estas circunstancias políticas locales, se habían sumado la reciente muerte de Stalin en marzo y la delicada situación de Trieste[1248]. Por lo que, obviamente, el Ministerio de Instrucción Pública, asimismo financiador de la exposición, antes de

[1243] Se debe destacar aquí el papel del librero y agente Elio Castagnetti porque, al aceptar el desafío de publicar el catálogo de esta primera bienal, dio inicio a la actividad de Ediciones Alfa, que editaría también los de las siguientes bienales. Durante el otoño de 2017, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio acogió precisamente la exposición *Come eravamo. Le Edizioni Alfa di Bologna (1954-1984)*, donde a través de fondos documentales y bibliográficos propios se recorría la historia de esta casa editorial durante sus tres décadas de existencia. No hubo catálogo, pero se colgó en http://bimu.comune.bologna.it/biblioweb/mostra-edizioni-alfa/ [Consulta: 11/08/2018]. Agradezco a Matteo Mattei, archivero de la Asociación Francesco Francia, que me informase de que esta cuidada e interesante muestra estaba abierta los días que me encontraba en Bolonia.

[1244] Estaba formado por: el crítico e historiador del arte Francesco Arcangeli; el también historiador del arte Gian Carlo Cavalli como secretario técnico; el presidente de la Asociación Francesco Francia, Fernando Ghedini; Cesare Gnudi, ya como superintendente; el secretario de las bienales de Venecia, Rodolfo Pallucchini; el presidente del Ente Provincial para el Turismo de Bolonia, Giancarlo Pascale; Giovanni Battista Ricci, miembro del Consejo Directivo de la Asociación Francesco Francia; el anterior superintendente, Antonino Sorrentino; el ingeniero Guido Zucchini, colaborador del Comitato per Bologna Storica e Artistica; y Mariano Mazzocco, como secretario administrativo. Luego, como se observa en el catálogo, hubo algunos cambios y se incorporaron otros cargos destacados de la ciudad. AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 16 de febrero de 1953, s.f.

[1245] Gracias a su líder, Alcide De Gasperi, la DC consiguió la modernización de Italia y que se tuviesen en consideración las presiones de algunos progresistas moderados de lanzar la participación italiana en el proceso de integración europea desde sus inicios. MCCARTHY 2000, p. 73.

[1246] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee, 1947-1963, acta del 30 de abril de 1953, s.f.

[1247] EMILIANI 2017, p. 201.

[1248] Véase MAMMARELLA 2000, pp. 203-208.

dar su aprobación, quería garantías de que el *Comune* iba a adoptar una política moderada en relación con la organización de la misma, es decir, no utilizar la cultura con fines ideológicos[1249]. Se quería evitar a toda costa justo lo que iba a ocurrir unos días después, en el mes de mayo, con razón de la exposición de Picasso en Roma: una polémica por la fuerte connotación política[1250]. Es por esto que desde la prefectura se vigilaban cuidadosamente todos los pasos del gobierno local boloñés[1251]. Pero la coyuntura europea se seguiría dejando sentir.

Dada la inevitable orientación política que había tomado aquella reunión de abril, Gnudi cortó la discusión y proyectó algunas imágenes con la intención de que se concretasen los posibles préstamos. Rodolfo Pallucchini aprovechó aquel momento para sugerir que se crease un Comité Asesor de Expertos de carácter externo, que habría de estar formado por los mayores especialistas en la materia; papel que recayó, como no podía ser de otra forma, en Longhi, Mahon, Voss y Kurz[1252]. Sin embargo, seguía sin resolverse dónde se celebraría la *mostra*. No fue hasta noviembre cuando Gnudi propuso nuevos locales: el Palazzo Magnani, porque, en su opinión, no había "mejor cornisa" para una exposición como aquella que los frescos de los Carracci; y el Palazzo dell'Archiginnasio, uno de los edificios más representativos de la cultura y la tradición local (antigua sede de la universidad, después –y hasta hoy– de la biblioteca municipal) que, a pesar de que

[1249] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee, 1947-1963, acta del 30 de abril de 1953, s.f.

[1250] Exposición que tuvo como principal promotor al historiador del arte Lionello Venturi. Así lo evidencia una caricatura realizada por su discípulo Alessandro Marabottini, en la que un sonriente Lionello observa una escultura picassiana, mientras una leyenda nos informa de que lo que ahí se está produciendo es "emoción estética" y un "coloquio de miradas". Pero si la *mostra* de Picasso pudo abrirse en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna aquella primavera de 1953 fue gracias a la mediación del senador del PCI, Eugenio Reale. Recordemos que Lionello estuvo entre los docentes universitarios que se negó a jurar fidelidad al Fascismo. Esto le costó la cátedra, que no recuperó hasta 1945, después de la Liberación de Roma, tras un exilio voluntario en Francia y Estados Unidos. La exposición de Picasso se llevó después, durante el otoño, al Palazzo Reale de Milán, a pesar de que Luigi Morandi, presidente del Ente Manifestazioni Milanesi, se había mostrado poco entusiasta con la idea de colocar a un pintor vivo y tan controvertido en el corazón mismo de la ciudad. Por su repercusión política, la *mostra* milanesa tampoco escapó al eco mediático de su homóloga romana. CIMOLI 2007, pp. 109-111; MONTANARI 2015, p. 18.

[1251] Es interesante señalar que los distintos miembros del Consejo Directivo de la Asociación Francesco Francia tenían posiciones políticas e ideológicas diversas. Mazzocco, por ejemplo, era comunista moderado. Esto era así, porque se querían evitar decisiones partidistas o, en palabras de sus propios miembros, constituir un "ente moral" que garantizase la objetividad de las actuaciones de la asociación. EMILIANI 2017, p. 196.

[1252] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 30 de abril de 1953, s.f.

había sido bombardeado por los Aliados en 1944[1253], estaba ya completamente restaurado. Ante las dudas suscitadas, Mazzocco comentó al resto de los allí reunidos que había visitado personalmente el segundo y que por centralidad y por fama era el más conveniente; más aún, si se pensaba en los turistas[1254]. Su opinión debió de tener bastante peso, porque finalmente se decantarían por este edificio, desconociendo todavía entonces la importancia de su elección. Porque el Archiginnasio, a pesar de su incompatibilidad museográfica (que supieron enfrentar con gran originalidad), no sólo se convertiría en la sede de las siguientes bienales, sino que con ello también en un icono de este nuevo periodo de ebullición cultural de la historia de esta ciudad. Ahora bien, no todo el mérito había sido de Mazzocco. Es más que probable que en la decisión final se tuviese muy en cuenta el hecho de que el *Comune* ofreciese aquel local gratuitamente; vigilantes incluidos[1255].

El esfuerzo de Gnudi, Arcangeli, Cavalli, un joven Emiliani y tantos otros, no se vería recompensado hasta el otoño de 1954, cuando por fin pudieron inaugurar esta primera bienal. Corrieron el riesgo de invertir una enorme cantidad de dinero para rendir honor a uno de los pintores más impopulares de la Historia del Arte. Un auténtico gesto de coraje. Porque Reni, como recordó entonces Benedict Nicolson a los lectores del *Burlington*, había sido la víctima de cien años de burlas desde los días en que Ruskin le convirtiese en objeto de sus vituperaciones[1256]. Pero con esta exposición había llegado "la revancha de Guido", como anunció desafiante un titular de *La Nuova Stampa*[1257], acompañado del hoy archiconocido rostro de la mujer que, horrorizada ante la escena dantesca a la que asiste, huye con su hijo en brazos en su versión de *La matanza de los inocentes*. Y así fue. Una sola exposición cambió la fortuna de este pintor. Su nombre, a partir de ese momento, pasó a ocupar el lugar que le correspondía entre los gigantes del primer *Seicento*. Por eso, tal y

[1253] Sobre este bombardeo y la salvaguardia del inmenso patrimonio bibliográfico del Archiginnasio, véase RONCUZZI 1995, pp. 119-141.
[1254] AFF, Libro dei Verbali dell'Adunanze di Consiglio 1947-1963, acta del 16 de noviembre de 1953, s.f. Por supuesto, fue necesario adaptar este espacio; labor de la que se encargó Leone Pancaldi por sugerencia de Gnudi. Sobre el montaje o *allestimento* de las *biennali d'arte antica*, que también recayó en este arquitecto, véase COVA 2008. Según Cova, si Gnudi fue el genio administrativo y organizativo –sin menoscabar con ello sus excepcionales dotes de historiador– y Arcangeli representó la joya de la corona de los comités científicos de las bienales, Pancaldi se convertiría en el infatigable traductor material de los deseos y especulaciones del grupo. Nació así una "sociedad" que se mantuvo desde esta primera bienal hasta la última en 1979. p. 175.
[1255] AFF, Libro dei Verbali dell'Adunanze di Consiglio 1947-1963, actas del 25 de enero y 30 de junio de 1954, s.f.
[1256] NICOLSON 1954, p. 301.
[1257] BERNARDI, Marziano, "La rivincita di Guido", *La Nuova Stampa*, Turín, 12 de octubre de 1954, p. 3.

como escribió Nicolson, todos aquellos que disfrutasen viendo sus prejuicios tambalearse, debían ir a verla[1258].

Guido fue una revelación. "Un bello signo de contradicción" frente al gusto establecido, aceptado hasta entonces sin objeciones, como recordaría años después Eugenio Riccòmini[1259]. En ningún caso, había pretendido ser una exposición polémica ni tendenciosa, ni construir un Reni a medida del gusto moderno, sino reivindicar la corriente clasicista del barroco y proponer una nueva aproximación crítica ajustada a las aspiraciones de objetividad y de madurez estética que había alcanzado en aquel tiempo la disciplina[1260]. Así es como *Guido* se convirtió en el punto de partida de lo que se dio en llamar *il ritorno dei bolognesi*[1261], augurando otra revolución en una historiografía todavía embriagada por el redescubrimiento de Caravaggio.

Aunque desde el otro lado del océano habían venido una *Salomé* y un *David* del Ringling Museum, lo que brilló una vez más en esta exposición fue el patrimonio italiano junto a la aportación francesa del Louvre[1262], la austríaca del

[1258] NICOLSON 1954, p. 302.
[1259] RICCÒMINI 2004, p. 54.
[1260] CAVALLI y GNUDI 1954, pp. 15-17; CAVALLI y GNUDI 1955, p. 1.
[1261] Sobre cómo volvió a surgir el interés por la pintura boloñesa del XVII y su recuperación a través de las exposiciones a partir de los años 50, véase EMILIANI 2002; EMILIANI 2004; EMILIANI 2007; y ÚBEDA DE LOS COBOS 2006, p. 208. A estas referencias cabe añadir la tesis de licenciatura de CIXI 2005, que profundiza en la dinámica de las exposiciones de arte antiguo y contemporáneo durante la década de 1950 en Milán, Venecia, Bolonia y Turín, deteniéndose en el debate que generó en la crítica italiana; y la tesis de especialización de GARUTI 2017, que estudia las bienales y a algunas de las personalidades involucradas en su organización, como Mazzocco, Mahon, Longhi, Gnudi o Arcangeli, que se convirtieron en protagonistas de este destacado periodo de la vida intelectual boloñesa. Actualmente, las fotografías del montaje y el resultado final de las bienales se conservan en el Archivo fotográfico del Polo Museale dell'Emilia-Romagna en Bolonia y, desde septiembre de 2016, son accesibles en http://badigit.comune.bo.it/books/biennali-arte-antica/index.html [Consulta: 19/10/2017]. De última aparición es el volumen *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento* (2019), fruto de un congreso celebrado en noviembre de 2016. El título auguraba mayores resultados. Podría haber sido una oportunidad para investigar este fenómeno. Sin embargo, se ha quedado en repetición de lugares comunes, sin aportar ninguna reflexión o documentación nuevas sobre las bienales boloñesas, ni sobre Florencia 1922, Milán 1951 o Roma 1956, reducidas a simple crónica, sin el menor interés por situarlas en un contexto internacional.
[1262] El mejor testimonio sobre la relación del Louvre y otros museos franceses con las bienales boloñesas lo encontramos en las palabras de Michel Laclotte. Esta relación se enmarcaba en una "política integrada" que, en su opinión, no tuvo parangón con ninguna otra ciudad europea entonces y no habría sido posible sin el "admirable coraje" de Gnudi. Laclotte le conoció en Bolonia durante el verano de 1954, cuando el italiano estaba inmerso en la organización de la mostra de Reni y el Louvre debía hacer llegar sus préstamos. Le sorprendió el compañerismo con el que Gnudi lo recibió a su llegada. En él encontró una mente y un espíritu independientes, cuya curiosidad y respeto le permitieron escapar de las luchas intestinas y polémicas que complicaron el mundo de la Historia del Arte en Italia durante los años 50 y 60; consecuencia no sólo de la diversidad ideológica, sino también de la presencia de fuertes personalidades, como las de Longhi, Salmi, Ragghianti, Argan o Lionello Venturi. LACLOTTE 2004, pp. 109-113.

Kunsthistorisches de Viena o la anglosajona, siempre representada al menos con la colección de Denis Mahon. De hecho, el historiador británico fue un inestimable colaborador. Se implicó intensamente en la preparación de las bienales y sus catálogos, así como en la renovación de la Pinacoteca Nazionale. Emiliani, que vivió la actividad de aquellos años de primera mano, le conoció personalmente. El primer encuentro fue justamente en el verano de 1954, cuando Mahon acompañó a Kurtz al Archiginnasio, coincidiendo con los preparativos de la exposición sobre Reni. A partir de entonces, su presencia en la ciudad fue frecuentísima (él mismo bromeaba con que la habitación 420 del Hotel Roma se había convertido en su propiedad personal)[1263] y hoy podemos decir que su relación con Bolonia durará eternamente a través de las siete obras de Annibale, Domenichino, Reni, Guercino y Benedetto Gennari que legó tras su muerte a la pinacoteca[1264].

En cualquier caso, lo que más nos interesa es que, entre las tantas obras maestras que se enviaron al Archiginnasio, faltaron las del Museo del Prado. Ejemplares como *La Virgen de la Silla* –que hoy cuelga en la Galería Central– o el soberbio *San Sebastián* habrían hecho un gran papel. No tenemos siquiera noticias de que recibieran invitación. Del *Hipomenes y Atalanta* ni hablamos; todavía se encontraba en la Universidad de Granada en calidad de depósito y, para más inri, seguía considerándose copia o réplica del original de Capodimonte[1265]. Y cuando, a la luz de los resultados de la *mostra*, Gnudi y Cavalli publicaron un catálogo crítico actualizado del pintor, prefirieron reproducir de entre todas sus obras conservadas en el Prado, el *Santiago el Mayor*[1266]. Si bien es cierto que, en esos años, este santo era ya una figura importante, al menos en España, puesto que había sido relanzado por el régimen franquista en su dimensión patriótica-militar como modelo de ejemplaridad, cristiandad y reafirmación de la identidad "hispánica"[1267]. Por lo que pudo ser que desde el propio museo se hubiese preferido enviar esta imagen.

Un año después de que la *mostra* de Reni se clausurase, en diciembre de 1955, se comenzó a organizar la segunda bienal boloñesa que, como

[1263] EMILIANI 2011, p. 60.
[1264] Sobre Denis Mahon y su labor vinculada a las bienales boloñesas, véase EMILIANI 2016, además de los textos ya mencionados de este autor, mientras que para profundizar en el lugar que ocupó en la historiografía italiana coetánea o su faceta de coleccionista de arte boloñés, véase COLIVA, GREGORI y ANDROSOV 2014, pp. 35-61; FINALDI 1998; KITSON 1998; y ROSSONI 2016.
[1265] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 512, 8 de marzo de 1965, ff. 19v-20r; PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 66; LÓPEZ-FANJUL y PÉREZ 2006, pp. 254-256, 263
[1266] CAVALLI y GNUDI 1955, pp. 69-70, núm. 40; lám. 83.
[1267] Véase FEBO 1988, pp. 43-49.

adelantábamos, se quería dedicar a los Carracci. Visto que la primera había sido resuelta "brillantemente", Gnudi propuso al Consejo Directivo de la Asociación Francesco Francia mantener operativos el Comité Permanente para las *mostre biennale d'arte antica* y el Comité Ejecutivo designado por la asociación[1268]. Como sede, le pareció conveniente volver a contar con el Archiginnasio, aunque las labores de montaje –en las que se reutilizaría, por cierto, material de la de Reni–, no se iniciaron hasta casi medio año después. Lo que urgía en ese momento era gestionar los préstamos. Se había contactado ya con las galerías de Londres, París y Viena para seleccionar aquellas obras "más significativas", entre las que entraban cerca de cincuenta dibujos de la colección Windsor y del Louvre. El protagonismo que adquirieron los dibujos en esta ocasión, que duplicaron en número a las pinturas, también se reflejaría en la decisión de dedicarles un catálogo aparte[1269].

En septiembre de 1956 se inauguró en Bolonia la *Mostra dei Carracci*. Era como si ya nada pudiese frenar el inexorable redescubrimiento de estos maestros locales. Si hasta aquel momento, cuando se hablaba de estos tres pintores y hermanos, "exaltados, discutidos y olvidados a lo largo de siglos", uno sólo podía esperar indiferencia, como admitía la corresponsal de *Goya* en Roma, Irene Brin[1270], esta bienal volvió a cuestionar el canon establecido. Como había escrito Mahon apenas tres años antes, en 1953, había llegado el momento de discutir una construcción historiográfica que, por repetición, se había convertido en tradición y en un obstáculo a la hora de valorar el arte de estos pintores. La solución, según Mahon, pasaba por replantear desde cero este episodio de la Historia del Arte, regresando a las fuentes y a las propias obras. Era el momento de volver a mirarlas sin prejuicios. ¡Y hasta de disfrutarlas! Y las exposiciones, sin lugar a duda, brindaron una oportunidad única para ello[1271].

Es así como, desechando todos los prejuicios hacia la conocida peyorativamente como "escuela ecléctica", la *Mostra dei Carracci* se convirtió en otro hito de la rehabilitación del *Seicento*. Continuó un camino que, inaugurado con *Guido*, manifestaba el coraje de andar un poco a contracorriente: contra la corriente del gusto moderno, anticlasicista y antiacadémico. Pero con la convicción de que

[1268] Si bien es cierto que se incorporaron tres personas más: Giuseppe Gabelli, concejal de Cultura del *Comune*, el ingeniero Raffaele Niccoli y el abogado Roberto Vighi.
[1269] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, actas del 2 de diciembre de 1955 y 28 de junio de 1956, s.f.; MAHON 1963.
[1270] BRIN 1956, p. 184.
[1271] MAHON 1953b, pp. 305-306, 333-341.

una nueva toma de contacto y un examen en profundidad de la producción artística de estos pintores, como apuntó Arcangeli, permitiría poner en el foco de atención en su valor poético, de acuerdo a una perspectiva crítica más actual[1272]. Para que nadie les pudiese reprochar de nuevo su ambición por fundir a los grandes maestros como Rafael y Primaticcio, Tiziano y Correggio, Giulio Romano y Miguel Ángel[1273].

Colecciones de todos los puntos de Italia y los grandes museos de Europa respondieron con entusiasmo a la nueva llamada de Gnudi. Con unas cuarenta pinturas (de las más de cien totales) procedentes del extranjero, registró la participación extranjera más alta de entre las exposiciones realizadas por entidades italianas hasta la fecha. Y lo que es más importante, rompiendo con su veto secular –que compartía con el Vaticano–, la National Gallery hizo llegar tres annibale[1274]. Cómo de excepcional fue que el *Burlington*, *Emporium* o *Goya* subrayaron expresamente esta circunstancia[1275]. No sería la única sorpresa. Aunque Gnudi también había confirmado aquel verano la presencia de dos pinturas del Hermitage, nada llegaría finalmente desde Leningrado. Al menos, Dresde mantuvo su promesa, pero enviaron una pintura menos de las cinco acordadas[1276]. "Por primera vez después de la guerra", se subrayaba en la sección de noticias de *Goya*, esta galería, que ahora formaba parte de la nueva República Democrática Alemana (RDA), había concedido "a un país extranjero el préstamo de algunos de sus cuadros recién rescatados de los depósitos moscovitas"[1277].

Por su parte, el Prado nunca envió las dos obras que se le pidieron[1278], acogiéndose a su manido pretexto: por "ser norma de este centro no asistir a exposiciones extranjeras"[1279]. En cualquier caso, el *Paisaje con río y barcas* que se

[1272] ARCANGELI *et al.* 1958, pp. 18-19.
[1273] BRIN 1956, p. 185.
[1274] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 28 de junio de 1956, s.f.; BRANDI 1957, pp. 1386-1387.
[1275] JAFFÉ 1956, p. 392; EMPORIUM 1956, p. 31.
[1276] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 28 de junio de 1956, s.f.; ARCANGELI *et al.* 1958, p. 266.
[1277] NOTICIAS 1956b, p. 64.
[1278] A pesar de que se habían solicitado las fotografías para incluirlas en el catálogo. AMNP, caja 273, Carta de Gian Carlo Cavalli, secretario técnico de la *Mostra dei Carracci*, a Tomás Barreiro Rodríguez, Secretario-Interventor del Museo del Prado, Bolonia, 17 de diciembre de 1955.
[1279] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 457, 29 de febrero de 1956, f. 66v; caja 59, exp. 8, Minuta de A. Gallego Burín a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 22 de noviembre de 1955, transcribiendo comunicación del Organismo Oficial del Estado Italiano para el Turismo en España; Minuta de F. Álvarez de Sotomayor a A. Gallego Burín, 27 de marzo de 1956.



Fig. 53. El famoso *connoisseur* Bernard Berenson, junto al historiador del arte Gian Carlo Cavalli, visitando la *Mostra dei Carracci* (1956), celebrada en el Palazzo dell'Archiginnasio de Bolonia. Foto Walter Breveglieri.

había solicitado ni siquiera era de Annibale[1280]. Abundó tanto este género que, aun no sabiéndose esto todavía, era prescindible. Fue más acertada la petición de la magnífica *Asunción de la Virgen*. Que se prefiriese pedir la versión de *Venus, Adonis y Cupido* a Viena, cuando la del Prado era de mejor calidad, puede desconcertar. Pero recordemos que todavía entonces el ejemplar conservado en España, que había pasado décadas olvidado como depósito en la antigua sede de la Universidad Central, no estaba ni siquiera restaurado y, por lo tanto, no se conocía su valor real[1281]. Conque, por qué se iba a pedir al Prado un carracci cuya autenticidad estaba en entredicho, conociendo además su estricta política en cuanto a los préstamos, si el del Kunsthistorisches era el que se daba por original y se cedería sin inconveniente alguno. Aun así, Gnudi ciertamente molesto por los desaires de nuestra pinacoteca, criticó esta política:

> A la difundida y a veces no justificada preocupación de que las exposiciones resulten nocivas para las pinturas, se puede oponer esta vez la certeza de haber realizado, siempre en colaboración con los diversos países de Europa, un trabajo providencial y duradero de conservación y restauración. Con ocasión de esta exposición, cerca de 70 de las 116 pinturas expuestas han sido restauradas, forradas o limpiadas en el Gabinete de la Superintendencia de la Galería de Bolonia, en el Instituto Central de Restauración en Roma y en los talleres de varios museos italianos y extranjeros[1282] .

Lo cierto es que esto había impedido que las mejores obras de los Carracci hubiesen podido ser sometidas a un nuevo examen y, consecuentemente, a una nueva valoración.

Respecto a lo que sí se pudo ver, cabe decir que el montaje no convenció a todos. Al menos no a un joven Michael Jaffé, que había comenzado por aquellos años su colaboración con el *Burlington*. Al parecer, en la Sala Rossini –hoy Sala dello Stabat Mater–, las palas de altar habían quedado algo hacinadas, mientras que la gran Pietà de Capodimonte, obra maestra de Annibale, demasiado justa entre dos ventanas. No ayudó demasiado la iluminación artificial, la cual se tuvo que aumentar al quedar reducida la luz natural que debía entrar desde el claustro por la

[1280] Hoy figura como obra de otro boloñés, Giovanni Francesco Grimaldi [P81].
[1281] Véase ÚBEDA DE LOS COBOS 2005, pp. 35, 51, notas núm. 56-58; y ÚBEDA DE LOS COBOS 2006, pp. 209-210.
[1282] ARCANGELI *et al.* 1958, p. 20.

parte de la exposición montada en sus galerías[1283]. Ahora bien, más allá de lo que dijese Jaffé, si tenemos en cuenta las restricciones espaciales del Archiginnasio, la disposición de las pinturas en general fue, además de ingeniosa, afortunada.

A la vista de los ingresos generados, los organizadores estimaron, sin embargo, que esta bienal había suscitado "menos entusiasmo" que la de Reni. Según Mazzocco, esto se había dejado sentir, al poco tiempo de la apertura, en la escasa afluencia de público. Ciertamente, no se equivocaba. El número de visitantes final había bajado drásticamente respecto a la anterior exposición: frente a los cerca de 67.000 en la de Reni, aquí se registraron apenas 25.000. Por el contrario, se podía decir que había gozado de un "alto reconocimiento de los conocedores del arte de cada nación", algo de lo que dieron fe las innumerables cartas de enhorabuena recibidas[1284]. Quizá la popularidad de los Carracci entre el gran público era menor o puede que la razón estuviese en la preocupante situación política internacional a raíz de la Revolución húngara y la Crisis de Suez en Egipto[1285]. Estos acontecimientos, además de aumentar las tensiones entre ambos bloques a escala mundial, habían distraído la atención pública, según los organizadores[1286]. Pese a todo, Gnudi y sus colegas no renunciaron a una tercera

[1283] No todo fueron desgracias para el joven crítico, pues quedó impresionado con los cerca de 250 dibujos expuestos: los de Ludovico y Agostino, junto a los de paisajes de Annibale, inundando el Teatro Anatómico, o el resto, distribuido a lo largo del corredor principal que llevaba hasta la Sala Rossini. Todo un espectáculo. JAFFÉ 1956, p. 392; ARCANGELI *et al.* 1958, p. 20.

[1284] Dado el éxito inicial, la exposición de Reni se prorrogó hasta noviembre. Entre la documentación de estas bienales se conservan precisamente unos legajos denominados *Termometro della mostra*, donde se registró el número de visitantes por día de apertura. Además, sabemos que, tras el cierre, la de Reni no sólo recuperó la inversión inicial de unos 10 millones de liras, sino que el balance final fue positivo: 20 millones. Por eso Ghedini decidió compensar económicamente a algunos colaboradores como Cavalli, Pancaldi, la restauradora Rosalia Alliana Montroni o Amadeo Montanari (hombre de confianza de Mazzocco), al personal de vigilancia y a algún otro compañero "de fatigas". En cuanto a la de los Carracci, a pesar de que los seguros de las obras traídas desde el extranjero habían agravado los costes, se lograron cubrir todos los gastos. AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, actas del 11 de diciembre de 1954 y 23 de noviembre de 1956, s.f.; Fascicolo Mostra di Guido Reni, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre - 7 noviembre 1954. Bilancio finale, 31 de mayo de 1955, y Termometro della mostra (68 giorni). En este archivo también se conserva el *merchandising* (sellos, trípticos, tickets, cartelería).

[1285] Sobre la repercusión de 1956 en el PCI, especialmente tras el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), la revuelta de Poznań y la revolución húngara, véase GINSBORG 2006, pp. 275-282.

[1286] AFF, Fascicolo Mostra dei Carracci, Palazzo dell'Archiginnasio, 6 settembre - 25 novembre 1956. Bilancio di chiusura, 31 agosto 1957, y Termometro della mostra (81 giorni). "Por extraño que parezca en vista de su atractivo", explicaba Nicolson en el *Burlington*, las bienales boloñesas no pudieron competir con muchas de las exposiciones que se celebraron aquellos años. El número de visitas más alto en Bolonia, con un total de cerca de 74,000, lo tendría *L' Ideale classico* (1962), batiendo su propio récord anterior, el de Reni. Para hacernos una idea, pensemos que, la exposición de Rembrandt (Rotterdam, 1956) tuvo una media semanal de unos 22,000 visitantes, la de Picasso (Tate, 1960) de 46,000, alcanzando casi el medio millón a su cierre, y la de Goya (Royal Academy,

bienal. Así es como, en 1959, se celebró *Maestri della pittura del Seicento emiliano*. El Prado protagonizó una ausencia más, mientras que Dresde, Múnich o Viena, como otros tantos museos europeos, no quisieron perderse esta nueva cita[1287].

Hasta ahora hemos revisado un buen número de exposiciones de arte antiguo que tuvieron un fin principalmente científico y que reconciliaron a la profesión y al gran público con un arte maltratado por la crítica anterior, aunque al mismo tiempo fueron ejemplo de un discurso nacionalista, porque de alguna manera pusieron en valor el arte patrio, e incluso, el local. El punto de partida fue Milán 1951, que tuvo una inesperada proyección internacional[1288]. Su repercusión fue tal, que puso de moda el barroco tenebrista y, como consecuencia, este modelo expositivo se repitió a lo largo de Europa (Utrecht, Amberes, Burdeos) hasta culminar, como veremos, en el Louvre en 1965, mientras que en las bienales de arte antiguo de Bolonia ocurrió justo lo opuesto. Fueron un foco de atracción. Porque lograron que muchas de las más importantes colecciones europeas prestasen a esta ciudad menor y que lo hiciesen a pesar de la coyuntura política creada en Europa por la Guerra Fría. Ambos modelos, podríamos decir que fueron un éxito. Sin embargo, la política de no préstamos del Prado, además de privar a los especialistas de comparar obras fundamentales del barroco italiano, estaba dejando al museo fuera de todas estas exposiciones y, por lo tanto, de uno de los procesos historiográficos más relevantes en la historia de la disciplina del siglo XX.

1963) unos 29,000, con un total en torno a 348,000. Fueron casos excepcionales y, además, a la hora de calibrar el éxito o fracaso de una exposición, hay que tener en cuenta también la idoneidad del momento, cómo había sido la campaña publicitaria o, incluso, la controversia que rodeaba al artista y sus obras. Porque la calidad de las piezas o del montaje no son siempre garantía de lo primero. Todavía entonces, como admitía Nicolson, se entendía poco sobre cómo funcionaba la dinámica del público. NICOLSON 1966, pp. 57-59.

[1287] ARCANGELI *et al.* 1959. Esta vez la instalación de Pancaldi en el Archiginnasio a base de un sistema de paredes artificiales sí despertó los elogios de Dwight Miller en el *Burlington*. MILLER 1959, p. 212.

[1288] Milán también fue un centro de atracción del barroco. En 1966, el Palazzo Reale acogería la exposición *L'arte del Barocco in Boemia*. En este sentido, cabe recordar que Venecia y Milán representaron los dos "laboratorios de renacimiento expositivo" más vitales de la posguerra en Italia, gracias a una política fundamentada en la alianza intelectual entre superintendentes, conservadores e historiadores del arte. Todos vieron en las exposiciones un instrumento para la comunicación y la revalorización del patrimonio artístico nacional, en sintonía con una administración dispuesta a invertir en investigación y restauración. En el caso de Venecia, la tradición era mayor desde antes de la guerra. Si aquí las monográficas en el Palazzo Ducale se alternarían con las bienales, en Milán fueron las salas del Palazzo Reale las que asumieron un nuevo protagonismo acogiendo numerosas exposiciones. La *Mostra del Caravaggio* había marcado el inicio de esta dinámica, reivindicando una activa participación cultural de la ciudad en la coyuntura internacional. MAREK 2016, pp. 14-16; CIMOLI 2007, pp. 21-22.

El informe de 1955

Había tal necesidad de conseguir un nuevo marco legal que respaldara la postura del Patronato del Prado –atrás había quedado la orden ministerial de 1935–[1289], que en la última junta de enero de 1955 se decidió nombrar una comisión integrada por Álvarez de Sotomayor, entonces director, Sánchez Cantón, subdirector, y Angulo, vocal, para que estudiasen los riesgos y peligros a los que se exponían los cuadros si viajaban al extranjero[1290]. En la siguiente reunión, el 12 de febrero, Sánchez Cantón dio lectura al informe. De nuevo, los problemas de conservación que entrañaban los traslados fueron la principal razón esgrimida para oponerse a los préstamos:

> No cabe desatender una peculiaridad de casi todos los cuadros del Prado: su permanencia secular en Madrid, o en los antiguos Sitios Reales. La altitud de la meseta […], su clima seco, […] son condiciones que no se dan en los demás lugares de Europa, o América, asientos de grandes Museos. El transporte de las tablas a puertos de mar, o a orillas de ríos y lagos, ocasiona inevitablemente, que se impregnen de humedad que, a primera vista, no es perjudicial y que, además, no es apreciable durante la Exposición, pero que, al desecarse la tabla, motiva, cuando menos fisuras, sin que sean infrecuentes los abultamientos, y aun los saltados de la capa de color […]. Menos peligro supone el transporte a climas diferentes de las pinturas sobre lienzo, si bien a menudo se altere su barniz que, en atmósfera fría y húmeda, o solamente húmeda, se hace opaco a ráfagas, lo que en términos de taller se llama "pasmos" […]. En 1934, fue enviado a la Bienal de Venecia el retrato de María Luisa con mantilla de Goya; los pasmos que adquirió tardaron años en desaparecer y el lienzo nunca recuperó del todo su prístina brillantez. Acerca de los riesgos derivados del viaje […], cuando sobreviene algún accidente, o se produce algún deterioro, se procura el silencio.

"El más notorio escándalo", continuaba el informe, había sucedido durante el viaje de los cuadros italianos a Norteamérica para formar parte de la exposición

[1289] AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 10, Orden ministerial prohibiendo terminantemente y con carácter general el envío de obra alguna antigua de los Museos del Estado, y muy especialmente de la Pinacoteca del Prado, a Exposiciones o Certámenes nacionales o extranjeros, Madrid, 11 de marzo de 1935.
[1290] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 450, 21 de enero de 1955, f. 54r.

promovida por Mussolini en 1939, mencionada en un capítulo anterior. Al parecer, la vibración del barco de guerra que conducía las pinturas produjo el descascarillado de una tabla de Botticelli o de su taller. Sin embargo, la noticia fue poco precisa y los periódicos exageraron los desperfectos"[1291].

A pesar de que en el pasado este tipo de *mostre* de propaganda política estuviesen a la orden del día en Italia, el asunto de las exposiciones y los préstamos al extranjero fue ampliamente discutido en numerosas reuniones del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes de aquel país. Ahora bien, no fue hasta 1949 cuando se propuso un proyecto de ley sobre la regulación de las exposiciones de arte antiguo en Italia, que fue aprobado y promulgado en abril de 1950[1292]. Es más, el Consejo, alarmado por la creciente frecuencia con que se celebraban, en 1955 reiteró la necesidad de que se realizase una exhaustiva evaluación para garantizar el carácter rigurosamente científico de las mismas y evitar que se redujesen a simple reclamo turístico. Cerca de un año después, en octubre de 1956, el entonces ministro de Instrucción Pública italiano, Paolo Rossi, encargó un proyecto de ley que regulase las exposiciones. Pese al consenso en cuanto a su pertinencia, nunca se aprobó, permaneciendo en vigor durante décadas –hasta 2004– la ley anterior. No obstante, como señala Mercalli, merece la pena enumerar algunos de los cambios que se quisieron introducir: que la consulta al Consejo sobre la idoneidad para autorizar el préstamo fuese de carácter obligatorio y vinculante; que el carácter científico de la muestra fuese un requisito imprescindible; que se elaborase una lista de obras que serían inamovibles por su alto valor artístico y por la delicadeza de sus condiciones de conservación; y que se limitase el número de exposiciones a no más de dos al año. Para el Consejo la conservación de las obras era lo prioritario, pero evidentemente estas medidas

[1291] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 451, 12 de febrero de 1955, f. 55.

[1292] Según la nueva ley, que concernía únicamente a las *mostre d'arte antica*, el Ministerio de Instrucción Pública italiano podría autorizar el envío al extranjero de obras pertenecientes al Estado a exposiciones organizadas por él mismo o bien autorizadas como resultado de acuerdos con el Ministerio de Asuntos Exteriores, previa consulta al Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, o el de Academias y Bibliotecas, pudiendo denegarse en su caso el préstamo. Para el caso de exposiciones organizadas por Gobiernos o entidades culturales extranjeras, se autorizaría siempre y cuando se hubiese realizado una petición formal al Ministerio de Asuntos Exteriores y que la iniciativa fuese considerada "de alto interés cultural". Sin embargo, se especificaba que, a partir de entonces, quedarían excluidas del envío el extranjero aquellas obras que constituyesen "el fondo principal o una sección determinada y orgánica de un museo, galería o biblioteca o de una colección artística o bibliográfica", así como las pinturas sobre tabla y las obras de grandes dimensiones. Legge 2 Aprile 1950, n. 328, "Modificazioni all'attuale disciplina delle mostre d'arte", *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, núm. 137, 17 de junio de 1950, pp. 1794-1795

entraban en conflicto con el imparable fenómeno expositivo que estaba viviendo toda Europa[1293].

Volviendo al informe del Prado, también planteó el problema que denominaron "social" y que entendían como la decepción del visitante al no encontrar en el museo los cuadros que esperaba ver[1294]. Y, por último, se recordaba que, a pesar de tratarse de un tema que había venido preocupando al ICOM[1295] desde tiempo atrás, la invariable tradición del Prado de prohibir la salida de obras fuera del territorio nacional no siempre había sido respetada por los anteriores gobiernos. En los días siguientes a su lectura, el Patronato elevó a la superioridad una copia solicitando una nueva disposición de rango legal para regular de modo definitivo esta cuestión[1296]. Es por esto por lo que se prefirió esperar a la resolución antes de concurrir a la exposición sobre *Charles-Quint et son temps* que se iba a celebrar en Gante aquel año; a la que, por cierto, el Museo del Ejército prestaría la tienda utilizada en la Campaña de Túnez, que después se expondría en Toledo.

Cuando Europa se recuperó de la posguerra, esta situación, como decíamos, había vuelto a ocupar algunos encuentros del ICOM. Muy significativa fue la extensa intervención de Huyghe, conservador jefe del Louvre, en el Segundo Congreso Bianual organizado en Londres en julio de 1950, donde puso sobre la mesa la realidad de las exposiciones temporales. Su constante crecimiento en número y la progresiva laxitud que esto implicaba eran ya un hecho[1297]. Entre 1945 y 1959, Longhi llegaría a contar más de trescientas, ¿no eran demasiadas?[1298] Era el

[1293] MERCALLI 2009, pp. 167-168.

[1294] "¿Cabe retirar de un Museo, durante meses, piezas principales, decepcionando al estudioso y al visitante habitual, o al viajero? Se argüirá que por otro sesgo, las obras maestras pertenecen a la Humanidad y, por ello sus poseedores tienen el deber de mostrarlas a quienes no pueden conocer los Museos lejanos. Esta contraposición de pareceres deja indeciso y, desde luego, debilitado, el criterio que se adopte. Una advertencia se impone, sin embargo: de aceptarse la concurrencia a una Exposición deberán enviarse obras de calidad, por el buen nombre del Museo expositor y por justificar con razones procerosas de deleite artístico y de estudio histórico o técnico, los riesgos que se arrastran". AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 451, 12 de febrero de 1955, ff. 55v-56r.

[1295] Organización dependiente de la UNESCO que sustituyó a la antigua OIM.

[1296] Aquí se exponía que, si la conveniencia nacional obligase a excepciones, éstas se harían en cada caso mediante otra disposición de rango igual a la anterior –quedando excluidas las pinturas sobre tabla–, y la elección de los cuadros competería siempre a la dirección con los asesoramientos técnicos previos que juzgase pertinentes para asegurarse del estado de conservación de las pinturas y de las condiciones de embalaje, de transporte y de los locales donde debían exponerse. AMNP, caja 363, leg. 11.212, exp. 20, Minutas del director del Museo del Prado al ministro de Educación Nacional y al director general de Bellas Artes, Madrid, 16 y 22 de febrero de 1955, respectivamente, adjuntando el informe aprobado por el Patronato; caja 1380, lib. 4, acta 451, 12 de febrero de 1955, f. 57.

[1297] HUYGHE 1950.

[1298] LONGHI 1969, p. 21.

precio del nuevo ritmo de la vida moderna. Una seducción a la carta que, por si no fuera suficiente, había ido mermando el interés de los visitantes por las colecciones permanentes. Incluso en la propia exposición, sólo los nombres más famosos se convertían en las estrellas de este insólito teatro contemporáneo que competiría no por el avance del conocimiento o el desarrollo de la apreciación artística, sino por el éxito.

A juzgar por los puntos que tocó y su razonamiento, es más que probable que el texto de Huyghe sirviese de inspiración al comité del Prado para elaborar su informe. El cambio de atmósfera, la forma de transporte e incluso gestos imprudentes de los operarios cualificados de las empresas de transporte especializadas eran enfatizados por Huyghe como factores de riesgo que podían atentar contra la integridad física de las obras. Cualquier precaución era poca. Muchas de las negligencias se habían producido en presencia incluso del correo. Era hora de tomar conciencia del alcance de la situación, normalizar los protocolos y procedimientos, restringir el número de movimientos de las obras y, desde luego, priorizar el criterio del conservador a la hora de consentir los préstamos como prevención de daños irreversibles[1299].

Huyghe abordó el asunto en más profundidad que la comisión del Prado, con frecuencia recurriendo a su experiencia en el Louvre y aportando bastantes casos de temeridades que habían afectado a otras colecciones europeas. Como el Prado, la galería parisina había llegado a una conclusión inapelable: ciertas obras maestras, que en su mayoría constituían auténticos iconos del museo, no saldrían bajo ningún precepto. Eran un indudable atractivo para los visitantes extranjeros, y por más que buena parte de la opinión nacional estimase que su presencia en exposiciones internacionales contribuía al aumento de la influencia y el prestigio del país, no se debía autorizar su préstamo[1300]. Sensibilizada por el discurso de Huyghe, la Asamblea General del ICOM resolvió que se crease un Comité Internacional de Exposiciones para estudiar cómo reducir los riesgos, evaluar y analizar los proyectos de exposiciones y emitir recomendaciones sobre el tema, lugar y número de exposiciones que se debían celebrar cada año. Medidas, en conclusión, que buscaban limitar el movimiento de obras de arte[1301].

[1299] HUYGHE 1950, pp. 2-11, 18-20.
[1300] HUYGHE 1950, pp. 11-12.
[1301] LONDRES 1950.

Las coincidencias entre el informe del Prado y la propuesta de Huyghe no son casualidad. Sánchez Cantón estuvo bien informado de las decisiones que allí se tomaban. Cuando no podía asistir, Ainaud de Lasarte, quien acudía por España y a quien el Ministerio de Asuntos Exteriores nombraría representante en la nueva comisión para estudiar las exposiciones[1302], le ponía al día en lo concerniente a un asunto que sabía que preocupaba a la pinacoteca madrileña y solía animarle a asistir alguna vez como oyente[1303]. A pesar de que el Prado, por tanto, compartía estas inquietudes con importantes conservadores europeos, en la prensa se alzaron voces en contra de su política de no préstamo. Desde luego, lejos de la repercusión mediática de los años 30, pero no por ello menos relevantes para valorar qué información se hacía llegar a la opinión pública. En 1958, se echaron en falta "obras tan importantes y de tanta variedad como las que el Prado posee" en una exposición de primitivos flamencos en las colecciones españolas, organizada por el Museo de Brujas[1304]. Museo que, con tal de lograr la colaboración del Prado, recalcó en la solicitud que sus instalaciones contaban con aire acondicionado, e incluso que se comprometía a la cesión temporal de cuadros de artistas aquí no representados, como Van Eyck[1305]. La oferta, como se puede suponer, fue en balde.

[1302] MP, FSC, 130-14, Carta de Joan Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 10 de febrero de 1951.

[1303] "La reunión de París del ICOM para tratar de exposiciones de interés internacional se ha adelantado al día 9 de octubre", le contaba en una de las cartas Ainaud de Lasarte a Sánchez Cantón. "Voy allí con los datos que he podido recoger de Relaciones Culturales y Cultura Hispánica, además de los de Portugal. Confío poder conocer también, caso de haberse fijado, los temas previstos para las exposiciones de Granada de 1955 y 1956. A mi regreso le daré cuenta de todo ello". Sánchez Cantón debió de recibir alguna carta más que no conservamos o directamente asistir como oyente, puesto que unos meses después hablaría al Patronato sobre aquella reunión de octubre de 1954: "Las conclusiones, no publicadas hasta ahora, son poco concretas y dejan libertad para realizar lo que se estime más conveniente". MP, FSC, 109-68, Carta de J. Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 21 de septiembre de 1954; AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 451, 12 de febrero de 1955, f. 56v.

[1304] RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Brujas y la exposición de primitivos flamencos, procedentes de colecciones españolas", *ABC*, 26 de octubre de 1958, p. 47. Cinco años antes había sido denegado el préstamo del *San Juan Bautista* de Campin y *María de Inglaterra* de Moro para una exposición sobre el retrato en los antiguos Países Bajos, con sede también en Brujas, a pesar de que "los museos más importantes de Europa", como los Uffizi, habían prestado y que el Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica se había comprometido a ofrecer garantías de conservación y asumir el transporte. AMNP, caja 272, leg. 12.15, exp. 1, Cartas del secretario de la alcaldía del Municipio de Brujas a F. J. Sánchez Cantón, 7 de abril y 18 de mayo de 1953.

[1305] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 466, 9 de noviembre de 1957, f. 87. La necesidad de llevar a cabo obras de acondicionamiento y climatización en los grandes museos se abordó en varias reuniones técnicas del ICOM. Museos como los de Basilea, la National Gallery o el de Brujas contaban ya con aire acondicionado. De ahí que el Patronato manifestase su interés por instalarlo también en el Prado. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 467, 18 de enero de 1958, f. 90r.

Bajo las alas del Consejo de Europa

Durante estos años también, el Consejo de Europa comenzó a organizar sus exposiciones de arte europeo[1306]. La que más nos interesa es la tercera que patrocinó. Porque el 25 de marzo de 1957, apenas dos meses después de su clausura, Europa estaba a punto de vivir un momento clave en su proceso de unificación. Se firmarían los Tratados de Roma, por los cuales se crearían la Comunidad Económica Europea (CEE) y la Comunidad Europea de la Energía Atómica (Euratom)[1307]. Para Italia, supondría colmar sus expectativas de ver culminado su proceso de modernización y desarrollo[1308], mientras que el nombre de su capital en este tratado simbolizaría el relanzamiento de su compromiso con la Europa de los Seis.

Y qué mejor forma de celebrar este futuro acontecimiento –se pensó– que organizando una exposición "a la moda". Así fue como unos meses antes, en diciembre de 1956, la *mostra* de *Il Seicento europeo* había abierto sus puertas en el imponente Palazzo delle Esposizioni[1309], que se encontraba a escasos metros del Palazzo dei Conservatori, donde se llevaría a cabo la firma. Sin embargo, lo hizo rodeada de polémica y poniendo en pie de guerra a media profesión. Desde el punto de vista estrictamente de la Historia del Arte fue así porque reabrió el debate terminológico sobre la definición de lo barroco (que había tenido su punto álgido en "la querella de Pontigny") y porque despertó un intenso debate geográfico sobre su

[1306] Desde su fundación en 1949, el Consejo de Europa ha buscado promover la conciencia de una identidad europea basada en valores comunes y un patrimonio cultural común, como quedó establecido en el Convenio Cultural Europeo (1954). Es el único organismo internacional que ha venido organizando exposiciones de arte en el marco de la cooperación intergubernamental. En este sentido, destaca el papel de la UNESCO y, en menor medida, del Consejo de Europa, como promotores del ideario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), en la consolidación de un nuevo arquetipo de políticas culturales que se institucionalizaría entre mediados de los años 60 y principios de los 70. Hasta 1984 –es decir, 27 años después de los Tratados de Roma– los ministros encargados de asuntos culturales de la Unión Europea (UE) no se reunieron oficialmente en Luxemburgo para lanzar un proceso que condujese a crear programas de este organismo para la cultura. Y, aunque existía el Consejo de Europa, desgraciadamente, hasta los años 90, hubo poca cooperación entre éste y la Comisión Europea. CONSEIL 1956, p. 38; GROSJEAN 1997, pp. 58-59; CARRASCO-CAMPOS y SAPERAS 2011, p. 3; AUTISSIER 2013, s.p.

[1307] Véase MORENO y NÚÑEZ 2017, pp. 60-71, 90-106, manual que ofrece un recorrido riguroso y actualizado del proceso de integración europea, aunque no se mencione la actividad y propuestas de la Comisión de Europa Central y Oriental del Movimiento Europeo ni la contribución en general de los exiliados del Este.

[1308] MCCARTHY 2000, pp. 101-104. Sobre la política europeísta de Italia en ese momento, véase MAMMARELLA 2000, pp. 166-171, 243-245.

[1309] MARABOTTINI y SALERNO 1968.

alcance real. Es decir, cuestionó qué era el barroco[1310] y si se podía hablar de un "barroco europeo".

Como nos cuenta el historiador polaco Jan Białostocki, a la altura de 1950, el concepto de barroco, aun siendo una convención decimonónica para nombrar un fenómeno del pasado, había adquirido el carácter de "universalidad real". Como fuera, el caso es que se había convertido en parte de la memoria de millones de personas. A ello había contribuido la progresiva aparición de monografías de aquellos pintores a los que se les empezó a llamar "maestros del barroco", como Caravaggio, los Carracci, Reni, Poussin o Lorena. Por lo que, a pesar de que seguía siendo un término "ambiguo e inexacto", ya no era posible retirarlo de la circulación. Y al tiempo que crecía su popularidad, se estaba investigando nuevamente[1311].

"Ahora", afirmaría Kurz durante una ponencia que impartió en la Fondazione Cini en el otoño de 1959, "somos espectadores de una verdadera inflación del barroco"[1312]. Ojalá hubiese sido ese el único problema, pero no. El problema era que ninguna de las tantas definiciones propuestas hasta entonces había sido correcta o decisiva. Ni siquiera en el futuro –aseguró Kurz– podría formularse una exacta.

[1310] La ambigüedad de este término fue, sin embargo, beneficiosa para el planteamiento de algunas exposiciones promovidas desde el bloque oriental, como señala Clarkson. Es el caso de *Baroque in Bohemia* (1969), enviada a Londres y a Birmingham. A través del barroco, este tipo de exposiciones rechazó la separación a la que se habían visto sometidos, enfatizando las conexiones con el patrimonio artístico occidental al tiempo que se subrayaba la existencia de un estilo nacional distintivo, apartado del control soviético y en contra de lo que consideraban una agresión externa. *Baroque in Bohemia* fue, por tanto, una exposición que asumió un papel político, consecuencia de la coyuntura ideológica generada por la Guerra Fría. CLARKSON 2016, p. 8. Para un recorrido historiográfico por la definición del barroco hasta hoy, véase MONTANARI 2012, pp. 3-16, 22-32; y KAUFMANN 2011, quien precisamente reconocía cómo a la hora de enfrentarse al arte de la Europa Central, le surgieron problemas de definición temporal y geográfica, pues no encajaba en las definiciones estándar del barroco. Esto era frecuente –según nos cuenta– cuando uno estudiaba temas que habían sido poco trabajados por no considerarse "tan relevantes" dentro de la disciplina o porque habían quedado fuera del canon de la historia del arte. Aquello le llevaría entonces a profundizar en cuestiones relacionadas con la periodización y la geografía del arte.

[1311] BIAŁOSTOCKI 1973, pp. 70, 79-80. La mayoría de las páginas citadas de este libro pertenecen al capítulo "«Barroco»: Estilo, época, actitud", artículo que Białostocki publicó en la prestigiosa revista polaca *Biuletyn Historii Sztuki*, 20 (1958), pp. 12-36.

[1312] La conferencia de Kurz formaba parte de un curso a cargo de diferentes especialistas que se había organizado con motivo de la exposición *La Pittura del Seicento a Venezia*, abierta en Ca' Pesaro aquellos días. El comisario, Pietro Zampetti, explicó en su intervención que había elegido deliberadamente el término *Seicento* y no el de barroco porque, en su opinión, bajo el segundo no podía recogerse toda la producción artística de aquel siglo. Zampetti comentó también algunas ausencias. El caso más flagrante había sido la de Strozzi. Su *Rapto de Europa* del Museo Nacional de Poznań o la *Anunciación*, conservada en Budapest, habían acabado en la lista de "préstamos fallidos" debido a "un conjunto de razones". No entró en detalles, pero lo más probable es que fuesen de carácter político. ZAMPETTI 1963, pp. 141, 145

Porque lo barroco siempre cambiaba de significado. Y seguiría haciéndolo. ¿No era mejor –propuso– "llamar al siglo XVII *Seicento* en vez de Barroco"?[1313] Puede que sí, porque uno de los grandes peligros de aquella época, como reparó Pierre Francastel, había sido precisamente la división de la historia en compartimentos deducidos a partir del reconocimiento de los llamados "momentos estilísticos". En este sentido, la exposición de *Il Seicento europeo*, "una de las más malas de una serie mediocre", por lo menos había señalado la urgencia de un estudio serio[1314].

Ya en 1955, recordemos, un escéptico John Rupert Martin había sugerido que no existía un único *estilo* barroco, a pesar de que la mayoría de los especialistas utilizasen este término para expresar, al parecer, algo común a todas las obras artísticas del siglo XVII[1315]. No lo creía así tampoco Bazin, para quien esta generalización encerraba, además, otro problema: el lugar del clasicismo. Porque, por más que barroco y clasicismo hubiesen coexistido fecundamente, no eran ni podían ser lo mismo. La cuestión era, por lo tanto, ¿por qué tenía que ser barroco todo aquel siglo? ¿Había acaso sido toda la cultura europea del siglo XVII una realidad homogénea? ¿No era –se preguntaba– "porque nuestra época actúa movida por un gran sueño de unidad, mientras que los estudiosos que nos han precedido", lo hicieron en "la era de las nacionalidades", "época de importantes contingencias políticas"? Una pregunta así, lanzada en el prólogo a un catálogo de una exposición de 1965, no era una pregunta inocente. Bazin era perfectamente consciente de la repercusión que los acontecimientos del siglo XX estaban teniendo en la construcción de la historiografía de la Historia del Arte[1316].

Y sin embargo, muchos historiadores siguieron defendiendo la existencia de un barroco omnipresente. Porque todavía entonces, como lamentaba Białostocki, prevalecía la "tendencia peligrosa de ordenar la historia según nuestras categorías"[1317]. Es más, apenas tres años después de que se celebrase esta exposición, en 1960, durante un congreso en Roma, Rudolf Wittkower habló de una "historia del barroco europeo" en la que consideraba esencial la aportación de países como Francia, Inglaterra o los Países Bajos. Una historia entendida como la

[1313] KURZ 1963, p. 33.
[1314] FRANCASTEL 1957, p. 222; FRANCASTEL 1964, p. 1.
[1315] MARTIN 1955, pp. 165, 171.
[1316] BAZIN 1965, pp. 5-6. Como aclara Marzo, la historiografía francesa no negaba el término barroco para su siglo XVII, pero no admitía el reduccionismo de adscribirlo únicamente a una definición "contrarreformista". MARZO 2010, p. 167.
[1317] BIAŁOSTOCKI 1973, pp. 83-84, 87, 98.

convergencia de culturas autónomas, aunque vinculadas a la construcción de una cultura común caracterizada por la correlación de sus componentes[1318]. En su mesa intervino también el especialista Victor-Lucien Tapié, quien planteó otro problema candente en la historia política de la Europa del momento: el lugar del barroco de la Europa Central y del Este, es decir, parte de los territorios de las actuales Alemania, República Checa y Austria, pasando por Polonia, hasta Rusia. Él los había incluido ya en su *Baroque et classicisme* de 1957[1319]. En una fecha, por tanto, en la que su estudio tomaba una mayor significación si cabe. Pese a esto, en su ponencia en Roma, donde llegó incluso a contar alguna anécdota ocurrida durante sus viajes a Moscú en 1955[1320], no hizo ninguna alusión a la instrumentalización política e ideológica del barroco en el presente. De hecho, ni tan siquiera mencionó la exposición de *Il Seicento europeo*. Ni él ni ningún otro congresista –entre los que se encontraban Sánchez Cantón, Mario Salmi o Giulio Carlo Argan–. ¿Se omitió deliberadamente? Podría ser. Quizá prefirieron no reabrir la polémica y desvincular el discurso histórico-artístico del escenario político coetáneo. La experiencia había demostrado que era un tema delicado. En cualquier caso, en medio de tal frenesí de exposiciones y de un apogeo de la diplomacia cultural en Europa como el que se estaba viviendo, extraña encontrar tantas páginas sobre el barroco, resultado de un evento de carácter internacional, sin la más mínima mención a la actualidad.

La preparación de *Il Seicento europeo*, como podemos imaginar, no fue un camino fácil. Los especialistas que formaron parte del comité italiano tampoco habían logrado ponerse de acuerdo sobre qué era lo barroco. "Enviado por el Ministerio de Educación, me senté también yo", recordaba Longhi sobre la primera reunión en 1955. "Pero sólo –puntualizaba– para asomarme a la deliberación". Allí, en Venecia, de entre los seis convocados aquel otoño, no había quien no pensase a su modo aquella enigmática palabra-clave, razón por lo que se vieron forzados a renunciar a su uso[1321]. En su lugar se decantaron por una acotación cronológica –en apariencia menos controvertida– y añadir el subtítulo "Realismo, Clasicismo, Barroco" que, lejos de arreglar las cosas, puso todavía más de manifiesto las restricciones conceptuales. Porque, por ejemplo, en opinión de Voss, puestos así faltaba una cuarta corriente: la del paisaje clásico, que podría haberse enunciado

[1318] WITTKOWER 1962, p. 336.
[1319] TAPIÉ 1957, pp. 267-299. Véase ROUSTEAU-CHAMBON y MAZEL 2014, donde se contextualiza y se valora la aportación y recepción del estudio de Tapié en la tradición historiográfica europea.
[1320] TAPIÉ 1962, p. 355.
[1321] LONGHI 1985c, pp. 413-414.

como "Arcadia"[1322]. No contribuyó tampoco el hecho de que como *stand* se hubiese escogido el apabullante Palazzo delle Esposizioni de estilo neoclásico en Via Nazionale; el mismo que, entre 1932 y 1934, había acogido la *mostra* conmemorativa de la Revolución Fascista bajo los auspicios de Mussolini. Una elección sorprendente, más aún cuando en Roma existían espacios que habrían resultado más adecuados al contenido, como el Barberini. Por si esto no fuese poco, se había decidido exponer bajo un mismo emblema a Caravaggio y Poussin, Annibale Carracci y Vermeer, Le Nain y Giordano, alegando que en el *Seicento* todo debía ser barroco. El discurso se alteró hasta la incomprensibilidad y Longhi, visto el panorama, decidió retirarse voluntariamente del comité científico[1323].

Lejos de alcanzarse una interpretación unánime, y a pesar de los esfuerzos de los nuevos estudios, lo barroco parecía ser todavía un concepto perturbador para el historiador del arte en cuanto a su alcance cronológico, geográfico y estilístico, así como por su vigencia contemporánea. Y sin embargo, la *mostra* de *Il Seicento europeo* siguió su curso. Lo cierto es que, pese a las reticencias del mundo académico, la ideación de estas exposiciones bajo los auspicios del Consejo de Europa, como advirtió Benedict Nicolson desde su editorial del *Burlington*, fue brillante. Nadie podía negar su extraordinaria capacidad de influir en el imaginario colectivo y, lo más importante, de poner en entredicho los esquemas nacionales heredados[1324]. Europa –ya lo había dicho Madariaga– era como una vieja Hidra con un solo cuerpo y un solo espíritu, pero con demasiadas cabezas[1325]. Es por esto por lo que esta política cultural se propuso fomentar un profundo sentimiento de cohesión a través del arte. Y lo consiguió. Su vigencia actual así lo demuestra. Cambiaron la concepción de la museografía[1326] y marcaron una nueva dimensión geográfica en la historiografía[1327]: la de una Europa artística identitariamente

[1322] VOSS 1957, p. 62.
[1323] LONGHI 1985c, p. 414; BIAŁOSTOCKI 1973, p. 70.
[1324] NICOLSON 1961, p. 3.
[1325] SIERRA NAVA 1957, p. 4. Sobre Europa en el pensamiento de Madariaga, véase BENEYTO 1999, pp. 159-195.
[1326] Más tímidamente y de forma temporal, puesto que se siguieron celebrando exposiciones sobre el arte patrio. No hay mejor ejemplo que los centenarios de Velázquez (1960), Sorolla (1963) o Zurbarán (1964), en el caso español, o la prolongación de aquellas dedicadas al *Seicento* en Italia. Nicolson no tenía ninguna duda de que este tipo de muestras más "locales" continuarían mientras el orgullo nacional siguiese representando una presencia fuerte en cada país. La diferencia es que ahora ya no se podrían visitar sin ser plenamente conscientes de la dependencia que tenían las obras expuestas de las corrientes de pensamiento internacionales. NICOLSON 1961, p. 3.
[1327] De hecho, esto era uno de los puntos clave de la política cultural del Consejo de Europa. Por esto, en 1952 y en el campo de la disciplina histórica, una de las recomendaciones del Comité de

coherente, que se fraguaría poco a poco, más allá de la construcción de las historias del arte nacionales[1328].

Ahora bien, si hasta entonces la narración histórico-artística, constreñida a siglos, geografías políticas, conciencias nacionales y estilos formales, se había distorsionado, ¿era posible reunir todas esas producciones de personalidad tan diversa bajo un ente cultural de mayor alcance? Bueno, es que el éxito de estas exposiciones no significaba que hablar de "arte europeo" hubiese dejado de ser una etiqueta controvertida. Este fenómeno, sin duda, se insertaba en una problemática mayor: la de la renovación de la propia disciplina y la voluntad de considerar un relato abierto al estudio del arte mundial[1329].

Desde el punto de vista de la diplomacia cultural, *Il Seicento europeo* consolidó la nueva vía de acción multilateral de la política cultural del Consejo de Europa[1330]. La Guerra Fría, no lo olvidemos, se libró en distintos niveles y de distintas maneras[1331]. Sólo así se entiende que el objetivo último de estas

---

Ministros a los gobiernos de los Estados miembro fue la revisión de los manuales de Historia. Porque la persistencia de las historias de cada país, marcadamente nacionalistas, contravenía el nacimiento de una conciencia europea. CONSEIL 1956, p. 30. Sobre esa "eurohistoria" que se comienza a fraguar a partir de 1945 y cuyas primeras discusiones se dieron en el seno del Consejo de Europa, véase DAVIES 1996, pp. 42-45.

[1328] A partir de los años 60, periodo del *boom* editorial en el campo del arte, en Italia se produjo una ralentización en la edición de manuales de arte nacional. Lejos de la exaltación mística de los productos nacionales –los grandes maestros italianos–, que había conocido su apogeo desde principios del siglo XX y durante el fascismo, después de la Segunda Guerra Mundial la Italia democrática y republicana comenzó a expresar su historia del arte como parte de la historia europea. La historiografía española, como vimos, había conocido inicialmente un recorrido similar. Sin embargo, fruto de la coyuntura política, todavía en estos años las páginas de las historias del arte continuaban su militancia patriótica con la promoción y pujanza de lo español, y la consecuente desaparición de la dimensión internacional. Si bien, surgirá en esta década también un progresivo interés por estudiar el arte extranjero. Prueba de ello es la tesis sobre pintura italiana del XVII defendida por Pérez Sánchez en 1963. METAYER 2012, pp. 59-61

[1329] METAYER 2012, p. 59. Véase RAMPLEY 2012, pp. 233-240.

[1330] Iniciada con *La Europa humanista* (1954), abierta en Bruselas y que coincidió con la firma del Convenio Cultural Europeo en París, y *El triunfo del Manierismo europeo* (1955), que se celebró en Ámsterdam. No hace falta más que coger el catálogo de la primera para apreciar cómo sus páginas respiraban propaganda europeísta. Un discurso a la medida que había provocado ya la mordaz crítica de Longhi. *La Europa humanista*, con un título "mágico" y "dilatable a placer", era otra exposición "ideológica" bajo los auspicios del Consejo de Europa, el cual "no se ocupaba únicamente de política y de economía sino que incluso tenía un buen puñado de «expertos culturales», cuyos nombres, salvo algunas respetables excepciones", no resultaban demasiado conocidos. El número de solicitudes de préstamos, según Longhi, fue "casi insolente", tanto que desde Italia se rechazaron bastantes. En la reedición conmemorativa de este catálogo, en 1965, es interesante hacer notar cómo la encuadernación, completamente azul, abanderaba las doce estrellas doradas en círculo de la actual bandera de la Unión Europea, porque en origen había sido diseñada en 1955 por el Consejo de Europa para su propio uso. En la portada se hacía ya referencia al Consejo de la Cooperación Cultural (CDCC), creado en 1962 para elaborar propuestas en materia de política cultural así como coordinar y ejecutar este programa. BERGMANS 1965, pp. 9-10, 23; LONGHI 1985a, pp. 181-182.

[1331] GADDIS 2008, p. 15.

exposiciones sobre arte europeo fuese la promoción de la unidad de la Europa Occidental. Ante tal exigencia, había dos frentes claros. Por un lado, este nuevo "federalismo cultural" constituyó un instrumento fundamental para rivalizar con la URSS en la lucha ideológica. Por otro, la cultura se convirtió en un arma pujante[1332] para combatir los nacionalismos extremos[1333]. En la Europa del mañana, el sentimiento nacional no podía prevalecer, sino que debía ser un matiz del de pertenencia a la comunidad europea. Así lo había narrado ya visualmente *Europa, humana aventura* (1955), documental financiado por el Consejo de Europa, donde se retrataba la civilización europea insistiendo en su historia y patrimonio común.

El Consejo de Europa, por tanto, había adoptado una concepción "militante" de la cultura y no únicamente con la intención de fomentar el sentimiento de unidad en el bloque occidental. De hecho, a pesar de que las preocupaciones políticas habían sido imperiosas en las primeras reuniones de la Asamblea Consultiva, con el tiempo se fue concediendo mayor espacio a los temas culturales. El cambio se produjo fundamentalmente a raíz de dos grandes debates que habían tenido lugar en el seno de este órgano en 1955. Durante el primero, en el mes de julio, se puso sobre la mesa el papel que podía jugar el Consejo de Europa para poner fin al "aislamiento estéril que atrofiaba la cultura". La solución pasaba por implicarse más en este ámbito a través de una serie de actuaciones como promover los intercambios de obras de arte o favorecer la creación de una red entre museos, historiadores y conservadores europeos. La propuesta tuvo una gran acogida y esa dirección, como estamos viendo, es la que se tomó.

No tuvo tanta, sin embargo, la que presentó el escritor y político británico Nigel Nicolson durante el segundo debate, ya en el mes de octubre, sobre el rol que también podía desempeñar el Consejo de Europa en los intercambios culturales entre el Este y el Oeste de aquella Europa dividida. Entre los parlamentarios, hubo partidarios de establecer contactos con el bloque comunista, especialmente con aquellos países de la Europa Central y Oriental considerados parte integrante de la "gran Europa cultural" y que ahora, a pesar de la desestalinización, continuaban

[1332] Tanto es así que, en 1954, la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa recomendó que se crease un centro europeo de información e instrucción, capaz de competir con el Kominform (Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros), potente instrumento de propaganda antieuropea. OBATON 1997, p. 91.

[1333] A pesar de que los sentimientos nacionales persistieron en Europa desde 1945, como explica Fusi, se manifestaron sobre todo como un "nacionalismo banal", según lo expresión acuñada por Michael Billig. FUSI 2003, p. 245.

amenazados por la hegemonía de la Unión Soviética. Pero fueron más los escépticos, para quienes esta institución, que defendía el Estado de derecho, no podía asociarse al comunismo, ni siquiera en el terreno cultural. Los países comunistas a la larga podían traer problemas bloqueando las decisiones. Aun así, Nigel insistió. Quizá podían establecerse acuerdos bilaterales que fomentasen en el bloque oriental el sentimiento de pertenencia a una civilización europea. No podían detenerse por las fronteras políticas[1334]. Porque, al fin y al cabo, la frontera era un concepto geográfico asociado al poder que podía dividir, pero también –y por qué no– conectar[1335].

Esta última propuesta no cuajó; al menos no en estos años[1336], y así lo reflejan las exposiciones que se patrocinaron durante la década de 1950. Difícilmente se podían diseñar aquellos intercambios culturales, cuando ni siquiera estaban claras las bases en las que se fundamentaba la unidad europea. De hecho, para llegar a conclusiones más concretas el Comité de Ministros decidió convocar una nueva reunión en marzo de 1956. El fin era que una Comisión especial, bajo la presidencia del filósofo suizo Denis de Rougemont[1337], se reuniese en Estrasburgo para volver sobre las ideas que se habían expuesto en la Mesa Redonda de Europa, celebrada durante el otoño de 1953 en Roma[1338].

Además, se encargó al historiador británico Max Beloff, profesor de la Universidad de Oxford, que a la luz de los resultados de Roma y los nuevos de Estrasburgo, elaborase un informe sobre ambos encuentros[1339]. El resultado fue *Europe and the Europeans. An international discussion* (1957), libro que vio la luz

---

1334 OBATON 1997, pp. 91-93; BRUNNER 2010, p. 170; CONSEIL 1956, pp. 45-47.
1335 PIOTROWSKI 2009a, p. 16.
1336 Si bien es cierto que, con el tiempo, su marco de actuación fue creciendo, a medida que lo hacía el proceso de integración, siendo a partir de 1968 cuando buscó más que nunca establecerse como puente entre ambos bloques.
1337 Véase su apasionada y marcadamente europeísta introducción sobre la impresión que tuvo de lo que aconteció en Roma y Estrasburgo, y su opinión sobre una posible "Europa federada", en BELOFF 1961, pp. 19-31.
1338 La *Table Ronde de l'Europe* había sido organizada por el Consejo de Europa y el Gobierno italiano a fin de que seis eminentes personalidades europeas estudiasen el problema espiritual y cultural de Europa así como los métodos apropiados para difundir la idea de unidad europea. El político italiano Alcide De Gasperi, el historiador británico Arnold Toynbee, el diplomático y antiguo ministro holandés Eelco van Kleffens, el filólogo sueco Einar Löfstedt, el filósofo y sociólogo Eugen Kogon y el político francés Robert Schuman, bajo la presidencia de Rougemont, promotor del Centro Europeo de la Cultura en Ginebra, aportaron diversidad de puntos de vista, por la dedicación a disciplinas diversas y la pertenencia a diferentes naciones. A ellos se unieron quince invitados más ("publicistas", escritores, periodistas, profesores). CONSEIL 1956, pp. 23-24, 49-53; CONSEIL 1959, pp. 28-29; OBATON 1997, pp. 87-89.
1339 CONSEIL 1956, p. 25.



Fig. 54. Sesión inaugural del Comité de Ministros del Consejo de Europa en el Ayuntamiento de Estrasburgo, agosto de 1949. © Council of Europe.

unos meses después. En 1961, por cierto, se publicó la edición española. ¿Casualidad? Una vez más no. 1961, como veremos, fue un año significativo para el tema que nos ocupa. Que algo de razón tuvo Giménez Caballero al decir, después de haber asistido en calidad de observador a una de las sesiones de 1949, que España podía jugar un papel relevante en la contención del comunismo soviético, no lo podemos negar. Lo que no sabía cuando lo dijo, es que en Estrasburgo tenían muy presente aquello que les convenía usar de España; y lo usarían llegado el momento, como vamos a ver. Sin embargo, no tuvo tanta al decir que sólo faltaba que la Europa de Estrasburgo quisiese saber de nosotros[1340]. España siempre estuvo presente en sus debates, porque para la mayoría de los especialistas era Europa. El libro de Beloff da fe de ello. La razón de su exclusión –y Giménez Caballero lo sabía bien cuando tanto se lamentaba– era el no coincidir con el espíritu democrático que compartían los países miembro del Consejo de Europa[1341].

Este no era el único problema al que se enfrentaba Estrasburgo. "Algunos europeos", como escribió Beloff, todavía caían en "la trampa" de creer en "la existencia de culturas exclusivamente nacionales". Pero, cuando se hablaba de arte o, más exactamente, de la historia de la pintura, ¿prevalecían aquellas o un examen más serio podría demostrar "la fragilidad de las fronteras"? Para él, la cultura común o la "unicidad esencial de todas las tradiciones de Europa" prevalecía frente a las diferencias nacionales. Pintores como Giotto o una sola obra, como el retrato de Jan Six de Rembrandt, podían considerarse el mejor testimonio. Su pensamiento traducía perfectamente la hegemonía que gozaba la historia canónica de la pintura occidental a mediados del siglo XX. Ahora bien, al mismo tiempo, este historiador adivinó la catástrofe que podía suponer "europeizar" los valores culturales nacionales[1342], más aún cuando no se había pensado en el conflicto conceptual que surgiría con las realidades histórico-artísticas de cada época. Las exposiciones

[1340] GIMÉNEZ CABALLERO 1950, pp. 15, 22-26, 35-36, 57. Como señala Sesma Landrin, *La Europa de Estrasburgo (visión española del problema europeo)* (1950), publicado por el Instituto de Estudios Políticos con las impresiones de Giménez Caballero a su regreso, es una obra de referencia para la postura oficial del franquismo hacia Europa en esos años y un interesante ejemplo de una mixtificación entre las sensibilidades falangista y católica. El objetivo de este discurso, que reivindicaba la deuda de Occidente con la España franquista y que está presente en otras declaraciones de la época, era la integración en Europa pero sin alterar los fundamentos básicos del régimen. SESMA 2005, p. 172. Sobre cómo entendieron los intelectuales el lugar de España respecto a Europa y la cuestión europea durante el franquismo, véase SAZ 2010; y MARTÍN DE LA GUARDIA 2015, pp. 261-302.
[1341] BELOFF 1961, pp. 38-39.
[1342] BELOFF 1961, pp. 135, 170-177.

patrocinadas por el Consejo de Europa durante los años 50 confirmaron sus presagios. Si crear una historia del arte europeo había sido una apuesta arriesgada, materializarla lo fue más. Sin embargo, en aquel momento mereció la pena correr el riesgo.

"Nuestra Europa, lacerada, minada por la desconfianza y los resentimientos", escribiría Lafuente Ferrari en estos mismos años, "necesita de auténticas vocaciones de construcción y de colaboración". Como tantos otros europeístas, estaba convencido de que la cultura constituía un medio efectivo para conseguirlo. La Historia del Arte debía superar "los estrechos puntos de vista nacionalistas" que la habían venido deformando, y para ello confiaba en el papel de las exposiciones[1343]. Porque si hay algo de lo que eran capaces las obras de arte era de atravesar las fronteras, ignorando todos los prejuicios.

Es preferible una ausencia digna

Una exposición como la de *Il Seicento europeo*, que pretendía contar la historia del arte del siglo XVII en Europa, parecía una cita casi obligada para nuestro Siglo de Oro y nuestro museo más emblemático. Y así lo pensó también el comité organizador. Es por esto por lo que Emilio Lavagnino, superintendente de las Galerías del Lazio, escribió al Prado para pedir algunos cuadros de Herrera el Viejo, Murillo o Ribera, y en particular "alguna muestra del genio de Velázquez". Tras estudiar la propuesta, el Patronato no tardó en mostrar cierta reticencia. Era sencillamente impensable desprenderse, por ejemplo, de obras de Velázquez, aunque fuese por un periodo corto. Eso sin hablar de los riegos que implicaba el desplazamiento. La posibilidad de enviar en su lugar pinturas "de valor relativo" también se descartó, porque podía traducirse en un desprestigio internacional. Así se hizo saber al ministro de Educación, Jesús Rubio García-Mina. El verdadero problema, sin embargo, era que se trataba de una exposición que trascendía lo artístico. Porque, por mucho que se hubiese asegurado lo contrario, el evento tenía un marcado carácter político[1344].

[1343] MARTIN-MÉRY 1955, p. XVII.
[1344] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 460, 7 de julio de 1956, ff. 73r-74r; caja 59, exp. 7, Minuta de F. J. Sánchez Cantón al ministro de Educación Nacional, Jesús Rubio García-Mina, Madrid, 16 de julio de 1956.

Al director del museo, Álvarez de Sotomayor, le había extrañado tanto interés en que se concurriese por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores[1345], mientras que a Camón Aznar, vocal del Patronato, lo había hecho la insistencia del director general de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros[1346]. De extraño, nada. La política exterior española había tomado un rumbo distinto. Recordemos que, desde que el democratacristiano conservador Martín Artajo ocupase la cartera de Asuntos Exteriores, había venido enfocando sus gestiones diplomáticas a romper el aislamiento internacional de la dictadura. La firma del Concordato con la Santa Sede y los Pactos de Madrid con Estados Unidos en 1953, así como el ingreso de España en calidad de miembro de pleno derecho en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1955, eran la mejor prueba de ello. La colaboración española con el Estado italiano estaba más justificada si cabe. El 11 de agosto de 1955, los esfuerzos del *soft power* se habían definido en la firma de un Convenio Cultural entre España e Italia con el fin de estrechar de manera oficial las relaciones entre universidades, centros de investigación e instituciones culturales de ambos países[1347].

Por supuesto que no todos compartían este aperturismo. En el Prado chocó con la oposición de quien desde 1951 era el presidente del Patronato, el falangista Rafael Sánchez Mazas. La retórica católica, más moderada, en la que ahora se quería apoyar un franquismo que pretendía alejarse de la política profascista y que albergaba anhelos europeístas, no debió de ser de su agrado. Sánchez Mazas tenía claro que si España no pertenecía al Consejo de Europa ni a ninguna otra organización europea, el préstamo podía ser interpretado como una intención de querer entrar. Era "preferible", en su opinión, "una ausencia digna"[1348]. Entonces, ¿fue la opinión de Sánchez Mazas decisiva en la resolución de no prestar a esta exposición? No.

La decisión no dependió del desacuerdo de los falangistas que seguían en el gabinete con el nuevo rumbo de la política exterior, la del *período Martín Artajo*, que estaba buscando llegar a Europa a través del contacto con las democracias

[1345] Ministerio que continuaba teniendo un fondo bastante político, a diferencia de otros, como el de Comercio, que en estos años adquirieron un carácter más tecnocrático. MORENO JUSTE 1998, p. 143.
[1346] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 460, 7 de julio de 1956, ff. 73r-74r.
[1347] Sobre las relaciones culturales entre Italia y España en este periodo, véase BRANCIFORTE 2011 y 2013, mientras que para profundizar en las condiciones de este Convenio Cultural, véase HIERRO 2015, pp. 231-236.
[1348] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 460, 7 de julio de 1956, ff. 73r-74r.

cristianas. Una vez más, fueron los argumentos del Patronato relativos a la conservación de las obras los que se impusieron sobre todos los demás, por más que los vocales hubiesen asegurado que la decisión última habría de ser de "superior determinación" y que en caso afirmativo la habrían acatado[1349]. No es que el Prado no estuviese a favor de que las exposiciones sirviesen como un modo para reforzar ciertas alianzas supranacionales; todo lo contrario. No hay más que leer las declaraciones a la prensa de Sánchez Cantón en 1954, cuando viajó a Nueva York para asistir al International Congress on Art History and Museology, patrocinado por el ICOM y con sede en el Metropolitan. Él como otros vocales del Patronato apoyaba la búsqueda de vías que intensificasen las relaciones culturales entre España y otros países como, por ejemplo, Estados Unidos a través del intercambio de exposiciones de arte. Ahora bien, como explicó, exponer en América obras maestras del Prado resultaba "de momento, imposible", porque el reglamento del museo prohibía este tipo de préstamos, y él lo defendería más allá de las pretensiones del régimen y por encima de su inquebrantable lealtad al mismo[1350].

De manera que, aunque España –y por consiguiente el Prado– fue una sonada ausencia en Roma[1351], no había pillado a nadie por sorpresa. Tiempo después, uno de los comisarios de *Il Seicento europeo*, un joven Luigi Salerno, al hacer memoria de las circunstancias que rodearon al evento, escribió:

> Vale la pena recordar, […] porque algunos vacíos no sean interpretados como voluntarios, falseando los criterios que los organizadores tenían intención de seguir, que algunos países extranjeros, como España, no colaboraron, y que en Italia se había creado precisamente en ese período un clima acalorado y polémico, hostil a los préstamos de las obras de los museos, lo que llevó a varios directores de colecciones italianas públicas a una escasa colaboración y al rechazo, en el último momento, de enviar algunas de las obras pedidas[1352].

[1349] AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 460, 7 de julio de 1956, ff. 73r-74r; caja 59, exp. 7, Minuta de F. J. Sánchez Cantón a J. Rubio García-Mina, Madrid, 16 de julio de 1956.
[1350] "Declaraciones de Sánchez Cantón", *ABC*, Sevilla, 9-I-1954, p. 12.
[1351] "Participan con nombres mayores Austria, Bélgica, Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda; sin embargo falta la colaboración de España, escasamente representada por obras existentes en museos y galerías de otros museos". AMADEI 1957, p. 17.
[1352] MARABOTTINI y SALERNO 1968, p. IX.

La de España fue, eso sí, una ausencia "dolorosa", porque la gran aportación de sus maestros a la pintura del siglo XVII no quedó adecuadamente representada, según explicó Mario Salmi, presidente del comité científico, además de vicepresidente del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes[1353].

Para que este rechazo no se dramatizase se montaron dos salas "de consolación", aunque con algunas piezas ciertamente soberbias como el zurbarán de la Contini, el velázquez de Módena o el maíno del Ashmolean de Oxford[1354]. Con poco más de una docena de pinturas, los organizadores se contentaron con presentar a la escuela española "casi simbólicamente". Porque salvo dos riberas y dos velázquez, el resto de pintores –Cano, Claudio Coello, Collantes, Loarte, Maíno, Murillo, Pereda y Zurbarán– contaban con un solo cuadro. Y ninguno de un museo español. Es más, ni siquiera tuvo un capítulo introductorio en el catálogo y sí lo había de las escuelas de Francia, Italia, Holanda (Países Bajos) y Flandes (Bélgica), naciones todas ellas que, junto a la Alemania Occidental –es decir, la República Federal de Alemania (RFA)– y Luxemburgo, que también prestaron, formarían parte de la nueva CEE y del Euratom o la Europa de los Seis, que ya desde 1951 habían formado la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA). La lista de préstamos se completó con colecciones de otros países que eran miembros del Consejo de Europa como Austria, Irlanda o Gran Bretaña; este último, además, formaba parte, junto a los Seis, de la Unión Europea Occidental (UEO)[1355]. Esos eran los países "europeos". España había faltado porque no formaba parte del Consejo de Europa ni de otras organizaciones europeas al no cumplir con el requisito fundamental de adhesión: estar regida por una democracia; y se remedió como se pudo. Tampoco era la excepción. Porque hubo otra "desafortunada laguna", en palabras de Salmi, "debido a las contingencias actuales": la que dejaron los museos rusos[1356].

En *Goya*, Brin justificó la prudencia de España, si bien, en este caso concreto, había sido "poco aconsejable"[1357]. Tiempo después, un joven Pérez Sánchez, recién doctorado en pintura italiana del *Seicento*, la encontraría sencillamente inexplicable

[1353] MARABOTTINI y SALERNO 1968, p. 8.
[1354] CASTELFRANCO 1957, p. 361.
[1355] Organización internacional creada en 1948 bajo el nombre de Unión Occidental (UO) para la defensa europea y formada inicialmente por Francia, Gran Bretaña y el Benelux (Países Bajos, Bélgica y Luxemburgo) y a la que se incorporaron Italia y la RFA en 1954, tomando entonces el nombre de Unión Europea Occidental.
[1356] MARABOTTINI y SALERNO 1968, p. 8.
[1357] BRIN 1957, pp. 251-252.

y "vergonzosa"[1358]. El vacío español, por el contrario, no preocupó demasiado a Denys Sutton. Porque, cuando las exposiciones eran "víctimas de las circunstancias" que escapaban al control de los organizadores, nunca podían ser perfectas. Aquí se había visto en las dificultades a la hora de encontrar una fórmula para presentar un panorama tan general de una época, pecando de artificialidad. Por lo que Sutton se centró más en hablar de las presencias –no siempre acertadas– y las ausencias en términos estrictamente artísticos. Respecto a esto último, algo tuvo que dejarse a la imaginación, según él; en particular, un importante retrato pintado por Velázquez, compensado, sin embargo, por el placer de ver los cuadros en un marco incomparable: el de la propia ciudad de Roma[1359].

"Menos tierno" fue Voss –según Longhi– con este tipo de exposiciones que apoyaban "el presunto prestigio diplomático de un ruinoso Consejo de Europa". Para darle mayor difusión, Longhi tradujo al italiano la recensión que el estudioso alemán había escrito para *Kunstchronik* y la publicó en *Paragone*[1360]. En realidad Voss no buscaba polémica, pero le fue inevitable tocar algunos puntos sensibles. Al fin y al cabo, era imposible que esta ambiciosa empresa, que había movilizado un número tan importante de obras, dejase indiferente a alguien. De la meta que se habían propuesto los organizadores –contaba el propio Voss–, dieron testimonio las palabras que, en grandes letras de molde, se habían colocado en el vestíbulo de acceso a la muestra:

> Poner de relieve la unidad del espíritu europeo en los distintos siglos. De esta solemne realidad debemos tomar inspiración para una unión más estrecha entre todos los pueblos europeos[1361].

Debajo, una mesa llena de folletos y opúsculos propagandísticos sobre el Consejo de Europa, editados en Estrasburgo, buscaban ilustrar al visitante sobre la historia y la finalidad de este organismo[1362].

Un ejemplo lamentable de que, la tan cacareada unidad del espíritu europeo no era tal, como explicó Voss, fue la comentada ausencia de España. Por distintas razones, como hemos visto, la posible colaboración había naufragado. En cualquier

[1358] PÉREZ SÁNCHEZ 1964a, p. 347.
[1359] Es posible que se refiriese al *Inocencio X*. SUTTON 1957, p. 110.
[1360] LONGHI 1966, p. 24.
[1361] VOSS 1957, p. 56.
[1362] RICCI 1957, p. 37.

caso, la principal atracción fueron Caravaggio y los caravaggistas, "réplica abreviada" de las exposiciones de Milán 1951 y Utrecht 1952; de igual manera que la sección dedicada a los Carracci y sus seguidores se había inspirado en el modelo establecido por las bienales boloñesas de 1954 y 1956. La imponente *Degollación del Bautista* de Malta, que no había estado en la *mostra* milanesa, ahora, restaurada, ocupaba el lugar de honor. Todo un espectáculo al que contribuyeron también sus más de tres metros por cinco, dejando al resto de obras –si es cierto lo que nos cuenta Voss– "literalmente en la sombra". En cuanto a las escuelas locales italianas, la selección fue insuficiente y casual. Lo mismo podía decirse de las demás "escuelas europeas". Entre los propósitos y el resultado final, según Voss, hubo un abismo imposible de colmar[1363].

A pesar de esto, la exposición tuvo aspectos positivos. Por ejemplo, las restauraciones que se hicieron ex profeso, como la del *San Jerónimo* o la ya mencionada del Bautista, pinturas que Malta había enviado unos meses antes al Istituto Centrale del Restauro en Roma. Como dijo entonces Cesare Brandi, director de este centro, éstos eran "los viajes de verdad justificados". No lo eran, sin embargo, "las exposiciones itinerantes más allá de los océanos" por razones diplomáticas. Aquellas que Bruno Molajoli, superintendente de las galerías de Campania, llamaba maliciosamente "*mostre-squillo*"[1364]. Las críticas de Brandi y Molajoli estuvieron dirigidas concretamente a otra exposición que aquel mismo año, el de 1956, el Gobierno italiano había proyectado enviar a la National Gallery de Washington y al Metropolitan. Una nueva *tournée* de maestros del Renacimiento[1365] por Estados Unidos, al más puro estilo mussoliniano, pero que ahora venía a ser de algún modo una forma de ratificar la adhesión de Italia a la OTAN. Hasta ahí había llegado el cinismo gubernamental.

[1363] VOSS 1957, pp. 56-57, 62-63. "Mal concebida y aún peor realizada", escribió Francastel en *Annales*, mientras que en *Emporium* fue tachada de "antología un poco casual" de "propaganda europeísta" y "exaltación de una presunta unidad del arte". FRANCASTEL 1957, p. 222; PODESTÀ 1957, pp. 51-53.

[1364] BERNARDI, Marziano, "La mostra del Seicento europeo a Roma", *La Nuova Stampa*, Turín, 1 de diciembre de 1956, p. 3.

[1365] En la lista que acompañaba la propuesta del ministro Paolo Rossi figuraban obras como la *Virgen de la silla* y la *Dama velada* de Rafael, la *Palas y el Centauro* y la *Virgen del rosal* de Botticelli, el *Descanso en la Huida a Egipto* de Correggio, el *Brutus* de Miguel Ángel o el modelo en bronce de Cellini para su Perseo. Comunicados de prensa, 8 y 26 de octubre de 1956, Archivo de la National Gallery of Art de Washington. En https://www.nga.gov/content/ngaweb/research/gallery-archives/press-releases/1956.html [Consulta: 2/06/2017].



Fig. 55. Giovanni Gronchi, presidente de la República Italiana, visitando la exposición *Il Seicento europeo* (1956-57), celebrada en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, y escuchando las explicaciones del historiador del arte Mario Salmi. En la imagen, el *San Juan Bautista* de Caravaggio, conservado en los Museos Capitolinos. © Archivio Storico Istituto Luce - Cinecittà, Roma.

Sin embargo, el proyecto chocaría con la opinión pública y, más aún, con la negativa del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, que se manifestó contrario al préstamo por los riesgos que implicaba el traslado (al parecer Molajoli estuvo entre quienes más abiertamente se había opuesto al "crucero"), porque los museos americanos no se habían comprometido a la reciprocidad solicitada y, sobre todo, por "la delicadeza del momento político internacional"[1366]. El fallido proyecto puso de manifiesto una vez más la imprudente "manía exhibicionista de Italia en el extranjero", como denunció Antonio Cederna desde las páginas del semanario independiente *Il Mondo*[1367], y fue la razón por la que algunas colecciones italianas, como forma de protesta, habían causado vacíos incómodos en la exposición de *Il Seicento europeo*[1368].

Por todo ello, no es extraño que *Il Seicento europeo* se hubiese convertido en el objetivo de los ataques de tantos críticos e historiadores. Y lo fue no sólo por el hecho de usar el arte como instrumento ideológico y político para estrechar las alianzas entre países, sino por hacerlo mal. A las voces detractoras, se sumó, por supuesto, la siempre incisiva de Longhi en *L'Europeo*, semanario político de actualidad que había nacido en 1945 y del que era colaborador asiduo. Aquí arremetió contra este tipo de exposiciones, "«longa manus» intelectual de la UEO y, quizás, de la CECA y de otras entidades occidentalistas similares". Porque, a juzgar por las naciones "admitidas", quedaba claro que "no se trataba de Europa", sino de "una formulación política recentísima y para nada seiscentista". *Il Seicento europeo*, celebrada bajo las alas de un Consejo de Europa de discutible autoridad cultural, se convirtió de la noche a la mañana en el paradigma de lo que Longhi llamó mordazmente *mostre-carrozzone*. En resumen, "babélica". El problema de fondo residía en que su presunción europeísta estaba fundamentada en la ilusión de unidad en una Europa siempre dividida en conceptos, religiones, filosofía y, por supuesto, en el arte[1369]. Porque confundir a un caravaggista francés con uno

[1366] MERCALLI 2009, pp. 168-169, 174-175.
[1367] CEDERNA, Antonio, "I vandali in casa. Capolavori a mare", *Il Mondo. Settimanale politico, economico e letterario*, Roma, núm. 44, 30 de octubre de 1956, pp. 9-10.
[1368] Al parecer, los directores de las galerías y propietarios de las grandes colecciones tuvieron cierta libertad para aprobar u oponerse a los préstamos. CASTELFRANCO 1957, pp. 361, 365.
[1369] LONGHI 1985c, pp. 413, 415-416; LONGHI 1969, pp. 18-21. Longhi aún se refería a la Unión Europea Occidental y a la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, porque cuando escribió esto, todavía no se habían firmado los Tratados de Roma.

napolitano, como diría Brandi, quien se unió también a las críticas, no era de "europeístas sino de ignorantes"[1370].

Toda esta contrariedad llegaba a su apogeo, según nos cuenta Longhi, cuando "los débiles retratistas ingleses subvandyckianos" intentaron ilustrar una de las grandes tendencias continentales de la época, que bien podrían haber sido sustituidos "con mayor éxito por artistas checos o polacos, formados en el barroco católico romano, pero que aquí, por razones demasiado transparentes no figuraban". Era el caso del pintor Michael Willmann[1371], conocido como "el Rembrandt de Silesia"[1372]. ¿Por qué el comisario alemán había excluido el arte de la Alemania del Este, si en ese siglo, el XVII, estos territorios formaban parte del antiguo Sacro Imperio Romano Germánico[1373]? Porque en 1945, tras la Conferencia de Yalta, se había convertido en territorio de la nueva RDA, bajo el control soviético, mientras que Silesia se había incorporado a la República Popular de Polonia (PRL)[1374], Estado satélite de la URSS. Obviamente, este anacronismo geográfico estaba determinado por el sistema del poder de los años 50[1375]. Lo mismo ocurriría, paradójicamente, casi cuatro décadas después en la exposición *Europa, Europa.*

[1370] BRANDI 1957, pp. 1388-1389.

[1371] En 1959 se celebró la primera exposición monográfica sobre Willmann en Wrocław. No era el pintor más sobresaliente de su época, pero sí un trozo lo suficientemente importante de la historia de Polonia. De ahí el esfuerzo de la historiografía polaca por reivindicarlo entonces. Hoy, sesenta años después, aquel anhelo identitario pervive. Al acabar de recorrer la actual exposición *Willmann. Opus magnum* (2019-20), abierta en la misma ciudad, un pequeño cartel que pasará desapercibido para la mayoría de visitantes, nos interpela: "*The recurring question is whether this past remains relevant to us or it is history, a chapter definitely closed?*".

[1372] LONGHI 1985c, pp. 414-415. Argumento que refrendó la historiadora del arte polaca Aniela Sławska en *Biuletyn Historii Sztuki*. Era una pena, en su opinión, que la membresía al Consejo de Europa hubiese determinado las fronteras en la exposición, provocando ausencias injustificables como la de Willmann o el checo Škréta, o que en el caso holandés hubiese prevalecido el criterio de la nacionalidad frente al estilístico. SŁAWSKA 1957, pp. 269-271.

[1373] Véase KAUFMANN 2012.

[1374] El desafío que supone estudiar el arte de la Europa Central durante la Edad Moderna –y, con ello, el polaco– por razones históricas, geográficas, identitarias o historiográficas, ha venido siendo objeto de diferentes reflexiones por parte de Kaufmann. Lo es porque los acontecimientos del presente influyen en el punto de vista del historiador. El mapa europeo pre- y post-1989/91 lo hizo también. Cfr. KAUFMANN 1995, pp. 12-27; KAUFMANN 1999; KAUFMANN 2002; y KAUFMANN 2004, pp. 89-114, 135-186.

[1375] Cuando se habla de las llamadas Tierras Recuperadas (*Ziemie Odzyskane*), hay que tener en cuenta el fenómeno de "polonización" que se dio en la historiografía polaca bajo el socialismo. Como explica KOZIEŁ 2019, quien lo analiza en los estudios sobre arte silesiano del Renacimiento y el Barroco, no sólo fue alentado por las autoridades comunistas, sino también por razones nacionalistas. De ahí que, asimismo, se pusiese en práctica por historiadores del arte polacos anticomunistas. A principios de los años 60, sin embargo, esta tendencia se redujo, cuando una nueva generación propuso otro paradigma. Sobre la significación del espacio geográfico *polaco*, su expansión hacia el Oeste y cómo se "polonizó" a partir de 1945, véase FARALDO 2008b; THUM 2011; y FARALDO 2012.

Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa (1994), sobre las vanguardias en la Europa Central y del Este durante la Guerra Fría, aunque en la dirección opuesta: no se incluyó el arte de la Alemania Oriental, como advirtió Piotrowski[1376].

De vuelta a 1957, Voss quitó hierro al asunto diciendo que era obvio que Alemania no podía figurar demasiado brillantemente en el capítulo del *Seicento* europeo[1377]. Así que ahora se refería al siglo XVII; otra paradoja. Por lo que, cuando el pintor Paolo Ricci escribió en *Rinascita*, revista mensual que sirvió como instrumento para expresar la posición del PCI en materia de política cultural, que esta *mostra* había relegado a Polonia, Checoslovaquia, Hungría o Austria a "la categoría de naciones-que-no-hacen-historia", tuvo en parte razón. "Contentémonos –añadía Ricci– con la Europa «occidental» que los estrasburgueses quieren hacer aparecer como la única válida en el plano de la historia". Las contradicciones en las que se fundamentaba la supuesta unidad, por lo tanto, vinieron muy bien al discurso del partido comunista. Y, aunque las razones que movieron a Ricci a reivindicar a pintores checos como Karel Škréta o Jan Jiří Heinsch fuesen completamente distintas a las de Longhi (a quien, por cierto, había leído), también supo dar con los puntos débiles del relato europeísta. Si bien al calificar el europeísmo intencionadamente de "estrasburgués" (léase, de los Seis), cuando el citado movimiento encontró un amplio apoyo en la diáspora del bloque oriental[1378], delataba la alta ideologización que acusaba su crónica[1379].

En estos "casos extraños", para Longhi, también entraba España. Según su versión, no había movido ni un dedo para figurar por cuenta propia, estando presente "de mala gana" gracias al "rescate lamentablemente misérrimo" (quitando la *Vieja friendo huevos*) de otros museos. No podía decirse esto de Holanda, a pesar de que Honthorst, Ruisdael o Rembrandt no habían estado representados en su mayor esplendor. Pero le dolió ver allí dos vermeer que, en su opinión, no debían haberse prestado bajo ningún concepto. ¿Hubo algo acertado en la exposición según

[1376] Esta instrumentalización de la geografía histórica y artística con frecuencia tiene su explicación en las presiones políticas y administrativas que acompañan a la práctica curatorial. PIOTROWSKI 2009a, pp. 17-18, 20.
[1377] VOSS 1957, p. 61.
[1378] Fueron muchos los exiliados que participaron activamente en el Movimiento Europeo a través de la Comisión de Europa Central y Oriental. MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2017, pp. 27-28. Véase al respecto, además de los trabajos de Lane citados más adelante, los de MARTÍN DE LA GUARDIA 2002; MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2002 y 2011.
[1379] RICCI 1957, pp. 37-38.

Longhi? Bueno, Charles Sterling fue el único que salió bien parado en su crítica por haber logrado ofrecer un "panorama insólitamente profundo (y quizás demasiado erudito)" de la cultura del XVII en Francia[1380]. No faltaba casi ningún nombre ni corriente. Su trabajo también se llevó el reconocimiento de Voss[1381]. No pensó lo mismo Sutton, para quien el prestigio de una escuela que podía alardear de contar con nombres como los de Claude, Poussin o Le Nain había quedado deslucida por reducir la contribución nacional a obras de segunda categoría o porque un artista de la talla de Georges de La Tour había estado representado por pinturas de atribución discutida[1382]. Como vemos, la crítica no dio ni un respiro. Los ataques a la exposición, para qué vamos a engañarnos, fueron la tónica. Tanto es así que, a raíz del de George Isarlo a la sección francesa, el Comité Internacional se vio forzado a aclarar en una nota en el *Burlington* que las propuestas de los diferentes países habían sido avaladas unánimemente por todos los miembros del comité[1383].

De todas las críticas, probablemente Longhi había protagonizado la más hiriente y sarcástica[1384]. La respuesta de Lionello Venturi, como era previsible, no se hizo esperar. Desde las páginas de *Commentari*, sacó a relucir el enfrentamiento que ambos mantenían[1385]. Un entusiasta balance abría su reseña de esta *mostra*: más de cien mil visitantes –entre ellos, especialistas de todos los países– y ¡casi diez mil catálogos vendidos! Un resultado "grandioso", a pesar de que una parte de la crítica italiana –agitada por Longhi–, hubiese manifestado sus reservas[1386]. Lionello, y no podía ser de otra forma, también defendió la validez del discurso expositivo. Porque, antes siquiera de que el Consejo de Europa hubiese comenzado su andadura, él ya explicaba a sus alumnos de La Sapienza que la corriente naturalista,

[1380] LONGHI 1985c, pp. 413, 415-416.
[1381] VOSS 1957, p. 60.
[1382] SUTTON 1957, p. 110.
[1383] La respuesta de Isarlo no se hizo esperar. "Fui enviado a Roma", escribió en el *Burlington*, "para informar a los lectores de mi periódico de lo que era bueno en esta exposición, así como de lo que era malo", y expresó su desacuerdo con considerar "un ataque" el hecho de que un crítico argumentase con pruebas lo que pensaba. COMMITTEE 1957, p. 348; ISARLO 1958, p. 26.
[1384] VOSS 1957, p. 61.
[1385] El momento de mayor tensión entre Lionello y Longhi tuvo lugar en 1947, cuando se abrió el concurso para ocupar la cátedra dejada por Pietro Toesca. Pero sus diferencias no fueron únicamente profesionales. Si Lionello se había exiliado tras negarse a jurar fidelidad al régimen fascista, Longhi se quedó. Y lo más sorprendente, como contaría Zeri, es cómo Longhi entre los años 50 y su muerte logró anular cualquier recuerdo de su actitud durante el fascismo y hacerse "mediante un movimiento de conversión espectacular, simpatizante comunista". ZERI 1998, pp. 43-44. Sobre el episodio de la cátedra y esta enemistad, que dio lugar a dos facciones en la historia del arte italiana, véase BRIGANTI, Giuliano, "Caro Argan amico e nemico", *La Repubblica*, 13 de noviembre de 1992, pp. 32-33; y PACE 2014.
[1386] VENTURI 1957, pp. 3-4.

iniciada con Caravaggio, se difundió por toda Europa hasta el punto de que el lenguaje artístico durante el XVII llegó a ser "europeo, con una unidad raramente verificada en otros siglos"[1387].

La defensa venturiniana halló continuación en uno de sus discípulos y comisario de la *mostra*, Luigi Salerno, quien demostró haber sido un buen alumno. Su argumento principal fue que en el siglo XVII sí existió una unidad pero "espiritual". Un "tormento común", por decirlo de alguna manera, que se encontraba en la base de unas relaciones estilísticas más lejanas y complejas, no pudiéndose limitar aquella realidad a nuestros esquemas. Es por esto por lo que, frente a las discrepancias que inicialmente habían surgido respecto al concepto de lo barroco o el de unidad, fomentó la colaboración internacional para evitar que prevaleciesen las preferencias nacionales o las ideas de un solo crítico. También se aferró al éxito de público y a la extraordinaria difusión en la prensa internacional para defender la legitimidad de *Il Seicento europeo*. Periódicos como *The Times*, *Financial Times*, *Rome Daily American* o *Combat-Art* –relataba victorioso Salerno– habían subrayado la importancia de esta exposición que había salvado con bastante dignidad el escollo de la tan cuestionada unidad[1388]. Está claro que dos medios británicos, otro de tirada nacional, aunque controlado por la Agencia Central de Inteligencia estadounidense –más conocida por sus siglas en inglés, CIA–, y un cuarto francés, nueva tribuna artística de la posguerra europea y suplemento del diario parisino de izquierdas, pero anticomunista, *Combat*, no iban a decir otra cosa. En cualquier caso, la demoledora crítica de Longhi, experto ya de reconocidísimo prestigio, había llegado a demasiada gente. No había marcha atrás. Había tirado la primera piedra sobre otro debate más incómodo: el de las consecuencias de la politización del arte para proclamar la supuesta unidad europea en plena Guerra Fría.

Podemos concluir, por tanto, que las exposiciones del Consejo de Europa, a pesar de su alto significado político, renovaron la narrativa europea y fortalecieron los contactos entre académicos y el intercambio cultural, aunque manteniendo un discurso vertical, hegemónico y ahora, además, supranacional. Y, como había apuntado Beloff, al aplicar este discurso a la historia de la pintura europea, se ponía en entredicho, de algún modo, la fragilidad de las fronteras.

[1387] VENTURI 1950, pp. 7-8.
[1388] SALERNO 1957, pp. 5-13.

Varsovia 1956. La fragilidad de las fronteras

Algún tiempo después de la polémica levantada por *Il Seicento europeo*, Longhi volvería sobre el debate abierto por las exposiciones en su intervención en el Convegno Internazionale sulle Mostre d'arte, celebrado en Milán en noviembre de 1959. Sin embargo, no todo fueron reproches. Aprovechó la ocasión para aplaudir el esfuerzo que los especialistas polacos habían puesto en "entablar relaciones con Occidente" a través de las exposiciones durante aquellos años[1389], teniendo en cuenta la coyuntura política de la entonces PRL. Lo cierto es que, a partir de 1953, se había iniciado el lento deshielo que pondría fin a la brutal represión estalinista y, como consecuencia, se llevarían a cabo bastantes intercambios culturales entre la Polonia socialista y el bloque occidental.

Quizá, en este punto, deberíamos reflexionar sobre por qué prácticamente nadie se ha preguntado (al menos, desde la Europa Occidental) por las exposiciones de maestros antiguos que tuvieron lugar al otro lado del Telón de Acero, o que lo cruzaron, fortaleciendo las relaciones entre ambos bloques. Quizá deberíamos invertir el punto de vista para relativizar la narración tradicional y –por qué no– escribir una historia horizontal sobre estas exposiciones durante la Guerra Fría, como Piotrowski propuso para las vanguardias[1390]. Es decir, transgredir el discurso hegemónico y adoptar una historia de centro a centro, transnacional y global.

[1389] LONGHI 1969, p. 18. No era la primera vez que hacía balance sobre las exposiciones en la posguerra, véase LONGHI 1985d.

[1390] La propuesta de Piotrowski suponía desbancar la tradicional lectura centro-periferia a la hora de estudiar el arte contemporáneo y optar por la de centro-centro, es decir, replantear la geografía del arte que ha venido funcionando como una proyección del sistema del poder. De manera que su objetivo no era tanto proveer de otra voz a la historia del arte europeo (que sería la de la Europa Central y del Este), sino establecer –y esto es lo fundamental– otro paradigma para escribir la Historia del Arte. Lo que no significaba cancelar la historia del arte europea, sino llamarla por su nombre, "narrativa «occidental»", y relativizarla junto a otras narrativas histórico-artísticas. La consecuencia de este ejercicio era "una inversión de la visión tradicional de la relación entre la historia del arte de los márgenes y la de «nuestra» historia del arte (léase: de Occidente)". Este "nuevo internacionalismo", sin embargo, ha sido cuestionado por otros autores como Barriendos, quien ha trabajado este aspecto historiográfico en relación con el arte de Latinoamérica. En su opinión, la descentralización del arte global a través de la inclusión de la periferia (que denomina "regiones geo-estéticas emergentes") en la geografía histórica del canon occidental, más que una revaluación de la dinámica del poder global supone una consolidación de la hegemonía occidental o, dicho de otra manera, una re-occidentalización del concepto de arte global. PIOTROWSKI 2009a, pp. 14-16; PIOTROWSKI 2009b, pp. 53-54, 58; BARRIENDOS 2010. Para una aproximación a la evolución de la historiografía en relación con los límites nacionales que dominaban las narrativas histórico-artísticas hasta su cuestionamiento, consecuencia del fin de la Guerra Fría, véase STORM 2017.

Las exposiciones que se celebraron en el Museo Nacional de Varsovia[1391] nos permiten ampliar esta dinámica y entender mejor las redes e intercambios culturales que estaban funcionando durante este periodo. Porque, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, este museo conoció el apogeo de su desarrollo. Nunca su liderazgo fue tan incontestable. Aunque si hubiese que poner una fecha, esa sería la de 1955, año en que se celebró el décimo aniversario de la liberación de Varsovia. Porque si hasta aquel momento, la ciudad había aprovechado las instalaciones de esta institución para satisfacer sus intereses y necesidades más urgentes, a partir de esta fecha, su director, Stanisław Lorentz, decidió que era hora de que el museo se centrase en sí mismo, cumpliendo con sus propias tareas. Y la más importante era la de ser un espejo del mundo[1392]. Fue el inicio de una nueva era, que no habría sido posible sin él[1393].

La presencia de otros eminentes historiadores en los departamentos de conservación jugó también un papel clave en esta reorientación de la actividad científica y expositiva. Es el caso de Jan Białostocki que, en 1956, fue nombrado jefe de la Colección de Pintura Europea, cargo que ocuparía por más de treinta años. Si bien su carrera en el museo se remonta a 1946, cuando comenzó a trabajar como asistente del departamento de arte medieval al tiempo que estudiaba en la Universidad de Varsovia. En 1949, su maestro, el profesor Michał Walicki, fue arrestado por haber participado en el Ejército del Interior o del País (*Armia Krajowa*, AK)[1394] durante la ocupación alemana. Tras su puesta en libertad, cuatro años después, Walicki nunca más regresó a su cargo de conservador, aunque mantuvo una estrecha colaboración con el museo (muy significativa en el campo de las exposiciones) y retomó tanto la docencia universitaria como su actividad en el Instituto Estatal de Arte[1395]. En cualquier caso, su lugar lo ocupó su discípulo. Y no pudo ser más acertada la elección.

[1391] Sobre la historia del museo en estos años, véase LORENTZ 1957 y 1962; y MASŁOWSKA 2002. También resultan interesantes las reflexiones o balance sobre los museos polacos que presentan MURAWSKA-MUTHESIUS 1996; MAZAN 2011; y KALUZA 2011. Para la evolución de los museos nacionales en aquellos países bajo la órbita soviética, véase KNELL 2016, pp. 86-90.

[1392] MASŁOWSKA 2002, vol. 1, p. 57; LORENTZ 1999, p. 9-13.

[1393] Sobre su actividad como director del Museo Nacional de Varsovia, véase ZAŁĘSKI 1999, pp. 21-44; y ROTTERMUND *et al.* 1999, volumen que se le dedicó con motivo del centenario de su nacimiento, donde se publicaron además textos suyos inéditos.

[1394] Formación clandestina fiel al Gobierno polaco en el exilio, que constituyó el principal movimiento de resistencia polaca frente a la ocupación soviética y alemana.

[1395] WALCZAK 2011, p. 128.



Fig. 56. Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia (primero por la izq.), un joven Giulio Carlo Argan, Wlodzimierz Sokorski, ministro de Cultura y Arte de Polonia, Stanisław Skrzeszewski, ministro de Asuntos Exteriores, Juliusz Starzyński, director del Instituto Estatal de Arte, y Lucjan Motyka, director general de Bellas Artes y Exposiciones, en el hall principal del museo durante la inauguración de la exposición *Portret wenecki od Tycjana do Tiepola* (1956). Muzeum Narodowe w Warszawie, Polonia.

Białostocki, apoyado por Lorentz, dinamizó extraordinariamente las relaciones internacionales de este museo hasta convertirlo en una referencia dentro de los circuitos europeos; y no sólo en el bloque oriental, a pesar de su destacada iniciativa por establecer relaciones permanentes con las colecciones de Budapest, Praga, Dresde o el Hermitage[1396]. Hablaba numerosos idiomas y supo emplear las palabras como herramientas para lograr una apertura internacional tanto del museo como de la disciplina. Tejió una amplia red de contactos con historiadores y conservadores de otros países[1397] a través de su presencia en instituciones "de ambos mundos" y se esforzó en "promover sabiamente nuestra cultura común, pero sin olvidar sus raíces", según su amigo Chastel[1398]. Desde el mundo académico occidental, se le vio como uno de los pocos colegas al otro lado del Telón de Acero[1399].

En 1956, año fundamental para el bloque oriental (en Polonia, por la sublevación obrera de Poznań y el ascenso de Gomułka en octubre), se proyectaron todos sus esfuerzos. El Museo Nacional de Varsovia acogió tres exposiciones sobre pintura europea occidental con importantes préstamos del extranjero que, frente a las que se habían venido celebrando durante el estalinismo –de optimista

[1396] LORENTZ 1991, pp. 11-13.

[1397] Entre sus amistades se encontraban Horst Gerson, Charles Sterling, André Chastel, Jacques Thuillier, Rodolfo Pallucchini, Francesco Valcanover, William S. Heckscher o Rüdiger Klessmann. Entre 1957 y 1958, estuvo en el Institute for Advanced Studies de Princeton, donde su amistad y las conversaciones con Erwin Panofsky contribuirían a darse a conocer y a ser reconocido como uno de los más famosos continuadores y propagadores de su método. MICHAŁKOWA 1998, p. 7.

[1398] CHASTEL 1991, pp. 91-92.

[1399] Como explica Bałus, en 1949 se creó el Instituto Estatal de Arte, dependiente del Ministerio de Cultura, que se convirtió en un importante instrumento para implementar la nueva política cultural del Estado. La Historia del Arte se dividió entonces en periodos "progresistas" (Renacimiento, Ilustración, Realismo) y "retrógrados", debiendo ser sólo los primeros objeto de estudio. En 1954, se llegó a establecer, incluso, que habría que enfatizar en el discurso histórico-artístico todos los síntomas de lo polaco, ignorando aquel arte que tuviese carácter alemán. Pero la estalinización de la profesión no fue tan severa como inicialmente pareció. Tras el deshielo, a la altura ya de 1957, la estrategia de las autoridades comunistas cambió, y las interferencias directas desaparecieron, porque pasó a considerarse una disciplina marginal. No obstante, se mantuvo entre los estudiosos esa sensación de sentirse observados. De manera que el ideal en la investigación académica aspiró a una verdad pura, positivista, alejada de la crítica ideológica. Se erradicó cualquier referencia política, razón por la que predominó el análisis estilístico o formal. Al mismo tiempo, cuatro historiadores comenzaron a asimilar el método iconológico: Zofia Ameisenowa y Lech Kalinowski en Cracovia, Zdzisław Kępiński en Poznań y Białostocki en Varsovia. Kalinowski y Białostocki lo adoptaron como resultado de su rechazo a la tradicional historia de los estilos y al marxismo, así como por su deseo de mantenerse en la órbita de la cultura occidental. Białostocki pronto se convirtió en una autoridad en este campo. Al estar en constante contacto con el ambiente internacional, jugó un papel clave en la transmisión de los últimos avances a Polonia. Podríamos decir que fue un humanista contemporáneo porque, pese a experimentar el nazismo y el comunismo, creyó en la república de las letras y la validez universal de la tradición cultural occidental. BAŁUS 2012, pp. 441-446; MICHALSKI 1999, p. 53; CIULISOVÁ 2010, p. 356.

propaganda soviética o sobre la producción artística nacional–, buscaron socavar las fronteras Este-Oeste fijadas por el Telón de Acero. Habría más después. Pero fue en este año cuando los aficionados al arte, como escribió entonces el pintor y crítico polaco Ignacy Witz en el periódico *Życie Warszawy* (*Vida de Varsovia*), sintieron una renovación. Un cambio. Un alivio[1400]. Los maestros antiguos europeos "occidentalizaron" el museo, como bocanadas de un pensamiento cautivo.

La primera exposición se dedicó a *Rembrandt y sus contemporáneos*[1401], con motivo del 350 aniversario del nacimiento del pintor holandés. Una muestra pequeña –no podía compararse con las de Ámsterdam y Rotterdam[1402]–, pero ambiciosa. "La gente esperaba con gran interés y curiosidad su inauguración", nos cuenta Witz. "No estábamos acostumbrados a exposiciones de este tipo", en las que los cuadros de colecciones extranjeras tuviesen un papel protagonista. Expectación a la que había contribuido, en su opinión, el hecho de que Polonia no fuese un país donde abundasen "las obras de los maestros de primera liga"[1403].

La verdad era que, todavía en el siglo XIX, Polonia conservaba magníficos originales del maestro holandés, pero la Segunda Guerra Mundial había acabado de cercenar sus colecciones. Ante la escasez de originales, por lo tanto, se decidió presentar también pinturas de predecesores, alumnos e imitadores[1404], y complementar la muestra con otra simultánea a base de grabados y dibujos procedentes de colecciones polacas, holandesas y de la Albertina. Sin embargo, la sala más impactante y reveladora fue aquella donde se colgaron doce grandes fotografías que reproducían originales de Rembrandt que habían pertenecido a Polonia; incluido *El jinete polaco*, "una de las pérdidas más dolorosas", en palabras

---

[1400] WITZ 1972, p. 83.

[1401] WALICKI *et al.* 1956; MASŁOWSKA 2002, vol. 1, pp. 171-174. Este inusitado interés por los maestros antiguos de la pintura europea occidental se extendió a otros museos nacionales polacos, como el de Poznań. Simultáneamente, en mayo de 1956, se inauguró aquí una exposición sobre el *Retrato holandés del siglo XVII en las colecciones polacas*, fruto del esfuerzo de la conservadora de pintura europea, Anna Dobrzycka, quien había pasado un año becada en el Instituto Holandés para la Historia del Arte de La Haya. Su siguiente reto fue especializarse en arte español, escuela poco conocida y estudiada en Polonia, donde era habitual que se confundiese con la italiana. DOBRZYCKA 1956; MICHAŁKOWA 1957, p. 92.

[1402] A las que *Goya* sí dedicó varias páginas. "Yo sólo puedo decir", escribía Xavier de Salas en aquella crónica, "que he podido admirar en unos pocos días lo que me hubiera costado meses de viajes y de esfuerzos. Para esto son, claro está, las exposiciones". SALAS 1956, p. 139.

[1403] WITZ 1972, p. 83.

[1404] El alcance científico, según Walicki, también radicó en poder comprobar la calidad de muchos de ellos. De hecho, Gerson consideró esta sección, que incluía la *Resurrección de Lázaro* de Carel Fabritius, descubierta en Polonia en 1935, o el *Viejo* de Jan Lievens, adquirido aquel año por el museo, la más interesante. WALICKI *et al.* 1956, pp. 11-12; GERSON 1956, p. 280.



Fig. 57. La sala con reproducciones fotográficas de rembrandts que habían pertenecido a colecciones polacas en el pasado, entre otras *El jinete polaco*, en la exposición *Rembrandt i jego krąg* (1956), celebrada en el Museo Nacional de Varsovia.

de Witz, al haber sido vendido por el conde Zdzisław Tarnowski al coleccionista estadounidense Henry Clay Frick en 1910, pese a las protestas de la opinión pública[1405].

"Testimonio muy triste del implacable proceso de la reducción de las colecciones polacas de arte europeo", como lamentaba la crónica de Andrzej Chudzikowski para el Anuario del museo, esta sala tenía por finalidad contribuir a un mejor conocimiento del gusto de Polonia en el pasado[1406]. La realidad era otra. Este montaje, en primer lugar, apelaba al sentimiento nacional en un momento delicado de la historia de esta nación, que había sufrido la ocupación nazi y soviética, y ahora continuaba sometida a la voluntad de Moscú. En segundo lugar, quería demostrar que Polonia, en cuestiones de gusto, estaba en el mismo marco de referencia cultural que la Europa Occidental. Porque, como en algún momento ha dicho Davies, a pesar de que geográficamente siempre ha pertenecido al Este, sus vínculos más fuertes los ha tenido con el Oeste. Luego, su occidentalismo es fundamental y compulsivo frente a un Este, representado por Rusia, con el que por lo general no se han venido identificando[1407]. Por último, esta sala y la exposición entera eran un ejemplo de su ambición por estar a la altura de los circuitos de esa cultura occidental; es decir, jugar en "primera división", en la que jugaban los grandes museos, celebrando también los aniversarios de los grandes maestros, según la historia del arte canónica –la de Occidente–, en vez de cuestionarla.

Por esta razón, seguramente, este montaje no complació a todos y fue carne de cañón para una de las caricaturas de la famosa revista satírica *Szpilki*. En las paredes de una imaginaria sala de esta exposición aparecía escrito: "Fotografías de fotografías de las obras de Rembrandt", parodiándolo, o bien "Aquí no cuelga ningún cuadro de Rembrandt" o "Si hubieran estado las obras de Rembrandt, habrían podido colgar aquí", haciendo lo propio con el resto de las salas[1408]. Los vacíos, de hecho, tuvieron que llenarse con las contribuciones de otros museos "amigos" como el Museo de Bellas Artes de Budapest, la Galería Nacional de Praga o el Staatliches Museum de Schwerin en la RDA y, cómo no, del Hermitage, que prestó tres rembrandts (la *Flora*, el retrato de Baartgen Martens Doomer y otro de un hombre desconocido). Ni Horst Gerson ni Otto Benesch, que cubrieron el

[1405] WALICKI *et al.* 1956, pp. 4-5; WITZ 1972, p. 84; CHUDZIKOWSKI 1958, p. 424.
[1406] CHUDZIKOWSKI 1958, pp. 423-424.
[1407] DAVIES 2001, pp. 300-303 (1984, pp. 342-345).
[1408] La viñeta aparece reproducida en MASŁOWSKA 2002, vol. 1, p. 172.

evento para el *Burlington* y *Kunstchronik* respectivamente, llegaron a ver estos tres últimos durante su visita a la muestra, puesto que todavía no habían llegado a Varsovia[1409]; sí lo habían hecho las cinco pinturas de seguidores que, excepcionalmente, envió el Rijksmuseum. No había sido la exposición más importante de ese año, admitía Gerson, pero los colegas polacos se merecían su aplauso por haber logrado "bajo tan difíciles condiciones" reunir con éxito suficiente material para dar un panorama verdadero del arte holandés[1410].

La segunda exposición sobre maestros antiguos occidentales de 1956, inaugurada también durante aquella primavera, fue *Retratos venecianos de Tiziano a Tiépolo*[1411]. Era la respuesta del Gobierno italiano al éxito de la *mostra* sobre el vedutista Bellotto y el pintor polaco Gierymski celebrada un año antes en Venecia[1412], la cual había marcado el inicio de un nuevo programa de intercambio cultural entre Italia y Polonia con el objetivo de fortalecer sus relaciones diplomáticas. De hecho, todas las pinturas vinieron de colecciones italianas y colaboraron en su organización historiadores de la talla de Giuseppe Fiocco, Rodolfo Pallucchini, Francesco Valcanover o Giulio Carlo Argan.

Como complemento, en las salas del museo se montó, al mismo tiempo y con el asesoramiento de Fiocco y Longhi, la muestra *Pintura italiana de los siglos XVII y XVIII en las colecciones polacas*[1413]. Por primera vez en la historia de la

[1409] CHUDZIKOWSKI 1958, p. 451. En España la noticia se redujo a un párrafo marginal en *Goya*, mientras que en el siguiente número se dedicaría un reportaje a la conmemoración del centenario en Holanda. Cuestión de prioridades. Lo mismo ocurrió en Italia, donde únicamente Ragghianti en *seleArte* se hizo eco de las exposiciones holandesas. NOTICIAS 1956c, p. 133; RAGGHIANTI 1956.

[1410] GERSON 1956, p. 280. Otro de sus logros fue organizar un congreso internacional complementario, que reunió a numerosos especialistas como el propio Gerson, Argan, Otto Benesch, entonces director de la Albertina, o Mijaíl Artamónov, que ocupaba la dirección del Hermitage. CHUDZIKOWSKI 1958, p. 451.

[1411] VALCANOVER 1956; MASŁOWSKA 2002, vol. 1, pp. 174-175.

[1412] En ella, las *vedute* realizadas por Bellotto en la última etapa de su vida al servicio de la corte en Polonia convivieron con personajes, escenas o paisajes italianos captados por la pintura decimonónica de Gierymski durante los años que residió en Italia –a excepción de *La mujer judía vendiendo naranjas* o la *Fiesta de las trompetas a orillas del Vístula*, auténticos iconos de la historia del arte polaca. Instalada en el Palazzo Grassi durante el otoño de 1955, despertó bastante interés, a pesar de competir aquellos meses con la de *Giorgione e i giorgioneschi* y coincidir con el XVIII Congreso del CIHA, donde, por cierto, participaron ocho ponentes polacos. Según Lionello Venturi, las *vedute* hicieron de esta exposición una de las mejores abierta esos días en Venecia. Los nombres de Lorentz, Stefan Kozakiewicz y Vittorio Moschini en el comité científico, como diría Longhi, habían sido garantía de ello. LORENTZ y KOZAKIEWICZ 1955; VENTURI, Lionello, "Un congresso a Venezia di settecento studiosi d'arte", *La Nuova Stampa*, Turín, 9 de septiembre de 1955, p. 3; LONGHI 1985b, pp. 409-410.

[1413] Antes incluso de la inauguración del actual edificio que albergaría el Museo Nacional de Varsovia en 1938, se habían reorganizado y completado las colecciones de pintura extranjera, prestando gran atención a la pintura italiana de aquellos siglos. A pesar de que la Segunda Guerra

museografía polaca, se reunió y se dio visibilidad a un gran número obras italianas conservadas en Varsovia, Poznań y Cracovia, "inéditas, al menos fuera de Polonia"[1414]. Es cierto que en Varsovia no se pudo ver un panorama de todas las corrientes del siglo XVII. No había, por ejemplo, ningún caravaggio. Tampoco la escuela boloñesa quedaba bien representada, aunque se contaba con el magnífico *San Francisco con un ángel tocando el violín* de Guercino. No obstante, se pudo disfrutar de pintores como Strozzi, Il Cerano, Stanzione, Cavallino o Vouet. Esta exposición era la prueba fehaciente de que los historiadores polacos, además de insistir en los fuertes lazos con las naciones del otro bloque en el pasado, querían colocarse a la vanguardia de la historiografía occidental, que ahora estaba revalorizando el *Seicento* italiano.

A las pocas semanas de que *Retratos venecianos* echase el cierre, se abrió la última exposición sobre pintura occidental de aquel año, *Pintura francesa de David a Cézanne*, comisariada por Bazin[1415], quien viajó en persona hasta Varsovia, junto a Charles Sterling, para inaugurarla desde el imponente hall principal del museo[1416]. El número y la calidad de los préstamos del Louvre y otras colecciones de Francia fue abrumador[1417]. "Por petición nuestra", según Lorentz, se envió *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix[1418], icono de la Revolución Francesa que presidía la

---

Mundial y la destrucción de la ciudad bajo la ocupación alemana frenaron esta tarea y causaron grandes pérdidas, estos retos científicos se retomaron durante los años 50. Tanto es así, que fue entonces cuando Białostocki y Walicki prepararon el volumen de *Pintura Europea en las colecciones polacas* (1955), empresa que fue ampliamente elogiada por Longhi. BIAŁOSTOCKI 1956, pp. 7-16; MASŁOWSKA 2002, vol. 1, p. 176; LONGHI 1985e, p. 305.

[1414] Z. V. 1956, p. 231.

[1415] Esta exposición, que llevaba por título el de un antiguo libro del propio Bazin, *De David a Cézanne. La peinture française au XIX^e siécle* (1943), había sido organizada junto a la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Dirección de Museos de Francia, bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Artística. BAZIN 1956; MASŁOWSKA 2002, vol. 1, pp. 176-177.

[1416] Coincidieron con Chastel en el único viaje que este historiador francés hizo a Polonia. En la Biblioteca del INHA se conservan algunas fotografías, fechadas en junio de 1956, de Chastel en Łowicz en compañía de Bazin y Sterling. La organización de estas visitas solía correr a cargo de Lorentz y Juliusz Starzyński (relevo que, después de 1970, tomarían Piotr Skubiszewski y Białostocki). El segundo era el director del Instituto Estatal de Arte (a partir de 1959, Instituto de Arte de la Academia Polaca de Ciencias (IS PAN)) y del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Varsovia. Ambos disponían de una amplia red de contactos en organizaciones internacionales como el ICOM, el CIHA o la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). CHROŚCICKI 2013, pp. 29-33. ROTTERMUND *et al*. 1999, p. 420.

[1417] A partir de 1954, Moscú había asignado nuevas tareas a la diplomacia de la PRL con respecto a Francia, como apoyar al Partido Comunista Francés y desarrollar contactos con otros poderes políticos reticentes entonces a ratificar el tratado de la Comunidad Europea de Defensa. El objetivo soviético era socavar cualquier intento de construir la unidad de la Europa Occidental. TYMANOWSKI 2014, p. 34. Sobre las relaciones franco-polacas en torno a 1956, véase PASZTOR 2007.

[1418] LORENTZ 1991, pp. 11-13.

portada del catálogo y que parecía invocar el recuerdo de la poeta Krystyna Krahelska, la joven que había servido de modelo para la Sirena del Vístula, pero que murió durante el Levantamiento de Varsovia de 1944. El monumento, sin embargo, sobrevivió, convirtiéndose en un símbolo de la resistencia. Como aquellos pintores románticos que, según lo que nos contaba Bazin en el catálogo, se habían convertido en héroes, genio e individualidad abriéndose paso entre el impulso social de la igualdad, mientras perseguían un misterio que no encontraban en la sociedad industrial y gris[1419].

Apenas dos semanas después de que se inaugurase esta última exposición, el día 28 de junio, tendría lugar la protesta antisoviética de Poznań[1420]. Aunque no sería tan relevante como la de Budapest, fue un aviso de que el sistema comunista se enfrentaba a una profunda crisis que acabaría desembocando en Octubre de 1956 y el ascenso de la facción reformista, el Partido Obrero Unificado de Polonia (PZPR) liderado por Gomułka. Su nombramiento significó una ruptura con el pasado estalinista, denunciado en su famoso discurso del día 20, y abrió el camino hacia un Gobierno comunista más templado. Si bien es cierto que, a pesar de que en un principio fue visto como un líder nacional contra la dominación rusa, el desencanto no tardaría en llegar. Además, el aleccionador efecto de la brutal contención soviética de la Revolución de Hungría mostró a los polacos los límites de la tolerancia de la URSS. En esta coyuntura, no fue casual el cambio de ritmo en el museo que, durante la primavera de 1957, acogería una exposición sobre *Pintura rusa de los siglos XIV al siglo XX*. Los cuadros no vinieron ni del Hermitage ni del Pushkin, sino de la colección rusa por excelencia: la Galería Tretiakov[1421]. Era el momento de recordar a la sociedad polaca –rezaba el prólogo al catálogo– "los alcances de la cultura rusa" con el fin de mejorar la amistad entre estas "dos

[1419] BAZIN 1956, pp. 9-16.

[1420] Si bien ya durante la primavera el ambiente en las fábricas había sido muy tenso. Sobre Junio de 1956, véase MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 1995, pp. 76-81; DAVIES 2005, vol. 2, pp. 433-440; KEMP-WELCH 2008, pp. 86-118; MACHCEWICZ 2009, pp. 87-124.

[1421] Fue la única colección del XIX que alcanzó la categoría de "nacional" debido al papel del coleccionista que la fundó, Pável Mijáilovich Tretiakov, en la revolución de los años 60. Desde 1856, con la premisa de que su colección sería propiedad del pueblo, Tretiakov coleccionó a los artistas patrios favoritos, fundamentalmente de carácter realista y que representaban temas cotidianos de la sociedad rusa. En 1872, la galería abrió al público. No es casualidad, por tanto, que se convirtiese en un estímulo para los jóvenes revolucionarios bolcheviques, e incluso en escenario de sus juramentos. La "nueva era" de su historia comenzaría precisamente con la Revolución de Octubre. En 1918, con el fin de "democratizar" su actividad, Lenin publicó un decreto por el cual pasó a ser de titularidad estatal. LEBDEV *et al.* 1957, pp. 5-9, 33.

naciones hermanas" (léase, Polonia y la Unión Soviética). Fue un buen tirón de orejas.

En este punto, podríamos preguntarnos, si las tres exposiciones de maestros antiguos de 1956 habían sido una estrategia de occidentalización o era el Museo Nacional de Varsovia una institución con un gran poder de atracción. Por qué no las dos cosas. Con frecuencia estos intercambios culturales se han interpretado como una relación de desigualdad, en la que ya imaginamos quién salía perdiendo. Es el problema de una historia de los museos escrita desde Occidente y recorrida por los nombres del Louvre –erigido en el museo europeo *par excellence*–, el Prado, el Rijksmuseum o la National Gallery. Hasta el punto de que, tras la caída del comunismo, la actividad expositiva de los museos polacos continuó imitando "los modelos occidentales" (exposiciones con obras maestras firmadas por artistas de renombre mundial) para alcanzar su misma popularidad[1422]. Sin embargo, la actividad científica y expositiva del Museo Nacional de Varsovia a partir de 1945 fue incesante y ambiciosa. Vertiginosa en 1956. Hubo mucho interés en estar a la altura de lo que sucedía al otro lado, rebasando un muro al fin y al cabo artificial, amenazado irremediablemente por la existencia de un patrimonio común. Por lo que estos historiadores encontraron en el arte una esfera donde podían reconstruir su identidad, sirviéndose, entre otros medios, de la integración de los valores universales occidentales.

A lo mejor deberíamos recordar que desde Varsovia se enviaron numerosas exposiciones al bloque occidental. Se estaba buscando, por tanto, una proyección exterior. Hubo fundamentalmente dos modelos: el más clásico de "tesoros del arte polaco"[1423] y, el más repetido, el de las *vedute* de Bellotto[1424]. ¿Por qué Bellotto?

[1422] MAZAN 2011, pp. 679-680.

[1423] En 1961, el Museo de Bellas Artes de Burdeos, bajo el liderazgo de Martin-Méry, inauguró la exposición *Trésors d'art polonais. Chefs d'œuvre des musées de Pologne*. Su presencia aquí, escribió el alcalde de la ciudad, Jacques Chaban-Delmas, permitiría "apreciar el lugar que ocuparon las escuelas polacas en el movimiento pictórico universal". Otro ejemplo fue *Treasures from Poland* (1966-67) en Chicago, Philadelphia y Ottawa. MARTIN-MÉRY 1961.

[1424] Después de Venecia 1955, Bellotto volvería a viajar durante la primavera de 1957. En esta ocasión lo haría a Londres, Liverpool y York. Lo que debió contribuir a renovar las relaciones culturales entre Gran Bretaña y Polonia. La exposición acabó su periplo aquel otoño en el Museo Boymans de Rotterdam. Durante los años 60, superando resentimientos en el camino hacia "una amistad forzosa" con la RDA, Varsovia volvió a organizar una exposición itinerante consagrada a Bellotto. Esta vez lo hizo en colaboración con la Gemäldegalerie de Dresde. Es así como, entre 1963 y 1966, la exposición estuvo en ambas ciudades y en Cracovia. Después viajó a Viena, donde la lista de préstamos se amplió con obras del propio Kunsthistorisches, del Hermitage y el Museo Pushkin. Por último, desafiando las tensiones con la Alemania Occidental, la exposición pudo verse en la Villa Hügel de Essen, donde aquellas vistas dejaron de ser únicamente de Dresde o Varsovia para

Porque, además de ser italiano, pintó la Varsovia más europea y cosmopolita, aquella que en el pasado había jugado un papel fundamental en el escenario ilustrado de la Europa de las Luces. Ni que decir tiene su importancia para la reconstrucción de la ciudad[1425]. Bombardeada, incendiada por orden de Hitler, Varsovia no debía existir más. Pero gracias a estas *vedute*, los polacos estaban reconstruyendo su capital[1426]. No como era al principio de nuestro siglo, sino como Bellotto la vio[1427]. Además, como en algún momento ha explicado Faraldo, en este contexto la palabra *odbudowa* o 'reconstrucción' asumiría un significado especial: no sólo como reconstrucción y reorganización económica y material propia de los imperativos de la posguerra, sino como reacción contra el vandalismo nazi que había intentado eliminar los elementos de la historia y la cultura polacas. Es decir, reconstrucción como requisito para la nueva autodefinición nacional[1428].

Una exposición nunca es neutral; y menos aún lo es en un contexto de tensión como el de la Guerra Fría. Entonces, ¿por qué se organizaron todas estas exposiciones? Porque Varsovia no estaba en los "márgenes", sino en el mismo marco de referencia cultural. Pero, ¿no era en el fondo una "aspiración a ser normal", a ser simplemente "como el Oeste"?[1429] Sí y no. Porque, junto al deseo de establecer vínculos culturales con el bloque occidental, había un marcado sentimiento patriótico que se manifestó en las exposiciones sobre arte polaco que se organizaron en este museo o que se enviaron a otras galerías occidentales o, incluso, a Estados Unidos. Esta reafirmación de la identidad nacional era igual o más necesaria que la cultural para una nación maltratada por su funesta posición

---

convertirse en "*vedute* europeas", como rezaba la adaptación del título. Sacar las *vedute* de gira por Europa constituye, por lo tanto, un ejemplo paradigmático de cómo las exposiciones funcionaron como un medio de intercambio de valores e información y un fiel reflejo del equilibrio de poderes. FRABETTI 1955, p. 179; FEUß 2016; PIOTROWSKI 2009a, p. 16.

[1425] BIAŁOSTOCKI 1964, p. 284; LORENTZ y KOZAKIEWICZ 1957, pp. 2-3.

[1426] KOZAKIEWICZ 1968, pp. 83-87.

[1427] Varsovia, "casi cancelada por la bestialidad nazi de 1939", escribiría Longhi, había encontrado en aquellas vistas los documentos más fiables. LONGHI 1985b, pp. 409-410. Sobre la opción de reconstruir la arquitectura polaca "original", devastada tras la ocupación alemana, en relación con la reconstrucción de la identidad nacional, véase FARALDO 2001, aunque el autor lo estudia a través del caso de la ciudad de Poznań. Sin embargo, en sus reflexiones también tiene cabida el ejemplo del casco antiguo, el *Stare Miasto*, de Varsovia, que fue seguramente la destrucción deliberadamente más simbólica. Hasta el punto de que los polacos lo percibieron como un ataque a su identidad y un intento de aniquilar su existencia histórica.

[1428] FARALDO 2001, pp. 609-611. Sobre la reconstrucción posbélica de Varsovia a partir de 1945 como aspiración nacionalista, las motivaciones que hubo detrás de ello y el contexto político en la que tuvo lugar, véase BARTETZKY 2016 y 2019, quien lo aborda en relación con otros casos de la Europa Central y del Este, así como FARALDO y RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2019, que lo hacen en relación con la Madrid de 1939.

[1429] PIOTROWSKI 2009a, pp. 12, 15.



Fig. 58. Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia en frente a un autorretrato de Rembrandt, copia de taller, en la exposición *Rembrandt i jego krąg* (1956).

geopolítica entre Alemania y Rusia. En definitiva, estaban construyendo su identidad a través de diferentes direcciones y, sobre todo, querían demostrar en qué lado estaban. Además, tal y como señaló Judt, en el caso de aquellos países situados en el centro de Europa, la invención de una identidad diferenciada, su "centroeuropeidad" (aunque, para ser más exactos, quizá habría que hablar de una Europa Centro-Oriental, como propuso Halecki[1430]; o no[1431]) se fundamentaba en que no los confundiesen con otros lugares situados más al este, garantizándoles un lugar en el lado "bueno" de esa división[1432]. Por eso se apostó por un discurso transnacional que minase el Telón de Acero desde el propio bloque de influencia soviética. Al fin y al cabo, la Europa del Este había sido una construcción política. Por lo que no había nada de malo en desmontarla.

Por tanto, el deseo de pertenecer a la Europa Occidental, aunque manteniendo su identidad, se aprecia muy bien en la actividad de los museos durante las décadas de 1950 y 1960, a pesar de que el resto de su programa expositivo estuvo mediatizado por el Gobierno comunista y el influjo soviético. Si damos un salto en el tiempo, ese anhelo de "occidentalismo" se extrapoló al ingreso de Polonia en el Consejo de Europa en 1991 así como a su solicitud de adhesión a la Unión Europea, cuyas negociaciones se iniciaron en los años 90[1433]. Sin embargo, su ingreso en esta última organización, junto a otros nueve nuevos Estados miembro, no se hizo efectivo hasta 2004, protagonizando una histórica ampliación de la UE hacia el

[1430] Este historiador polaco fue uno de los primeros en establecer, frente a la tradicional división de Europa en Oeste y Este, el concepto de Europa Central (ese *heartland* o corazón de Europa) que dividió a su vez en dos partes: *West-Central* o centro-occidental y *East-Central* o centro-oriental. Así lo recogió en su libro *The Limits and Divisions of European History* (1950), aunque es una idea sobre la que había venido trabajando desde los años 20. Además, en 1957, en el prefacio a la edición polaca de *A History of Poland*, Halecki expresó su deseo de que los polacos pudiesen descubrir en ella sus "vínculos seculares no con el Este, sino con el Oeste católico". HALECKI 1950, pp. 105-141; KŁOCZOWSKI 2006, pp. 435-439.

[1431] Autores recientes, como Kaufmann desde la Historia del Arte, han sugerido, sin embargo, que es preferible usar la noción más amplia y no excluyente de Europa Central para todos estos territorios. No sólo por las conexiones artísticas, sino porque muchas de las subdivisiones de esta región habrían sido un constructo historiográfico consecuencia de las existentes durante y después de la Guerra Fría, no correspondiéndose con la realidad de otros periodos del pasado, como el de la Edad Moderna. El reto de la historiografía hoy es, en su opinión, integrar esa Europa Central en una imagen más completa del arte europeo y occidental. KAUFMANN 2002.

[1432] Sobre estas divisiones mentales, consecuencia de una historia de Europa tradicionalmente escrita por Occidente, véase DAVIES 2007, pp. 22-45; y JUDT 2013, pp. 57-93.

[1433] Antes tuvo que someterse a un reajuste de su economía y su legislación con la progresiva introducción de una serie de medidas y reformas para adecuar su situación a la del espacio comunitario. En 1991, cuando se firmaron los Acuerdos Europeos, ya se estimó que el proceso no se completaría al menos hasta diez años después. Sobre el camino de Polonia hacia Europa durante los años 90, véase URBÁNEK 2007.

Este[1434]. Luego, este deseo no era consecuencia de una conversión reciente a la idea de la unidad europea, sino que los vínculos de Polonia con la Europa Occidental están profundamente arraigados en la historia y la cultura. Es por esto que, las ideas de los polacos sobre el futuro de Europa y el lugar de Polonia en él fue un tema ampliamente debatido después de la Segunda Guerra Mundial, como han subrayado Lane y Wolański[1435]. No obstante, al tocar este tema no se puede desatender el sentimiento nacionalista, como argumentó Judt. Porque, a pesar de esta visión aparentemente triunfalista del europeísmo que acabamos de dar, no era tan fácil ser "europeo" en la Europa del Este posterior a 1989[1436].

Sería interesante saber más de cómo se vio desde el bloque occidental esta dinamización expositiva. Puesto que, aparte de los ya comentados, sabemos que fueron muchos los críticos, historiadores del arte o conservadores "occidentales" que viajaron hasta aquí, movidos por la búsqueda de originales al tiempo que por el interés de conocer los grandes museos y colecciones de toda Europa[1437]. Lo ha contado Emiliani cada vez que recordaba aquellos años de ebullición cultural. Los viajes entonces eran una auténtica aventura, según él, pero con el tren se podía

[1434] Esta ampliación hacia el Este reabrió el antiguo debate sobre qué era Europa. Fue entonces cuando historiadores como Davies pusieron el acento en la centralidad que países como Polonia habían tenido en la historia europea. FUSI 2003, pp. 269-270.

[1435] La bibliografía que ha estudiado la búsqueda de Polonia de su identidad como nación así como de una unidad europea durante la Guerra Fría es extensa. Por eso, en primer lugar, remitimos a los textos de LANE 2005 y 2008, al volumen colectivo editado por LANE y WOLAŃSKI 2007 y al libro de LANE y WOLAŃSKI 2009, en los que se visibiliza la contribución polaca en el exilio al Movimiento Europeo, situándola en el marco institucional europeísta y en el contexto más amplio de las relaciones internacionales durante este periodo, sin olvidar sus consecuencias en la política europea de Polonia en la era postcomunista. En segundo lugar, consideramos relevantes los estudios de Faraldo, quien, con un conocimiento amplio del mundo soviético, se ha venido especializando en las cuestiones subrayadas: nacionalismo, comunismo, la cuestión europea, la historia de la Europa Central y del Este, especialmente de Polonia, la (re)construcción de la identidad, la percepción de la Europa occidental, la memoria y la pluralidad de narraciones. Véase THUM y FARALDO 2000, donde se reflexionaba ya en torno a la incorporación de las "regiones occidentales polacas" y la necesidad de revisar o, más bien, reiniciar una tradición historiográfica fuertemente ideologizada y las posibles líneas de investigación; y FARALDO 2008a, volumen que reúne una serie de artículos del autor a lo largo de los cuales aborda todas las cuestiones indicadas, junto a FARALDO 2004, 2006 y 2009. Por último, resulta ilustrativa de lo que fue el pensamiento polaco sobre una posible unidad de Europa a lo largo del siglo XX, la antología editada por ŁUKASIEWICZ 2011.

[1436] JUDT 2013, pp. 84-87.

[1437] Sin lugar a duda, es un camino a seguir en el futuro. Lo digo porque, navegando por el archivo de Rodolfo Pallucchini, que la Università di Udine ha volcado hace poco en la red [http://teche.uniud.it/fondo/archivio-rodolfo-pallucchini], leí una carta de Fiocco, del 28 de mayo de 1956, donde le explicaba a Pallucchini que apenas había vuelto de Polonia, "después de un viaje muy fructífero" del que daría los resultados –"como para Rusia"– en la revista *Arte Veneta*. Su viaje habría coincidido con la exposición del *Retrato veneciano* en Varsovia, en la que ambos habían colaborado. Este testimonio nos sirve, una vez más, para afirmar que elaborar una cartografía 'historiográfica' de la época a partir de las experiencias de estos historiadores, explicaría mejor cómo se trabajaba y qué factores influyeron en la construcción de la disciplina.

viajar desde Bolonia a cualquier ciudad europea. Una noche y a la mañana siguiente estabas en París, Viena o Frankfurt. Unas horas más, y llegabas a Bruselas o Ámsterdam. Igual que hoy con el avión, aunque entonces –aseguraba Emiliani– era mucho "más seductor ese tren que traqueteaba a su paso por el Simplón, la nieve en las ventanas, las primeras luces del alba en la *banlieu* de París y en la Gare de Lyon". En los sesenta, el automóvil le brindó una extraordinaria libertad. Es así como, acompañado por Gnudi, fue en numerosas ocasiones "más allá del Telón de Acero". Estuvieron en Praga y la ciudad checa de Kroměříž, "bajo los montes Tatra". También en Dresde, Naumburgo o Erfurt en la Alemania del Este, donde tuvo la impresión de que la gente tenía "el rostro triste a causa del comunismo". Si bien nada superó a Varsovia, donde pudo comprobar "cómo la destrucción de la guerra había dejado consecuencias espantosas. Totales"[1438].

"Por invitación de las autoridades" viajaría también al otro lado Federico Zeri. En 1952 estuvo en Checoslovaquia, Polonia y Yugoslavia para ayudar, entre otras cosas, con la preparación de los catálogos de algunas exposiciones. Como invitado nuevamente visitaría Moscú y Leningrado en 1960. Aquí se le encargó valorar lotes de cuadros italianos que estaban acumulados en almacenes. "El país", recordaba sobre aquel viaje, "estaba devastado por un gobierno de locos y de incompetentes". "La gente vivía como en un clima de terror". Sin embargo, en su segunda visita al corazón de la Unión Soviética, en 1968, apreció un cambio. Ya se podían ver exposiciones de artistas no alienados o a visitantes en la Galería Tretiakov contemplando "las obras maestras del realismo socialista con un aire socarrón"[1439].

Pero demos un paso más en las transferencias culturales que estaban funcionando a través de las exposiciones en este periodo. Si revisamos el programa expositivo del Hermitage y del Museo Pushkin durante los años 50, descubrimos que también tuvieron lugar allí una serie de exposiciones sobre los maestros antiguos occidentales[1440]. Es más, también se celebró en ambos museos una

[1438] EMILIANI 2011, pp. 55, 63; EMILIANI 2017, pp. 195, 201.
[1439] ZERI 1998, pp. 116-122.
[1440] Este interés por el arte europeo occidental también se dejó sentir en las publicaciones. La mayoría fueron resultado de la actividad científica de los departamentos del Hermitage, bien en forma de revistas, bien como catálogos de exposiciones; aunque, en opinión de Białostocki, únicamente el correspondiente a la monográfica de Rembrandt se atuvo a los estándares científicos exigibles. Además, comenzaron a aparecer monografías en ruso sobre los grandes maestros. Por ejemplo, en 1955 lo hizo una sobre Caravaggio, firmada por Tat'jana Znamerovskaja, profesora de la Universidad de Leningrado, o en 1956 otra sobre *Velázquez y el retrato español del siglo XVII* de

exposición sobre Rembrandt, otra sobre pintura francesa e, incluso, una sobre los tesoros de la Galería de Dresde (antes de devolverlos). Al parecer, esta última fue todo un éxito[1441]. Además, en 1961, el Pushkin organizó una exposición sobre pintura italiana de los siglos XVII y XVIII en las colecciones rusas[1442]. Quizá estas exposiciones constituyeron un instrumento para contrarrestar la "conspiración" de la Europa Occidental. La Unión Soviética era consciente del camino emprendido por las Comunidades Europeas. De manera que no es descabellado pensar que pudieron ser parte de una estrategia, utilizando los mismos medios, para evitar un posible aislamiento[1443]; aunque a la vez, estas exposiciones servirían para dar una sensación de normalidad dentro del propio bloque soviético.

Esto demuestra que la diplomacia cultural en aquel tiempo era mucho más compleja de lo que suponemos cuando estudiamos el fenómeno de las exposiciones de maestros antiguos durante la Guerra Fría. Es por esto por lo que es necesario comenzar a trazar un mapa más amplio de esta historia horizontal y apostar por escribir una nueva geografía de esta dinámica. Desmontar algunos mitos, aunque sea para construir otros. Porque, y nos apropiamos de las palabras de Faraldo, hubo momentos en que ciertas expresiones europeístas se abrieron paso, como hemos visto en el caso polaco. Y "todo este acervo cultural también pertenece a la historia de la unificación europea y ha de ser analizado, valorado y, por supuesto, narrado"[1444].

Tat'jana Pávlovna Kaptereva. Más ambicioso y original fue su *Jusepe Ribera y el problema de la nacionalidad del realismo español* (1955), teniendo en cuenta el considerable número de riberas conservados en colecciones soviéticas. Según Białostocki, a pesar de predominar una interpretación sociológica propia del materialismo histórico, la información era fiable y, con frecuencia, demostraban conocer las contribuciones extranjeras. Podríamos sumar a esta lista *El problema del realismo en la pintura italiana del siglo XVII y XVIII* (1966), de Boris Vipper, que muestra cómo el *Seicento* fue también aquí objeto de estudio y se conocían los trabajos de Longhi y Mahon. BIAŁOSTOCKI 1959, pp. 387-388; ANDROSOV 2014, pp. 67-71.

[1441] Véase NICOLSON 1956, especialmente p. 222.

[1442] Sobre algunas de estas exposiciones hace balance CHAMOT 1959, p. 49. En 1958, un grupo de conservadores de museos británicos, encabezado por Philip Hendy, director de la National Gallery, fue invitado por primera vez a la URSS. Le acompañaron, entre otros, Mary Woodall, directora de la City Art Gallery de Birmingham, David Baxandall, director de la Galería Nacional de Escocia, y Pope-Hennessy, conservador del Victoria and Albert. Fue una visita corta, pero sirvió para romper el hielo y dejar el camino abierto a otras futuras. En Moscú visitaron el Kremlin, el mausoleo de Lenin, el Museo Pushkin o la Galería Tretiakov. Sin embargo, les fascinó Leningrado y la experiencia en el Hermitage fue, según Pope-Hennessy, inolvidable. POPE-HENNESSY 1991, pp. 141-142.

[1443] Sobre la ofensiva soviética contra el proceso comunitario de la Europa occidental, véase MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2017, pp. 19-56.

[1444] FARALDO 2004, p. 218.

Razones más políticas que artísticas

La cuarta exposición bajo los auspicios del Consejo de Europa, *El Rococó europeo* (1958)[1445], celebrada en Múnich, no trajo un balance mejor. Los historiadores británicos Michael Levey y Francis Haskell no tardaron en pronunciarse al respecto. Para ambos fue deplorable que, a la hora de organizarla, hubiesen prevalecido principios de selección (y, por lo tanto, de representación) al gusto de la OTAN, más aún cuando se había abordado una época de pintores itinerantes e intercambio de influencias[1446]. No fueron los únicos en quejarse. Era injusto, escribiría Nicolson en las páginas del *Burlington*, que la visión del pasado estuviese "tan distorsionada" por la situación política del presente[1447].

Arte y diplomacia en el contexto de la posguerra continuaba siendo, por tanto, una combinación comprometida. Una caricatura que realizó Alessandro Marabottini[1448] –curiosamente, uno de los jóvenes comisarios de *Il Seicento*

[1445] Nótese que, en alemán, se tituló *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, mientras que en su traducción al inglés y francés se optó por cambiar la primera parte por *The Age of Rococo* y *Le siècle du rococo*. Así se aprecia también en los carteles que se colocaron en el ingreso de la exposición, cuyas imágenes se grabaron para el noticiario *Deutschlandspiegel*, preparado por la Bundespresseamt (Oficina Federal de Prensa) de la RFA. Es muy probable que estos cambios se introdujesen teniendo en cuenta el debate terminológico que había provocado *Il Seicento europeo*. En la edición española del catálogo (la primera, por cierto, de una exposición del Consejo de Europa y bastante lujosa: gran formato, tapa dura y láminas a color) también se optó por el título menos comprometido de *El Rococó y su época*. No hace falta insistir en que el texto explotaba el sentimiento europeísta. Pero sí que lo hizo con mayor pasión que en entregas anteriores. El lector del convulso siglo XX encontró aquí la descripción de una Europa idealizada que, si bien no contaba todavía con "instituciones «supranacionales», consejos, directorios, asambleas", habría conocido ya, según su autor, una "unidad cultural". Por momentos, el texto rayaba ciertamente lo naif. SCHÖNBERGER y SOEHNER 1963, p. 5; SCHÖNBERGER 1969; Deutschlandspiegel 49/1958, 30 de octubre de 1958, disponible en el sitio web de Das Bundesarchiv: https://www.filmothek.bundesarchiv.de [Consulta: 7/02/2019].

[1446] LEVEY y HASKELL 1958, pp. 422, 427.

[1447] NICOLSON 1961, p. 3.

[1448] Mario Salmi y Lionello Venturi fueron sus maestros en un momento en que la historia del arte en Italia estaba ferozmente dividida en "sistemas planetarios autónomos", como explicaría años después el propio Marabottini. Dos eran los principales: la escuela romana con Lionello a la cabeza y la florentina con Longhi; completaban este panorama, aquella bajo la personalidad de Ragghianti y la arraigada en el Véneto en torno a Fiocco. No es de extrañar, por tanto, que un jovencísimo Haskell, quien trabajaba entonces en lo que sería el germen de su *Patrons and Painters*, le preguntase a menudo a su amigo Alessandro: "¿Es un enemigo o un amigo?". Se habían conocido en Londres, gracias a Wittkower, pero su amistad –que mantuvieron a lo largo de toda su vida– comenzó en la primavera de 1951. Fue entonces cuando compartieron, junto a Luigi Salerno, un modesto apartamento que Alessandro se había comprado en el Aventino y que no podía mantener solo con la exigua remuneración que recibía como ayudante de Salmi en La Sapienza. MARABOTTINI 2001, pp. 333-335; MONTANARI 2015, pp. 17-18.

europeo–, lo expresa muy bien[1449]. En ella aparecían dos famosos historiadores del arte visitando aquella exposición: Denis Mahon como Don Quijote, aunque armado a lo *british* con maletín y paraguas en mano, que representaba la visión más idealista respecto a las implicaciones de la coyuntura política en la disciplina, mientras que Luigi Salerno como Sancho Panza, la más realista y pragmática. Por supuesto que también quedaba de manifiesto el liderazgo intelectual del primero en la revalorización del *Seicento* y había una alusión mordaz a la ausencia española[1450].

Este desencantamiento por la instrumentalización de las exposiciones posicionó a una gran parte de los críticos e historiadores del arte a lo largo de los años 50 y 60. La mayoría elogió el modelo establecido por las inolvidables bienales boloñesas[1451] o las exposiciones celebradas en Polonia, mientras que reprobaron las del Consejo de Europa o aquellas "bajo las señas de ministros y embajadores por razones más políticas que artísticas"[1452]. La opinión de Longhi no había sido más que la punta del iceberg. Hasta el punto de que, algo antes de sus declaraciones, la revista *Ulisse* había convocado ya a varios especialistas para hacer balance sobre la situación legal de los préstamos y el alcance del debate[1453].

El primer escollo que se encontraron fue el de establecer cuándo una exposición era legítima, y el segundo, cómo luchar contra esa amplia zona de arbitrio que existía entre el poder, los profesionales y los criterios de cada época. Por no hablar de la necesidad de concienciar a la sociedad de que el Estado, principal depositario del patrimonio, como continuidad jurídica era una cosa, mientras que los sucesivos gobiernos otra. El arte, que les sobrevivía, era irremplazable. Así lo veía Brandi. Prácticamente todos estaban de acuerdo en que una exposición era válida cuando contribuía a estudiar y revalorizar una obra o un periodo olvidados. Ese era el camino que habían abierto magistralmente las *mostre* de Reni y los Carracci[1454]. Las exposiciones de arte antiguo, por lo tanto, seguían siendo útiles. El problema era, como habían constatado, que se estaba asistiendo a

[1449] El dibujo se conserva en el Museo Collezione Alessandro Marabottini en Perugia y ha sido reproducido ya en ZAPPIA 2015, p. 15 y BACCHI 2017, pp. 57-58.
[1450] Hubo otra "desafortunada laguna debido a las contingencias actuales", en palabras de Mario Salmi: la que dejaron los museos rusos. MARABOTTINI y SALERNO 1968, p. 8.
[1451] NICOLSON 1962, p. 409; FRANCASTEL 1964, p. 1.
[1452] BERNARDI, Marziano, "La mostra del Seicento europeo a Roma", *La Nuova Stampa*, Turín, 1 de diciembre de 1956, p. 3.
[1453] SALMI 1957, pp. 1353-1354.
[1454] BRANDI 1957, pp. 1383-1389.



Fig. 59. Denis Mahon y Luigi Salerno como Don Quijote y Sancho Panza visitando la exposición de *Il Seicento europeo* (1956-57) en Roma, patrocinada por el Consejo de Europa. © Museo Collezione Alessandro Marabottini, Perugia.

una peligrosa inflación. Y, a pesar de su importancia para la educación del gusto, no dejaban de ser una página de Historia del arte críticamente actualizada, en opinión de Pallucchini[1455].

Por si esto fuera poco, había surgido un nuevo quebradero de cabeza: las exposiciones promovidas por el Consejo de Europa que, en su esfuerzo por deslumbrar al público, lo confundían también. La razón más inmediata de esta confusión había que buscarla en su organización, la cual recaía en dos comités que actuaban de manera bastante independiente: uno asesor de carácter internacional, formado por una larga lista de "hombres distinguidos y muy ocupados de toda Europa" que rara vez conseguían reunirse; y otro organizador, constituido por expertos del país que acogía la exposición y sobre el que acababa recayendo toda la responsabilidad. A esto se sumaba el hecho de que cada país enviaba lo que le apetecía. Obviamente, a ninguno le gustaba admitir que había tenido "un periodo de eclipse parcial", como explicaba Nicolson. De ahí que prefiriesen estar generosamente representados antes que valorar la relevancia real de su contribución en términos histórico-artísticos[1456].

Quizá esto podría haberse evitado si se hubiese tomado el modelo organizativo de las bienales de Bolonia, donde la autoridad se delegaba en un pequeño grupo de académicos que sabía "exactamente lo que quería"; razón por la que estas exposiciones locales habían tenido más éxito que cualquier otra empresa estatal[1457]. Su comité, frente al de Roma 1956, sí se había impuesto el objetivo de restaurar el ambiente cultural de la pintura boloñesa con miras a una revalorización de todo el siglo XVII europeo, tal y como afirmaba Francastel[1458]. De manera que, la "validez cultural" de estas manifestaciones europeas, como argumentó Ragghianti desde las páginas de *seleArte*, había sido "forzosamente escasa". Y lo fue no ya para los especialistas, sino –y esto era todavía más cuestionable– para el público al que se dirigían. Porque, si lo que se pretendía era aprender la historia del

[1455] PALLUCCHINI 1957, pp. 1412-1413.
[1456] NICOLSON 1961, p. 3.
[1457] NICOLSON 1962, p. 409. Pope-Hennessy, que participaría en el comité organizador de *La Edad del Neoclasicismo* (Londres, 1972), compartía la misma opinión. En esta ocasión, además de los préstamos de los Estados miembro del Consejo de Europa, el británico recuerda que hubo otras tres notables contribuciones: los Museos Vaticanos (siempre poco dados al préstamo), los Estados Unidos, con obras, entre otros, del Metropolitan, y la RDA. Como "no teníamos relaciones con la Alemania del Este en aquel tiempo", nos cuenta Pope-Hennessy, "visité Berlín Este y aseguré un importante número de préstamos del Altes Museums, Potsdam y otras fuentes". POPE-HENNESSY 1991, pp. 191-193.
[1458] FRANCASTEL 1964, p. 1.

arte de Europa a través de las mismas, uno podía acabar acumulando una "gran cantidad de errores y de anacronismos históricos y culturales"[1459].

En este punto, conviene recordar que Ragghianti había venido compaginando su actividad de crítico e historiador del arte con la de político, como miembro del Partito d'Azione (PdA). A pesar de su breve existencia (1942-47), esta formación antifascista y de centroizquierda se había propuesto en su primer documento programático, *I Sette punti* (redactado, entre otros, por el propio Ragghianti), contribuir a formar "una conciencia de unidad europea" como premisa para la consecución de una deseada "Federación Europea de países democráticos libres"[1460]. Sin embargo, la repentina disolución del partido le llevó a apartarse durante algún tiempo de la vida política (con la excepción de su corta aventura con la revista *Criterio*, aparecida entre 1957 y 1958) para centrarse en la salvaguardia del patrimonio y la divulgación de la cultura. Al menos así fue hasta los años 60, momento en que se inscribió en el PSI, partido que había absorbido a muchos otros militantes del antiguo PdA[1461].

Lo que preocupaba a Ragghianti, por lo tanto, era que las exposiciones del Consejo de Europa no parecían ser lo suficientemente serias ni estar lo suficientemente involucradas con el presente. Más aún si se tenía en cuenta el desembolso que suponían; dinero que salía del bolsillo de todos los europeos[1462]. Así que, en su opinión, había que dejar de "buscar la unidad de los pueblos europeos en la Europa de Carlomagno o Napoleón, del Renacimiento o de la razón de Estado" para comenzar a hacerlo en los problemas sociales, políticos, económicos y culturales de actualidad entonces y en las razones que habían llevado a proponer una ordenación unitaria del continente[1463].

Otra pega que encontraron muchos especialistas –y aquí difícilmente podía echarse la culpa a alguien– fue la pobre representación del arte español que había

[1459] RAGGHIANTI 1961, p. 17.
[1460] Entre sus filas, había contado con los autores del Manifiesto de Ventotene, considerado uno de los puntos de partida del Movimiento Federalista Europeo.
[1461] BECHERUCCI 2010, s.p.
[1462] Para ser exactos, eran financiadas por el llamado Fondo Cultural. En 1955, la Asamblea Consultiva había solicitado su creación para incrementar la eficacia de la acción cultural del Consejo de Europa, aunque no fue aprobada por el Comité de Ministros hasta 1959. El campo de actuación del Fondo Cultural comprendía entonces, además de las exposiciones de arte europeo, becas de investigación, cursos, viajes de estudio, intercambios, iniciativas para la juventud, publicaciones, premios cinematográficos o el día europeo de las escuelas con el fin siempre de fomentar la integración y la cooperación europea. CONSIGLIO 1959, pp. 37-39; CONSEIL 1959, pp. 37-38.
[1463] RAGGHIANTI 1961, p. 18.

habido hasta entonces. Lo que se había venido traduciendo en una imagen irreal del panorama artístico europeo[1464]. Era una consecuencia visible de la no admisión de España como Estado miembro del Consejo de Europa por estar inmersa en un sistema antidemocrático. En este sentido, es interesante traer aquí la opinión de Lafuente Ferrari por tratarse de un crítico e historiador del arte español que se desmarcó de la retórica chovinista del franquismo y para quien los grandes movimientos espirituales que habían movido a cada época y su arte no podían encerrarse en los "límites marcados por la geografía o la política". Y, a pesar de la necesidad de enfocar algunos temas histórico-artísticos desde un punto de vista nacional, en su opinión, no se podía dejar de lado el hecho de que España formaba "parte del Occidente europeo en cuya órbita cultural" había estado casi siempre. Dicho de otra forma, "la justa estimación de lo español" debía hacerse teniendo en cuenta los "ciclos artísticos comunes a lo occidental europeo", esto es, "lo románico, lo gótico, lo renacentista, lo barroco, lo académico o lo romántico"[1465].

Lafuente Ferrari debió de escribir estas afirmaciones hacia 1945 o, como muy tarde en 1946, cuando aparecieron en la tercera edición de su *Breve historia de la pintura española*. Por lo tanto, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, y quizá antes de que Churchill pronunciase su célebre discurso en la Universidad de Zúrich, donde sugirió construir una especie de Estados Unidos de Europa, es decir, en los albores del proyecto europeo; antes siquiera de que tuviese lugar el Congreso de La Haya. Más adelante, hacia 1953, se reafirmaría en esta convicción, añadiendo que "la historia de la pintura europea" así como "la historia artística nacional de cada país" debían estudiarse bajo la premisa de que los principales estilos rebasaron "la concreta y circunstancial delimitación de las fronteras políticas"[1466].

Esto explica su fascinación por las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa. En su opinión, habían demostrado ser capaces de atestiguar la "cultura común" (cuya existencia, para él, era un hecho) de la Europa occidental (esta especificación geográfica es recurrente en sus estudios, aunque nunca explica dónde terminaba para él aquella Europa) y su nueva "fórmula política". Hoy diríamos que era un euroentusiasta. Pero lo que en realidad fue, es un historiador de gran audacia e intuición, que siempre supo ir un paso por delante de sus

[1464] NICOLSON 1961, p. 3.
[1465] LAFUENTE FERRARI 1946a, pp. 14-15.
[1466] LAFUENTE FERRARI 1953, pp. 20-21.

contemporáneos. Aunque, por supuesto, detrás de este apasionado europeísmo hay que buscar también a su maestro, Ortega.

Si para Lafuente, las tres primeras exposiciones del Consejo de Europa habían resuelto más o menos dignamente el problema de abordar unos estilos cuya extensión "no fue uniforme ni de la misma intensidad en todos los focos nacionales europeos" (él habla de "resistencias"; por ejemplo, Francia había sido "barroco-resistente"), fue la cuarta, la de *El Rococó europeo*, la que mejor lo había hecho gracias a que este estilo, ya en la propia época que le vio nacer, se había constituido en un "paradigma de europeidad". *El Rococó europeo*, según Lafuente, había logrado de esta manera superar sobresalientemente "la mera actitud *amateurística* de las viejas exposiciones de arte", mientras que su catálogo, al considerar "el arte en su marco de ideas, sociología, técnica y filosofía", estaba a años luz de aquellos realizados por "especialistas y conocedores, cuya ciencia y erudición solían ser parejas de su miopía y de su incapacidad para elevarse a las ideas generales"[1467]. Por todo ello, se había sentido bastante orgulloso de que hubiese sido la primera exposición del Consejo de Europa en la que había participado España, aunque lo hubiese hecho "modestamente" y con los "obstáculos tradicionales" (léase, el Prado).

Sabemos que al museo se pidieron dos bodegones de Menéndez, *Las parejas reales* y *La comida de Carlos III* de Paret y seis dibujos de Goya, y que para conseguir una respuesta favorable se apeló a la adhesión de España al Convenio Cultural Europeo, que había tenido lugar unos meses antes, en julio de 1957[1468]. Pero ni eso debió de convencer al Patronato del Prado[1469]. Aun así, el representante

[1467] LAFUENTE FERRARI 1958, pp. 71-72.

[1468] AMNP, caja 59, leg. 17.121, exp. 11, Carta de Karl-Heinrich Knappstein, embajador de la República Federal de Alemania en Madrid, a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 13 de enero de 1958, y Carta de Werner Peiser, Consejero Cultural de la Embajada de la RFA, a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 8 de febrero de 1958.

[1469] A pesar de que el Consejo Cultural de la Embajada de la República Federal de Alemania en Madrid, agradecía en febrero a Álvarez de Sotomayor "su colaboración", los formularios de los préstamos que le envió se conservan intactos en el archivo del museo, es decir, sin rellenar, y cada original con sus tres copias detrás. Es más, en la reunión del Patronato de marzo, con razón de esta petición, entre otras, Álvarez de Sotomayor manifestó al resto de vocales su asombro de que, a pesar de que siempre el Prado denegaba los préstamos a exposiciones, se siguiese insistiendo. De ahí que se considerase conveniente decir de una vez por todas que los cuadros no podían trasladarse de un sitio a otro, porque se deterioraban. Como recordó por su parte Sánchez Mazas, en Europa había entonces una corriente que se oponía rotundamente. El Museo Vaticano era "un elocuente ejemplo". Francisco Cossío intervino para darles la razón a ambos y añadir que, "a su juicio, de no ser por conveniencia del Gobierno", no debía salir del museo ningún cuadro. De manera que, como se deduce de los comentarios de Lafuente Ferrari en *Goya*, por los formularios conservados, por esta discusión en el seno del Patronato y por los propios catálogos de la exposición, no debió prestarse

del Consejo de Europa, que acudió a Múnich para la inauguración, felicitó durante su discurso a España por la colaboración que sí hubo por parte de otras colecciones. "Creo que los españoles", diría un orgulloso Lafuente Ferrari en su crónica, "no tenemos sino motivos de felicitarnos de esta toma de contacto, y si alguien cree lo contrario, allá él"[1470].

El nuevo camino emprendido por el régimen franquista era ya una realidad. Tanto es así que, en 1961 –para sorpresa de muchos, suponemos–, España organizó la séptima exposición del Consejo de Europa dedicada al arte románico y con sede en Santiago de Compostela y Barcelona[1471]. ¿Por qué se llegó a este acuerdo? Antes de contestar, recordemos cuáles fueron las tres ideas que condicionaron la política exterior del franquismo: anticomunismo, catolicismo y occidentalismo. Asimismo, que su objetivo último había sido, en un primer momento, evitar que el régimen fuese cuestionado en el exterior y, en un segundo, forzar el mantenimiento del difícil equilibrio de alinearse con Occidente, aunque sin adoptar sus formas ideológicas y políticas, como ha señalado Moreno Juste[1472].

Partiendo de estas premisas, se entiende que, para el Consejo de Europa, esta actuación era una forma de exaltar la unidad del bloque occidental a través de uno de sus pilares, el de la religión católica. Argumento clave en estos años, en los que el comunismo había perseguido duramente a la Iglesia en los países bajo la órbita soviética. Por tanto, fue un medio más para denunciar la intolerancia religiosa y, en este sentido, recordar la misión confiada a España en los años de la Guerra Fría como "baluarte" del anticomunismo. La España franquista se va a vender como "centinela de Occidente" con el objetivo de convencer a la comunidad internacional de su no-relación con las potencias fascistas derrotadas[1473]. De ahí la colaboración internacional sin precedentes que tuvo esta exposición. Alemania, Francia, Gran Bretaña, Italia y Noruega estuvieron entre los prestadores más destacados.

---

finalmente nada. AMNP, caja 59, leg. 17.121, exp. 11, Carta de Werner Peiser, Consejero Cultural de la Embajada de la RFA, a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 8 de febrero de 1958
caja 1380, lib. 4, acta 468, 18 de marzo de 1958, f. 93r.

[1470] LAFUENTE FERRARI 1958, pp. 70-71.

[1471] La importancia de esta exposición para el discurso del régimen y su valor dentro de la política exterior explican que se le dedicase un amplio reportaje audiovisual grabado en sus dos sedes. Por supuesto, el comentarista mencionaba el patrocinio del Consejo de Europa y del Ministerio de Asuntos Exteriores español, sin olvidar destacar algunos de los préstamos extranjeros más valiosos y cómo el arte de aquel periodo fue la máxima expresión de la cristiandad y de "la más honda unidad espiritual que ha conocido Europa". NO-DO, Revista cinematográfica Imágenes N.º 781 *Arte románico*, 1961.

[1472] MORENO JUSTE 1998, pp. 31, 37.

[1473] MORENO JUSTE 2005, pp. 179, 183.

Para España, esta exposición resultaba estar en sintonía ideológica con el régimen en cuanto al culto al santo y al camino dentro de la readaptación de la tradición para defender los valores sobre los que se había cimentado el "Nuevo Estado". Tal y como concluye Di Febo, la basílica de Santiago se había convertido en un renovado ideal de unión de la cristiandad española, puesta a prueba por la Guerra Civil, y de la europea, desgarrada por la Segunda Guerra Mundial. La idea de peregrinación ofrecía, de esta manera, una "contraimagen de unidad" frente a "un mundo fragmentado y discorde", consecuencia de la división que se había establecido en Europa con el Telón de Acero[1474]. España también aceptó, porque ahora en el gobierno tecnócrata del régimen de Franco se habían levantado algunas voces europeístas:

> Tened en cuenta que Europa se está rehaciendo otra vez [...]. Que las gentes volverán a andar por las rutas, hoy abandonadas, donde se hizo la unión[1475].

Éstas son las palabras de José Miguel Ruiz Morales, entonces director general de Relaciones Culturales y representante de España en el Comité de Expertos Culturales del Consejo de Europa, quien, desde las páginas de *ABC*, no dudó en cantar "la europeidad de España" y recordar cómo en el pasado había formado parte de "los viejos caminos de la unidad"[1476]. De hecho, en febrero de 1962, Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, solicitó oficialmente la adhesión de España a la CEE, pero las negociaciones resultaron fallidas[1477]. Tuvieron que pasar 24 años para que España se convirtiera en Estado miembro en 1986.

Toda esta parafernalia propagandística no agradó a buena parte del mundo académico. "Con motivo de la exposición se ha prodigado mucho la palabra «unidad»", escribiría algo receloso su comisario, Ainaud de Lasarte. Estaba de acuerdo en que Europa debía ser "una empresa común", pero en la que cada cual se

---

[1474] FEBO 1988, pp. 48-49.

[1475] RUIZ, José Miguel, "Queremos restaurar nuestro camino de Europa. Carta abierta desde Hamburgo a los amigos de Navarra, Burgos y León", *ABC*, 18 de abril de 1961, p. 21.

[1476] RUIZ, José Miguel, "Por los viejos caminos de la unidad. Pregón de la Exposición Europea de Arte Románico", *ABC*, 11 de enero de 1961, p. 15. Este texto se reprodujo además en el catálogo de la exposición. AINAUD 1962, pp. XV-XVII.

[1477] Sobre España, su política exterior y el proceso de construcción europea, véase MORENO JUSTE 1998, especialmente pp. 89-170, 225-263; CRESPO 2004, pp. 59-110; y la propuesta más reciente de GROßMANN 2014 sobre el "giro europeísta" del franquismo a través de una reinterpretación de la noción de *hispanidad* como un concepto ideológicamente flexible que habría funcionado también como un mecanismo de acercamiento a la Europa Occidental.



Fig. 60. Marcelino Oreja, entonces ministro de Asuntos Exteriores de España, y el Secretario General del Consejo de Europa, George Kahn-Ackermann, firman las actas de adhesión de España a dicha institución, 24 de noviembre de 1977. © Council of Europe.

sintiese incorporado sin renunciar a "su propia personalidad". Por la misma razón, Ainaud pensaba que debía fomentarse un intercambio cultural que no fuese "estrictamente europeo"[1478]. Sea como fuere, *El arte románico* se había convertido en el germen para "estudios innovadores" sobre aquel periodo, por mucho que les pesase a quienes sentían un "incurable escepticismo acerca del valor de las exposiciones artísticas en el avance científico"[1479]. Eso creía Sánchez Cantón o un joven Bonet para quien *El arte románico* constituyó otro éxito de la actividad expositiva española de aquellos años, entre cuyos hitos incluía *Carlos V y su ambiente* (1958) y *Velázquez y lo velazqueño* (1960):

> Desde hace unos años, los Museos, la Dirección General de Bellas Artes, los Ayuntamientos y otros organismos oficiales se han preocupado porque nuestras exposiciones estén a la altura de las de los demás países europeos[1480].

Bonet estaba en lo cierto. Las tres exposiciones se enmarcaban en un programa estatal de exaltación del pasado nacional, aunque con una vocación internacional y, sobre todo, europeísta. La de *El arte románico* ahora sabemos por qué. En cuanto a la de Velázquez, como hemos visto en otro capítulo, por su proyección del genio español, destacando la grandeza de su aportación a la historia del arte europeo (y lo hizo contando con préstamos del extranjero inimaginables años atrás), mientras que la de Carlos V, como vimos, por su actualización de la España imperial y su dimensión europea[1481].

Sobre esta última, cabe decir que otros puntos de la geografía europea se unieron a las celebraciones[1482]. Así lo hizo el Museo de Bellas Artes de Gante, ciudad natal del emperador, que en 1955 quiso conmemorar el reinado de Carlos V,

---

[1478] AINAUD 1961, p. 32.
[1479] SÁNCHEZ CANTÓN 1961, pp. 368, 370-371
[1480] BONET 1961, p. 116.
[1481] ALARES 2015, p. 3536.
[1482] Porque, como señala Alares, el sueño de una Europa que rehabilitara la supuesta concordia de los años imperiales fue una aspiración compartida entonces por un buen número de católicos conservadores europeos. Y es que junto a la narrativa europeísta coexistió "otro relato para Europa, otro proyecto de identidad europea sustanciado en el cristianismo y que asumió la figura de Carlos V y su imperio como principal referente histórico". Es decir, "un Carlos V como vehículo de un espíritu europeísta enraizado en una concepción católica de Occidente". Por lo que, en una coyuntura como la de la Guerra Fría y el incipiente proceso de integración europeo, "la añoranza por la *Universitas Christiana* se convirtió para muchos en una *utopía retrospectiva* sobre la que proyectar sus anhelos de futuro". ALARES 2015, p. 3548; ALARES 2017, pp. 286, 294, sobre las celebraciones europeas de Carlos V y la exposición en Gante, véase pp. 295-310.

coincidiendo con el aniversario de su abdicación. El tema, inevitablemente, apuntaba hacia el Prado, al que se solicitaron cerca de una treintena de pinturas, principalmente retratos reales, entre los que figuraban cuatro tizianos y seis moros[1483]. La petición, como era de esperar, chocó con la negativa del Patronato, que había acordado ya por aquellas fechas que únicamente saldrían obras del museo "cuando expresamente lo ordenase una ley dictada ex profeso"[1484]. No fue el caso, a pesar de que al Ministerio de Asuntos Exteriores mostró gran interés en que España participase; tanto es así que, tras ser informado por la Embajada de Bélgica, se comprometió a agilizar las autorizaciones de los préstamos y Martín Artajo contempló la posibilidad de traer la exposición a Madrid durante el otoño, pudiendo convertirse de este modo en "una manifestación poderosa de la intensificación de las relaciones culturales" entre ambos países[1485]. Esto explica que el director general de Relaciones Culturales, Luis García de Llera, se hubiese adelantado en escribir al Prado, recalcando la importancia de la colaboración española en la exposición belga. No obstante, al ser las obras solicitadas de "una gran consideración", había dejado la decisión última en manos del Patronato del museo que, fiel a su política, decidió no prestar[1486]. Ante la insistencia del embajador belga en España, Eugenio de Ligne, al final se envió uno de los dos bustos de Carlos V de los Leoni; el de bronce, "por ser menos arriesgada su expedición"[1487]. Fue la única pieza del Prado que se pudo ver en Gante[1488].

Cuando lo que estaba en juego no eran cuestiones políticas ni los riesgos de que viajasen obras maestras, el Patronato fundamentó su negativa contestando que enviar obras de segundo o tercer orden sólo servía para menoscabar el prestigio del

[1483] AMNP, caja 2, leg. 14.04, exp. 24, Carta de Paul Eeckhout, conservador del Museo de Bellas Artes de Gante, a F. Álvarez de Sotomayor, Gante, 25 de enero de 1955, adjuntando relación de los préstamos solicitados.
[1484] AMNP, caja 2, exp. 24, Carta de F. Álvarez de Sotomayor a P. Eeckhout, Madrid, 3 de marzo de 1955.
[1485] AMNP, caja 2, exp. 24, Carta de Eugenio de Ligne, embajador de Bélgica en España, a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 7 de febrero de 1955, adjuntando Nota Verbal núm. 20 del Ministerio de Asuntos Exteriores a la Embajada de Bélgica en España, del 22 de enero.
[1486] AMNP, caja 2, exp. 24, Oficio de Luis García de Llera y Rodríguez, director general de Relaciones Culturales, a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 22 de enero de 1955.
[1487] AMNP, caja 2, exp. 24, Carta de E. de Ligne a F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 10 de marzo de 1955.
[1488] El duque de Alba volvió a prestar el retrato doble de Carlos V e Isabel de Portugal, copia de Tiziano por Rubens, además del retrato del gran duque por Sánchez Coello. Patrimonio Nacional envió de nuevo los paños de *La conquista de Túnez*, aunque el prestador español más generoso fue la Real Armería. GANTE 1955.

museo en el extranjero[1489]. Durante esta década, ni siquiera se accedió al préstamo en el caso de exposiciones que se valoraron de interés científico[1490]. A la hora de tomar decisiones, casi siempre prevaleció el criterio de conservación por encima de cualquier otro. Por supuesto que, en algunos casos, como en exposiciones organizadas en España por el Gobierno[1491] o en las que entraban en juego intereses diplomáticos de fuerza mayor[1492], se vio obligado a concederlos si se trataba de pinturas secundarias. Lo más frecuente fue, más allá de las presiones o exigencias del régimen, que el Patronato tuviese la última palabra. Pero no nos dejemos llevar por conclusiones precipitadas. La política del Prado, ya conocida por todos[1493], no constituía la excepción a la regla. Otras colecciones europeas se habían venido oponiendo igualmente al traslado de obras de arte. Fue el caso, por ejemplo, de la National Gallery, aunque había comenzado a dar su brazo a torcer ante la trascendencia de algunas exposiciones[1494].

Podríamos decir que, por esta política del Prado de no prestar, por cierta oposición al aperturismo de antiguos falangistas y, por último, a causa de cierto desinterés de algunos miembros del Consejo de Europa en apoyar el ingreso de España, la historiografía nacional tardó más en aceptar esa construcción de una historia del arte europeo en la que lo español no ocupaba un lugar protagonista. Además, hubo una ausencia de las colecciones del Prado en el proceso

[1489] Tal y como argumentó Francisco Cossío con razón de la petición de un cuadro de Gainsborough por la Comunidad Israelita de Londres en 1955. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 456, 12 de noviembre de 1955, f. 65r.

[1490] Así lo expresó Sánchez Cantón en 1955 respecto a la organizada sobre Justo de Gante-Berruguete por el Centro Nacional de Investigación "Primitivos Flamencos" en Bruselas. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 456, 12 de noviembre de 1955, f. 65r.

[1491] Como ocurrió en 1954, cuando se prestaron cuatro cuadros para la exposición *Santiago Apóstol en el Arte*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, y cinco pinturas y diecinueve dibujos para la de Alonso Cano que se iba a celebrar en Granada. AMNP, caja 1380, lib. 4, actas 445, 446, 3 de abril y 26 de mayo de 1954, ff. 44v, 47v.

[1492] En 1954, se accedía al envío de cuatro bodegones de Meléndez a Londres para la exposición *Pintura Europea del siglo XVIII* y de dibujos de Goya para otra en el Museo de Bellas Artes de Boston. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 448, 15 de noviembre de 1954, f. 52.

[1493] De ahí que, en 1959, Nordenfalk escribiese a Sánchez Cantón lo siguiente con motivo de una exposición sobre arte español que estaba organizando: "Conozco bien la política muy restrictiva desde el punto de vista de los préstamos del Museo del Prado y no quiero intentar lo imposible […] solicitando *Las Meninas* ni *La Familia de Carlos IV* o cualquier otra obra de arte que jamás será autorizada a dejar su museo. Pero, por otra parte, usted entiende ciertamente el gran prestigio del hecho de que el Prado contribuyese […] al menos con dos o tres cuadros, donde la elección sería de la dirección del Museo del Prado en lugar de nuestra". AMNP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 2, Carta de Carl Nordenfalk, director del Museo Nacional de Estocolmo, a F. J. Sánchez Cantón, Estocolmo, 5 de junio de 1959.

[1494] Y en el pasado había sido una constante en la política del Louvre, salvo en rarísimas ocasiones, como fue la del centenario de Goya en 1928.

historiográfico que logró la revalorización de algunos periodos de la Historia del Arte como el barroco italiano (fenómeno, como se ha visto, de alcance europeo), porque los catálogos de exposiciones constituyeron el auténtico aparato crítico en el que se sustentó. Todo ello perjudicó de alguna forma a la imagen del museo en el exterior y ralentizó su inserción en las redes que se estaban fraguando entre los grandes museos europeos en los años 50. Durante la siguiente década, sin embargo, el museo pondría poco a poco fin a esta política[1495] y comenzó a estar presente en muchas de las exposiciones que se iban a celebrar a lo largo de Europa.

El *tout* París se rindió ante Caravaggio

"Lo *tenebroso* está de moda; lo perseguimos por toda Europa, y descubrimos esta escuela internacional de la noche"[1496], aseguraba Bazin a la altura de 1965. El mismo año, en la crónica de *Luca Giordano in America* (1964), un recién doctorado Pérez Sánchez llamaba la atención sobre cómo el creciente interés por esta pintura producía cada día exposiciones que ponían en circulación material inédito[1497], mientras que Rudolf Wittkower, a colación de otra celebrada en Detroit, daba fe de cómo el *boom* de las *mostre* a la italiana había cruzado el charco para quedarse. El *Seicento* había conquistado también el gusto de críticos, conservadores y coleccionistas americanos en una sociedad –la occidental– que avanzaba hacia una inminente globalización[1498].

Si bien, entre 1960 y 1968, coincidiendo con la dirección de Sánchez Cantón, podría parecer que el Patronato del Prado seguía obstinado en "sus directrices opuestas al envío de obras de arte a exposiciones extranjeras"[1499], lo cierto es que,

---

[1495] Según la comisión del Prado se hizo con la opinión en contra de sus cargos directivos y técnicos. AMNP, caja 1380, lib. 4, acta 451, 12 de febrero de 1955, f. 56v.
[1496] BÉGUIN 1966, pp. 21-22.
[1497] PÉREZ SÁNCHEZ 1965a, p. 74.
[1498] CUMMINGS 1965, p. 11. Puede sorprender que no se hubiese celebrado aquí ninguna exposición antes sobre el barroco italiano. Pero es que, por lo general, los coleccionistas estadounidenses no apreciaban el *Seicento*. Grandes fortunas como Frick, Mellon o Widener se saltaron directamente este periodo. Este desinterés se reflejaría en los grandes museos de Norteamérica dependientes de antiguas colecciones privadas. Además, sus sucesores, que atesorarían ricas colecciones de impresionistas y postimpresionistas, se convertirían en patronos de estos museos, donde, junto a directores y conservadores todavía con prejuicios berensonianos, continuaron ignorándolo. La triste verdad, como admitían Hibbard y Lewine en el *Burlington*, era que confundieron dinero con calidad. Para ellos, el *Seicento* italiano era demasiado barato para comprarlo. En este sentido, la exposición de Detroit constituyó el heraldo de un nuevo espíritu en el coleccionismo americano. HIBBARD y LEWINE 1965, p. 370.
[1499] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 484, 6 de junio de 1961, f. 28v.



Fig. 61. Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, y Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, con los cajas de los cuadros enviados a la Feria Mundial *HemisFair '68*, celebrada en San Antonio (Texas), 7 de marzo de 1968. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

con el correr de los años, esta política se fue suavizando y el museo acabaría sumándose al furor despertado por el barroco en cada rincón del mundo occidental. Su ausencia estuvo disculpada en algunas exposiciones, como en aquella abierta en el Palazzo Reale de Nápoles en 1963 con la intención de arrojar más luz sobre el caravaggismo, porque solo reunió fondos de colecciones italianas[1500]. No lo había estado en otras ocasiones, como cuando la quinta bienal boloñesa, *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, conquistó una vez más al público durante el otoño de 1962. Exposición que, además de ofrecer una mirada renovada sobre aquel siglo, fue todo un "ejemplo de cooperación europea", según Bazin[1501].

El Museo del Prado podría haber hecho una magnífica aportación enviando ejemplares de la serie de paisajes "con anacoretas" o aquellos "italianizantes" con destino al Buen Retiro[1502]. Pero no fue así. Y eso que dos años antes, en 1960, había ocurrido algo tan excepcional como que el Patronato, "aun manteniendo el principio de la no asistencia a exposiciones en el extranjero", autorizó el envío de *El Parnaso* de Poussin a la primera gran monográfica dedicada al pintor, celebrada en el Louvre aquel verano. "Personalmente", escribió entonces Gállego en *Goya*, "hubiera preferido alguna otra". Además, aquella "parsimonia en el prestar", en su opinión, podía "provocar en el visitante ideas erróneas sobre la riqueza de nuestro museo de pinturas, ya que otros, mucho más modestos", parecieron "más importantes al enviar todos sus Poussin"[1503].

El Patronato justificó este préstamo por el carácter monográfico de la exposición, que la convertía en un evento científico de "máxima importancia", "por concurrir a ella los más importantes Museos del Mundo", "por ser lienzo" la pintura solicitada y por estar "en excelente estado de conservación". No se envió, sin embargo, *El triunfo de David*, que también se había pedido, "para no desmantelar la sala" donde se exhibía. Cómo de extraordinario fue el préstamo que, en la reunión de la Comisión de Exposiciones del ICOM de julio, los representantes franceses hicieron constar de modo muy explícito y efusivo su gratitud por la generosidad del Prado[1504]. Ahora bien, el Patronato no aprobó el traslado posterior de *El Parnaso* al

[1500] NAPOLES 1963.
[1501] ARCANGELI *et al.* 1962, p. XVII.
[1502] El Prado se uniría, mucho más tarde, organizando dos muestras que merece la pena mencionar, *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje* (1984) y *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650* (2011).
[1503] GÁLLEGO 1960, p. 161.
[1504] AMNP, caja 1381, lib. 1, actas 477, 478, 25 de marzo y 18 de abril de 1960, ff. 13r, 15; caja 3, leg. 17.05, exp. 10, Carta de M. Florisoone, conservador de los Museos Nacionales, a F. J. Sánchez

Museo de Rouen para su exhibición temporal, "por ser el mes de agosto muy visitado nuestro Museo y la instalación de pintura francesa" se hubiese resentido "mucho con la ausencia de la obra capital de Poussin de sus salas"[1505]. Ahora bien, el gesto del Prado no había sido casual, sino un aliciente para contar con la cooperación de los museos de Francia en la exposición de *Velázquez y lo velazqueño* (1960), cuya preparación aún estaba en ciernes[1506]. Un proyecto, por cierto, que había sido ya aprobado por el ICOM, lo que, además de garantizar una serie de beneficios y de facilidades para su organización, certificaba su relevancia para el avance del conocimiento, gracias a lo cual el Prado se aseguró una amplia colaboración europea; que, como hemos visto, sería considerable.

La presencia del Prado no fue la única sorpresa de la exposición de Poussin. Aquí también se midieron las fuerzas los países de la OTAN y los del Pacto de Varsovia en lo que era ya una guerra fría cultural[1507]. En primer lugar, esto se reflejó en los préstamos de las galerías de Berlín Este, con una obra de la Gemäldegalerie, y del Oeste, que envió tres del Museo Dahlem. A mayor escala, la presencia estadounidense estuvo representada por más de veinte pinturas encabezadas por el *Orión ciego buscando el sol* del Metropolitan, nombre, por cierto, con el que en 1957 se había bautizado al proyecto estadounidense para crear una nave espacial de propulsión nuclear de pulso, aunque Rusia cambiaría las reglas del juego lanzando entonces el primer satélite artificial, el Sputnik 1, dando lugar a una rivalidad no sólo ideológica, geopolítica o armamentista, sino también tecnológica por ganar la carrera espacial. Tres años después, en París, esta rivalidad se había trasladado al campo de la cultura. Al famoso museo neoyorquino, se sumaron, como decíamos, obras de los museos de arte de Toledo, Pennsylvania, Detroit, Cleveland, Virginia, Baltimore, Chicago, San Francisco, el Ringling o el

---

Cantón, director del Museo del Prado, París, 14 de abril de 1960; Minuta de F. J. Sánchez Cantón a A. Gallego Burín, Madrid, 21 de abril de 1960. MP, FSC, 112-74, Carta de J. Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 22 de julio de 1960.

[1505] AMNP, caja 3, leg. 17.05, exp. 10, Carta de R. Sánchez Mazas, presidente del Patronato, a M. Florisoone, conservador de los Museos Nacionales, Madrid, 20 de abril de 1960.

[1506] "Por corresponder a la buena disposición en que está el Louvre respecto al envío de cuadros de Velázquez a Madrid en el otoño próximo". AMNP, caja 3, leg. 17.05, exp. 10, Minuta de F. J. Sánchez Cantón a A. Gallego Burín, Madrid, 21 de abril de 1960.

[1507] A pesar de esta "guerra fría cultural" –como denominó Saunders a la campaña silenciosa liderada por la CIA a través de los intelectuales y los artistas contemporáneos para afianzar su hegemonía en Europa–, Estados Unidos y la Unión Soviética firmaron un acuerdo de intercambio cultural en 1958, conocido como el Acuerdo Lacy-Zarubin, que se renovó periódicamente. Aunque para ambas potencias tuvo un fin propagandístico, favoreció el conocimiento de ambos países a cada lado del Telón de Acero. Véase SAUNDERS 2001 y RICHMOND 2003.

Fogg, mientras que desde la URSS se agotaron todas las bazas enviando cerca de una decena de originales de Poussin, entre las que se encontraban los paisajes bucólicos del *Polifemo* o el *Hércules y Caco*, del Hermitage y del Museo Pushkin, respectivamente, o la pareja de las *Victorias de José sobre los Amalecitas* y sobre *los Amorreos*[1508]. Italia, sin embargo, siempre presente durante aquellos años en el panorama internacional (tanto por su apuesta por un programa expositivo para revalorizar el barroco como por sus generosos préstamos), estuvo representada únicamente con un par de grabados. Fue "una gran pena para nosotros", lamentó Maria Vittoria Brugnoli desde las páginas de *Bollettino d'Arte*[1509]. Pero es que nada quedaba ya en sus colecciones de todo lo que Poussin había pintado para sus amigos y protectores romanos.

Desde luego, "sin las contribuciones rusas, inglesas y (hoy) americanas", como subrayó Pierre du Colombier en el *Burlington*, esta exposición habría sido una empresa imposible[1510]. No se acordó, sin embargo, de España, que había enviado *El Parnaso*; o no quiso acordarse. Sea como fuere, el caso es que nadie podría poner ya en entredicho el triunfo de Poussin. Había convocado a museos de todo el planeta, pasando incluso por la recelosa National Gallery, que hizo llegar tres pinturas; decisión que hubo de agradecerse a su entonces director, Philip Hendy. Gracias a este asombroso poder de convocatoria, el Louvre se atribuyó un éxito que quizás habría merecido más Gnudi. Porque, tal y como nos cuenta Bazin, justo después de cerrar la *mostra* de los Carracci, el italiano ya tenía en mente consagrar la siguiente bienal boloñesa al clasicismo romano, concediendo en ella un lugar de honor a Poussin[1511]. Sin embargo, prefirió dejar finalmente que fuese Francia la que se colgase aquella medalla. Como resarcimiento, *L'ideale classico*, postergada a 1962, contaría con una notable colaboración francesa. Y lo más importante es que no por ello fue una versión condensada de la muestra de París, sino todo lo contrario[1512].

Poussin nunca fue "un hombre de adornos", y el Louvre supo reflejar esa sencillez en su montaje, realzando al mismo tiempo la grandeza de su pintura a lo

[1508] BAZIN, BLUNT y STERLING 1960, pp. 189-193.
[1509] BRUGNOLI 1960, p. 373.
[1510] COLOMBIER 1960, p. 282.
[1511] Como recordaba Laclotte, uno de los sueños de Gnudi era montar una exposición sobre Poussin, pintor al que admiraba. Cuando en 1960, el Louvre decidió organizarla, Gnudi se retiró sin parpadear, sin oposición alguna. LACLOTTE 2004, p. 116.
[1512] BAZIN, BLUNT y STERLING 1960, pp. 13-14, 189-193; JAFFÉ 1962, p. 410.

largo de tres enormes salas[1513]. Un ejercicio realmente necesario a mediados del siglo XX porque, a pesar de que a su muerte había sido considerado un genio, lo cierto era que su nombre había quedado después oscurecido en la Historia del Arte. De manera que esta exposición contribuyó a resucitar su prestigio en la sensibilidad del espectador contemporáneo, como nos cuenta Gállego:

> El gusto es un constante devenir: apreciamos hoy lo que ignoraron nuestros padres, lo que desdeñarán nuestros hijos. Esta perpetua variación en el modo de apreciarla da a la obra de arte apariencias de vida, punto que, parece cambiar cuando cambia nuestro modo de ver. Hay genios que parecían muertos y han resucitado, como Caravaggio y Georges de la Tour; hay otros, como Rafael, que siguen enfermos, pero que pronto admiraremos, precisamente por lo mismo que los habíamos condenado. […] El reconocimiento del alto valor de Poussin no será, de todos modos, sino un aspecto del nuevo descubrimiento del siglo XVII, operado a mediados del nuestro. Tradicionalmente se venía asegurando que la pintura del seiscientos era decadente, con raras excepciones flamencas, holandesas y españolas –para las que no faltaban tampoco detractores– (se llegó a acusar a Velázquez de objetivo fotográfico; a Rubens, de decorador de carnicería; a Rembrandt, fumador de pipa inveterado). Pero desde hace diez años menudean las exposiciones a favor del arte seiscentista. Esta época, que parecía marchar cojeando a remolque del Renacimiento, nos aparece hoy con caracteres personalísimos, revolucionarios[1514].

Al iniciar los sesenta, por tanto, puede decirse que una nueva categoría artística, la del paisaje clásico, y los pintores que mejor la habían representado pasaron de repente a acaparar la atención del público y de la profesión. Tanto es así que fue en ese momento, en octubre de 1960, cuando Denis Mahon decidió visitar el Prado con la intención de estudiar los poussins y hacer algunas consultas a Sánchez Cantón sobre lo que decían los inventarios. Pero, sobre todo, le interesaba ver la *Bacanal*, para aclarar su antigua atribución a Castiglione, y la tabla del *Noli me tangere* que, considerada copia, estaba guardada en los almacenes[1515].

[1513] COLOMBIER 1960, p. 282.
[1514] GÁLLEGO 1960, p. 158.
[1515] MP, FSC, 113-22, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Londres, 20 de septiembre de 1960.

El éxito de la exposición de París, además, allanó el camino a la que Gnudi había previsto en Bolonia[1516], aunque, según Francastel, la aportación de esta bienal sobre el paisaje clásico fue mayor, porque Gnudi había sabido ilustrar los problemas de aquel periodo: el de la naturaleza y los fundamentos del ideal clásico; el de las relaciones entre Roma y Bolonia, entre Roma y París; el de los distintos momentos del siglo; en definitiva, el problema del clasicismo y cómo enfrentar un futuro estudio crítico del XVII en Europa. Esta bienal marcó un importante punto de inflexión: ya no se volvería a ver todo el siglo como una manifestación última del Renacimiento, ni como un periodo unitario y, ni mucho menos, barroco[1517].

Con casi cincuenta obras enviadas a Bolonia (la mitad eran de Poussin; le seguían en número Domenichino y Francesco Albani), el Louvre fue el gran protagonista en el Archiginnasio. Y sin embargo, este generoso préstamo no alcanzó ni de lejos la repercusión mediática que tendría una de sus joyas, *La Gioconda*, cuando en diciembre de ese mismo año se embarcó rumbo a Estados Unidos, para asombro de Sánchez Mazas, como vimos. En todo caso, la sorpresa de esta nueva edición de las bienales boloñesas había sido la participación de la National Gallery, siempre ausente por su estricta política de préstamos. Mucho tuvo que ver en el envío de sus siete obras el patrocinio y el aval del ICOM. Igual que había ocurrido con el excepcional préstamo de *La Venus del espejo*, como vimos, para la de *Velázquez y lo velazqueño*, celebrada en el Casón dos años antes[1518]. Entre ambas colecciones, Louvre y la galería londinense, llenaron las salas del Archiginnasio con los mejores representantes de este género, como Albani, Carracci, Domenichino, Lorena, Dughet y, sobre todo, Poussin.

En las mismas fechas en que Pérez Sánchez publicaba su tesis doctoral, en la primavera de 1965, abría sus puertas en el Louvre otra exposición en torno al barroco italiano que, "recibida con muchas reticencias, vino a quebrantar esas certidumbres en las cuales (sean o no justas) reposa el gusto de cada

[1516] En su crónica del *Burlington*, Jaffé únicamente criticó cuestiones "de gusto". Por ejemplo, los marcos. Algunos del Louvre habían sido sustituidos por otros de menor valor, "tipo de viaje", ligero y de sección plana, cuyo resultado no fue demasiado satisfactorio. Tampoco le convencieron las instalaciones del Archiginnasio, aunque esta vez habían mejorado, puesto que se había renunciado a las habituales divisiones de las galerías del patio. Sin embargo, la iluminación no era suficiente y el fondo blanquecino tenía, en su opinión, "un efecto deprimente" en los cuadros del siglo XVII pintados al óleo. Si bien es cierto que comprendía que se hubiese elegido un color neutro, porque hasta poco antes de la inauguración no se supo con certeza qué pinturas se esperaban. JAFFÉ 1962, p. 411.
[1517] FRANCASTEL 1964, p. 2.
[1518] VELÁZQUEZ 1960, pp. 77-79, lám. LXXV.

generación"[1519], como recordaría Gállego, que en aquel tiempo era corresponsal de *Goya* en París:

> El mero enunciado de una exposición titulada *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle* nos llenaba de aprensiones. Pero la fuerza y el ritmo de sus imágenes, su trágica poesía, su hábil empleo de una realidad teatral para la expresión de unas ideas y de una estética pudo más que todos los prejuicios. El *tout Paris* se posternó (sic) ante Caravaggio y sus secuaces, Serodine, Cagnacci, Borgianni, Gentileschi, Reni, Guercino, Ribera (incluido en Italia) y descubrió que también los franceses, como Gaspard Dughet y Valentin de Boulogne, habían figurado entre los «vanguardistas» del *Seicento*[1520].

Ni el Hermitage, que contaba con la colección más amplia de pintura barroca italiana expuesta, ni la sección italiana de *Il Seicento europeo*, habían conseguido, según Bazin, ofrecer una visión de esta escuela como la que se pudo ver aquí. Un conjunto de pinturas que, en el noble marco de la Gran Galería, entraron en una nueva fase: la de la gloria[1521]. Todos los cuadros, salvo los que aportó el propio Louvre, procedían de colecciones italianas, dado que la exposición se inscribía en el marco de los acuerdos culturales bilaterales entre Francia e Italia. Se había decidido restringir la participación únicamente a pintores nacidos en Italia, con tres excepciones: Ribera, porque era crucial para comprender la evolución de la escuela napolitana; Jan Liss, por el simple hecho de que había muerto en Venecia; y Valentin, por considerarse el mejor discípulo de Caravaggio durante su periodo en Roma. ¿Y Poussin y Lorena? Decidieron no incluirlos. Habría supuesto reconsiderar la tradición que les había adscrito a la escuela francesa en vez de a la italiana, y no les pareció buen momento para hacerlo[1522].

En la capital francesa irrumpió, por lo tanto, un golpe de realismo desconocido. Y hubo artistas contemporáneos que no pudieron evitar sucumbir ante esta nueva seducción. En un momento trascendente dentro de su trayectoria y con la sensación de que su abstracción "había dado con el muro", Avigdor Arikha visitó esta exposición y quedó impresionado por *La Resurrección de Lázaro*. Entonces lo supo: todos eran "manieristas, menos Caravaggio", y la modernidad no dejaba de

[1519] GÁLLEGO 1994, pp. 34-35.
[1520] GÁLLEGO 1994, p. 35.
[1521] BÉGUIN 1966, pp. XXV-XXVI.
[1522] BÉGUIN 1966, p. XI.

ser un nuevo manierismo. Caravaggio era el futuro. El homenaje al de Merisi se materializó en *Peras*, inspirado en la famosa *Canasta con fruta* de la Ambrosiana. Ahora bien, tampoco podemos atribuir a esta exposición lo que no fue. Porque cuando cinco años antes, en 1960, Arikha visitó por primera vez el Prado fue el realismo de Velázquez y sus *Meninas* lo que le hizo "sentir desfallecer"[1523]. Y porque el mérito de ser la manifestación de una lucha contra el arte abstracto había sido de la *mostra* milanesa de 1951, como advirtió Lionello[1524]. La del Louvre podría alardear de ser la que había alcanzado mayor repercusión entre el público europeo. Claro que, catorce años después y en una sociedad ya dominada por el consumo de masas y en la que las exposiciones temporales se habían convertido en una oferta más del imperio de lo efímero.

Aun así, las críticas desde el mundo académico no se hicieron esperar. Denis Mahon cuestionó que se hubiese cedido un generoso espacio expositivo del Louvre, corriendo el riesgo de despertar críticas por quitar parte de la colección permanente. También llamó la atención sobre la debilidad en la planificación, la falta de un coordinador, la selección de obras no siempre representativas de la calidad del pintor, la presencia de algunas pinturas sin limpiar, presentando en muchos casos un barniz amarilleado, e incluso el desacierto de algunos marcos[1525]. Si bien Walter Vitzthum en el *Burlington* reconocía ciertos méritos, como la posibilidad de estudiar y comparar en excelentes condiciones de luz obras fundamentales de Caravaggio, el grueso de su comentario fue una dura y mordaz crítica que se cebó con los organizadores. Ausencias, ordenación confusa y errónea, representación precaria y mediocre de muchas escuelas, contribución pobre en calidad de los museos italianos y una selección caótica de obras estaban entre su larga lista de defectos. El resultado: un intento fallido por presentar la diversidad estilística del

[1523] SOLANA 2008, pp. 14-17, 37, 48-49, 55. El conceder un lugar privilegiado a Velázquez por encima de Caravaggio ha sido una constante en los artistas contemporáneos. En 1983, Bill Viola visitó el Prado y experimentó igual pasión por lo velazqueño, aunque su verdadero descubrimiento fue Zurbarán. Ahora, cuando piensa en negro, lo que le viene a la mente no son los fondos de Caravaggio, Guercino o cualquier otro italiano, sino el barroco español. La *Crucifixión* de Zurbarán, del Art Institute de Chicago, es para él posiblemente el negro más profundo, más infinito, que jamás se haya pintado en la tradición occidental. De tal forma que su videoinstalación *Ascensión* (2000) nació del encuentro con esa oscuridad, "la negrura y el vacío a través del arte de España". VIOLA 2007, pp. 303-321.
[1524] VENTURI 1960, p. 37.
[1525] MAHON 1965, pp. 378-391.

Seicento sin la más mínima intención de abrir nuevos caminos. Con un título engañoso, se quedó en "un pálido reflejo de las grandes exposiciones italianas"[1526].

El caso es que, a pesar de estos errores, el Louvre aprovechó el tirón para montar además una exposición itinerante complementaria en distintos museos de bellas artes franceses. Primero en Lyon, entre octubre de 1964 y enero del siguiente año, y después en Rennes en 1965, pero únicamente con los fondos de pintura "clásica" francesa e italiana del siglo XVII del Louvre[1527]. Ambas muestras, por supuesto, fueron una herramienta más para insistir en la diferencia que la historiografía francesa había venido haciendo entre barroco y clasicismo, siendo lo segundo lo que se asociaba al espíritu francés.

El Prado ya no es diferente

"*Spain is different!*" decía el famoso eslogan que al empezar los años 60, los del desarrollismo, popularizó Manuel Fraga, representante del nuevo sector reformista del gobierno de Franco, con objeto de promover el turismo extranjero. Era el inicio de una nueva etapa de crecimiento económico gracias al Plan de Estabilización de 1959 y había que explotar la entrada masiva de capital extranjero. Invasión. En eso se tradujo en el Prado. Y el ahora subdirector, Xavier de Salas, cada verano, con un calor horroroso –y que a más calor más visitantes con menos ropa–, se quedaba solo al frente de la pinacoteca, mientras Sánchez Cantón, ya director, se retiraba a su Pontevedra natal:

> De todos los países se vuelcan enjambres de visitantes. Conté la otra mañana once autobuses. Hay hasta casi-nudistas que demuestran que no se obedecen las instrucciones de Arias Salgado y de Gobernación. Lo llenan todo, lo comen todo, ¡se llevan postales a miles![1528]

No sorprendió, por tanto, que un día el Furini amaneciese con una raya doble en lo que finamente Angulo y uno de los restauradores llamaron "los glúteos"; "posiblemente hecho con la uña, o con un bolso". Cada año durante los meses estivales, "las masas sudorosas" visitaban el museo, a pesar de que el calor en ciertas salas era enorme "y el olor", según Salas, "desgraciadamente, también".

[1526] VITZTHUM 1965, pp. 214-215.
[1527] BAZIN 1965.
[1528] MP, FSC, 113-59, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 6 de agosto de 1961.



Fig. 62. Caricatura de Mingote haciendo alusión al préstamo de las *Majas* de Goya a la Feria Mundial de Nueva York, publicada en *ABC*, el 11 de abril de 1964.

"Ayer en las salas de Tintoretto y Tiziano –y las de Goya– era imposible vivir", le escribía en otra ocasión a Sánchez Cantón. En algunas se habían alcanzado los 32 grados, en otras los 34, hasta el punto de que "tres señoras y señoritas se marearon"[1529]. Los años 60, además, trajeron a "las primeras turistas con bikini y faldas"[1530]. A veces, sin embargo, se podía ver a algún "animal raro", como un estudiante afgano con una beca italiana que había venido para estudiar a Pietro da Cortona, o incluso a visitantes ilustres. "Sabios de varia condición, pelaje y nacionalidad", como Enriqueta Harris y Harold Wethey en el verano de 1962, Charles de Tolnay, "a vueltas con el Bosco", en el de 1963 o Michael Jaffé estudiando a Rubens y Van Dyck en algún momento de 1966. Pero, a pesar de estas excepciones, en opinión de Salas, una de las formas de locura presentes parecía ser ya en aquellos años "esa de viajar y ver lo que no se entiende, ni gusta"[1531].

Y es que, dentro de esa promoción del turismo, la cultura española en su forma de patrimonio material e inmaterial, y por tanto sus museos, constituía el principal atractivo de esa España que se vendió como única. Sin embargo, esta máxima de los tecnócratas sobre la singularidad de lo español pronto dejó de ajustarse a la hasta entonces exclusiva política de préstamos de la pinacoteca. El Prado de los sesenta ya no era diferente. Y la decisión no se había tomado por compromiso político, aunque sea bien conocido el caso de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, donde el *Caballero de la mano en el pecho* del Greco, el *Martirio de san Felipe* de Ribera, *El cardenal-infante cazador* de Velázquez o las *Majas* de Goya, hicieron su mejor papel al servicio de la propaganda de nuestra cultura y *The Small Prado Museum*, disfrazado de esencia patria, se sumó al gran escaparate de España[1532]. Desde luego, cuando ese mismo año, el de 1964, el *San*

[1529] MP, FSC, 115-14, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 6 de septiembre de 1965.
[1530] MP, FSC, 115-14, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, 12 de agosto de 1965.
[1531] MP, FSC, 113-104, Cartas de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 11, 14 y 29 de agosto de 1962; 114-37, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, 15 y 20 de agosto de 1963; 115-50, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, 1966.
[1532] "Me llega el rumor de que han vuelto a la carga para conseguir del Patronato cuadros para la Feria de Nueva York", escribió entonces Caturla a Sánchez Cantón. En su opinión, había que mantenerse firmes frente a aquellos vocales que "dependían del Estado" y tenían "puntos de vista perjudiciales" para el museo. Por eso, en esta ocasión, quiso hacer constar su voto contrario al préstamo, aunque de poco sirviese. Como tampoco sirvió que Salas comentase a Gratiniano Nieto y al comisario del Pabellón Español, Miguel García de Sáez, "los peligros de los cambios de temperatura". El Prado no quería "sentar el precedente de un préstamo al otro lado del mundo", pero la aspiración del Gobierno de enviar aquellas obras que mejor representasen "el genio de España" pasaba necesariamente por este museo. Ganaron las "grandes presiones" y el Patronato se vio obligado a escoger cinco pinturas "de muy primer orden" y representativas del arte español para enviarlas a Estados Unidos. Así es como cuadros del Greco (inicialmente se propuso *El entierro del*

Carlos Borromeo ante Cristo muerto[1533] y el *Descanso de la Huida a Egipto*, entonces depósito del Prado en el Museo Provincial de Álava, de Il Cerano, viajaron hasta Novara para una *mostra* sobre el pintor, no lo hicieron para promoción de España. El Patronato del museo en esta ocasión había encontrado la petición de ambas pinturas "muy lógica". Por lo que, la insistencia de la profesora Anna Maria Brizio, discípula de Adolfo Venturi, colaboradora de *L'Arte* y miembro del comité organizador, que escribió personalmente al Prado no fue determinante[1534].

Durante esta década, otra cuestión relevante es que España consolidó su participación en las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa y, contra todo pronóstico, el Prado fue generoso en préstamos con la undécima, *Christina, Queen of Sweden. A Personality in European Civilisation* (1966) que se celebró en el Museo Nacional de Estocolmo[1535]. Lo cierto es que Noruega, nunca había tenido una posición favorable para desempeñar un papel destacado en la formación del gusto europeo, pero era uno de los miembros fundadores del Consejo de Europa. Desde Madrid se enviaron, entre otras obras[1536], los retratos a caballo y de busto de Cristina de Suecia, pintados por Sébastien Bourdon, el *Exterior de San Pedro de*

---

conde Orgaz, pero debido a su mal estado de conservación se sustituyó por las *Majas*), Velázquez y Goya de dimensiones manejables embarcaron en Algeciras rumbo a Nueva York. Las pinturas estuvieron acompañadas en todo momento por el restaurador del Prado, Gonzalo Perales Soriano. También viajó Salas para examinar personalmente las instalaciones. Tenían todavía problemas con la climatización y algunas goteras provocadas por una fuerte tempestad ocurrida a los días de su llegada. Aunque lo que más preocupó fue la cantidad de madera utilizada en la construcción del pabellón, recorrido en parte por moqueta, porque el público fumaba pese a estar prohibido. Ante esto, se decidió que Perales permaneciese allí para emitir un informe semanal. MP, FSC, 114-37, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 6 de septiembre de 1963; 114-48, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 31 de enero de 1964; AMNP, caja 1381, lib. 1, actas 505, 506, 7 de abril y 4 de mayo de 1964, ff. 87r-93r; NEW YORK 1965, pp. 74-78.

[1533] En el catálogo se recogió con reticencia la atribución al Cerano, que había sido sugerida en 1925 por Voss a Pevsner. Había dudas sobre su originalidad. ROSCI 1964, p. 64.

[1534] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 500, 18 de octubre de 1963, f. 69; caja 59, leg, 17.121, exp. 21, Carta de Anna Maria Brizio, directora del Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Milano, Milán, 9 de julio de 1963; Minuta de F. J. Sánchez Cantón a G. Nieto Gallo, Madrid, 30 de octubre de 1963; AGA, Cultura, caja 881, Minuta de Alfonso de la Serna, director general de Relaciones Culturales, a G. Nieto Gallo, Madrid, 14 de septiembre de 1963, trasladando Nota verbal núm. 282 del 31 de agosto de la Embajada de Italia en Madrid; Minuta de G. Nieto a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 7 de octubre de 1963; Minuta de F. J. Sánchez Cantón a G. Nieto, Madrid, 30 de octubre de 1963; Minuta del Secretario del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava a G. Nieto, Vitoria, 16 de octubre de 1963.

[1535] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 507, 17 de junio de 1964, ff. 97v-98v; lib. 2, actas 520, 521, 24 de febrero y 29 de marzo de 1966, ff. 41v-42r, 46v.

[1536] La lista elaborada por Nordenfalk incluía también los dos dureros donados por la reina a Felipe IV, la pareja de Adán y Eva, aunque sabía que, al tratarse de tablas, no se aprobaría. Y así fue.

Roma de Codazzi[1537], el *Felipe IV armado* de Velázquez y taller (por sugerencia de Salas)[1538], la copia de la *Leda* de Correggio, realizada por Cajés[1539], o parte de las copias romanas que pertenecieron a la colección de esculturas de Cristina[1540].

Agotado el argumento de los estilos, Carl Nordenfalk, director de este museo y principal comisario, había apostado por presentar nuevamente a un personaje célebre de la historia de Europa que hubiese traspasado fronteras[1541]. Acostumbrado a exposiciones sobre artistas, "escuelas" o periodos de la historia del arte, el público reaccionó con entusiasmo. El pronóstico para las antologías convencionales a estas alturas, según Haskell, parecía desalentador. Quizá en *Christina* estaba el modelo para solucionar la crisis de las exposiciones populares a gran escala[1542], aunque algunas, como las bienales boloñesas, todavía continuaban teniendo, en su opinión, un futuro prometedor. Y no se equivocaba[1543].

[1537] Porque era la mejor representación de la basílica en el siglo XVII y fue la ciudad donde Cristina se instaló tras abdicar por su conversión al catolicismo. AMNP, caja 5, leg. 17.07, exp. 4, Carta de C. Nordenfalk a F. J. Sánchez Cantón, Estocolmo, 29 de noviembre de 1965.

[1538] Se colocó entre los retratos de reyes contemporáneos de la joven Cristina, como un Luis XIII de Philippe de Champaigne, del Louvre o un Carlos I, de Londres. AMNP, caja 5, exp. 4, Carta de X. de Salas a C. Nordenfalk. Madrid, 2 de agosto de 1965; Carta de C. Nordenfalk a X. de Salas, Estocolmo, 29 de noviembre de 1965.

[1539] Al no conseguir el préstamo de la original de Berlín, que se encontraba en muy mal estado. AMNP, caja 5, exp. 4, Carta de C. Nordenfalk a X. de Salas, Estocolmo, 29 de octubre de 1965. Respuesta de Salas, Madrid, 6 de noviembre de 1965.

[1540] Ante la fragilidad de algunas, se tomó la decisión de enviar vaciados en yeso. Así ocurrió con la *Afrodita agachada*. El envío del *Diadúmeno* se canceló en el último momento, porque cuando se estaba embalando, Antonio Blanco Frejeiro y el encargado del transporte de la casa Macarron, concluyeron que estaba demasiado frágil a causa de una antigua restauración en época barroca. Para estudiar las esculturas, Nordenfalk envió al Prado a un joven investigador, Hans Henrik Brummer. Él también vendría a Madrid en febrero de 1965 para ultimar los preparativos, ver in situ algunas de las esculturas de La Granja y la exposición de Zurbarán abierta en el Casón. AMNP, caja 5, exp. 4, Carta de X. de Salas a C. Nordenfalk, Madrid, 1 de abril de 1966; Carta de C. Nordenfalk a F. J. Sánchez Cantón, Estocolmo, 4 de febrero de 1964; Carta de C. Nordenfalk a X. de Salas, Estocolmo, 27 de enero de 1965.

[1541] Esta idea había surgido ya con la exposición anterior, la décima del Consejo de Europa, celebrada en Aquisgrán en 1965 y dedicada a la personalidad de Carlomagno. BJURSTRÖM 1966, pp. 19-23; AMNP, caja 5, exp. 4, Informe de la primera reunión del Comité Organizador Europeo de la XI Exposición Europea bajo los auspicios del Consejo de Europa, Estocolmo, junio de 1964. Junto a la documentación relativa a la exposición, se conservan fotografías de la inauguración y otras del rey de Suecia, solo o acompañado por Nordenfalk, posando ex profeso con algunas de las piezas enviadas por el Prado. Al parecer, fue Salas quien le pidió fotografías del evento y, sobre todo, en la que se viesen los préstamos del museo. Carta de C. Nordenfalk a X. de Salas, subdirector del Prado y delegado de España en el Comité Organizador, Estocolmo, 10 de agosto de 1966.

[1542] Para alcanzar su objetivo, Nordenfalk no dudó en reemplazar algunos préstamos denegados por copias posteriores o reproducciones contemporáneas. Una práctica no demasiado habitual en aquel momento. Porque todavía un sector de la disciplina, más conservador, veía como una aberración mezclar originales con copias o el arte con documentos. Pero, ¿era la originalidad de las obras y su valor artístico el fin último? Por supuesto que no. Lo importante era transmitir una idea o, mejor dicho, una historia, la de la vida de Cristina de Suecia.

[1543] HASKELL 1966, pp. 494-499.



Fig. 63. Carl Nordenfalk, director del Museo Nacional de Estocolmo, junto al rey de Suecia, en la undécima exposición patrocinada por el Consejo de Europa, *Christina, Queen of Sweden. A Personality in European Civilisation* (1966), delante del retrato de la reina pintado por Sébastien Bourdon y conservado en el Museo del Prado. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Si *Christina* había representado un punto de inflexión en la política del Prado, el envío de la vista de Venecia firmada por Van Wittel a la muestra de *I vedutisti veneziani del Settecento*, que pensaba celebrarse en el Palazzo Ducale, fue la confirmación de su inminente agonía[1544]. En esta claudicación a la "tradicional" política de no prestar pudo tener que ver el nombramiento de Angulo como vicepresidente del Patronato, aunque también debió de estar propiciado por el giro que tomó la política exterior franquista tras la formación de un gobierno tecnócrata que inició el despegue económico del país y el consecuente aperturismo; cambio que, en Exteriores, lo había marcado la llegada a la cartera de Castiella en 1957. Desde su posición privilegiada, tanto en el Prado como en el ámbito académico, Angulo supo que era el momento de que la primera pinacoteca de España se sumase a la nueva moda europea del *Seicento*[1545]. Las exposiciones se sucedían en Italia y "sus excelentes catálogos, pulcramente ilustrados" difundían por todas partes este arte "injustamente menospreciado". A la altura de 1964, tuvo claro que el barroco italiano, que cincuenta años antes "apenas importaba", era actualidad[1546].

De ahí que, en 1968, cuando el mundo vibraba con la cadena de protestas juveniles que se iniciaron en París[1547], surgiendo un nuevo movimiento de contestación al orden social y político vigente, y Checoslovaquia puso fin a sus sueños de liberalización política, conocidos como la Primavera de Praga, sucediese algo más extraordinario para el asunto que nos ocupa: la *Susana y los viejos* de Guercino, conservada en el Prado, viajó hasta Bolonia para participar aquel otoño

[1544] Siempre y cuando los organizadores se atuviesen a las condiciones del Prado: el valor del seguro sería fijado por el museo, concertado con una sociedad española, y el transporte no podría ser en avión, sino en ferrocarril o barco. Además, de enviar algunos ejemplares del catálogo para la biblioteca del museo. Así lo solicitó en esta ocasión Pérez Sánchez, entonces conservador del Prado, subrayando su importancia como "instrumento de trabajo para cualquier investigación posterior". AMNP, caja 1381, lib. 2, actas 527, 530, 17 de enero y 26 de mayo de 1967, ff. 71r, 83v; caja 5, leg. 17.07, exp. 11, Carta de Giovanni Favaretto Fisca, alcalde de Venecia, a F. J. Sánchez Cantón, Venecia, 20 de diciembre de 1966. Respuesta, Madrid, 20 de enero de 1967; Carta de Alfonso Emilio Pérez Sánchez a Pietro Zampetti, comisario de la *mostra* de *I Vedutisti Veneziani del Settecento*, Madrid, 17 de octubre de 1967.

[1545] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 498, 8 de mayo de 1963, f. 61.

[1546] ANGULO 1964b, pp. 207-208.

[1547] Aunque el 3 de mayo de 1968 el titular "Sanguinosi scontri all'Università" ocupase, junto con una fotografía de los enfrentamientos, la portada del diario *Il Messaggero di Roma*, Italia no igualó ni en intensidad ni en potencial revolucionario a los acontecimientos de mayo del 68 en Francia. No obstante, como explica Ginsborg, el movimiento de protesta italiano fue el más profundo y duradero de Europa, porque se extendió de las universidades a las fábricas y sucesivamente a toda la sociedad. Cfr. GINSBORG 2006, pp. 404-468.

en la primera *mostra* dedicada al pintor, comisariada por Denis Mahon[1548]. Para esta séptima bienal en el Archiginnasio, Emiliani había realizado junto a Mahon otra serie de viajes que podrían haber llevado por título "a la caza del Guercino". Corría el 68 y en Alemania se encontraron con numerosas protestas estudiantiles, pero la búsqueda de dibujos les llevó también a Ámsterdam, Rotterdam, Haarlem o el Castillo de Windsor[1549]. Además, el comité organizador contactó con los principales museos de Europa y de Norteamérica. Como en las precedentes bienales, aspiraban a lograr un vasto eco en el ámbito de la cooperación internacional. Esto explica que el Museo Pushkin y el Hermitage hiciesen llegar el *San Sebastián*, *La visión de san Jerónimo* y cuatro dibujos. Rusia quería consolidar su presencia en los circuitos expositivos europeos.

La petición de Gnudi al Prado llegó en 1966[1550]. El entonces director general de Relaciones Culturales, Alfonso de la Serna, exhortó al Patronato a que resolviese favorablemente el préstamo. Y para ello, le trasladó las razones que los organizadores de la *mostra* habían hecho llegar al embajador de España en Roma, Antonio Garrigues, a través del rector del Real Colegio de España en Bolonia y Agregado Cultural, Evelio Verdera[1551]. Entre otras, se había señalado que la ausencia de la obra habría sido "un vacío difícil de colmar en el periodo joven del artista" o que se trataba de una exposición "de las recomendadas por la UNESCO" y, por tanto, en la línea de la de Velázquez, "en la cual a España se le prestaron cuadros de dicho autor por todos los países europeos"[1552]. El préstamo fue aprobado

[1548] MAHON 1968, lám. 21. Y no lo hizo a Cento, ciudad natal de Guercino y cuya Pinacoteca Civica había solicitado la misma pintura para celebrar el centenario. Aprovecharon la petición para recabar información sobre la procedencia de los cuadros conservados en el Prado. Sánchez Cantón contestó amablemente sobre los guercinos, mientras que, respecto al préstamo, apuntó que se estudiaría la solicitud. AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Carta de Nefta Barbanti Grimaldi, director de la Pinacoteca Civica di Cento, a F. J. Sánchez Cantón, Cento, 10 de octubre de 1965; Carta de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 3 de diciembre de 1965.

[1549] EMILIANI 2011, pp. 64-65; EMILIANI 2017, p. 195.

[1550] AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Carta de C. Gnudi, presidente del Comité de la *Mostra del Guercino* y Superintendente de las Galerías Estatales, a F. J. Sánchez Cantón, Bolonia, 20 de diciembre de 1966. Por cierto, sobre esta bienal no se habló nada en las reuniones del Consejo de la Asociación Francesco Francia. Lo más probable, por las fechas, es que el peso de su organización recayese principalmente en el EBMA, cuyo membrete aparecía en las cartas relativas a la exposición.

[1551] Ocupó el cargo de Agregado Cultural de la Embajada de España en Roma entre 1955 y 1977. Entre 1977 y 1978 fue director general de Bellas Artes, lo que coincidió con su nombramiento como presidente de la Delegación del CSIC en Roma y director del Instituto Jurídico Español en Roma (IJER) y de la Escuela Española de Historia y Arqueología también en esa ciudad (EEHAR), entre 1977 y 1979. HERRANZ y BELLÓN 2010, p. 382.

[1552] AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Oficio de Alfonso de la Serna, director general de Relaciones Culturales, a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 3 de abril de 1967, que reproduce el Despacho n.º 772 de 28 de marzo, del embajador de España en Roma, Antonio Garrigues; Carta de la Secretaría de la

por unanimidad[1553]. No ocurrió lo mismo con la pareja, *Lot y sus hijas*, que se encontraba en El Escorial, a pesar de que Gnudi escribió también personalmente a Fernando Fuertes de Villavicencio, entonces consejero delegado de Patrimonio Nacional. Este otro lienzo nunca se envió[1554].

Si la gran revelación de esta exposición fue, según Posner, el buen estado de las pinturas, hubo dos, la *Susana* del Prado y el *San Sebastián* del Pushkin, a las que no les habría venido nada mal una limpieza[1555]. Su riqueza colorística permaneció oculta. Un auténtico obstáculo en el camino de la apreciación de Guercino, artista que fue de principio a fin un soberbio colorista[1556]. Ahora bien, conviene matizar el juicio de Posner. En primer lugar, porque la incorporación de España a los nuevos derroteros que estaba tomando la conservación de bienes culturales se había producido con un retraso importante respecto al resto de Europa. Si, en 1939, en Italia se había creado el *Istituto Centrale del Restauro*, España no contaría con su primer Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología, actual Instituto del Patrimonio Histórico Español, hasta 1961.

En segundo lugar, porque en el Prado durante esos años hubo una preocupación manifiesta por la conservación de la colección del *Seicento*. Como veremos, en junio de 1963, Angulo, alarmado por el estado de aquellos lienzos que iban a figurar en la exposición sobre el barroco italiano que se estaba organizando, recomendó que el taller de restauración procediese a su "preparación" para el evento. En último lugar, porque sabemos que, en mayo de 1967, el restaurador del Prado, Enrique Alarcón Cabrera, llevó a cabo la limpieza de la *Susana*, "permitiendo apreciar la gran calidad de la pintura antes de ser enmascarada por

---

Mostra del Guercino, Bologna, 10 de julio de 1968. De hecho, en la correspondencia se envió adjunta una etiqueta del ICOM que debía de pegarse en la caja que trasladaba la pintura de la *Susana* con el objetivo de facilitar su transporte.

[1553] AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Respuesta de F. J. Sánchez Cantón a C. Gnudi, Madrid, 26 de abril de 1967; Carta de C. Gnudi a F. J. Sánchez Cantón, Bolonia, 1 de febrero de 1967; caja 1381, lib. 2, actas 527 y 529, 17 de enero y 25 de abril de 1967, ff. 71r-71v, 80v

[1554] AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Carta de C. Gnudi a F. J. Sánchez Cantón, Bolonia, 20 de diciembre de 1966.

[1555] El concepto de restauración en estas fechas se limitaba a una limpieza superficial y/o reentelado o forrado.

[1556] Según Posner, la limpieza se había realizado en la mayoría de las pinturas tardías, donde finas películas de suciedad o barniz distorsionaban el sutil juego de tonalidades. De hecho, la rehabilitación del estilo tardío de Guercino, tanto tiempo despreciado durante el siglo XX, fue uno de los resultados más esperados. Permitió comparar al joven Guercino con el maduro. Una oportunidad única para revisar cómo había evolucionado su arte. POSNER 1968, pp. 599-600.

viejos repintes, especialmente en el desnudo"[1557]. Y se hizo, porque así lo había pedido expresamente Gnudi: que el gabinete de restauración del Prado limpiase la pintura de cara al evento, permitiendo de este modo su disfrute junto al resto de obras juveniles concedidas por otros museos[1558].

Más allá de la observación de Posner, el envío de esta obra maestra fue crucial porque manifestó una reorientación definitiva en la actuación del Prado. A raíz de esta *mostra*, Pérez Sánchez dedicó un artículo al pintor en *Goya* y recordó que buena parte de su producción del Prado estaba desterrada "en absurdos depósitos de provincias, inaccesibles a veces y siempre en pésima conservación y cuidado". La interesante alegoría de la *Pintura y el Dibujo* había que buscarla en Las Palmas, el curioso *Amor desinteresado* en Pontevedra o la *Magdalena penitente* y la *Diana cazadora* en Castellón. De sus obras de madurez sólo se podía ver en el museo el *San Agustín*[1559].

Unos meses después de la exposición de Guercino, en febrero de 1969, se escribió de nuevo al Prado desde Bolonia. Esta vez para solicitar *La dama del turbante verde*[1560] con la intención de que participase en la *Mostra di Nicolò dell'Abate* (1969), que se montaría nuevamente en el Archiginnasio y cuya organización corría a cargo de la Asociación Francesco Francia[1561]. El proyecto, en esta ocasión, fue idea de Sylvie Béguin, conservadora del Louvre. En junio de 1967, Gnudi comunicó la propuesta de Béguin al Consejo directivo de la asociación, que tomó la decisión de que él viajase a París para comenzar con las gestiones, mientras que ella lo haría más adelante a Bolonia para ultimar los preparativos. Aunque en abril todavía se estaba esperando la confirmación del Prado sobre el préstamo, parece que finalmente se aceptó[1562].

[1557] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 530, 26 de mayo de 1967, f. 83v.
[1558] AMNP, caja 6, leg. 17.08, exp. 2, Carta de C. Gnudi a F. J. Sánchez Cantón, Bolonia, 20 de diciembre de 1966.
[1559] PÉREZ SÁNCHEZ 1969, p. 284. Además, Pérez Sánchez sugirió que, si en Bolonia se había subrayado la importancia de la faceta de dibujante de Guercino, quizá era el momento de hacer memoria de aquellos dibujos conservados en España, especialmente en el Prado y en la Academia de San Fernando; fondos, los segundos, que conocía bien. PÉREZ SÁNCHEZ 1965c y 1967.
[1560] Si bien hoy figura como obra de Dosso Dossi, es una atribución discutida y se ha incluido en el catálogo de otros pintores como Nicolò dell'Abate.
[1561] AMNP, caja 7, leg. 17.09, exp. 3, Carta de Cesare Gnudi, superintendente de las Galerías de las provincias de Bolonia, Ferrara, Forli y Rávena, a F. J. Sánchez Cantón, como director del Museo del Prado (aunque ya no lo era), Bolonia, 13 de febrero de 1969.
[1562] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1963-1969, actas del 23 de junio de 1967, 7 de octubre de 1968 y 22 de abril de 1969, s.f.; BÉGUIN 1969, p. 149, lám. 17.



Fig. 64. Vista de algunas salas de la séptima *biennale d'arte antica* de Bolonia sobre *Il Guercino* (1968), celebrada en el Palazzo dell'Archiginnasio, con el lienzo de *Susana y los Viejos*, conservado en el Museo del Prado. Cortesía del Ministerio de Cultura, Italia. Polo Museale Emilia Romagna, Foto Paolo Monti.

Si llevar el barroco al mundo de las exposiciones había demostrado ser una apuesta arriesgada durante estos años, otro tanto ocurriría con el manierismo. Este estilo había sido también objeto de intensos debates historiográficos en el pasado, aunque en este caso existía una tradición expositiva. Durante los años 30, se habían celebrado las monográficas de Correggio en Parma, Tintoretto en Venecia o la del Pordenone en Udine. Pero la de Nicolò fue la primera gran muestra manierista con un carácter marcadamente internacional (tuvo por segunda sede Fontainebleau) en la Italia de la posguerra. A ello se sumaba la singularidad de otorgar el protagonismo a un pintor, por decirlo de alguna manera, más secundario y desconocido. De hecho, al cerrar, el número de visitantes no resultó satisfactorio si se comparaba con el que había visitado las bienales boloñesas. Se pensó que, quizá, la explicación estaba en la "escasísima notoriedad" del pintor. Puede que también hubiese jugado en contra el bajo número de pinturas expuestas, si se comparaba, por ejemplo, con la *mostra* de Guercino. Sin embargo, no hay más que echar un ojo a la prensa francesa, alemana o inglesa para comprobar su repercusión. Hasta el punto de que esta exposición consiguió que la Asociación Francesco Francia adquiriese mayor prestigio en Italia y, lo más importante, en el extranjero[1563].

A finales de los años 60, como hemos visto, se estaba viviendo un *in crescendo* de este fenómeno expositivo. Un triunfo incontestable de lo efímero que Brandi tacharía de trágico. Aquellos años, además, la "industria editorial de masas" era ya un hecho. Lo que antes sólo se podía ver en las bibliotecas especializadas y con un montón de libros sobre el escritorio, ahora se encontraba en un único ejemplar, a color, con notas, bibliografía y a un precio popular. Entonces, ¿por qué había que seguir haciendo viajar a las obras?[1564] Por la sed de exposiciones de una nueva sociedad occidental hedonista, lujuriosa de imágenes, productos y servicios, y la inexorable revalorización de periodos como el *Seicento* que, a cualquier precio –incluso el de la integridad física de la obra de arte–, anhelaba devolver esos lienzos, relegados al olvido por el desdén de fin de siglo, a su lugar en la Historia del Arte.

Si la política de préstamos del Prado había sido una garantía de conservación en un tiempo en que las medidas preventivas no eran las de hoy, no le quedó otra que unirse al entusiasmo despertado por el redescubrimiento de esta pintura. Y si

[1563] AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1963-1969, acta del 19 de noviembre de 1969, s.f.
[1564] BRANDI, Cesare, "Queste mostre", *Corriere della Sera*, 19 de agosto de 1968, p. 3.

hubo alguien que tuvo claro que éste era el camino a seguir, ese fue Angulo[1565]. Pero dejamos para otro capítulo los proyectos que estaba poniendo en marcha para revalorizar el *Seicento* italiano. Lo importante es que, durante los años 60, el museo había normalizado sus préstamos, y que España, pero también el propio Prado, buscaron una proyección internacional en Europa y en Norteamérica.

Renovar la narrativa europea

La revalorización de la pintura barroca vino muy bien a una Europa, la de la posguerra, que había iniciado su proceso de unificación. Se aprovechó que el tema estaba de moda y se explotó la idea de usar las exposiciones de arte como medio para llegar a la sociedad de forma más inmediata y eficaz. Podemos decir que, en efecto, tal y como escribió Haskell, las exposiciones que encabezaron Milán y Bolonia influyeron en el desarrollo del gusto y establecieron un modelo que aún no ha sido superado[1566]. Y estamos completamente de acuerdo en que fue así. Rescataron a grandes pintores y un momento malinterpretado de la Historia del Arte, como advirtió Donald Posner, contribuyendo a una renacida pasión por el barroco italiano[1567]. Si la gente hoy en día, cuando visita algún museo, mira a Reni, los Carracci, Guercino o Domenichino, como dijo Pope-Hennessy, es gracias a las bienales que Gnudi ideó[1568], mientras que, como acertadamente ha escrito Cimoli, Longhi con Caravaggio creó otro de los modelos expositivos más afortunados de la posguerra: el del descubrimiento de los gigantes del pasado. Héroes de las historias del arte nacionales y locales. Porque cada ciudad partía del redescubrimiento de sus propios maestros[1569]. Aunque después se convirtieron en héroes europeos y ahora son héroes universales.

La deuda con las exposiciones que Italia organizó a lo largo de estos años es inmensa. No hay más que echar un vistazo a los programas de los grandes museos

[1565] Aunque en esta proyección internacional tuvo mucho que ver la presencia de Angulo en la vicepresidencia del Patronato. Recordemos además que, en los años 60, por primera vez dos historiadores del arte, Sánchez Cantón y Salas, ocuparon la dirección y subdirección del museo respectivamente, y que el Patronato contó con un mayor número de historiadores entre sus vocales porque, junto a los ya citados, se incorporaron Caturla, Lafuente Ferrari, Camón Aznar o el marqués de Lozoya. Todo ello, sin lugar a duda, debió también contribuir al cambio. PÉREZ SÁNCHEZ 1977a, pp. 56-57; ALCOLEA 1991, p. 96.
[1566] HASKELL 2002, p. 205.
[1567] POSNER 1968, p. 596.
[1568] POPE-HENNESSY 1991, p. 145.
[1569] CIMOLI 2007, pp. 22-23.

para comprobarlo. Sin irnos muy lejos, mientras estamos escribiendo estas conclusiones, en octubre de 2017, una nueva *mostra* de Caravaggio está abierta estos meses en Milán: *Dentro Caravaggio*, casualmente en el Palazzo Reale. Es el reflejo de una influencia a largo plazo. Un modelo que pudo ser un riesgo en su momento se ha convertido en uno de los más rentables de la historia de las exposiciones. Porque el hombre actual sigue necesitando de mitos y de héroes.

Sin embargo, aunque las exposiciones sobre el barroco iniciadas en Milán y Bolonia cambiaron el rumbo de la Historia del Arte y contribuyeron, por supuesto, a crear una importante red entre los estudiosos y los museos europeos, fueron Roma y Varsovia 1956 las que representaron una verdadera fisura, un cambio epocal en cuanto a la dinámica expositiva europea. Fueron pioneras en hacer uso de las exposiciones de maestros antiguos para desplazar o derribar fronteras temporalmente y crear otras nuevas, en un sentido metafórico. Jugaron con fronteras ficticias y efímeras, atentando contra las historias del arte nacionales y el trasfondo ideológico de ambos bloques. Esas historias se ponían bajo otra mirada más allá de sus fronteras políticas, contaminando y contaminándose, influyendo inevitablemente en la percepción que nación emisora y nación receptora tenían de sí mismas. En ambos casos se dieron cita las miradas de múltiples Europas. Quizá deberíamos preguntarnos qué influencia dejaron en las sensibilidades identitarias de quienes acudieron a verlas y valorar su auténtico alcance sobre la percepción que se tenía de la historia de la pintura –la canónica– durante la Guerra Fría. Dicho de otra forma, el impacto real que tuvieron los museos y las exposiciones en la construcción de la identidad europea.

Lo que, desde luego, podemos afirmar es que las exposiciones de maestros antiguos tuvieron un papel protagonista durante el periodo de la Guerra Fría. Repitieron modelos del periodo de entreguerras, pero también configuraron otros nuevos, y todo este abanico de posibilidades ha llegado hasta nuestros días. Y, lo que es más importante, el análisis de estos discursos (re)construidos desde el museo –y el poder– nos permite profundizar en los procesos que han intervenido en la configuración de las identidades nacionales y/o culturales y en la memoria colectiva de la sociedad actual.

"España está cambiando. El nuevo gobierno quiere integrarse en Europa", escribía Concha de Marco en diciembre de 1975. "El franquismo ya está enterrado

bajo una losa de tonelada y media"[1570]. El fin de la dictadura, sin lugar a duda, marcaría un antes y un después en la construcción de la historia del arte español en relación con el contexto europeo. A partir de entonces, el Prado abandonó definitivamente su política de no préstamos, coincidiendo también con el avance en las medidas de conservación preventiva. Un buen ejemplo en esta nueva dirección, ya en plena democracia bajo el Gobierno socialista, son las exposiciones que se celebraron fruto del convenio de cooperación cultural y científica firmado entre España y la URSS en 1979. Esto explica que, durante el otoño de 1980, una selección de pinturas del Prado viajase hasta Rusia para ser expuestas, primero, en el Hermitage y, después, en el Museo Pushkin. Lo que constituyó, en palabras de Boris Piotrovsky, entonces director del Hermitage, una oportunidad única para estudiar mejor la pintura "eurooccidental"[1571].

Unas fotografías conservadas en el Prado[1572] permiten hacernos una idea de cómo se veían las pinturas colgadas en estos espacios extremadamente lujosos y de dimensiones espectaculares[1573]. Las instantáneas no hacían sino potenciar ese efecto. Se recreaban en la magnificencia de la arquitectura de la Rusia zarista, donde El Greco, Ribera, Velázquez o Goya quedaban reducidos a simple anécdota. Como parte del intercambio, en la primavera de 1981, el Hermitage hizo llegar a Madrid un conjunto de veinticinco lienzos entre los que, además del barroco español, sobresalía el holandés, representado por Rembrandt, Frans Hals, Ter Borch, Pieter de Hooch o Van Goyen[1574]. "Sería impertinente lamentar las ausencias, ante el esplendor de ciertas presencias", escribió entonces Gállego. Pero

[1570] MARCO 2018, pp. 95-96.
[1571] MADRID 1981, p. 9.
[1572] AMNP, caja 25, leg. 17.36, exp. 3, Fotografías de la exposición en los museos Pushkin y Hermitage. En el mismo legajo se conserva la documentación generada por el citado acuerdo y el préstamo de las obras, junto a fotografías de *Tesoros del Ermitage* (1981), instalada en las salas del Prado, así como del momento de la firma del acuerdo de colaboración en el Ministerio de Cultura en Madrid, el 23 de junio de 1980, donde aparecen José Manuel Pita Andrade, entonces director del Prado, Javier Tusell, director general de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, y Ricardo de la Cierva, ministro de Cultura.
[1573] Recuérdese, en la misma línea, la exposición *El Prado en el Hermitage* (2011) en el marco de la celebración del Año Dual España-Rusia con el fin de fortalecer las relaciones bilaterales entre ambos países. Se trató, en palabras del entonces director del museo, Zugaza, de la "más fastuosa embajada" del Prado fuera de sus paredes. Más de sesenta obras para transmitir al público ruso "la esencia de nuestro museo", según el director adjunto, Finaldi. El Hermitage correspondió con otra embajada no menos ambiciosa: cerca de un centenar de piezas. LUCAS, Antonio, "El Hermitage se convierte en 'embajada' del Museo del Prado", *El Mundo*, 25 de febrero de 2011.
[1574] MADRID 1981, pp. 7-8.



Fig. 65. Vista de una de las salas de la exposición *Obras maestras de la pintura española de los siglos XVI-XIX del Museo del Prado de Madrid* (1980), celebrada en el Museo Hermitage, Leningrado (hoy San Petersburgo). Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

lo cierto es que de dieciséis rembrandts que había en Leningrado, por ejemplo, se habían traído únicamente cuatro[1575].

Respecto a las grandes exposiciones del Consejo de Europa, no cabe duda de que contribuyeron a forjar la idea europea. A finales de los años 50, la palabra "Europa" se encontraba ya por todas partes. Se habían cumplido con creces las expectativas. Entonces, como se preguntaría uno de sus secretarios generales, Georg Kahn-Ackermann, ¿fue necesario continuar esforzándose en crear este tipo de publicidad "europeísta" a través de esta clase de actividades culturales más allá de los años 60?[1576] Lo era, en la medida en que la Guerra Fría se prolongó y todavía la idea de unidad estaba lejos de ser aceptada como una realidad. Al fin y al cabo, estas exposiciones retrataban una Europa mítica y abstracta. Porque la Europa contemporánea no sólo había sido amputada políticamente, sino también dividida espiritualmente, y su supuesta unidad sólo podía cimentarse entonces en dos sustratos: el cultural y el económico[1577].

Ahora bien, a partir de los años 70, década de crisis económica y social que coincidió con el fin de las últimas dictaduras de derechas en Europa –la de Salazar en Portugal y la de Franco en España, país que no ingresaría en el Consejo de Europa hasta 1977–, fue cuando se dio un lugar más relevante a la acción cultural. Mayo del 68 cambió las prioridades. Ya no era tan primordial esa superación de las pertenencias nacionales, ni la propaganda europeísta y antisoviética. Por lo que se comenzó a trabajar más con conceptos "integradores": democracia cultural, patrimonio común e identidad cultural, que hoy nos resultan tan familiares. A este nuevo impulso se uniría la apertura de los países del Este tras la caída de los regímenes comunistas a partir del Otoño de las Naciones de 1989. Poco a poco, el Consejo de Europa iría integrando a estas nuevas democracias[1578]. Y sin embargo, como escribía recientemente Gabriel Magalhães, "no ha habido tiempo de construir un sentimiento europeo profundo" en el continente "y la crisis se está llevando por delante las complicidades hiladas a lo largo del último medio siglo, al mismo tiempo que se reconstruyen los viejos patriotismos"[1579].

[1575] GÁLLEGO 1981, p. 3.
[1576] JUNOY 1979, pp. 11-12, 292.
[1577] SIERRA 1957, p. 4. Sobre las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa, véase DAVIS y MARDELL 2004; PETAUX 2009, pp. 259-262; BRUNNER 2010, pp. 172-174.
[1578] Durante los años 90, tras la caída del muro de Berlín y las Revoluciones de 1989, se produjo el progresivo ingreso al Consejo de Europa de los Estados de la Europa Central y del Este hasta culminar con el de Rusia en 1996. OBATON 1997, pp. 93-95.
[1579] MAGALHÃES 2016, pp. 15-16.

En la coyuntura actual, cada vez más euroescéptica y en la que sobrevuela amenazante el triunfo de los populismos de derechas, ¿cuál es el reto de las exposiciones de arte del Consejo de Europa? Buscar un diálogo intercultural y usar la cultura como un medio para salvaguardar los valores europeos: democracia, derechos humanos, respeto por la diferencia y la diversidad, sin la antigua separación entre Este y Oeste, Norte y Sur. En esta dirección se celebró la última, *The desire for freedom. Art in Europe since 1945* en 2013, que exploró la visión del concepto de libertad en los artistas contemporáneos en el marco de la Guerra Fría; razón por la que el inquietante collage *Lipstick Bomber* (1968), de Wolf Vostell, ilustraba el cartel de la exposición en dos de sus sedes, la del Palazzo Reale de Milán y en el Eesti Kunstimuuseum de Tallin[1580]. En el presente, el Comité Director de Cultura, Patrimonio y Paisaje (CDCPP) busca renovar la narrativa europea para promover los valores del Consejo de Europa en respuesta a los desafíos políticos y sociales actuales: luchar contra la intolerancia, el odio, la xenofobia, el populismo, el chovinismo, el extremismo o la radicalización. De manera que la iniciativa en marcha se ha titulado "Nosotros, los Otros"[1581].

Es por esto por lo que me gustaría acabar este capítulo mencionando un episodio reciente relacionado con la historia de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo de los museos y el fascinante universo de las identidades. Si la experiencia ha demostrado que organizar una exposición que profundice en la existencia de una identidad europea será siempre controvertido, ¿qué podría suponer proyectar un museo ex profeso? Las propuestas existen (la primera se remonta a 1997); el museo también. Pero retrocedamos sólo hasta el año 2007, cuando el político alemán, democristiano y europeísta Hans-Gert Pöttering,

[1580] Sobre esta exposición y las implicaciones metodológicas de su planteamiento, véase ALISAUSKAS 2014.

[1581] Las propuestas para los temas de estas exposiciones son enviadas al Secretariado del Consejo de Europa, que las somete al juicio de un grupo de asesores compuesto por los directores de ocho destacados museos europeos, entre otros, el Museo del Prado. 9th Meeting of the Bureau of the Steering Committee for Culture, Heritage and Landscape (CDCPP) of the Council of Europe, CDCPP-Bu(2015)26, *Rethinking Council of Europe Art Exhibitions: Towards a revised concept*, Estrasburgo, 23-24 de noviembre de 2015; 10th meeting of the Bureau of the CDCP. CDCPP-Bu(2016)6, *Council of Europe Art Exhibitions. Towards a new concept*, 14 de marzo de 2016. En http://www.coe.int/en/web/cdcpp-committee/bureau; 5th Session of the CDCPP, 13-15 de junio de 2016. CDCPP(2016)9, *Council of Europe Art Exhibitions. Towards a new concept and initiative: "We, the others"*. En http://www.coe.int/en/web/cdcpp-committee/meetings [Consulta: 20/09/2016].

recién llegado a la presidencia del Parlamento Europeo, propuso crear lo que llamó la House of European History (HEH)[1582].

Más allá de retratar las historias individuales de los Estados[1583], el discurso museográfico, según lo contempló Pöttering, debía constituir un lugar donde se cultivase la memoria de la historia europea (que no de Europa), visibilizando especialmente el trabajo llevado a cabo para la unificación. La HEH se convertiría así en un espacio donde la idea europea podría seguir creciendo al tiempo que la identidad europea (sustituida en la práctica por el más adecuado concepto de memoria colectiva) continuaría siendo moldeada por los ciudadanos de la Unión Europea, presentes y futuros[1584]. Por lo tanto, la intención era convertirlo en un flagrante instrumento de una concreta política de identidad, además de una materialización de lo que acertadamente Correa Martín-Arroyo ha dado en llamar "*histoeuropeanisation*" o europeización de la Historia[1585]. La polémica estaba servida. Porque, ¿qué se podía exponer en un museo con metas tan abstractas? Eso mismo intentó averiguar de algún modo el artista belga Thomas Bellinck en 2013, cuando materializó su instalación performance *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*. Un museo ficticio sobre la historia de la UE, donde el proyecto de la HEH tenía, por supuesto, su propia vitrina. La Casa de la Historia Europea en el exilio (en su traducción del esperanto), entre la parodia y la crítica mordaz, trasladaba al

[1582] Quería hacer llegar mi agradecimiento a Perikles Christodoulou, conservador de la HEH, quien, durante los días que me encontraba inmersa en este tema, me hizo llegar una serie de publicaciones sobre la creación de este museo y sus colecciones, así como de algunas exposiciones temporales celebradas en el mismo, como *Interactions. Centuries of commerce, combat and creation* (2017) y *Restless Youth. Growing up in Europe, 1945 to now* (2019), que han buscado ampliar o complementar aspectos del relato de la colección permanente.

[1583] Desde el primer momento, se rechazó que fuese "una suma de historias nacionales". Debía ser "un museo de historia supranacional". MORK y CHRISTODOULOU 2018, pp. 27, 36.

[1584] Sobre la House of European History, véase COMMITTEE 2008, primer borrador propuesto por el Comité de Expertos, mientras que para profundizar en la génesis, la base conceptual, los objetivos y el desarrollo del proyecto, los retos o dificultades que implicó, las discusiones, las decisiones y las soluciones adoptadas o el contenido final, véase VOVK VAN GAAL y DUPONT 2012; MORK 2016; y el volumen colectivo MORK y CHRISTODOULOU 2018.

[1585] Con este término, este autor ha definido el fenómeno presenciado durante las últimas décadas de una "creciente convergencia historiográfica hacia una historia 'más europea' de Europa en detrimento, en cierta medida, de las tradiciones históricas nacionales tradicionales", suponiendo una progresiva "desnacionalización de la Historia" en aras de moldear una identidad europea. Esto es, la tentativa de crear una "*European master narrative*" o narrativa maestra europea de la historia. Un proceso que, según Correa Martín-Arroyo, habría sido propiciado por la propia comunidad académica junto a las instituciones europeas, y en el que es difícil fijar un año cero. Él toma como punto de partida uno simbólico, el de 1989, aunque analiza lo sucedido antes, recogiendo las principales aportaciones y puntos de inflexión en la historiografía así como, institucionalmente, en relación con la integración europea para comprobar después cómo se ha trasladado esa historia de Europa "europeizada", entre otros espacios, al del museo. CORREA MARTÍN-ARROYO 2014, pp. 11-12. Cfr. CALLIGARO 2013, pp. 38-116.

visitante a un futuro en el que el proyecto europeo no existía más, invitándolo a reflexionar sobre su validez actual o lo que podría suceder de prosperar los renovados nacionalismos. Sin respuestas.

La HEH acabó abriendo sus puertas en mayo de 2017. Y lo hizo en una inexplicable atmósfera de silencio (no, sin embargo, en el mundo académico, donde ha venido generando una amplia bibliografía desde antes incluso de su apertura[1586]), sin apenas generar debate en los medios de comunicación. Las voces críticas provinieron fundamentalmente de la prensa británica, que puso el acento en la elevada inversión económica de un proyecto de esta magnitud (desembolso que salía del presupuesto de la UE) y en cómo se había representado el papel de Gran Bretaña; argumentos que buscaban agitar a la opinión pública tras el ajustado referéndum de 2016 sobre la salida de Reino Unido de la UE. El silencio en el resto de la prensa europea se explicaba porque durante el desarrollo del proyecto se había restringido su discusión a foros profesionales y académicos. Detrás de esta decisión, como ha señalado Jareš, se encontraba la comprensible preocupación de que, si se iniciaba un debate público, varios grupos de presión y políticos nacionales intentarían interferir[1587]. Y no les faltaba razón.

A pesar de que el Comité Científico, liderado por el historiador polaco Włodzimierz Borodziej, contaba con una alta representación de especialistas de toda Europa, ante el resultado final esas voces incómodas no tardaron en pronunciarse. Por seguir con el ejemplo del caso polaco, Piotr Gliński, ministro de Cultura del actual Gobierno en manos del partido ultraconservador *Prawo i Sprawiedliwość* (Ley y Justicia, conocido por las siglas PiS), manifestó su

[1586] Entre los estudios publicados hasta ahora, remitiría al libro de KAISER, KRANKENHAGEN y POEHLS 2014, pp. 23-26, 113-153, que ofrecieron un primer análisis del proyecto, enmarcado en una amplia reflexión sobre el proceso de europeización en el ámbito del museo, las exposiciones y las colecciones; al artículo de HUISTRA, MOLEMA y WIRT 2014, que se centraron en analizar la base conceptual propuesta en 2008; al brillante análisis de HILMAR 2016, quien tuvo la oportunidad de entrevistar a miembros de dos de los equipos de planificación (Academic Committee y Project Team), entre los que eligió deliberadamente a aquellos no funcionarios de la UE, y quien advirtió en la teoría cómo la preeminencia del relato Este/Oeste dejaría las perspectivas del sur de Europa en una posición periférica respecto a la narrativa principal; al texto de JAREŠ 2017, que pudo trabajar ya sobre el resultado final. Junto a muchas debilidades conceptuales la exposición permanente de la HEH (que otros autores habían visto venir antes, como la persistencia de las narrativas paralelas Este/Oeste o el predominio de una perspectiva centroeuropea y, especialmente, alemana), Jareš confirmó en la práctica lo que Hilmar también había apuntado: que los eventos de la historia del sur –la Guerra Civil, sin ir más lejos, en el caso español– aparecían "en la periferia, fuera del enfoque principal de la exposición"; y, por último, al de ROSENBERG 2018, que analiza de nuevo las tendencias museográficas en las que se inserta la HEH a la luz del debate en torno al origen y la naturaleza del concepto de identidad europea.

[1587] JAREŠ 2017, s.p.

descontento[1588]. En la carta que hizo llegar a Antonio Tajani, presidente del Parlamento Europeo, explicaba que este museo faltaba a la verdad histórica, entre otras cosas, porque mostraba a Polonia, Francia y Ucrania como cómplices del Holocausto, mientras Alemania estaba representado como un país que cultivaba su memoria de forma modélica[1589], por la ausencia de Juan Pablo II o porque Józef Piłsudski aparecía "retratado falsamente como un fascista"[1590]. Únicamente una persona, que había sido inicialmente miembro del comité académico de la HEH, vio cierto mérito en estas quejas. Nos referimos a Norman Davies. Así lo contó en una conferencia el pasado verano:

> Está muy bien para los eurófilos descartar los sentimientos nacionales y escribir sus narrativas sin ellos. Si lo hacen, olvidan que, incluso en el siglo XXI, la mayoría de los europeos están todavía educados en las tradiciones nacionales[1591] de sus países. La historia nacional "egocéntrica" predomina en Gran Bretaña, por no hablar de Polonia o Hungría. Suponiendo que el objetivo sea ganar posibles visitantes de entre los prejuiciosos, podría ser más eficaz invitarlos a comparar abiertamente el enfoque nacionalista de la historia sin privilegiar el enfoque paneuropeo. Con este fin puede ser beneficioso ofrecer un rincón de la Casa de la Historia Europea a cada uno de los Estados miembro de la Unión e invitarlos a llenarlo con sus recuerdos de sus héroes gloriosos, víctimas y santos.

Su propuesta sorprendió a muchos de los presentes. "Creo que el error que cometemos", respondió Davies a una pregunta al respecto, "es que la historia

---

[1588] Las críticas más tempranas desde Polonia habían aparecido en 2008, tras publicarse el primer borrador del Comité de Expertos de la HEH, como la del columnista conservador Piotr Semka en el periódico *Rzeczpospolita*. Semka, junto a otros comentaristas polacos, exigía que se incluyesen todas las fechas célebres de la mitología nacional polaca desde el siglo XIX (como la batalla de Grünwald contra la Orden Teutónica en 1410 o el liderazgo del rey Jan Sobieski en el sitio de Viena en 1683), pasando por el Levantamiento de Varsovia en 1944, hasta el movimiento Solidarność en los años 80. KAISER, KRANKENHAGEN y POEHLS 2014, p. 124.

[1589] Cfr. JUDT 2018, pp. 31, 1145-1183.

[1590] Carta de Piotr Gliński, Primer Ministro de Polonia y ministro de Cultura, a Antonio Tajani, presidente del Parlamento Europeo, 6 de octubre de 2017. Página web del Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia, en http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/wystawa-narusza-prawde-historyczna-ndash-list-wicepremiera-glinskiego-7769.php [Consulta:14/10/2018]; RANKIN, Jennifer, "Brexit through the gift shop: museum of European history divides critics", *The Guardian*, 21 de agosto de 2018.

[1591] Es lo que Snyder llama "la fábula de la nación sabia", cuando en la Historia no ha habido "una era del Estado-nación", sino que el imperialismo habría terminado cuando comenzó la integración. Por lo que Europa no fue una elección, sino "una necesidad existencial después del imperio". SNYDER 2018, pp. 79-81.

nacional fue una cuestión central en los siglos XIX y XX"; razón por la que, en su opinión, debería de incorporarse al discurso museográfico[1592].

Este museo parece haber sido un intento fallido de presentar una historia de Europa. Puede que, efectivamente, por privilegiar un enfoque paneuropeo (o su aspiración a europeizarla) y por la reminiscencia de lo que el propio Davies llamó el "esquema Aliado de la Historia"[1593], cuando Europa –como escribió Judt– es más que una noción geográfica, además de única en la intensidad de sus diferencias y contrastes internos[1594]. En este sentido, recordemos la dura crítica que Judt profirió a Davies años atrás en su reseña de *Europe. A History* (1996). Entre otras cosas, por culpar precisamente a la "imaginación occidental" y por aferrarse a esa idea del mito aliado para encubrir lo que, en opinión de Judt, era una manifiesta postura pro-polaca. Hasta el punto de que Judt afirmaba que Davies habría hecho de su historia de Europa "un ejercicio de propaganda" en nombre de los entonces –hablamos de los años 90– aspirantes a la Unión Europea[1595].

Más allá de este apasionante debate historiográfico, lo que es innegable es que uno de los desaciertos de la HEH ha sido, como avanzaban las palabras del propio Davies, no considerar las historias nacionales como un tema fundamental en la historia de la Europa contemporánea. No olvidemos que la unidad europea, además de un ideal político, fue una necesidad histórica consecuencia del descrédito del nacionalismo y el agotamiento de la guerra. Pero, si su puesta en marcha pareció aliviar las tensiones de la Europa de las naciones, dando paso a una Europa supranacional o de las instituciones comunes, lo cierto es que las realidades nacionales –así como regionales y locales– siguieron existiendo[1596].

En cualquier caso, no es nuestra intención darle la razón ni a unos ni a otros; ni tan siquiera entrar a valorar la validez de este proyecto. Lo que de verdad nos interesa, al igual que a Bellinck con su instalación distópica o a Davies y a Judt con su invitación a estar abiertos a las realidades que convivieron (y conviven) en la

[1592] DAVIES, Norman, "The Impossible task of presenting the past: History and Museums". Conferencia impartida en la House of European History, Bruselas, 25 de junio de 2018. En https://historia-europa.ep.eu/en/file/norman-davies-lecture [Consulta: 14/10/2018]. Sobre el peso de las historias nacionales y los intentos fallidos de escribir una historia de Europa objetiva ya había reflexionado en los mismos términos en DAVIES 1996, pp. 32-46.
[1593] DAVIES 1996, pp. 39-42.
[1594] JUDT 2015, p. 58; JUDT 2018, p. 13.
[1595] Cfr. JUDT 2015, pp. 59-76, especialmente, 70-71.
[1596] FUSI 2003, pp. 237- 261.

Europa contemporánea, es mostrar cómo la supuesta existencia de una identidad europea[1597] no fue sólo un problema de hace setenta años; ni dejará de serlo[1598]. Porque hemos hablado de un periodo cuya narrativa continúa en construcción. Por lo que seguirá suscitando debates en el museo, espacio en constante negociación con la realidad, y en la disciplina histórica, siempre sujeta a la relatividad del momento en que se escribe.

De manera que, para cerrar esta última reflexión, terminaremos haciendo alusión a otro de los episodios más recientes del proceso de integración europeo; o de su desintegración. Exactamente, con la opinión de Simon Schama y otros trescientos seis historiadores en mayo de 2016, con razón del Brexit: "Creemos que Gran Bretaña ha tenido en el pasado, y tendrá en el futuro, un papel irremplazable que jugar en Europa"[1599]. Un mes después, Gabriele Finaldi, director de la National Gallery y exdirector adjunto del Prado, también hablaba sobre las repercusiones que podía tener en su política museística: "Ésta es una galería de gran arte europeo. Ese es nuestro carácter, esa es nuestra identidad"[1600]. En septiembre añadía: "Es un lugar desde el que los británicos pueden reflexionar sobre su papel en Europa y lo que significa ser parte de la cultura europea. Y así debe seguir siendo"[1601]. Pero lo cierto es que, según el Eurobarómetro, los británicos habían venido representando a los más euroescépticos –cuando no el más euroescéptico– de entre los Estados miembro de la UE, con el porcentaje más alto en cuanto a su no identificación con Europa[1602].

[1597] En la actualidad, la identidad europea es muy débil frente a la nacional, regional o local. A ello han contribuido acontecimientos relativamente recientes como la crisis económica de 2008, la de los refugiados de 2015 y el ascenso de los nacionalismos, mientras que otros, como la ampliación hacia el Este de la UE o el *Brexit*, es decir, la salida voluntaria de Reino Unido como Estado miembro tras el referéndum de 2016, además de generar desconfianza hacia las instituciones europeas y cuestionar su legitimidad política, contribuyendo a que la identidad europea se tambalee aún más. Pero lo cierto es que se trata de un concepto elástico, porque no todos los ciudadanos se identifican con la misma intensidad ni en todas las situaciones como europeos o con la UE. Además, como argumenta Castells, es un concepto ambivalente, porque, a pesar de ser en la mayoría de los casos compatible con la identidad nacional, de darse un conflicto entre ambas modalidades siempre prevalecerá esta última. CASTELLS *et al.* 2018, pp. 30-35; CASTELLS 2018, pp. 275-291.

[1598] Cfr. CORREA MARTÍN-ARROYO 2014, pp. 81-82.

[1599] "Lessons from history for the Brexiters", *The Guardian*, 24 de mayo de 2016.

[1600] MASTERS, Tim, "National Gallery hopes for 'business as usual' after Brexit vote", BBC News, 30 de junio de 2016. En http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36673914 [Consulta: 20/09/2016].

[1601] GARCÍA, Ángeles, "«En la National Gallery, los británicos son parte de Europa». Gabriele Finaldi, director del museo, dice que no cambiará su gestión por el Brexit", *El País*, 15 de septiembre de 2016.

[1602] EVANS, CARL y DENNISON 2018, pp. 549-554.

Hechos y palabras, por lo tanto, que nos invitan a pensar sobre cómo el sentido del tiempo y la construcción de la identidad siempre pondrán en jaque la manera de contar la Historia. Más aún hoy en día, en una Europa que regresa lentamente a todos sus antiguos demonios[1603], a los que deberá enfrentarse para seguir construyendo la Europa del mañana. Porque si hay una batalla que preocupa a Europa, es la que sigue abierta con su pasado manteniendo un pulso con el presente.

[1603] MAGALHÃES 2016, p. 16.

Capítulo 5

La posibilidad de lo imposible

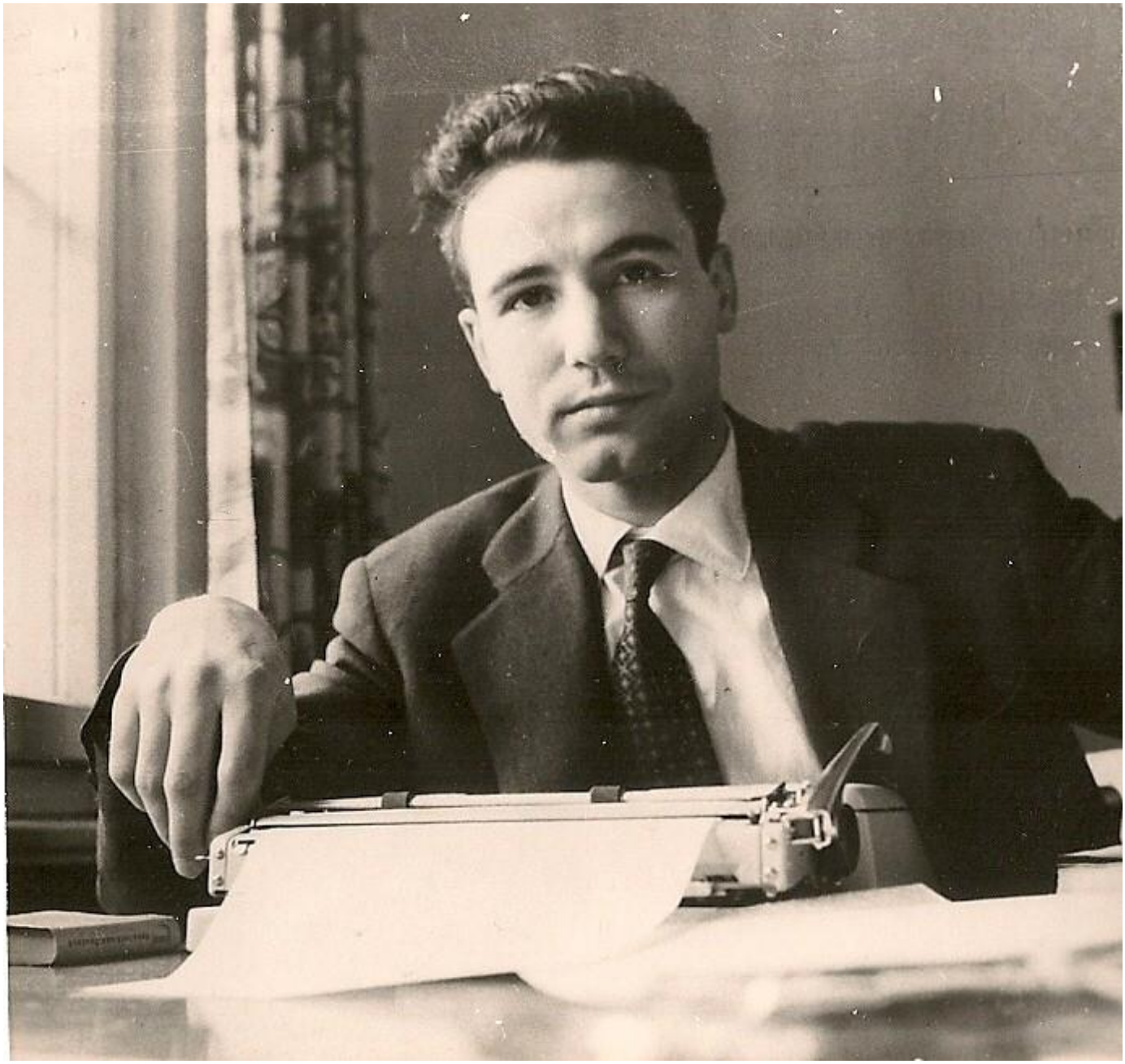


Fig. 66. Alfonso E. Pérez Sánchez redactando su tesis doctoral en Múnich, 1 de febrero de 1961. © Archivo herederos de Alfonso E. Pérez Sánchez.

El mejor pago de un profesor es que alguno de sus alumnos le supere.

Gonzalo M. Borrás, "Julián Gállego, un renovador de la docencia", *Heraldo de Aragón* (2019)

"Nadie más amigo que yo de conmemoraciones centenales", escribió Tormo con ocasión del primer centenario de la muerte de Goya en 1928. Al cruzarse estas "fechas centenarias", siempre que podía, las recordaba en sus clases universitarias y en las del Museo del Prado, pero huyendo de "fiestas aparatosas, populares, sonadas y con vuelo de campanas". Porque la teatralidad, en su opinión, tergiversaba "lo puro y exacto de los recuerdos"; más todavía en España, donde "somos igualmente dados a olvidos"[1604].

2019 ha sido uno de esos años en los que se han juntado unas cuantas (conmemoraciones, que no olvidos). Y celebro la feliz coincidencia, porque tocan a personalidades e instituciones que mucho tienen que ver con las páginas de esta investigación: ha sido el 350 aniversario de la muerte de Rembrandt (ya vimos como el de su nacimiento, en 1956, marcó un antes y un después en la historia de la Historia del Arte europea); se han celebrado 70 años de la creación del Consejo de Europa[1605], organismo supranacional que tuvo un protagonismo también clave en la renovación de la narrativa histórico-artística y en la redefinición del papel de las exposiciones dentro de la política cultural; ha sido el centenario del nacimiento de uno de los historiadores del arte españoles que más marcaron la historiografía de su tiempo y posterior: me refiero a Julián Gállego[1606]; y, por supuesto, se han cumplido 200 años de la apertura al público del Museo del Prado. Pero no adelantemos acontecimientos.

A finales de los años 60, se acercaba también una fecha señaladísima para el museo que no podía pasarse por alto: su 150 aniversario. Es por esto por lo que, al

[1604] TORMO, Elías, "En el centenario de la muerte de Goya. Goya no fue precisamente un genio... precoz", *La Época*, 14 de abril de 1928, p. 1.
[1605] Con ocasión de este aniversario, el Consejo de Europa ha lanzado una página web interactiva sobre su historia. "Seventy years of the Council of Europe – a website to explore our European story", Estrasburgo, 18 de enero de 2019. En https://70.coe.int/home/
[1606] BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "Un renovador de la docencia", *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 2019, p. 35.

terminar la reunión del Patronato del 8 de mayo de 1963, Diego Angulo, entonces vicepresidente, manifestó al resto de vocales su deseo de que este aniversario se celebrase con una exposición sobre la "Pintura Italiana del siglo XVII en las colecciones españolas[1607], a base de los cuadros del Prado, en depósito y almacén, otros de iglesias y alguno de colecciones particulares". No eligió ningún periodo del arte español ni de sus grandes nombres. Ahora lo que le interesaba era despertar el interés hacia un conjunto de pinturas del museo "casi desconocido", y que, sin embargo, estaba "centrando la atención del público y la crítica de todo el mundo". Tanto es así que, cuando explicó este proyecto expositivo a los profesores que estuvieron en la Asamblea General del CIHA, celebrada como sabemos en Madrid aquel año, "tuvo entre ellos una buena acogida" y demostraron "un gran interés"[1608]. De manera que, y esto es fundamental, Angulo antepuso al manido discurso de las glorias nacionales su anhelo de proyectar una imagen europea y actual del Prado así como de la historiografía española.

Efectivamente, se trataba de una empresa que iba a exigir una importante movilización. Angulo aseguró que podrían reunirse sin dificultad un centenar de piezas de alta calidad. Muchas de estas obras habían permanecido olvidadas en los sótanos del propio Prado, pero otras habían sido destinadas en forma de depósito a museos provinciales poco visitados e instituciones oficiales del más diverso carácter[1609]. Una realidad que, llegado el momento, Lafuente Ferrari juzgaría de "escandalosa" y de "la mayor inconsciencia y ligereza" por parte de los responsables del Prado, que habían permitido en el pasado que la tiranía del gusto desterrase algunas obras maestras del museo[1610].

"Pero Alfonso, ¿cómo estudia usted estas cosas?"

"Recuerdo la sonrisa un poco despectiva de Sánchez Cantón, cuando llegué al Prado a estudiar pintura italiana barroca", contaría tiempo después el historiador del

[1607] Se debe destacar esa intención de circunscribirse a los fondos conservados en España, porque, como no se especificaba en el título de la exposición, dio lugar a que alguna reseña, como la de Carlos A. Areán, subrayase erróneamente la ausencia de pinturas traídas de Italia como algo susceptible de crítica. AREÁN 1970, p. 391.
[1608] AMNP, caja 1381, libro 1, actas 498, 499, 8 mayo y 8 de junio de 1963, ff. 61, 64v-65r.
[1609] PÉREZ SÁNCHEZ 1970, p. 372.
[1610] LAFUENTE FERRARI 1970b, p. 213.

arte Alfonso E. Pérez Sánchez[1611] de los años en que comenzó a trabajar en su tesis doctoral. "Me decía, «pero Alfonso, ¿cómo se dedica usted a estas cosas?»"[1612]. Despectiva no creemos. Acaso con cierta sorpresa, porque por fin alguien se decidiese a estudiar esta colección. Sin embargo, la idea no había sido suya:

> Yo pensaba en el Manierismo, en los grandes ciclos del Barroco, en el lenguaje del cine… Acudí a Angulo en busca de consejo y sugerencias. El tema que me propuso "La pintura italiana del siglo XVII en España" fue aceptado y emprendido con cierta reserva, pues es evidente que, en principio, se me presentaba como un capítulo al que había dedicado poca atención y que no parecía, desde el medio cerradamente nacionalista en que nos movíamos, excesivamente atractivo y, por otra parte, no correspondía a mis vagas apetencias. Pero la elección de Angulo resultó enormemente atractiva en cuanto comencé a introducirme en el trabajo[1613].

No cabe duda de que, cuando Angulo sugirió que la exposición del aniversario del Prado iría acompañada de la publicación de "un cuidado catálogo"[1614], estaba pensando en la tesis que Pérez Sánchez estaba a punto de defender. Y es que ésta, como admitiría Milicua, estuvo desde el principio en el origen del proyecto que nos ocupa[1615]. Al comenzar la década de 1960, el joven investigador había publicado ya algún que otro artículo en *Archivo Español de Arte* sobre la pintura italiana del *Seicento* en las colecciones españolas, donde llamaba la atención sobre su importancia:

> Quizá los fondos más descuidados en cuanto al estudio moderno sean, desde luego, los barrocos italianos, tan desconocidos y confundidos aquí a la sombra del prestigio de unos cuantos nombres. Prestigio casi exclusivamente nominal, pues es muy poco lo que de veras se sabe acá de los maestros del seiscientos italiano […]. La mayor parte […] hace muchísimo tiempo que no han visto revisadas sus atribuciones a

[1611] A pesar de nuestro interés y de que estuvo en el centro de esta investigación desde sus inicios, por razones ajenas no se ha podido consultar la documentación del Legado de Alfonso E. Pérez Sánchez, conservado en la Fundación Focus en Sevilla. Habría sido interesante para contextualizar y comprender mejor las trayectorias y aportaciones de Angulo y Pérez Sánchez a la historia de la Historia del Arte en España.
[1612] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 65.
[1613] PÉREZ SÁNCHEZ 1982, p. 9.
[1614] AMNP, caja 1381, libro 1, acta 498, 8 de mayo de 1963, f. 61.
[1615] MILICUA 1970, p. 3.

> la luz de nuestro actual conocimiento […]. La bibliografía, casi nula en tiempo de las catalogaciones de Madrazo, ha crecido fabulosamente […] y si no fácil es por lo menos hacedera ya la revisión de estos fondos, que no deben permanecer por más tiempo fuera del conocimiento general[1616].

Por su tema de investigación, parecía natural que Pérez Sánchez se incorporase a la plantilla del Prado. En el otoño de 1961 fue propuesto por Sánchez Cantón para el puesto de catalogador[1617]. Y no sólo lo ocupó, sino que perseveró en el mismo. Tanto es así que, en el otoño de 1963, Angulo discutiría con el Patronato la posibilidad de que se le aumentase el sueldo de acuerdo con su formación superior, a pesar de que en la plantilla figuraba únicamente como "encargado de los depósitos"[1618]. Pérez Sánchez también participó activamente en otros aspectos de la vida del museo. Impartió, por ejemplo, numerosas conferencias. En su mayoría versaron sobre el barroco español (Ribera, la escuela madrileña, Velázquez, Alonso Cano, Carreño), salvo en dos ocasiones. La primera, el 20 de mayo de 1962, decidió hablar sobre Caravaggio, coincidiendo con la restauración del *San Juan Bautista* de la Catedral de Toledo, llevada a cabo por el taller del Prado y su exposición temporal en la Galería Central[1619]; todo un hito. Una semana después, el día 27, lo hizo sobre la pintura italiana, pero ¿de qué siglo? En el programa de carácter interno, destinado al personal del museo, se especificaba que se impartiría en las Salas Altas, eterno sinónimo del *Seicento* en la historia del Prado[1620]. Y así, sin querer, regresamos a las memorias de Lafuente Ferrari: el barroco italiano sólo podía estar donde todos recordaban que siempre estuvo[1621].

Pensemos que, desde las conferencias de Hermann Voss en 1923, la única vez que se había vuelto a hablar sobre el barroco italiano en el museo fue en 1936,

---

[1616] PÉREZ SÁNCHEZ 1962, p. 51.
[1617] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 486, 10 de octubre de 1961, f. 33. Recordemos que este cargo había sido ocupado en el pasado por el propio Sánchez Cantón y Allende-Salazar, labor que tuvo como resultado el catálogo de 1933. Después lo ocuparían también otros historiadores como Angulo, Camón Aznar, Luis Vázquez de Parga, Lafuente Ferrari o Jiménez-Placer, y puntualmente, para catalogar el conjunto de escultura, Manuel Lorente y Antonio Blanco Freijeiro.
[1618] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 500, 18 de octubre de 1963, ff. 69v-70r; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, pp. 9-12,16.
[1619] "El «San Juan Bautista», de Caravaggio, en el Prado", *ABC*, Madrid, 30 de diciembre de 1962, p. 78. Colaborar en la restauración de obras a cambio de exponerlas temporalmente en el museo fue una práctica frecuente durante estos años. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 60.
[1620] En la nota de prensa enviada por Sánchez Cantón el título fue más preciso: "Pintura barroca italiana". AMNP, caja 431, leg. 11.228, Conferencias impartidas en el Museo del Prado, 1920-1969.
[1621] LAFUENTE FERRARI 1970a, p. 209.

durante el ciclo "Cinco momentos de la pintura europea", donde Lafuente Ferrari incluyó, junto a Rafael, Tiziano, Rubens y Goya, a Guercino[1622]. Pérez Sánchez fue el siguiente en hacerlo. 26 años después. A contracorriente de la historiografía nacional, continuó su especialización, abordando un campo de estudio tradicionalmente desatendido en España[1623] y enfrentándose a un enorme conjunto de obras nunca antes tomado en consideración. Cuadros por lo general de gran tamaño, relegados a los almacenes de museos, casi invisibles en la oscuridad de las iglesias, apenas mencionados en las guías y que no alcanzaban cotizaciones significativas en el mercado del arte[1624].

El 25 de junio de 1963, Pérez Sánchez defendió su tesis doctoral bajo el título *Pintura italiana del s. XVII en España* en la Universidad de Madrid. El resultado, publicado en 1965, fue un catálogo cuajado de material inédito y de nuevas atribuciones[1625]. Es cierto que él hubiese querido incluir un estudio sobre la importancia real de lo italiano como componente del barroco español, pero se quedó en un "catálogo provisional" que habría de ser revisado[1626]. Puede que esto suene un poco a la prolongación de aquella "datofagia" que tanto había horrorizado a Ortega o al empeño "catalográfico" que había alarmado a Lafuente Ferrari[1627]. De ahí que, para valorar con justicia el trabajo de Pérez Sánchez, haya que hacerlo teniendo en cuenta el contexto historiográfico español de la década de 1960. Porque una cosa es lo que es y otra muy distinta lo que ha representado[1628]. En su momento fue una gran aportación, porque, tal y como avanzaba la historiografía internacional, parecía que esta labor terminaría haciéndola algún extranjero. De hecho, fue la más sustancial realizada hasta entonces por un español a la historia del arte de otro país europeo, como advirtió Milicua[1629].

"En más de una ocasión", contaba Angulo, había oído a expertos en el barroco italiano insistir en "la urgencia de hacer una revisión del material

[1622] AMNP, caja 431, Conferencias 1936.
[1623] MILICUA 1970, p. 3; ANGULO 1965, p. 271.
[1624] PÉREZ SÁNCHEZ 1965b, p. 7.
[1625] Hubo dos ausencias significativas que Pérez Sánchez justificó: Caravaggio, por la existencia del artículo de Ainaud de Lasarte, y Giordano, por contar con una bibliografía ingente que habría exigido otra tesis aparte. La tercera fue señalada por Harris en el *Burlington*: Ribera, poniendo de manifiesto con ello las discrepancias existentes todavía en torno a su adscripción. HARRIS 1968, p. 159.
[1626] PÉREZ SÁNCHEZ 1982, p. 10.
[1627] LAFUENTE FERRARI 1970b, pp. 149-154; LAFUENTE FERRARI 1972, pp. IX-XII. Cfr. TRIADÓ 1982, p. 25.
[1628] TRIADO 1982, p. 25; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, p. 10.
[1629] MILICUA 1970, p. 3.

conservado en nuestro país"[1630]. Ésta es la razón por la que, como recordaría el propio Pérez Sánchez, "la formación de especialistas [españoles] en cualquiera de los aspectos de la historia del arte" se convirtió en su "obsesión". Hasta el punto de que, los que el Prado llegaría a tener "en todos los campos (pintura italiana, flamenca, francesa, dibujos, etc.)" sería gracias "a su interés e insistencia"[1631]. Esto permitió, según Pérez Sánchez, poner en su lugar a algunos artistas españoles "hipervalorados" y contar en España con expertos que hablasen "de tú a tú" con los internacionales, rompiendo "el bloqueo de la ignorancia española"[1632].

Todo esto estaba muy bien, pero no olvidemos que, ya en 1953, el Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano había acordado destinar 100.000 pesetas para conceder dos becas al año, que tendrían por objeto "estudiar siempre –y como condición previa– artistas o periodos de arte extranjeros". "A ver si por fin", le escribió entonces Camón Aznar a Sánchez Cantón, "sacamos a nuestra cultura artística de la timidez de nuestras fronteras"[1633]. En 1960, Pérez Sánchez disfrutó justamente de esta beca para realizar una estancia de investigación en el Kunsthistorisches Institut de Florencia[1634]. Fue afortunado, porque, como denunciaría Lafuente Ferrari, aquellos años se caracterizaron por "la escasez y miseria de las pensiones para ampliar estudios fuera de España, así como la parcialidad y favoritismo en otorgarlas"[1635].

Sea como fuere, se puede afirmar que la tesis de Pérez Sánchez desafió al gusto de una época, se hizo cargo de un vacío bibliográfico en España y vino a demostrar la posibilidad de contar con especialistas en materias no españolas. Supuso una ruptura temática (aunque no metodológica) con lo realizado hasta entonces. Y pronto se convirtió en un volumen de consulta indispensable para quienes se dedicaban al *Seicento* italiano y para la comprensión del Siglo de Oro español[1636]. El siguiente paso en su trayectoria investigadora era natural: replantear

[1630] ANGULO 1965, p. 271.
[1631] AMNP, caja 1601, acta del 14 de octubre de 1986. De manera que, al trabajo de Pérez Sánchez le siguieron otros catálogos de la pintura extranjera conservada en España: sobre la holandesa del siglo XVII por Enrique Valdivieso, publicado en 1973, la flamenca del XVII por Matías Díaz Padrón en 1976, la italiana del XVIII por Jesús Urrea en 1977 o la francesa de los siglos XVII y XVIII por Juan José Luna en 1979.
[1632] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 65.
[1633] MP, FSC, 109-11, Carta de J. Camón Aznar, director de la Fundación Lázaro Galdiano, a F. J. Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, Madrid, 2 de diciembre de 1953.
[1634] MARÍAS 2010, p. 270.
[1635] LAFUENTE FERRARI 1972, p. X.
[1636] ANGULO 1965, p. 271; HARRIS 1968, p. 159.

la polémica en torno al origen del tenebrismo en la pintura española. El primer balance llegó con *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España* (1964), donde afirmó que este asunto no se podía solucionar con una simple referencia a Caravaggio, ni mucho menos aceptar el optimista nacionalismo que pretendía la total independencia de los pintores españoles frente al barroco italiano. Para Pérez Sánchez, estos tres pintores habrían contribuido, "en mayor o menor medida, a formar en nuestra patria un nuevo gusto" por el realismo[1637]. Como vamos a ver, esta preocupación se materializaría en un congreso internacional y una exposición, celebrados en Roma y Sevilla, respectivamente.

En paralelo a su carrera en el Prado y su actividad investigadora, una vez doctorado, Pérez Sánchez comenzó a desarrollar su trayectoria docente en la Universidad de Madrid, después Complutense. Primero como Profesor Adjunto de la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, y al año siguiente impartiendo *Historia general del Arte* del primer curso de Filosofía y Letras[1638]. A partir del curso 1967/68, coincidiendo con la creación de la especialidad en esta universidad[1639], obtuvo la plaza de Profesor Agregado. Se encargó entonces de un curso monográfico cuatrimestral sobre –como parecía lógico– la *Pintura italiana del siglo XVII* en 1º de especialidad, donde explicó a Caravaggio y el naturalismo[1640]. En los siguientes años impartió *Arte Barroco* en 2º de especialidad y, entre la oferta de monográficos, uno dedicado al Clasicismo y otro al Barroco decorativo[1641]. De alguna manera, la distribución temática de estos tres cursos sobre el *Seicento* nos recuerda a la planteada por Lionello Venturi para los suyos en La

[1637] PÉREZ SÁNCHEZ 1964b, p. 7.
[1638] GUÍA 1965, p. 109, GUÍA 1966, pp. 122, 133.
[1639] El Decreto de creación de la Sección de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid se publicó el 7 de julio de 1967, mientras que en las nuevas Universidades Autónomas de Madrid y Barcelona la especialidad se introdujo en 1968. Tras dos años comunes, los tres siguientes correspondían a la misma. Cada uno constaba de cuatro asignaturas obligatorias y dos optativas, que podían ser anuales o bien hacerlas a base de "cursos monográficos" cuatrimestrales. En 1973 se decide introducir en los años de comunes dos asignaturas de Historia del Arte; hasta entonces sólo había una. En 1975 se incluyeron las de Historia de las Ideas Estéticas e Historia del Arte Español con carácter obligatorio para aquellos alumnos que fuesen a cursar la especialidad. AZCÁRATE 1995, pp. 641-643; BORRÁS 2012a, p. 26; GUÍA 1973, pp. 184-185; GUÍA 1976, p. 252.
[1640] GUÍA 1967, pp. 126, 140, 179; CALVO SERRALLER 2007, p. 162; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, p. 10.
[1641] GUÍA 1968, pp. 169-170; GUÍA 1969, pp. 188-189. Es posible que Pérez Sánchez se encargase de la asignatura de *Barroco* hasta su marcha en 1974. No podemos confirmarlo, porque a partir de los años 70 se dejan de detallar los profesores de las asignaturas en las guías de cada año académico. Puede ser que fuese el profesor encargado del monográfico *Ribera y su círculo*, que estuvo disponible en el curso 1971/72. GUÍA 1970, p. 162; GUÍA 1971, pp. 164-165; GUÍA 1972, p. 163; GUÍA 1973, p. 146.

Sapienza entre 1948 y 1951 –dos fechas cruciales en la revalorización de esta pintura. Eso sí, Pérez Sánchez lo hizo con una diferencia de casi veinte años[1642].

Volviendo a los monográficos, cambiaban cada año y fueron incluyendo cada vez más temas de arte extranjero[1643], probablemente en función de la trayectoria investigadora de los nuevos profesores. Este sistema permitía al alumno la posibilidad de formarse en una materia en la que su profesor era especialista. Un enfoque interesante, teniendo en cuenta que Pérez Sánchez se había doctorado un par de años antes. Y porque hoy, en la elección de las asignaturas durante la planificación docente anual ("cuestión controvertida en prácticamente todas las universidades españolas", según un informe relativamente reciente), tiene prioridad el profesor de mayor de categoría, dedicación y antigüedad en el cuerpo[1644]. Lo que no siempre permite esta adecuación de la materia a la especialidad del profesor. A finales de los años 90, Ramírez haría precisamente su particular denuncia de esta rigidez de un sistema universitario en el que sólo se discute el escalafón y se alimentan "ruines maquinaciones de carácter promocional", cuando lo importante es que los departamentos se constituyan en "laboratorios intelectuales de vanguardia, donde se acoja la novedad y se acepte la independencia intelectual"[1645].

De manera que, en aquellos años iniciales de la nueva especialidad, se apostó por un modelo dinámico y, sobre todo, práctico. "Todavía recuerdo", escribió en algún momento Calvo Serraller, quien perteneció a la primera promoción, "cómo se asustaban los adormecidos celadores que custodiaban las salas, en la tercera planta del Museo, donde estaban ubicados los cuadros de los grandes pintores del barroco italiano, cuando un tropel de jóvenes universitarios de la especialidad de Arte de la Complutense acudíamos allí precisamente a instancias de Pérez Sánchez"[1646]. Nada mejor que este ejemplo de cuando aún pervivía el deseo de prolongar el espacio del aula al museo, herencia de la actividad pionera de la ILE y cuyo máximo exponente habían sido las lecciones de Tormo, también en las salas del Prado.

[1642] VENTURI 1950.

[1643] A la altura de los años 80, según Lafuente Ferrari, la experiencia había demostrado la ineficacia de estos "cursos especiales y monográficos", porque no se complementaban con el estudio de la Historia. Él propuso que fuesen relegados al nivel de Doctorado a fin de evitar al menos "la falsa especialización prematura". Cfr. LAFUENTE FERRARI 1981, pp. 66, 68.

[1644] Informe/Recomendación sobre el procedimiento de elección de grupo de docencia en los departamentos. del Universitario de la UCM al Vicerrector de Ordenación Académica, Madrid, 13 de abril de 2012. En www.ucm.es [Consulta: 15/06/2016].

[1645] RAMÍREZ 1998, p. 28.

[1646] CALVO SERRALLER 2007, p. 65.

Podemos decir, por tanto, que la investigación de Pérez Sánchez no obedeció únicamente a formar a un especialista español en un tema ajeno al panorama historiográfico nacional para ampliar la oferta universitaria o catalogar una colección del museo olvidada, sino que fue parte de un ambicioso plan de actuación ideado por Angulo, que se llevó a cabo con éxito. Su decisión afectó positivamente tanto a la docencia universitaria como a la investigación y difusión de las colecciones del Prado. Pero no fue suficiente. Por lo que, con la creación de la especialidad, surgió una nueva generación de jóvenes historiadores del arte que decidió desmarcarse de la órbita de Angulo, representando una alternativa al discurso y la metodología dominantes. "¡Bah! La historia del arte", recordaría uno de ellos sobre aquellos años, "era una payasada entonces".

> Los historiadores del arte andaban por allí con su metro para medir las dimensiones del cuadro, llenos de polvo por los archivos donde andaban rebuscando documentos, fechas de nacimiento y muerte, testamentos… No digo que no se hubiera podido hacer otra historia del arte y, de hecho, se estaba haciendo fuera de España. […] Lo que había era una serie de tarugos que sufríamos los que estudiábamos Historia del Arte, y se dio el caso de que, en efecto, algunos de nosotros la estudiamos, como Paco Calvo, Juan Antonio Ramírez, o yo mismo[1647].

Quien habla es Ángel González y, en cierto modo, tenía razón. Escribía Julián Gállego en su estudio *Las dos caras de Velázquez* de 1971 que "todos estamos encerrados en los límites de nuestra época, que, por otro lado, contribuimos a forjar: cuantos más esfuerzos hagamos por escapar, más fiel será el retrato que de ella dejemos"[1648]. Ciertamente, pocas frases servirían para describir mejor la historia de la Historia del Arte en España durante el franquismo. Doctor por la Sorbona con una tesis bajo la dirección de Pierre Francastel, a su regreso a principios de los años 70, Gállego tuvo que pasar por la humillación –como recordaba Calvo Serraller– de iniciar de nuevo la carrera universitaria en el todavía "cruel y disparatado sistema

[1647] DÍAZ CUYÁS 2014, pp. 233-234.
[1648] GÁLLEGO 2011, p. 124.

que imperaba entonces", donde uno estaba "a merced de un tribunal de inapelable soberanía absoluta". Y lo hizo, dando una "histórica lección de dignidad"[1649].

Sin embargo, deberíamos preguntarnos por qué este testimonio parece contradecir otros que conservamos. Por ejemplo, no hace mucho se podía leer sobre uno de los nombres recurrentes de la disciplina en aquel periodo que "en los momentos del cambio de rumbo político" se mantuvo "atento tan sólo a su vocación de trabajo y a la formación de futuros historiadores del arte"[1650]. Estas palabras se referían a Diego Angulo, quien pasó su depuración como catedrático sin dificultades, y las firmaba su discípulo más directo –y predilecto–, Pérez Sánchez, en 2001. Poco tarda uno en darse cuenta de que no sólo distan mucho del primer testimonio, sino que encajan con algunas de las singularidades que Peiró ha subrayado en cuanto a lo que nos ha llegado sobre otros catedráticos franquistas: "un goteo de recuerdos filtrados, declaraciones cuidadosas y dispersas notas autobiográficas", donde "lo político y personal apenas tenía importancia" frente al "trabajo científico y el magisterio docente". Relatos, como concluye Peiró, en los que se narran "trayectorias intelectuales intachables" con el objetivo de difuminar una etapa de sus vidas en la que juraron lealtad a Franco[1651]. Efectivamente, como explica por su parte Portús, si Angulo pudo ejercer esta influencia tan decisiva en la historiografía española fue, además de por la metodología que eligió, "por el poder que alcanzó en una España autocrática, con una cultura muy dirigida" –y con ello, lo hizo también en "la fortuna profesional de sus alumnos" o "en la de muchos de los colegas de su profesión"[1652].

[1649] CALVO SERRALLER 2003, pp. 21-23. Dado que la universidad española no le homologó el título de doctor, y era licenciado en Derecho, hizo otra tesis. El resultado fue el libro *El pintor, de artesano a artista* (Granada, 1976) que, como señala Portús, "muy probablemente nunca habría sido escrito de no mediar esa circunstancia laboral". PORTÚS 2011b, p. 32.
[1650] PÉREZ SÁNCHEZ 2001, p. 31.
[1651] PEIRÓ 2016, pp. 172-173. Por supuesto que cada uno es libre de escribir lo que quiera. Sin embargo, como en algún momento ha escrito también Peiró, "los textos permanecen para hacer justicia a sus autores o desmentir a los discípulos agradecidos, a los hagiógrafos desmesurados y a los dispuestos acomodadores de modas". PEIRÓ 2011, p. 478.
[1652] PORTÚS 2007, pp. 20-23. Cfr. BORRÁS 2012, pp. 21-22; VEGA 1016, pp. 105-110. A pesar de lo cual, como señala Peiró refiriéndose a quienes ocuparon las cátedras durante el franquismo, sorprende "la mirada extraordinariamente leal y comprensiva, rebosante de indulgencia y complicidad con los maestros", más aún cuando, "en el marco «inmaculado» de la democracia de 1978, no dudaron en ocultarse a sí mismos, manteniendo en el olvido sus experiencias en el lado más oscuro de la historia española contemporánea". PEIRÓ 2019, pp. 58-59.

El problema, por tanto, es que en torno a historiadores del arte como Angulo se construyó una "sociología de la fama"[1653], tal y como ha denominado Peiró a esta paradoja, que todavía hoy resulta difícil de desmontar. Ello a pesar de que, a poco que busquemos, se pueden encontrar otras afirmaciones tan peregrinas también como las de Pita Andrade a mediados de los años 90. Al hablar de "sus maestros" –Angulo, Sánchez Cantón y Camón Aznar[1654]– aseguró que todos ellos, "con ideologías dispares, aunque de talante liberal"[1655], ocuparon las cátedras gracias a "su prestigio científico y profesional". Por seguir con el mismo ejemplo, sobre Angulo escribía que su "vocación" le habría sumido "íntegramente en la enseñanza" (cuesta imaginarlo dado todos los cargos que llegó a acumular más allá de la universidad)[1656] o que sus estudios mostraban una "alta preparación científica que supo inscribir en altos principios éticos". Podríamos continuar reproduciendo líneas, pero no aportarían mucho más a lo ya dicho ni a una lista "de honor" donde tenían "todos los títulos y derechos" para aparecer figuras tan controvertidas como Juan de Contreras, marqués de Lozoya, o Fernando Jiménez-Placer –como lo fueron también sus publicaciones[1657]. "Es grato reconocer", llegaba a afirmar Pita, "que, en el campo de la Historia del Arte, las heridas sangraron mucho menos"[1658].

Ante este tipo de declaraciones, vertidas en plena España democrática, no tardaron en aparecer otros estudios –pocos hasta la fecha, para lo que habría cabido esperar– que buscaron mostrar las dos caras de aquella realidad o iniciar, al menos, el camino para construir una historia más verosímil. Un camino que inauguró Borrás en los años 80 y cuyo testigo han sabido recoger Portús y Vega. Con todo,

---

[1653] PEIRÓ 2019, p. 68. Sobre los problemas a los que se ha enfrentado la historia de la historiografía que trata el franquismo, véase PEIRÓ y MARÍN GELABERT 2016, donde se vuelve sobre esa "gran *Academia* de *pequeños dictadores*" que existió hasta que las cátedras perdieron su función, p. 275.

[1654] Como explica Peiró en relación a los catedráticos de Historia, su franquistización pasaba "por la purificación de sus pasados y la rendición total de sus conciencias". Por ejemplo, Camón Aznar, tras su depuración, recibió la sanción menor de traslado forzoso a la cátedra de Historia del Arte de Zaragoza y, en 1942, obtuvo la cátedra de Historia del Arte Medieval de la Universidad Central. En 1958, fue nombrado decano de la Facultad de Filosofía y Letras, cargo que ocupó hasta su jubilación. Véase al respecto PASAMAR y PEIRÓ 2002, pp. 153-155; PEIRÓ 2019, pp. 82-83.

[1655] Sobre esta calificación, véase PEIRÓ 2011, pp. 468-478.

[1656] Recogidos en PASAMAR y PEIRÓ 2002, pp. 81-82.

[1657] Pocas obras sintetizan mejor el culmen del esencialismo transhistórico que se instaló en la historiografía artística bajo el franquismo que *Características del arte español* (1970) del marqués de Lozoya.

[1658] PITA 1995, pp. 632-639. Pita no sólo intentó establecer una genealogía que los legitimase (vinculándolos a las cátedras que habrían dejado Tormo, Ovejero y Gómez-Moreno), sino que con falsa modestia, recordaba cómo "se cerraron las puertas de la docencia del modo más injusto" a quienes no eran afines al régimen (Gaya Nuño o Lafuente Ferrari); pero depurando responsabilidades: "sus maestros" no habían tenido nada que ver en ello.

revisar muchas trayectorias de los historiadores del arte[1659] que desarrollaron su actividad profesional durante la dictadura franquista continúa siendo una de las asignaturas pendientes de una aséptica historia de la Historia del Arte nacional, indulgente con un pasado que prefiere no remover, y que, salvo algunas excepciones, se sigue prolongando en las aulas. Hasta el punto de que una gran parte de los datos documentales que tenemos hoy, en cuanto a su depuración, las oposiciones a cátedra y sus carreras académicas, han sido aportados desde la disciplina histórica.

Regresando a la experiencia de Gállego retratada por Calvo Serraller o a las palabras de Ángel González, todo apunta a que son un retrato más ajustado de cómo funcionó la disciplina durante la dictadura franquista. Cuando el segundo comenzó sus estudios universitarios, a finales de los años 60, dominaba el positivismo formalista en la historiografía española. Y mucho tuvo que ver en ello el magisterio de Angulo, el mayor defensor de una historia del arte filológica tan presente en la universidad española y otros centros de investigación histórico-artística. En ella, como explica Vega, "formó a varias generaciones, orgullosas de haber recibido su magisterio". Sólo en sus estudios sobre Velázquez, Angulo mostró una inquietud metodológica abierta a otras posibilidades[1660]. En definitiva, como concluyen Portús y Vega, su figura es fundamental para comprender el desarrollo académico de la disciplina, pero también muchas de las limitaciones a las que se vio sometida[1661].

Ángel González, como otros estudiantes de su generación, prefirió desmarcarse de todo esto, aunque no por ello del conocimiento del arte antiguo. Lo consideraba fundamental incluso para desarrollar la crítica de arte contemporáneo, razón por la que le sorprendía la "deplorable ignorancia" de aquellos críticos más jóvenes de lo que había sido el arte[1662]. Puede que sea relevante recordar que a día de hoy es el único de nuestros profesores que tiene un banco-homenaje en el Museo del Prado. Se colocó allí no por ser el Prado, sino por estar enfrente de *La bacanal de los andrios* de Tiziano. "Para permitir a la gente recordar a Ángel como a él le

[1659] Nótese que algo sintomático de la historia de la historiografía artística en España es la ausencia de nombres de mujeres, a pesar de que algunas historiadoras del arte merecen ocupar un lugar en ésta más que algunos de sus contemporáneos. Hay una excepción, como ya sabemos: Gaya Nuño, quien en su *Historia de la crítica de arte en España* (1975) incluyó a María Elena Gómez-Moreno y a María Luisa Caturla.
[1660] VEGA 2016, pp. 106, 110.
[1661] PORTÚS y VEGA 2004, p. 131.
[1662] DÍAZ CUYÁS 2014, pp. 235-236.

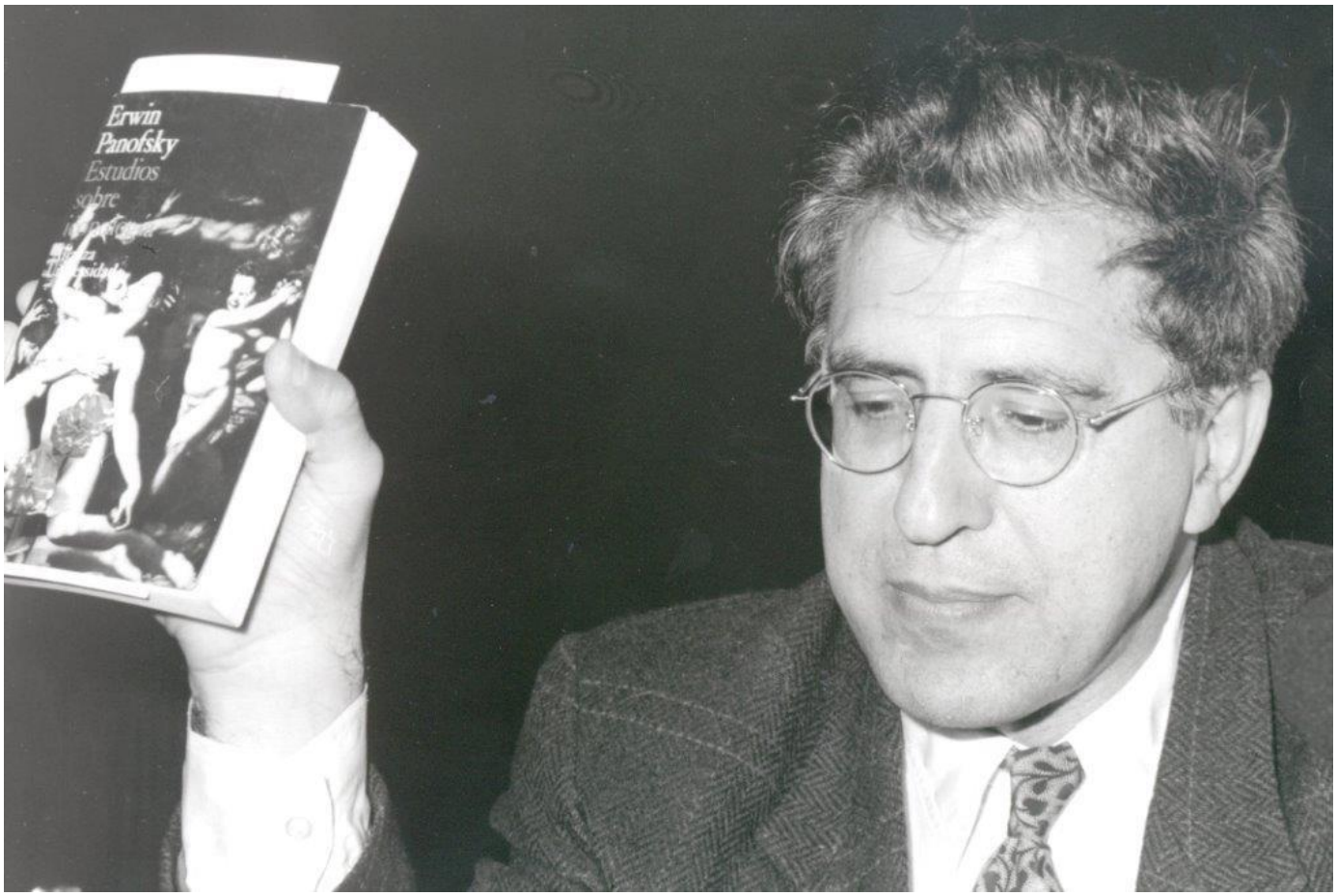


Fig. 67. Juan Antonio Ramírez impartiendo la conferencia “Los fallos de la Historia del Arte” en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Un siglo de Historia del Arte en España*, 12 de mayo de 1998. Fundación Juan March, Madrid.

gustaba, disfrutando de la pintura", como decía recientemente Eva Fernández del Campo. Y es que fue un profesor que dejó huella en muchas generaciones de estudiantes. Con él aprendieron a "mirar desde la libertad", ejercitándose "en la rebeldía". En sus clases supo transmitir que "las convenciones historiográficas no son más que modos de hablar"[1663].

> Cuando el profesor Diego Angulo […] intentó disuadirme de mi intención de estudiar los tebeos y me propuso, como (un buen) ejemplo, dedicar mis energías intelectuales a "un escultor bueno, castellano, del siglo XVI", yo me reafirmé en mi propia decisión. Aquel consejo benevolente […] emanaba, para mí, de la caverna apolillada de la dictadura. Nunca sabré si me equivoqué al elegir una ruptura tan radical con las orientaciones de mis antiguos profesores, pero sí está claro que el tema de la tesis determinó decisivamente mi futuro intelectual[1664].

Así es, Juan Antonio Ramírez también estuvo entre quienes buscaron otra historia del arte posible. Por su parte, eligió "suicidarse" profesionalmente –como él mismo bromeaba– haciendo una tesis doctoral sobre la historieta en España, dirigida por Antonio Bonet y que defendió en una fecha significativa, 1975. Su testimonio, salpicado en muchos momentos de parodia (anunciada desde el propio título: "esbozo de una autobiografía intelectual"), evocaba aquel que Pérez Sánchez había publicado en la revista *Anthropos*[1665]. Desafiando los paradigmas heredados, Ramírez apostó por renovar la metodología y los ámbitos de estudio de la disciplina. Aspiró a "desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo, omnipresente en aquellos cómics", y con ello "abofetear" a la historia del arte oficial, "consagrada al estudio de las venerables obras custodiadas en los museos"[1666].

Bonet también acabó dirigiendo la tesis al tercer integrante de este grupo de historiadores del arte que se aventuró a hacer algo diferente[1667]. Nos referimos a Francisco Calvo Serraller, quien no hace mucho recordaba de aquel tiempo cómo,

---

[1663] FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, "Ángel González, In memoriam. Un banco en el Museo del Prado", InfoLibre.es, 21 de diciembre de 2016. En http://www.infolibre.es [Consulta: 23/12/2016].
[1664] RAMÍREZ 2008, p. 510.
[1665] Véase las dilucidadoras reflexiones de BORRÁS 1985, pp. 223-227 en torno a esta revista y el monográfico sobre Pérez Sánchez.
[1666] RAMÍREZ 2008, p. 510.
[1667] Véase CALVO SERRALLER 2016a.

tras los dos cursos comunes de Filosofía y Letras, eligió la especialidad en Historia del Arte porque Camón Aznar, entonces decano, "había elaborado un plan de estudios, por decirlo de alguna manera, de corte «culturalista»" y "transversal" que respondía a sus inquietudes. Sin embargo, con la jubilación de Camón hubo un inesperado cambio "auspiciado por Diego Angulo", quien lo replanteó "desde una perspectiva más «positivista»" y "convencional"; razón por la que decidiría cursar también otras materias de Filosofía e Historia "por libre"[1668].

Como a Ángel González, el estudio del arte antiguo acabaría otorgando a Calvo Serraller un perfil singular dentro del panorama historiográfico nacional. El presente, para él, sólo podría entenderse previo conocimiento del pasado. A ello contribuyó su familiaridad con el Prado, su interés por el arte contemporáneo que dialogaba con la tradición contenida en las paredes del museo y el estímulo de tres grandes maestros de la historia del arte en España: Lafuente Ferrari, Gaya Nuño y Gállego, quienes se movieron indistintamente desde el arte más antiguo hasta el actual y desde la historia hasta la crítica de arte[1669]. El tercero de ellos, cuando regresó a España ya era internacionalmente conocido gracias a su tesis *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, defendida en 1965[1670] y cuya primera edición apareció en París en 1968 –en español lo hizo en 1972. Para Calvo Serraller, que se centró en el estudio de los tratados de pintura del XVII, este libro fue un "estímulo y guía imprescindibles". "Pero me consta", añadía, "que también lo fue de otros muchos colegas que no se resignaban a ceñirse al simple acopio de documentos y datos en aras de un chato positivismo"[1671].

150 años, y muchos más

Retrocedamos un poco en el tiempo. A 1963. Un mes justo después de que Angulo hiciese su propuesta para celebrar el 150 aniversario del Prado. En junio de aquel año, el entonces director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo, planteó que la exposición podría instalarse en el Casón[1672]. Esta elección, que continuaba la línea de actuación inaugurada con *Velázquez y lo velazqueño*, fue

[1668] CALVO SERRALLER 2016b, pp. 287-288; CALVO SERRALLER 2016a, p. 27.
[1669] Véase PORTÚS y PANCORBO 2015, pp. 13-18.
[1670] GÁLLEGO 1976, p. 209.
[1671] Defendió su tesis doctoral con el título *Vicente Carducho, tratadista de arte* en 1977 en la ya Universidad Complutense de Madrid. CALVO SERRALLER 2003, pp. 20-21.
[1672] AMNP, caja 1381, libro 1, acta 499, 8 de junio de 1963, ff. 64v-65r.

todo un acierto. Porque no podía haber mejor broche a una muestra de pintura barroca italiana que levantar la vista y encontrarse con Luca Giordano[1673]. Si bien es cierto que, como afirmaría Milicua, tanto este fresco como el boceto de Mitelli y Colonna para un techo del Buen Retiro, que se había descubierto en los almacenes del Prado en 1962, constataron que cualquier exposición sobre el *Seicento* siempre estaría "incompleta" sin "el inmenso capítulo de la pintura mural"[1674].

Preocupado entonces por el estado de conservación de muchas de las pinturas que se iban a exponer, Angulo sugirió que el taller de restauración se encargase de su puesta a punto, "y a poder ser por una persona designada únicamente para estos trabajos"[1675]. Pese al esfuerzo y a juzgar por las fotografías, debió de limitarse a una limpieza superficial y/o reentelado o forrado –lo más habitual en esos años– y no a una restauración como la entendemos hoy[1676]. Así por ejemplo, aunque a la *Degollación de los inocentes* de Giordano, que estaba "muy sucia y oscurecida", se le devolvió "gran parte de su vivacidad y riqueza cromática" –como observó Pérez Sánchez–, desde nuestro punto de vista actual no debería haberse expuesto. Otras, como los *Gladiadores* de Romanelli, da la sensación de que apenas se tocaron, puesto que todavía mostraba los daños que había sufrido en el incendio de 1915, cuando se encontraba en depósito en el Tribunal Supremo[1677].

Como se había tomado la decisión de traer un buen número de pinturas que estaban en depósito en diferentes lugares de España[1678], Nieto Gallo, propuso que,

---

[1673] Que la selección de obras, que abarcaba todo el siglo, terminase "acertada y triunfalmente, con la bóveda del Toisón de Oro de Luca Giordano sobre la sala central del Casón" fue objeto de los elogios de Vitzthum en el *Burlington*. VITZTHUM 1970, p. 420.

[1674] MILICUA 1970, p. 10.

[1675] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 499, 8 de junio de 1963, ff. 64v-65r.

[1676] Este tipo de restauración, aunque limitada, era frecuente entonces. Recordemos que hasta después de la Segunda Guerra Mundial no se creó la Comisión Internacional para la Limpieza y Restauración de Pinturas, fruto de la primera Conferencia General del ICOM, dependiente de la UNESCO, celebrada en París en 1948. A partir de 1967, esta Comisión se convirtió en el Comité para la Conservación (ICOM-CC), órgano que fue el principal promotor de importantes congresos sobre conservación de bienes culturales, en donde se daban a conocer los últimos avances. La incorporación de España a los nuevos derroteros que estaba tomando la profesión no se produjo hasta los años 60, aunque con una tímida adopción de los logros alcanzados en otros países. El punto de partida fue la creación en 1961 del citado Instituto Central de Conservación y Restauración (hoy IPCE), primer centro que dispuso de un laboratorio científico y aplicó nuevas metodologías. Además, constituyó un centro pionero en formación de profesionales bajo los nuevos criterios. BRUQUETAS 2005, pp. 17-18.

[1677] PÉREZ SÁNCHEZ 1970a, pp. 286-287, 474-475. Es el caso también del *Hipomenes y Atalanta* de Reni, cuya restauración está prevista próximamente, como se recoge en el Plan de Actuación 2017-2020, donde también se prevé la de dos obras de Stanzione, pertenecientes a la serie del Bautista. PLAN 2017, p. 25.

[1678] Qué hacer con los depósitos del Prado fue un tema recurrente en las reuniones del Patronato de estos años. El objetivo de Angulo era lograr que fuesen accesibles al público, razón por la que

dado que los camiones a cargo del Instituto Central de Restauración iban a efectuar un recorrido por distintas provincias, se recogiesen también las que iban a figurar en la exposición[1679]. Es así como, a lo largo de la década de 1960, fueron regresando al Prado un buen número de cuadros que hoy se consideran fundamentales[1680]. En 1965 lo hicieron, por ejemplo, *Gladiadores en un banquete*[1681] de Lanfranco, por ser "hermoso ejemplar de su autor" con el que se completaba la serie existente en el museo, y el *Hipomenes y Atalanta* de Reni. Ambos se encontraban en la Universidad de Granada[1682]. Allí, en la Facultad de Derecho, "detrás de una inmensa pila de expedientes en la secretaría", Pérez Sánchez recordaba haber visto el segundo cuando comenzó a trabajar en la comisión catalogadora del Prado. Porque, si bien el objetivo inicial había sido revisar los almacenes del museo, su trabajo pronto se extendió a lo depositado en otros puntos de la geografía española, es decir, al "Prado disperso"[1683]. El *Hipomenes y Atalanta*, degradado hasta entonces a la categoría de copia, pasó a partir de este momento a considerarse una "obra maestra"; para algunos incluso superior a la versión de Capodimonte[1684]. En opinión de Gaya Nuño, era "tan bella y tan digna de figurar en todo museo selecto" que no concebía "cómo los hombres de hace un siglo" habían podido "confinarla en ningún destierro"[1685].

---

propuso organizar exposiciones en otras provincias con estos "cuadros dispersos". Ahora bien, esta iniciativa exigía "una redistribución más inteligente" de estos fondos, así como de los que se encontraban en los almacenes, con la premisa de formar series homogéneas que se depositarían en los museos provinciales por un plazo limitado, que no sobrepasase los cinco años, "trasladándose de unos a otros", siempre bajo la supervisión del Prado. ¿Cómo se formarían las series? Según Angulo habría dos tipos: series organizadas bien por escuela (por ejemplo, Pintura italiana del siglo XVII, escuela de Rubens o Cartones para tapices del siglo XVIII), bien por género pictórico (Retratos españoles del XVIII o Bodegones y floreros), o bien por un tema determinado (Vistas de Palacios Reales); y series de unos treinta cuadros en las que estuviesen representadas, dentro de lo posible, todas las escuelas y épocas. Las series del primer tipo se destinarían a museos importantes, mientras que las del segundo irían a otros pequeños. Es interesante que una de esas series que puso como ejemplo fuese la del barroco italiano, porque era un conjunto que, efectivamente, nunca podía verse en su totalidad. AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 502, 19 de diciembre de 1963, ff. 78v-79r.

[1679] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 507, 17 de junio de 1964, f. 100.

[1680] Véase ÚBEDA DE LOS COBOS 2006, p. 210.

[1681] Identificada entonces como *Banquete de patricios.*

[1682] AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 512, 8 de marzo de 1965, ff. 19v-20r; PÉREZ SÁNCHEZ 1968, p. 34; PÉREZ SÁNCHEZ 1970a, pp. 336, 371. Ambas pinturas se habían enviado a Granada en 1882, junto a otras italianas también del XVII, como *La Caridad*, copia de Reni, y la *Betsabé* de Giordano. Sobre la historia de los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada, véase LÓPEZ-FANJUL y PÉREZ 2006, pp. 253-275.

[1683] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 66.

[1684] A la altura de 1967, Sánchez Cantón afirmaba que si no era el original era una réplica segura del maestro. SÁNCHEZ CANTÓN 1967, p. 160. Véase COLOMER 2006, p. 223.

[1685] GAYA NUÑO 1969, pp. 222-223.

Por suerte, la *Venus, Adonis y Cupido* de Carracci, depositada en 1882 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, había vuelto al Prado en la primavera de 1934, cuando esta última se trasladó al nuevo edificio de la Ciudad Universitaria. A Sánchez Cantón le resultaba inexplicable que, "dada su calidad", hubiese estado tantos años fuera[1686]. A la altura de 1967 podía verse en la sala 89 del museo, entre dos paisajes considerados en aquel momento también de Annibale[1687]. No corrió la misma suerte la *Perspectiva de un anfiteatro romano* de Codazzi y Gargiulo, depositada al mismo tiempo y en el mismo lugar, porque en 1953 se llevó al Ministerio de Asuntos Exteriores, a pesar de lo cual participaría en la exposición[1688]. Ahora bien, si hablamos de incorporaciones oportunas, tenemos que hacerlo de las adquisiciones. Porque en 1969 se comprarían *La Gloria* de Preti[1689], la *Curación* y los *Desposorios de Tobías*, que Pérez Sánchez atribuyó a Cavallino[1690], y el *Verdugo con la cabeza del Bautista* de la etapa juvenil de Orazio Gentileschi[1691].

Aparentemente, los trámites de la exposición avanzaban. Pero lo cierto es que la falta de espacio, a causa de las reformas que se estaban realizando en Villanueva, hizo que el proyecto languideciese[1692]. Hasta el punto de que no se volvió a hablar

---

[1686] SÁNCHEZ CANTÓN 1967, p. 154.

[1687] P80 y P81. Hoy ambos se consideran obra de Giovanni Francesco Grimaldi, siguiendo la atribución dada por Pérez Sánchez. El primero, además, es copia de Domenichino. PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 284.

[1688] AMNP, caja 1380, lib. 4, actas 439, 441, 4 de febrero y 9 de junio de 1953, ff. 29v-30r, 34r; PÉREZ SÁNCHEZ 1995, pp. 374-378. Véase ÚBEDA DE LOS COBOS 2005, pp. 35, 51, notas núm. 56-58 y ÚBEDA DE LOS COBOS, 2006, pp. 209-210.

[1689] En abril de 1969, entre las ofertas de compra ofrecidas por el Sr. Viciana Robles de Almería, al Patronato le resultó interesante esta pintura, dado que podía tratarse de un original de Mattia Preti, autor no representado en el museo y cuyo precio, de 500.000 pesetas, no era elevado. Otras compras de pintura italiana del XVII, sin embargo, se desestimaron. Es lo que había sucedido cuatro años antes, en 1965, con un autorretrato de Giovanni Baglione. Se consideró que no tenía "interés suficiente para poder figurar en las colecciones del museo". Después de la exposición, en 1972, se aceptaría la donación de un cartón para fresco de taller de Agostino Carracci por parte de las hijas de Manuel Gómez-Moreno. Ese mismo año el Patronato examinó un *San Francisco* de Borgianni, que se vendía por 1.475.000 pesetas, y el director estimó que se debía esperar a la resolución de un retracto que tenía en trámite la Dirección General de Bellas Artes para la adquisición de dos Valdés Leal. El borgianni no ingresó hasta 1984. AMNP, caja 1381, lib. 2, acta 518, 30 de noviembre de 1965, f. 37r, lib. 3, actas 541, 556, 17 de abril de 1969, 22 de junio de 1972, ff. 39v, 87v; SALAS 1978, pp. 48-49.

[1690] En la reunión del Patronato en la que se discutió su compra se habían presentado como "dos cuadros de la Escuela Napolitana". A pesar de que Pérez Sánchez los catalogó como cavallinos, en la exposición *Bernardo Cavallino of Naples. 1616-1656* (Cleveland, 1984) se consideraron obra de Antonio de Bellis, atribución que actualmente conservan. AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 546, 17 de diciembre de 1969, f. 50r; PÉREZ SÁNCHEZ 1970a, pp. 164-167.

[1691] PÉREZ SÁNCHEZ 1970a, p. 280.

[1692] AMNP, caja 1381, libro 1, acta 507, 17 de junio de 1964, f. 100.

de ello hasta la primavera de 1968, cuando Sánchez Cantón, quien todavía era director del Prado, planteó al Patronato que, con las salas del ala sur pendientes de los últimos detalles para ser abiertas al público, era el momento de retomar la organización de esta exposición que no hacía más que posponerse[1693]. Y propuso –no sabemos muy bien por qué– pedir "pintura italiana selecta" a museos extranjeros, asegurando que, consciente del coste elevado que implicaban los trámites y seguros, se consignaría una importante cantidad del presupuesto del museo con este fin[1694].

Este giro inesperado cambiaba la idea original de Angulo de reunir únicamente el barroco italiano conservado en colecciones españolas para dar a conocer este patrimonio en el exterior y situar a España en la estela de la historiografía y la serie de exposiciones celebradas en Europa hasta entonces. Aunque, de algún modo, la propuesta de Sánchez Cantón manifestaba la misma aspiración. Porque su intención era colocar al Prado a la altura de otros grandes museos europeos que habían acogido muestras sobre el *Seicento* haciendo gala de un gran poder de convocatoria. Y sin embargo, se frustró.

> Por desgracia, la miseria de nuestros presupuestos –tan pródigos para otras cosas– no nos permiten aún grandes exposiciones internacionales de arte, a las que puedan aportar su contribución los museos extranjeros[1695].

Leyendo a Lafuente Ferrari comprendemos que lo más probable es que el escaso presupuesto arruinase cualquier ambición y se decidiese volver al proyecto original. Sin embargo, no fue hasta abril de 1969 cuando se designó un comité específico para ocuparse de los actos de la efeméride, que estaría integrado por Angulo, ya director del museo, Salas Bosch, subdirector, y Gonzalo Fernández de la Mora, subsecretario en el Ministerio de Asuntos Exteriores[1696]. Todo esto retrasó aún más los preparativos de la exposición y hasta aquel verano no se comenzaron a gestionar

[1693] Como esto obligaría a tener las salas italianas de la planta alta cerradas bastante tiempo, se planteó que mientras tanto podrían colocarse aquí las últimas adquisiciones del Prado. Así se hizo y, en 1969, se abrieron como exposición bajo el título *Principales adquisiciones de los últimos diez años (1958-1968)*.
[1694] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 536, 9 de abril de 1968, f. 10v.
[1695] LAFUENTE 1970, p. 213.
[1696] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 541, 17 de abril de 1969, f. 32v.

oficialmente la mayoría de los préstamos[1697]. Para colmo, Luis González Robles, comisario general de Exposiciones, comunicó entonces que el Casón no estaría disponible hasta los meses de marzo y abril del siguiente año. Otro imprevisto. En las reuniones del Patronato, la exposición ya aparecía mencionada como *La pintura italiana del siglo XVII en España* y Pérez Sánchez como su comisario[1698]. Le avalaba su actividad científica y la que había venido desarrollando como catalogador en el Prado, cuyas colecciones italianas conocía de primera mano[1699]. Estaba en el momento justo y el lugar adecuado.

A pesar de que en el mes de octubre se consideró conveniente cursar las invitaciones a "directores de Museos importantes" y se estaba trabajando en la instalación[1700], Pérez Sánchez escribió a González Robles

> para que se nos concrete el modo en que ha de llevarse a cabo la recogida de buena parte de los cuadros que han de figurar en ella. Como muchos de ellos han de ser restaurados, es necesario adelantar la recogida, para dar tiempo a su limpieza e incluso, en algún caso, decidir si se expone o no. Es por lo tanto asunto diferente de la traída de cosas a una exposición ordinaria en que se traen las cosas pocos días antes de su inauguración.
>
> En la actualidad tenemos ya una lista definitiva de cuadros con los cuales se cuenta y cuya recogida es necesario hacer inmediatamente!
>
> Incluso hay uno –el de la Capitanía Gral. de Baleares– que está ya embalado pendiente solamente del modo de enviarlo y de las formalidades y garantías necesarias.

[1697] AMNP, caja 7, leg. 17.09, exp. 6, Exposición Pintura italiana del siglo XVII en el Casón del Buen Retiro, Madrid, 1969-1970. Recoge documentación sobre el proceso de solicitud de los préstamos a Patrimonio Nacional y otros museos madrileños, a los distintos museos provinciales así como a otras colecciones de España, junto a la petición del espacio del Casón y apuntes de Pérez Sánchez relativos a la exposición (relación de cuadros por temáticas y escuelas, notas manuscritas y mecanografiadas para el catálogo, y croquis general de las salas).

[1698] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 543, 2 de julio de 1969, f. 37r.

[1699] Si bien, a partir de octubre de 1970, Pérez Sánchez no pudo seguir ocupando un puesto en el museo, por ser incompatible para quienes disfrutaban de una dedicación exclusiva en la universidad, tal y como había decretado el Ministerio. A pesar de lo cual, continuó su labor de catalogación de la colección de dibujos. Pero regresó al Prado en febrero de 1971, coincidiendo con la dirección de Salas, porque Pérez-Embid, ahora director General de Bellas Artes, le nombró subdirector junto a Joaquín de la Puente. Pérez Sánchez se encargaría de supervisar las funciones de conservación de las colecciones hasta el siglo XIX, mientras que del resto lo haría el segundo. AMNP, caja 1381, lib. 3, actas 550, 552, 6 de octubre de 1970, 23 de febrero de 1971, ff. 62r, 69; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, pp. 9-12, 16.

[1700] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 545, 9 de octubre de 1969, f. 45r.

> Le ruego pues, que me indique si se encargan Vds. de organizar los viajes o si podemos nosotros prepararlos, de acuerdo con Macarrón o alguna otra casa, con cargo a la Comisaría de Exposiciones[1701].

A esas alturas, ni recogida, ni restauraciones y apenas se había cerrado la lista de préstamos definitiva. En estos meses se aceleraron las gestiones[1702] y se decidió posponer la inauguración. En esto último también tuvo que ver, además de la disponibilidad del Casón, el hecho de que el ministro de Educación y Ciencia, José Luis Villar Palasí, prefiriese esperar a después de la Semana Santa para su apertura. Asimismo, el ministro hizo hincapié en que se montase "del modo más didáctico posible, no como una mera exhibición". Sugirió que se incluyesen "algunos tableros con explicaciones", y que a cada cuadro se le pusiese "una indicación bien visible de fecha, autor o atribución, y valores y características más destacados"[1703]. Todo esto lo tendría muy presente Pérez Sánchez.

El catálogo era otra de las preocupaciones. Al fin y al cabo, es lo que sobrevive a la propia exposición y al tiempo. El trabajo fundamental, que era la revisión de las atribuciones, lo había realizado ya Pérez Sánchez. Sin su tesis doctoral y su especialización previa, esta empresa habría exigido un esfuerzo considerable. Aun así, en los primeros días de enero de 1970, Pérez Sánchez escribió a Camón Aznar para comentarle que todavía estaba redactando, "con cierta urgencia, las papeletas". Por lo que necesitaba que le confirmase si el Museo Lázaro Galdiano, del que era director, iba a enviar el *San Lorenzo* de Cavallino y la *Alegoría musical* de Ferrari, "para ganar tiempo ya que tengo que ir mandando papeletas a la imprenta"[1704].

Por todo ello, Angulo consideraba conveniente sacar una primera edición limitada y, después de un tiempo, una segunda corregida, "a la que pudiesen incorporarse opiniones y juicios recogidos durante las primeras semanas de exhibición", como le hizo saber a González Robles. Asimismo, le comentó la

[1701] AMNP, caja 7, exp. 6, Carta de Alfonso E. Pérez Sánchez, conservador, a Luis González Robles, comisario general de Exposiciones y director del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 25 de noviembre de 1969.
[1702] Prácticamente la totalidad de las pinturas llegó al Casón entre febrero y marzo de 1970. AMNP, caja 7, exp. 6, Listas de entrega de los cuadros para figurar en la exposición Pintura italiana del s. XVII, recibidas por Joaquín Fernández, en el Casón del Buen Retiro (Comisaría de Exposiciones), 20 de febrero, 2 y 23 de marzo de 1970.
[1703] AMNP, caja 7, exp. 6, Carta de F. Pérez-Embid, director general de Bellas Artes, a D. Angulo, director del Museo del Prado, Madrid, 26 de febrero de 1970.
[1704] AMNP, caja 7, exp. 6, Carta de A. E. Pérez Sánchez a J. Camón Aznar, director del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 9 de enero de 1970.

posibilidad de preparar dos ediciones: una "larga" que tendría salida en la propia tienda del museo o en librerías extranjeras especializadas, frente a otra únicamente con el texto que fuese "accesible al visitante sin recursos". "Pienso sobre todo en estudiantes", aclaraba. Porque el catálogo ilustrado, a la vista de las imágenes a color que se iban a incorporar, tendría un precio verdaderamente alto[1705]. Y lo tuvo. 900 pesetas. Tanto es así que Milicua diría que quizás debía de haberse rebajado la calidad, "casi suntuosa", porque se había traducido en un precio "insólitamente elevado", haciendo "prohibitiva su adquisición a un sector mayoritario del público"[1706]. Justo lo contrario de lo que quería Angulo. Por su calidad editorial, el catálogo fue, desde luego, una rareza en la España de entonces[1707]. También respecto a lo que venía siendo habitual en otros catálogos de exposiciones europeas, donde rara vez se encuadernaban en tapa dura o se intercalaba texto e imágenes, y mucho menos se reproducían éstas a color. Lo frecuente era la encuadernación rústica e incluir una selección de imágenes al final en blanco y negro.

El contenido del catálogo, que vino a ser una puesta al día de la tesis de Pérez Sánchez (actualizó algunas atribuciones y presentó obras desconocidas cinco años antes), tampoco pasó desapercibido[1708]. Él mismo se encargó de que su distribución internacional estuviese a la altura de la importancia de la exposición. Más de cincuenta ejemplares salieron rumbo a los grandes museos y galerías de Europa y otros puntos del planeta, desde Paris, Londres o Varsovia hasta Washington o Tokio[1709]. A pesar de lo cual, al Prado llegaron cartas solicitándolo, dando fe del enorme interés que despertó la exposición entre un buen número de conservadores extranjeros[1710].

[1705] AMNP, caja 7, exp. 6, Carta de D. Angulo a L. González Robles, Madrid, 11 de marzo de 1970.
[1706] MILICUA 1970, p. 3.
[1707] CALVO SERRALLER 2007, p. 65; LAFUENTE FERRARI 1970a, p. 213.
[1708] MILICUA 1970, p. 3.
[1709] Entre otros, la National Gallery, el Louvre, el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, el Mauritshuis, el Rijksmuseum, la Albertina, la Alte Pinakothek de Múnich, el Staatlichen Museen de Berlín, el Museo Nacional de Estocolmo, el Hermitage, la Galería Nacional de Praga, el Museo de Bellas Artes de Budapest, el Museo Nacional de Varsovia, el de Poznań, la Galería Nacional de Washington, el Metropolitan o el Museo de Arte Occidental de Tokio. Aunque el mayor envío fue con destino a Italia: la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, la Corsini, el Palazzo Pitti, la Pinacoteca de Siena, la de Bolonia o la Galleria dell'Accademia de Venecia. AMNP, caja 751, exp. 2, Relación de museos a los que se envió el catálogo.
[1710] Myron Laskin Jr., conservador de la National Gallery de Canadá, escribió a Pérez Sánchez para avisarle de que vendría a Madrid hacia mediados de abril para ver la exposición y quería aprovechar su visita para hablar con él sobre algunos cuadros de la colección canadiense. Por su parte, la historiadora del arte Annamaria Petrioli, sabiendo que Pérez Sánchez iría a Florencia aquel septiembre, le pidió que le trajese un ejemplar del catálogo para la biblioteca del Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi. AMNP, caja 751, exp. 2, Carta de Myron Laskin Jr. a A. E. Pérez

El catálogo se convirtió a partir de entonces en un instrumento esencial para todos los especialistas en el *Seicento*. Pero con razón de la efeméride se publicaron otros dos estudios fundamentales: la *Historia del Museo del Prado (1819-1969)* escrita por Gaya Nuño y, aprovechando el tirón, un libro de Lafuente Ferrari sobre las colecciones de pintura italiana y francesa, siempre eclipsadas por el arte español. Aquí Lafuente incluyó deliberadamente un capítulo titulado "La revalorización del XVII italiano"[1711] que cerraba hablando sobre la exposición madrileña.

El mundo contemporáneo necesita de mitos

> Me impresionó su instalación y montaje, no porque tuviese una rimbombante escenografía, impensable en aquel momento, sino por su acertado planteamiento didáctico y el resaltado aire que envolvía a los grandes –también, a veces, físicamente– cuadros, que la gente no estaba acostumbrada a contemplar[1712].

Por las palabras de Calvo Serraller, quien pudo verla en persona, podría decirse que los organizadores alcanzaron los objetivos que se habían propuesto. Siete años de extenuantes gestiones. Y por fin, en abril de 1970, se pudo abrir al público aquella exposición con la que el Museo Prado aspiraba a estar a la altura de su aniversario[1713] y de los circuitos internacionales. A la inauguración acudieron, entre otras personalidades, Villar Palasí, ministro de Educación, y Florentino Pérez-Embid, nuevo director general de Bellas Artes. Sin embargo, no tenemos imágenes de aquel momento, porque no se incluyeron en la prensa ni se grabaron para el NO-DO. Esto nos sorprendería si no supiésemos que Franco no fue. Su ausencia en un evento tan destacado podría disculparse por su avanzada edad, pero el caso es que

---

Sánchez, Otawa, 19 de marzo de 1970; Carta de Annamaria Petrioli Tofani a A. E. Pérez Sánchez, Florencia, 5 de agosto de 1970.

[1711] LAFUENTE FERRARI 1970a, pp. 209-272.

[1712] CALVO SERRALLER 2007, p. 65.

[1713] Por supuesto que, el 19 de noviembre de 1969, con razón de la efeméride, se organizaron una serie de actos en el museo, como la inauguración de tres pequeñas exposiciones, que presidió Angulo en calidad de director y a los que no acudió Franco, sino los príncipes Juan Carlos y Sofía, junto a otras autoridades del mundo de la cultura. Pero la exposición del *Seicento* italiano, cuya apertura se había retrasado involuntariamente, era el plato fuerte del programa. "Conmemoración del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado", *ABC*, Madrid, 20 de noviembre de 1969, p. 57.

.



Fig. 68. Vista de una de las salas de la exposición *Pintura italiana del siglo XVII* (1970), celebrada en el Casón del Buen Retiro con ocasión del 150 aniversario de la fundación del Museo del Prado.

en estas fechas continuaba asistiendo a actos públicos. De hecho, fue tal la indiferencia que, en el mes de mayo, se grabó un reportaje en Villanueva con el fin de mostrar el turismo en el Prado y no hubo ni sombra de la exposición que estaba abierta a pocos metros de allí.

Unas imágenes, las de este reportaje, dignas de mencionar. En primer lugar, porque después de que la cámara recorriese la Galería Central, asaltaban al espectador dos planos secuencia que son toda una declaración de intenciones: el primero de la sala de Velázquez, donde se enfocaba principalmente a los retratos ecuestres de Felipe IV y el conde-duque, mientras que el segundo se reservaba al emperador Carlos V y el Furor presidiendo la rotonda, espacio por donde se accedía al Prado en aquellos años. Si bien es cierto que el número de visitantes había aumentado considerablemente, la siguiente toma resultaba demasiado forzada. En ella aparecía una gran número personas, entrada en mano, esperando para entrar al Prado a primera hora de la mañana (exactamente a las diez, si hacemos caso al comentarista); estampa a la que nos hemos habituado hoy cerca de las seis de la tarde, cuando el ingreso es gratuito. A continuación, las imágenes recogían una marea humana de lo más pintoresca entrando atropelladamente al museo, merodeando distraídamente por sus salas, hablando animadamente, contemplando con mayor o menor atención las pinturas entre el gentío, descansando en algunos de los bancos, mirando el reloj repetidamente o dejando escapar algún bostezo. Visitantes de todo tipo, condición y nacionalidad que se iban dispersando a lo largo de la jornada hasta que el día tocaba a su fin, como el reportaje, con el vigilante cerrando las puertas del Prado[1714].

Este montaje audiovisual destinado a ofrecer la cara más amable del régimen en estos años de afianzamiento del desarrollismo, ponía el foco en los grandes olvidados de la historia del museo: sus visitantes. Un aspecto que hoy ha cobrado un inusitado interés como objeto de estudio, pero que siempre preocupó a quienes trabajaban en el Prado como revelan las reuniones de su Patronato. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es subrayar el hecho de que estos minutos para el NO-DO se grabaron mientras que, a escasos metros, en el Casón, estaba abierta una exposición excepcional en la historia de la Historia del Arte en España y que celebraba la fundación de un museo al que el franquismo había privilegiado en su política de propaganda cultural como lugar de memoria, por contener la pintura que

[1714] NO-DO, N.º 1427A, 11 de mayo de 1970.

mejor representaba el genio español. Por lo que no salimos de nuestro asombro. Puede que tampoco Angulo, quien, sin embargo, consiguió verla materializada e inaugurarla ya como director:

> Esta exposición presenta por primera vez de modo coherente uno de los fondos más ricos y menos conocidos de nuestra primera pinacoteca: la pintura italiana del siglo XVII, que actualmente se estudia en todo el mundo como uno de los momentos más interesantes de la historia del arte. En sus maestros hay que ver el punto de partida de las escuelas nacionales de pintura de España, Francia, Flandes y Holanda. Su importancia y trascendencia durante este siglo no es preciso ponderarlos. Bastaría con recordar que pintores como Velázquez y Rubens completaron su formación con el estudio de esta pintura[1715].

Descartar el término barroco en el título fue, sin lugar a duda, una decisión acertada. Porque, como vimos, había venido siendo el centro de acalorados debates, desde Pontigny hasta la exposición de *Il Seicento europeo*, bajo los auspicios del Consejo de Europa, o el congreso internacional celebrado en Roma en 1960. Y seguía generando controversia. Sin embargo, ante el despliegue y protagonismo del arte italiano, Camón Aznar sintió cierta amenaza. Términos como "españolidad" o "hispanización" recorrieron sus comentarios, alentando al espectador a no dejarse deslumbrar por lo ajeno. Y no faltaron en esta apología de lo propio, ni Ribera, quien habría "hispanizado" la escuela napolitana con "sus más viriles rasgos", ni la huella que en Italia habría dejado "nuestro Velázquez"[1716]. "Ver varios centenares de artistas italianos del XVII", con su "mediocridad" de "segundones retardados", agregaría por su parte Carlos Areán en *Arbor*, junto a otras desafortunadas afirmaciones, le produjo sencillamente "una impresión fatigosa"[1717].

[1715] "Exposición de pintura italiana", *La Vanguardia Española*, 9 de abril de 1970, p. 9.

[1716] CAMÓN AZNAR, José, "La sombra se opone a la luz", *ABC*, Madrid, 26 de abril de 1970. Siete años después, en el volumen de Summa Artis dedicado a la pintura española del XVII, mantenía las mismas ideas respecto a la originalidad del genio español y su impermeabilidad frente a lo foráneo. Y, a pesar de que, como lo había hecho en Burdeos 1955, reconocía la influencia puntual italiana, seguía siendo reticente a explicar todo el tenebrismo español únicamente a partir de Caravaggio. Debía valorarse también, como habían propuesto otros estudios, la llegada a Sevilla de otras obras italianas, la presencia de Borgianni o Cavarozzi y buscar los antecedentes en Navarrete el Mudo. Pero en Camón, estas hipótesis cohabitaban todavía con fuertes clichés nacionalistas. CAMÓN AZNAR 1983, pp. 11-22, 27-30.

[1717] La muestra sólo se justificaba, en su opinión, por la presencia de Caravaggio, "uno de los grandes genios de la pintura mundial". AREÁN 1970, pp. 391-393.

Luchar contra esta visión reduccionista y anacrónica era justamente lo que había movido a su comisario, Pérez Sánchez, a mostrar la amplia presencia de lo italiano en España, desmontando así algunos prejuicios respecto a su calidad y a la "independencia de lo español"[1718]. Ordenada bajo un criterio cronológico-estilístico, el propósito de esta exposición había sido presentar un panorama completo del *Seicento* italiano. Aunque su instalación también fue temática, puesto que, bajo la bóveda decorada por Giordano, se reunieron las series pintadas para el Palacio del Buen Retiro[1719]. Pero, a pesar de su indudable interés científico, no fue bienvenida por todos. El problema era, como escribió el crítico Antonio Manuel Campoy en *ABC*, que el aniversario del Prado no se hubiese festejado con la pintura de "alguna escuela egregia o de algún siglo magno", como los venecianos o el barroco español[1720]. Ni que decir tiene que la realidad historiográfica española no se reducía a esto. Lafuente Ferrari o Gaya Nuño, así como Sánchez Cantón, Milicua, Angulo o Pérez Sánchez, representaban la otra cara de la profesión. Conocían de primera mano la actualidad historiográfica europea y no querían quedarse atrás respecto a algunos de los caminos que se habían tomado, como aquel de revalorizar el *Seicento* italiano.

Internacionalmente, las opiniones no se hicieron esperar. En el *Burlington*, Vitzthum se arriesgó a calificar esta exposición como la más sobresaliente entre las consagradas al arte italiano aquel año. Frente a la dureza con que había juzgado la del Louvre cinco años antes, en 1965, ahora reconocía en la del Casón la agudeza de su planteamiento. Porque, tal y como su título prometía, aquí sí se había cubierto todo el siglo en sus tendencias y escuelas. Tan sólo se permitió cuestionar el hecho de que se hubiesen colgado réplicas y copias. En cualquier caso, esta exposición, en opinión del británico, constituyó una auténtica revelación, porque, a pesar de que un buen número de pinturas eran ya conocidas gracias a la tesis de Pérez Sánchez,

[1718] PÉREZ SÁNCHEZ 1982, p. 12.

[1719] PÉREZ SÁNCHEZ 1970b, p. 19. Se conserva un croquis, realizado por Pérez Sánchez, con una propuesta sobre cómo se ocuparían los espacios del Casón, según la cual, el recorrido se iniciaba por la primera sala a la izquierda con los "Manieristas: Arpino, Baroccio", continuaba con "Caravaggio y caravaggistas", en la siguiente el arte "Boloñés", luego los pintores "Romanos", los "Genoveses y lombardos" y las dos últimas salas se dedicaban a los napolitanos. Por último, en la sala central bajo la bóveda iban los "Grandes boloñeses" "Reni - Lanfranco y [ilegible]". Si se confronta con el plano que se incluyó al final del catálogo, se observa que, junto a otros cambios, modificó el sentido del recorrido. AMNP, caja 7, exp. 6, Croquis de las salas de la exposición *Pintura Italiana del siglo XVII* (1970), realizado por Alfonso E. Pérez Sánchez. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 1970a.

[1720] CAMPOY, Antonio Manuel, "Crítica de exposiciones. La pintura italiana del siglo XVII", *ABC*, Madrid, 26 de junio de 1970, pp. 125, 129.

muchas de ellas se habían podido ver por primera vez fuera de los almacenes, permitiendo examinarlas en condiciones adecuadas[1721].

Los organizadores, por tanto, lograron compaginar con éxito los intereses de los especialistas con un carácter didáctico, pensando en el espectador medio[1722]. Y para ello, la exposición también se complementó con unas conferencias sobre los inicios del naturalismo, Caravaggio y los caravaggistas o los Carracci y el clasicismo[1723], que corrieron a cargo de Pérez Sánchez. Un programa que nos resulta familiar, pues coincide con las ponencias que había impartido Voss en el Prado en 1923, salvo porque el especialista alemán todavía calificaba de ecléctica a la escuela boloñesa. Cuarenta años después, podía decirse que se había dado un cambio de paradigma en la historiografía internacional y, ahora además, en la española. Si bien, como afirmaría tiempo después Pérez Sánchez, el programa expositivo de esta efeméride, que se salió de la dinámica habitual, "quizá no fue suficientemente entendido en su verdadero significado"[1724]. Hoy nos sentimos fascinados por esta pintura, pero es probable que, efectivamente, en aquel momento el público nacional no hubiese entendido el alcance de este evento. Y sin embargo, lo que sí podía decirse –y así lo hizo Pérez Sánchez– es que la pintura italiana del *Seicento* en el Prado, demasiado tiempo "ensombrecida por el prestigio de los primitivos flamencos, los grandes venecianos, Rubens y la escuela española", por fin había recibido la atención que se merecía[1725].

Sacar a la luz los lienzos del *Seicento* que habían permanecido olvidados durante décadas en los depósitos de los grandes museos de Europa, restaurarlos o sencillamente quitarles el polvo –señal inequívoca del ostracismo al que la propia Historia del Arte y el gusto les había condenado tiempo atrás– fue, por lo tanto, la nueva moda con garantía de éxito en los años 70. No hay más que constatar cómo, coincidiendo con la de Madrid, se inauguró *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze* en el Palazzo Pitti[1726] y, fruto de esta vorágine *seicentesca*, cinco años después hicieron lo propio con la escuela boloñesa[1727].

[1721] VITZTHUM 1970, pp. 420, 423.
[1722] MILICUA 1970, p. 4; CALVO SERRALLER 2007, p. 65.
[1723] AMNP, caja 431, leg. 206, Actividades culturales del Museo del Prado, 15 de marzo, 12, 19 y 26 de abril de 1970.
[1724] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 59-60.
[1725] PÉREZ SÁNCHEZ 1970c, p. 364.
[1726] BOREA 1970. En 1965, Evelina Borea, comisaria de esta exposición, había solicitado al Prado una fotografía de *La aparición de los ángeles a San Jerónimo* de Domenichino. Quizá para incluirla en su monografía sobre el pintor. Sin embargo, incluyó este cuadro entre los de atribución no

En 1973, con motivo del supuesto cuatrocientos aniversario del nacimiento de Caravaggio (después se descubriría que la fecha real se anticipaba dos años), el Hermitage se unió a la efeméride con una exposición a base de obras caravaggistas de los museos soviéticos[1728]. El mismo año le tocó el turno al barroco lombardo en Milán, a donde viajaron tres pinturas del Prado: la *Piedad* de Crespi, el *Descanso en la huida a Egipto* de Il Cerano y *La muerte de Lucrecia* de Francesco del Cairo, que estaba en depósito en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza[1729]. Las monográficas tampoco dieron tregua y, aquel verano, el protagonismo se lo llevó el Cavalier d'Arpino, razón por la que el Prado envió la *Sagrada Familia* a Roma[1730].

Al otro lado del océano, el *Seicento* italiano también era actualidad[1731]. Es por esto que Richard Spear apostó por acercarlo al público norteamericano con *Caravaggio and His Followers*, abierta en el Museo de Arte de Cleveland durante el otoño de 1971. Sin embargo, Spear se marcó aquí también el objetivo de que la crítica comenzase a ser más restrictiva, separando el verdadero caravaggismo de aquel difuso naturalismo tenebrista que había alcanzado a toda Europa[1732]. Por lo que, esta exposición representó un punto de inflexión en una historiografía viciada por una incipiente *caravaggiomania* que se dispararía, sobre todo, en los años 80[1733]. Obsesión por todo lo que tocaba a Caravaggio que, por supuesto, había repercutido ya en su valor económico. Porque, mientras que el *David vencedor de Goliat* había sido asegurado con un valor de 14 millones de pesetas[1734], los seguros de los otros tres préstamos del Prado (el *Autorretrato* de Borgianni, la *Sagrada Familia* de Cavarozzi y la *Adoración* de Maíno) apenas sobrepasaron juntos un tercio de esa cifra[1735].

---

aceptada y, de acuerdo con la hipótesis dada por Posner en 1960, lo creía de Albani. AMNP, caja 273, Carta de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, a Evelina Borea, Madrid, 27 de abril de 1965; BOREA 1965, pp. 193.

[1727] BOREA 1975.

[1728] ANDROSOV 2014, pp. 74-75.

[1729] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 557, 14 de diciembre de 1972, [p. 3]; ACQUA y VALSECCHI 1973.

[1730] AMNP, caja 1381, lib. 3, acta 556, 22 de junio de 1972, f. 88v.

[1731] En Estados Unidos se habían celebrado dos pequeñas muestras sobre el tema: *Caravaggio and the Caravaggisti* (Nueva York, 1946) y *Caravaggio and the Tenebrosi* (Seattle, 1954).

[1732] SPEAR 1971, p. 5.

[1733] Sobre este fenómeno, véase el artículo que escribió SPEAR 2010, con razón del 400 aniversario de la muerte del pintor, ante el abuso de exposiciones, eventos o productos de todo tipo usando el nombre de Caravaggio o sus imágenes como reclamo.

[1734] A pesar de que en el catálogo el caravaggio aparecía como "atribuido", Nicolson después de verlo afirmó que definitivamente se trataba de un original. SPEAR 1971, p. 78; *The Cleveland Press*, 26 de noviembre de 1971.

[1735] AMNP, caja 8, leg. 17.10, exp. 6, Carta de Sherman E. Lee, director del The Cleveland Museum of Art, a Xavier de Salas, director del Museo del Prado, Cleveland, 10 de noviembre de 1969; Carta

"For Scholars, Painters and Everybody", anunciaba el titular de *The New York Times*[1736]. La exposición de Cleveland, efectivamente, supo combinar el fin científico, profundizando en el desarrollo de la pintura barroca europea, con el atractivo suficiente como para atraer al gran público en una nación no tan familiarizada con este maestro antiguo. Es por esto por lo que se invitaron a especialistas destacados para organizar una serie de encuentros sobre el tema. Las discusiones se trasladaron, según Sherman E. Lee, director de aquel museo, a la propia exposición, delante de los originales, estimulando más aun el interés por el estudio y la comprensión de Caravaggio[1737]. Benedict Nicolson, quien viajó desde Londres, afirmó que los avances desde la última gran exposición sobre el pintor –Milán 1951, veinte años antes–, habían sido sensacionales. Porque después –y él lo había vivido de primera mano–, las muestras se habían venido llenando a base de obras que nada tenían que ver con Caravaggio[1738].

Por supuesto que algún que otro debate seguía abierto, como el de la influencia del barroco italiano en España. Hasta mediados del siglo XX, la postura mayoritaria en la historiografía española había sido la de un nacionalismo mal entendido, que planteaba una disyuntiva entre lo extranjero y lo nacional. El principal argumento que se esgrimía era la existencia de un "pretenebrismo español" vinculado con la tradición realista de Castilla, lo que venía a reforzar la idea de su carácter autónomo y de expresión de la esencia nacional. Al mismo tiempo, un número reducido de historiadores vieron a Caravaggio como punto de partida de una visión de lo real que habría encontrado aceptación entre nosotros. Y, a la altura de la década de 1970 no se había llegado todavía a una formulación

---

de María del Pilar Pérez, Secretario-Interventor del Museo del Prado, al subdirector de Gil y Carvajal, Sociedad de Seguros, Madrid, 18 de marzo de 1971; Minuta de Xavier de Salas, director del Museo del Prado, a Eduardo Blanco Rodríguez, director general de Seguridad, Madrid, 2 de octubre de 1971; Acuse de recibo de la llegada de las obras del Museo del Prado al The Cleveland Museum of Art, 6 de octubre de 1971; caja 1381, lib. 3, actas 548, 554, 551, 555, 4 de junio de 1970, 21 de enero, 30 de septiembre y 17 de diciembre de 1971, ff. 56, 67r, 77v-78r, 83v.

[1736] CANADAY, John, "For Scholars, Painters and Everybody", *The New York Times*, 7 de noviembre de 1971.

[1737] AMNP, caja 8, leg. 17.10, exp. 6, Carta de Sherman E. Lee a X. de Salas, Cleveland, 10 de diciembre de 1971.

[1738] WOOTTEN, Dick, "British art scholar makes special trip to check Caravaggio Old Masters here", *The Cleveland Press*, 26 de noviembre de 1971. Incluyó una fotografía de Nicolson en la exposición contemplando *La flagelación de Cristo*.

convincente[1739]. Es por esto por lo que, en 1973, un congreso en Italia y una exposición en España pusieron de nuevo el asunto sobre la mesa[1740].

Así es como en el mes de febrero, una larga lista de especialistas, entre los que se encontraban Salas, entonces director del Prado, Pérez Sánchez, ya subdirector, o el marqués de Lozoya, vocal del Patronato, se dieron cita en la Accademia Nazionale dei Lincei de Roma. Las conclusiones fueron en la línea que habían marcado, en 1955, las jornadas de Burdeos, esto es, que unos pocos originales, copias o la presencia de algunos caravaggistas italianos en la Península no podían explicar todo el Siglo de Oro español. De manera que, entre otras conclusiones, se pensó que era necesario establecer un conjunto de influencias; entre otras, la del manierismo escurialense[1741].

Unos meses después, durante el otoño, se abriría la exposición en los Reales Alcázares de Sevilla que, bajo el título de *Caravaggio y el naturalismo español* y comisariada por Pérez Sánchez, vino a materializar algunas de las conclusiones sacadas en Roma. Es decir, se indagó en los orígenes del naturalismo en España y en el eco real que tuvo el caravaggismo. La novedad fue que, por primera vez, en un intento de purgar la praxis histórico-artística, la historiografía española tomó la iniciativa de enfrentarse a este espinoso capítulo que había sufrido más que otros las consecuencias del 98 y, sobre todo, la alta ideologización de la posguerra. Su inauguración se hizo coincidir con el XXIII congreso del CIHA que, aunque había tenido lugar en Granada, se clausuró en la capital hispalense. Angulo apadrinó aquel acto y, aprovechando la audiencia nacional (no faltaron las historiadoras Caturla o Gómez-Moreno) e internacional (entre otros, los polacos Lorentz, Białostocki y Dobrzycka, además de algunos de la talla de Kubler o Haskell) allí reunida, rememoró el éxito de la muestra madrileña sobre la pintura italiana del *Seicento*, de la que también se había hecho cargo su discípulo[1742].

El Prado, por supuesto, fue prolijo en envíos a Sevilla, donde se pudo ver el caravaggio, el *San Francisco* de Gentileschi, la *Santa Cecilia* de Grammatica, el *Vendedor de aves* de Pensionante o la *Santa Margarita* de Serodine, junto a

[1739] PEREZ SANCHEZ 1973, s.p.; ROMA 1974, p. 60.
[1740] ROMA 1974, p. 57.
[1741] ROMA 1974, pp. 29-43, 45-85. Testigo que recogerían en los años 90, *La Edad de Oro de la pintura en España* de Jonathan Brown o el manual Cátedra de Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750*. BROWN 1990, pp. 73-87; PÉREZ SÁNCHEZ 1992, pp. 75-174.
[1742] CIHA 1973, vol. 1, pp. 13-19; "Clausura del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, en los Reales Alcázares", *ABC*, Sevilla, 11 de septiembre de 1973, p. 23.

caravaggistas no italianos como Rombouts, Tournier y Valentin de Boulogne. Y sin embargo, desde las páginas del *Burlington*, Nicolson se centró en las ausencias: el *Verdugo con la cabeza del Bautista* de Orazio, la *Incredulidad de santo Tomás* de Stom o la *Mujer con paloma* de Cecco del Caravaggio, entre otras. Además, volvió sobre las dudas que siempre habían sobrevolado en torno a la autenticidad de los caravaggios conservados en España (el *David* del Prado, el *San Jerónimo* de Montserrat y la *Salomé* de Patrimonio)[1743].

Pese al movimiento internacional pro barroco italiano de los setenta, del que nuestra historiografía formó parte activa, en el Prado esta colección permanecía "desterrada" en la planta alta. Allí, en el cuerpo norte, recordemos, la colocó Sánchez Cantón para al menos lograr la coherencia de la unidad. Poco a poco los italianos habían ido invadiendo aquellas salas[1744], como nos revelan unas fotografías tomadas en algún momento entre 1974 y 1977[1745]. Y lo hicieron con una museografía muy cuidada, donde convivía, como rara vez se ha visto en la historia de esta colección en el Prado, con escultura de la época[1746]. También se cuidó la

[1743] NICOLSON 1974, pp. 604, 607. La *Incredulidad* de Stom estaba en la lista de aquello que se pensaba exponer, según informó Salas a Pérez-Embid, aunque aparecía tachado. Ni el Cecco ni el *Verdugo* de Orazio estaban en la relación. AMNP, caja 10, leg. 17.18, exp. 12, Carta de X. de Salas, director del Museo del Prado y presidente del XXIII congreso del CIHA, a F. Pérez-Embid, director general de Bellas Artes, Madrid, 5 de mayo de 1973.

[1744] Las salas 89, 89A, 90, 91, 96, 97 y 98. Únicamente Giordano se instaló en otro lugar: se repartió entre la sala 85 y la caja de la escalera de la planta principal (entonces sala 45).

[1745] Estas fotografías, conservadas en el Archivo del Museo del Prado, debieron tomarse a partir de 1974, porque ni en las guías de Cinotti y Buendía de 1973, ni en la oficial de 1975, existe todavía la nueva sala 89A, y antes de 1977, porque a partir de marzo de ese año se llevarán a cabo obras de climatización y otra serie de reformas que obligaron a mover constantemente las colecciones y a cerrar salas temporalmente. El objetivo de estas reformas era, en palabras del arquitecto Lafuente Niño, cubrir "las necesidades y servicios que el Museo exige hoy, con cierta perspectiva de futuro". Aunque, respecto a las salas italianas, su finalización estaba prevista para el verano de 1982, en 1983 Pérez Sánchez, como director, decidió colgar una selección del barroco italiano en la Galería Central y sabemos que las obras en Villanueva se prolongaron hasta 1985. AMNP, caja 104, exp. 1, doc. 2, Fotografías de la Colección de Pintura Italiana, Salas 89, 89A, 90, 91, 96, 97, 98, hacia 1974-77; caja 1467, acta 8, Sesión extraordinaria 5/1980 del 24 de septiembre de 1980, Informe sobre la situación actual de las obras en el Museo del Prado y previsiones de actuación en un futuro inmediato, firmado en septiembre de 1980 por Jaime Lafuente Niño, acompañado por dos planos sobre la zonificación general prevista y las fases de las obras; CINOTTI 1973; BUENDÍA 1973; PRADO 1975; LUCA DE TENA y MENA 1980; PRADO 1983; LUNA 1984 y 1985.

[1746] En estas siete salas se jugó con los puntos de fuga, los vanos y las jerarquías, pero también con la propia tridimensionalidad de la escultura y su capacidad para lograr un punto de vista siempre cambiante. Así lo recogen las instantáneas. Al acceder desde las escaleras, por ejemplo, uno descubría a los lados del vano de ingreso a la sala 89 dos bustos barrocos, el de II duque de Medina de las Torres y el de Juan José de Austria, pensados para ser vistos al recorrer el sentido inverso. Idéntica función asumían los dos bustos de etíopes en la sala 89A. Bronces del XVII como *La Venus de la concha* en la sala 89 o el joven *Hermafrodita* en la 90, o del dieciocho como *Los luchadores* en la 96 y la cerámica del *San Juan Bautista niño* de Morelli en la 91, presidían desde pedestales el centro de cada una de estas salas. En la 98, sin embargo, las esculturas se utilizaron para establecer

selección que iría en cada sala. Así es como, por ejemplo, la sala 98 reunió en torno al joven *David* a otros pintores en la estela del caravaggismo; a excepción de los dos albanis. Por su parte, la sala 96, presidida por la escultura de *Los luchadores*, giró en torno a la antigua Roma, reuniendo buena parte de pinturas del Buen Retiro. Pero tampoco faltaron salas pseudo monográficas, como la 91, donde se dieron cita Reni y Guercino.

El museo había cambiado. Por sus salas, como recordaba Pérez Sánchez, se encontraban multitud de estudiantes, con profesores o sin ellos, atrincherados tras sus cuadernos o curioseando las *diablerías* del Bosco o las azules lejanías velazqueñas. Los visitantes, durante la década de 1970, se multiplicaron y un porcentaje considerable de quienes lo visitaban lo hacían "tantas veces en manadas apresuradas tras los pasos y las voces de un guía pintoresco", "como cumpliendo una necesidad de consumo, para decir un día: «yo estuve allí una vez»". Para Pérez Sánchez, el mundo contemporáneo necesitaba de mitos y la visita a las obras maestras del Prado constituía uno de los más evidentes[1747]. Las pinturas del *Seicento* italiano seguían siendo las mismas, pero se había iniciado su irreversible conversión también en obras maestras de este museo y de su mitología.

una jerarquía: los bustos de Laocoonte y Hermes-Antinoo flanqueaban el único caravaggio que posee el Prado.

[1747] PÉREZ SÁNCHEZ 1974, p. 11.



Fig. 69. Visitantes Galería Central del Museo del Prado, donde se exponía pintura barroca española. después de 1977. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

El Salón de Reinos y la España democrática

> The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time and retain the ability to function.
>
> F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up* (1945)

"¿Quién va a estar interesado en la historia de un palacio que ya no existe?"[1748]. Ésta fue la reacción del futuro editor de Jonathan Brown y John Elliott en la primera conversación que tuvieron para que su libro *Un palacio para el rey* (1980) viese la luz[1749]. Hoy, 39 años después de su publicación, sigue dando de qué hablar. Con el tiempo se ha convertido en un paradigma metodológico, alcanzando casi la categoría de *bestseller* para el historiador del arte, o historiador a secas, que se acerca a la Edad Moderna. En aquella época de la Historia todo rey que se preciase necesitaba un palacio. Era una importante manifestación visual del poder. Pero los grandes reyes, evidentemente, necesitaban más de uno. Con mayor razón los monarcas de España, quienes durante más de un siglo y medio dominaron la política europea. Felipe IV, como era de esperar, no se quedó atrás. En Madrid, donde se había establecido de manera definitiva la corte, contaba con el viejo Alcázar. Pero a partir de 1630, allí donde se encontraba un antiguo cuarto real anejo al monasterio de los Jerónimos, se acabó construyendo con el sello del conde-duque de Olivares, su valido, una casa de recreo, el Palacio del Buen Retiro. Real sitio que llegó a ser residencia oficial de Felipe V y Fernando VI, y en el que se imprimieron los cambios de poder de la historia de España.

A principios del XIX buen número de los cuadros que en su día lo decoraron, tras tantas idas y venidas como vicisitudes, fueron ingresando en el recién creado Real Museo de Pintura y Escultura, hoy Museo del Prado[1750]. Recordemos, por ejemplo, que los mejores, seleccionados por Mengs, se habían llevado ya en el siglo anterior al Palacio Real nuevo, que los que quedaron llegaron a convivir con la ocupación francesa –un gran número almacenado precisamente en el Salón de

[1748] ELLIOTT 2012, p. 164.
[1749] BROWN y ELLIOTT 2003.
[1750] Véase ANES 1996 y GÉAL 2005.

Reinos–, que un grueso de las pinturas fue trasladado al Palacio de Buenavista con la intención de incluirse en el proyecto en ciernes del Museo Josefino, que otra parte fue objeto de regalos y que muchas sencillamente desaparecieron[1751]. El palacio, convertido en bastión, sufriría los estragos de la Guerra de la Independencia y, avanzada la centuria, el estado de ruina forzaría su progresiva demolición. Al comenzar el siglo XX sólo se conservaban dos edificios de todo el conjunto palaciego: el ala norte, donde se encontraba la pieza más representativa, el antiguo Salón de Reinos, que albergó desde 1841 el Museo del Artillería, y, por otro lado, el Casón o Salón de Baile, que fue ocupado por el Museo de Reproducciones Artísticas desde 1881 y cuya fisonomía decimonónica se debe a su reforma, forzosa tras el famoso ciclón de 1886[1752].

Despertar la memoria dormida

Desde entonces, como explicó Fernando Marías en su discurso de ingreso a la Academia de la Historia en 2012, son muchos los historiadores del arte que han estudiado los lienzos que decoraron el Salón de Reinos y, en los últimos años, lo que podríamos llamar su *display* o instalación museográfica. No en balde, continuaba Marías, "desde 1911 hasta hoy en día se reitera la necesidad –también gesto político– de su anastilosis, de su recuperación en toda su realidad figurativa y material"[1753]. Efectivamente, algunos hace más de un siglo que repensaron de este modo el Salón de Reinos, comenzando, como bien subrayó Marías con esa fecha, por nuestro primer catedrático de Historia del Arte y futuro vocal del Patronato del Museo del Prado, Elías Tormo. Todo su deseo era ver las pinturas como en tiempos de Felipe IV, "cuando ante él se presentaban en aquel Salón Embajadas y Diputaciones". Sería tan "instructivo, patriótico y noble" como "interesante y curiosísimo". El aire de lo pasado. Aquellas páginas pictóricas despertarían la memoria dormida de las pasadas glorias de España. ¿Dónde estarían mejor que en su primitivo salón de destino? ¡Con los muebles de la época si era preciso! Reconstruirlo seguía los nuevos criterios museográficos, el de las *period rooms*. Modelo que, surgido en el ámbito anglosajón, ahora estaba guiando las grandes

[1751] Véase SIMAL 2009, pp. 445-455 y SIMAL 2013, pp. 371-394.
[1752] Véase ÚBEDA DE LOS COBOS 2008, pp. 64-89.
[1753] MARÍAS 2012, p. 20.

colecciones europeas, especialmente en Alemania. Además, se descongestionaría el museo[1754].

La preocupación por solucionar la falta de espacio en el Prado había estado siempre presente en las reuniones del Patronato; no hay más que remitirse a las ampliaciones que se llevarían a cabo, cuestionadas, por cierto, por Gaya Nuño[1755]. Sin embargo, hubo que esperar hasta abril de 1961 para que el entonces director del museo y discípulo de Tormo, Francisco Javier Sánchez Cantón, propusiese de nuevo la alternativa de ocupar el antiguo edificio del Buen Retiro. ¡Medio siglo! No fue casualidad. Se estaba barajando el traslado del Museo del Ejército a Toledo[1756]. La decisión fue oficial en mayo de 1963. Así lo comunicó Gratiniano Nieto Gallo, director general de Bellas Artes, al resto de vocales del Patronato.

Sánchez Cantón aprovechó aquella reunión para expresar su interés porque, una vez quedase libre este edificio, se pudiese llevar a cabo la reconstrucción del Salón de Reinos, más si cabe cuando la estructura y el techo pintado al fresco, en su opinión, estaban en muy buen estado de conservación. "Sería una de las empresas más evocadoras de la grandeza hispana y de mayor significación histórico-artística", añadió entonces. Además, permitiría exponer lienzos de la escuela madrileña del siglo XVII. En la capital se podían encontrar "conjuntos espléndidos" como los de la Capilla de San Isidro en San Andrés, Santa Isabel o la Catedral de San Isidro, aunque muchos otros habían sido destruidos durante la Guerra Civil. A lo que se podían sumar pinturas no expuestas y muchas que se encontraban en depósito, dignas en igual manera de estudio y admiración, porque eran también "ejemplo de una de las más ricas, hermosas y atractivas manifestaciones del arte español". Se acordó, por tanto, dirigir al Ministerio una petición oficial para lograr la adscripción del inmueble al Prado[1757].

El Patronato a través de su nuevo presidente, el falangista Jesús Rubio García-Mina, ex ministro de Educación Nacional, logró una audiencia con Franco en el Palacio de El Pardo para tratar el asunto. El 27 de noviembre de ese año,

---

[1754] TORMO 1911, pp. 303-305.

[1755] Cuestionó que la búsqueda de espacio se hubiese limitado a "superponer ampliación tras ampliación". "Nadie pensó –reprochó también Gaya– en un edificio gemelo, ni tan siquiera en otro auxiliar que, a falta de cosa mejor, pudo ser el Casón del Buen Retiro, perdido para este menester, como es de prever que se pierda, por iguales razones, el Salón de Reinos, el día en que el Museo militar que guarda se traslade al Alcázar de Toledo. Las consecuencias son graves, porque se ha imposibilitado, no sólo la expansión de las colecciones, sino la política cultural obligatoriamente aneja al Museo". GAYA NUÑO 1969, p. 231.

[1756] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 483, 20 de mayo de 1961, f. 27r.

[1757] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 497, 26 de mayo de 1963, f. 55.

1963, ninguno de los vocales quiso perderse la cita; a excepción de Sánchez Mazas, recién cesado en su cargo de presidente, que disculpó su ausencia[1758]. Después, salvo alguna noticia marginal en la prensa que informaba de la entrevista[1759], nada más se volvió a hablar en las reuniones del museo hasta la primavera de 1964, cuando Nieto informaba de que seguía haciendo lo que estaba en su mano para que este proyecto de Sánchez Cantón saliese adelante[1760].

España debía tomar conciencia de una vez de los deberes para con su historia nacional y restaurarlo con la mayor fidelidad. Nada hubo más claro para otro historiador también vinculado al Prado, Lafuente Ferrari, que había sido nombrado vocal del Patronato precisamente en 1963. Era hora de convertirlo en el *Sancta Sanctorum* de nuestra historia moderna y gloria artística. Reivindicación que fue la parte más recordada de su respuesta al discurso de ingreso en la Academia de Díez del Corral en 1977[1761]. Algo distinta fue la propuesta del nuevo subdirector, Pérez Sánchez, en aquel famoso ciclo de conferencias sobre el Prado que tuvo lugar en la Fundación Juan March en 1976: convertirlo en un Museo de Pintura Madrileña. Era una alternativa para ampliar el museo sin hacer obras que se englobaba en un plan de mayor alcance. Dejar en Villanueva el Prado antológico, el "primitivo y fundamental", es decir, "la Colección Real que fue en su comienzo", mientras que el resto de colecciones se repartirían entre "museos monográficos filiales", instalados en edificios que, en muchos casos, parecían condenados al olvido absoluto[1762].

Todas estas iniciativas y declaraciones han estado ahí, pero parece que con el paso del tiempo nos ha ocurrido lo que a Pío Baroja en *Las noches del Buen Retiro* (1934), que se hace uno viejo y pierde la memoria. El museo es uno de esos *lugares*

[1758] AMNP, caja 362, leg. 11.221, exp. 12, Copia de la carta de F. J. Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, a G. Nieto Gallo, Madrid, 27 de mayo de 1963; Carta de Jesús Rubio García-Mina, presidente del Patronato, al conde de Casa de Loja, Jefe de la Casa Civil del Jefe del Estado, Francisco Franco, Madrid, 15 de noviembre de 1963; Saludo de J. Rubio García-Mina, presidente del Patronato del Museo del Prado al resto de vocales (R. Sánchez Mazas, F. Cossío, F. Labrada, D. Angulo, J. Camón Aznar, G. Nieto Gallo, el marqués de Montesa, E. Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya y M. L. Caturla), 22 de noviembre de 1963; Telegrama de R. Sánchez Mazas a F. J. Sánchez Cantón, 25 de noviembre de 1963; Discurso enviado por el conde de Casa de Loja para ser pronunciado por el Patronato en la audiencia con el Jefe del Estado, 25 de noviembre de 1963.
[1759] "El Patronato de la Pinacoteca del Prado desea que se le confíe el Museo del Ejército", *ABC*, Madrid, 1 de diciembre de 1963, p. 97.
[1760] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 506, 4 de mayo de 1964, ff. 95v-96r.
[1761] DÍEZ DEL CORRAL 1977, p. 88-89; TRENAS, Pilar, "Díez del Corral ingresó el domingo en la Real Academia de San Fernando" (Entrevista), *ABC*, 1 de febrero de 1977, p. 39.
[1762] PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 75-79.



Fig. 70. Pío Baroja paseando por el Retiro, 1950, por Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Fotográfico Nicolás Muller.

.

de la memoria y un espejo de nuestra historia, como dijo José Luis Rodríguez Zapatero en la primera reunión del Patronato del Prado que presidió al llegar al Gobierno en el 2004, y por tanto es un referente en la construcción de nuestra identidad como nación. "Mirándose en el Prado, España se refleja en lo mejor de sí misma", añadiría con razón[1763].

Vivimos la época del pasado revisitado. En un escenario de frenesí patrimonial rehabilitado y consumo cultural, de manera que incorporar el Salón de Reinos a un museo como el Prado adquiriría una mayor significación si cabe. En sí, es un edificio que atesora unas asociaciones simbólicas a hechos del pasado de importancia para la memoria colectiva, es decir, es parte de nuestro patrimonio arquitectónico. Con las pinturas originales de las colecciones reales y su vinculación con la pinacoteca, doblaría su valor. Un filón. De ahí el interés de recorrer las políticas culturales de las últimas décadas que guiaron su destino y de intentar comprender por qué, en este presente paradójico que no deja de redescubrir el pasado, su reconstrucción nunca ha llegado[1764].

Villahermosa en el punto de mira

"Por el cambio". Nada mejor que el célebre lema que encabezó la campaña electoral del Partido Socialista para aterrizar en la España de los años ochenta. "Por el cambio" fue la promesa con la que Felipe González ganó las elecciones en 1982. Un cambio que consistió en apostar por una modernización económica y administrativa y alcanzar la consolidación de la democracia. Pero en su programa también adquirieron un nuevo protagonismo otras parcelas ciertamente abandonadas, como lo habían sido la política cultural y la protección del patrimonio[1765]. Tanto es así, que el presupuesto del Ministerio de Cultura se incrementó notablemente y los sucesivos ministros de esta cartera, por ejemplo Javier Solana, tuvieron un papel destacado en el codiciado proceso de modernización. Urgía crear la imagen de una España abierta y cosmopolita. Es por esto que el PSOE priorizó la aparición de nuevas instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Así, por ejemplo, se creó entonces el Centro de Arte Reina Sofía.

[1763] RODRÍGUEZ ZAPATERO 2005, p. 13.
[1764] LIPOVETSKY y CHARLES 2006, pp. 89-96.
[1765] Programa Electoral del Partido Socialista Obrero Español, 1982, p. 26; Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español; POLÍTICA 1986, pp. 29-31.

Por el contrario, el Prado se convirtió en una especie de hijastro de una política cultural que veía en la antigua pinacoteca un recordatorio de los valores del franquismo[1766].

Lo cierto es que el Prado pedía a gritos un reajuste de sus criterios museográficos. Por más que se hubiesen llevado a cabo obras de climatización y otras reformas en las instalaciones y servicios "con cierta perspectiva de futuro"[1767], seguía siendo un museo anticuado y "sucio". "Y lo estará", escribiría el crítico e historiador Francisco Calvo Serraller en *El País*, "mientras no se arbitre un presupuesto suficiente para que paredes y suelo refuljan con el esplendor que merece el patrimonio que cobijan"[1768]. Hacía tiempo que en el mundo occidental se había erigido el modelo reverencial del cubo blanco[1769]. Sin embargo, volviendo a ver alguna entrega de *Mirar un cuadro*, programa de RTVE emitido en los años ochenta, allá cuando la televisión era cultura, comprobamos que, a pesar de los esfuerzos, el Prado distaba de ese patrón[1770]. Era hora de frenar la "manía, costosa y peligrosa de entelar los muros con materiales inapropiados", protestó Antonio Saura. La renovación decorativa de las salas velazqueñas, de El Greco o de las dedicadas a Goya sólo había contribuido a darle el aspecto de "bombonera barata". Jugar a las casitas, como diría el pintor, parecía desde luego que no iba con el Prado. Y podríamos seguir la lista con las tantas imprudencias de conservación o las desacertadas intervenciones en la restauración de algunas obras[1771]. En pocas palabras, el Prado se había acomodado en esa imagen de antigualla e indiferencia hacia las necesidades y medidas preventivas que merecían los tesoros que albergaba. Mientras, su Patronato tenía otras preocupaciones.

En febrero de 1983 se puso sobre la mesa un problema conocido –no el más apremiante, desde luego–: la falta de espacio. No se trataba únicamente de la imposibilidad de exponer todas las colecciones, sino que su almacenaje al parecer

[1766] HOLO 2002, pp. 43-48. Véase MARZO y BADIA 2006, pp. 2-23; QUAGGIO 2014, pp. 265-308; y RUBIO 2003, pp. 82-86, 111-114.
[1767] AMNP, caja 1467, acta del Patronato del 24 de noviembre de 1980. Informe sobre la situación actual de las obras en el Museo del Prado y previsiones de actuación en un futuro inmediato.
[1768] CALVO SERRALLER, Francisco, "Entre la incertidumbre y la esperanza", *El País*, 17de febrero de 1983.
[1769] Más asociado al arte contemporáneo. Véase GUASCH y ZULAIKA 2007, pp. 13-15, 191-193.
[1770] En http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/ [Consulta: 04/12/2015]. Hoy podríamos señalar como álter ego de este formato la serie de vídeos bajo el título *Otros ojos para ver el Prado*. En https://www.museodelprado.es/pradomedia/.
[1771] SAURA, Antonio, "Las delicias del jardín" y "Ausencias y heridas", *El País*, 21 y 23 de agosto de 1983. Véase VEGA 2000, pp. 8-11. Cfr. COOPER 1983, pp. 383-384; y con las opiniones de PÉREZ SÁNCHEZ 1999, pp. 85-90; SOLANA 2007, pp. 19-20; y MENA 2007, pp. 49-58.

también era complicado. El palacio de Villahermosa no tardó en salir en las quinielas. Así lo confirmaría el presidente del Patronato, Justino de Azcárate, en una de las reuniones. Pero desde el Ministerio se estaba barajando otra posibilidad: incorporar con ese fin el edificio que ocupaba el Museo del Ejército, como anunció Javier Solana en la reunión del día 4. Al director del museo, Pérez Sánchez, le gustó la idea. Podría reconstruirse allí el Salón de Reinos y colocar en las salas laterales aquellos fondos de la pintura italiana del siglo XVII que conformaban series pintadas para el Buen Retiro, como los paisajes de Lorena. Quizá en cantidad no resolvía mucho el problema, pero sí desde el punto de vista histórico. Villahermosa, aunque útil, tampoco era la solución definitiva y tenía menos sentido que recuperar este otro espacio. Pasados unos meses, Pérez Sánchez comenzó a manifestar dudas. Estaba claro el enorme interés del edificio, pero desde el punto de vista museológico le parecía limitado. Ahora sólo tenía clara la instalación del Salón Grande, cuyos cuadros, por cierto, no estaban expuestos en su totalidad en Villanueva[1772].

"Seis cuadros de historia hay colgados en la rotonda", escribía José López Jiménez bajo el seudónimo de Bernardino de Pantorba a principios de los años 60. "Pertenecen a la serie que, en tiempos de Felipe IV, se encargó a diversos artistas para decorar el Salón de Reinos". "Recogen otros tantos hechos de guerra", por supuesto, "triunfales todos para las armas españolas", explicaba Pantorba[1773]. Antes de las obras de climatización y reformas, llevadas a cabo entre 1977 y 1985, había cambiado esta tradicional localización. Cuatro batallas habían lucido enfrentadas en el tramo 25 de la Galería Central. Junto a otras obras representativas del barroco español. Dos trabajos de Hércules colgaban en la sala 11, mientras que *La defensa de Cádiz* lo hacía en la 11A (antigua 30) entre otros dos trabajos más. Eran las salas de Zurbarán. *La rendición de Breda*, a poco tiempo de ser desplazada de su lugar de honor durante cincuenta años, la cabecera, por *Las meninas*, y los retratos ecuestres de Baltasar Carlos y Felipe IV –el segundo, enfrentado al del conde-duque aprovechando un vano de paso – se exponían en la sala 12, la Sala Basilical, la de Velázquez. Así había venido siendo desde que se inauguró en 1899[1774]. Felipe III y Margarita de Austria colgaban en el tramo 27, frente al acceso desde la gran galería

[1772] AMNP, caja 1471, Borradores de actas del Patronato del 4 de febrero de 1983, pp. 5-6, y del 18 de octubre de 1983, p. 10.
[1773] PANTORBA 1962, p. 29.
[1774] Véase PORTÚS 2009, pp. 100-128.

a la sala del maestro sevillano. Isabel de Borbón, en la sala 14. A partir de 1984, cuando las obras obligaron a reorganizar temporalmente algunas salas de la planta principal –incluso a Velázquez–, siete batallas volvieron a exponerse en la rotonda de Carlos V o sala 1. En la Galería Central sólo se mantuvo *El socorro de Génova*, de Pereda[1775].

Asignado Villahermosa al Prado, las posibilidades se ampliaron. En mayo de 1985, Pérez Sánchez, como director, presentó las propuestas de adaptación de este palacio como ampliación de la pinacoteca, previa consulta a los conservadores, en ese momento, contados. Tras la controvertida incorporación de Matías Díaz Padrón eran cuatro las jefaturas de departamentos de conservación cubiertas. Una cifra irrisoria. Lo que, como diría Calvo Serraller, podía servir de índice del surrealismo siniestro con que tantas veces se ha envuelto al Prado[1776].

"Salvo algún caso excepcional y sorprendente"[1777], decía el informe, y alguna opinión que se inclinaba por dividir la colección en pintura española para Villanueva y extranjera para Villahermosa, se presentaron dos alternativas. La primera consistía en trasladar al palacio de Villahermosa toda la pintura española, francesa, italiana y alemana del siglo XVIII, convirtiéndose prácticamente en un museo monográfico con la suficiente fuerza de atracción gracias a la presencia de

[1775] AMNP, caja 104, Fotografías de la Colección Española, salas 11, 11A, 12, 25, 27, hacia 1974-1977; caja 131, exp. 4, Programa funcional del museo, por el arquitecto conservador, Jaime Lafuente Niño, marzo de 1983; CINOTTI 1973, p. 14; BUENDÍA 1973, pp. 286-287 y BUENDÍA 1979, pp. 292-293; LUCA DE TENA y MENA 1980, pp. 10-13, 1981, pp. 10-12; LUNA 1984 y 1985, planos, pp. 43-98.

[1776] CALVO SERRALLER, Francisco, "Entre la incertidumbre y la esperanza", *El País*, 17 de febrero de 1983. En 1980, siendo director José Manuel Pita Andrade, se habían convocado oposiciones a conservador para Pintura Francesa, Inglesa y Alemana y para Pintura Italiana. La primera la aprobó Juan José Luna, la segunda quedó desierta. Hubo que volver a convocarlas. Se aprovechó para sacar las de Pintura Española y Pintura Flamenca y Holandesa, todavía vacantes. En 1983 Díaz Padrón se incorporó a la segunda, no por oposición. Había suspendido. En 1986 se planteó definir qué colecciones integraban cada departamento de conservación. Existían seis. Se habían cubierto las dos ya citadas más Dibujos y Estampas, a cargo de Manuela Mena, y Pintura del siglo XIX, al de Joaquín de la Puente. Quedaban por cubrir Pintura Española, Pintura Italiana y Escultura y Artes Decorativas. Ante la inminente preparación del catálogo crítico se barajó la incorporación de profesores universitarios a las vacantes por un plazo de dos años. En 1987 se incorporaron Juan Miguel Serrera y Jesús Urrea a las dos primeras. AMNP, caja 1467, acta del Patronato del 3 de diciembre de 1980, p. 4; caja 1601, Borrador de las actas del Patronato del 6 de mayo de 1986, p. 1 y 28 de octubre de 1986, p. 5.

[1777] Quién sabe si Díaz Padrón, con quien Pérez Sánchez mantuvo un enfrentamiento abierto que llenó páginas en la prensa. "El museo se dirige como si fuese una propiedad privada", declararía el conservador, alarmado por la falta de planificación en la gestión del director y el estado de la pinacoteca. BADIA, Javier, "Días de guerra en el Museo del Prado", *ABC*, 1 de octubre de 1987, pp. 22-23. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 1999, pp. 98-100, 105.

las pinturas y dibujos de Goya[1778]. Una visita obligada, que habría contado con la ventaja de dividir a los visitantes entre dos sedes. Desde luego, no podía correrse el riesgo de que la inversión del Estado acabase en un museo minoritario o un simple edificio de oficinas y servicios, por muy necesarios que fuesen. En las salas liberadas –unas quince– se instalarían escuelas no expuestas, como la flamenca y holandesa del siglo XVI, y se completarían aquellas series de la pintura italiana y francesa del XVII, cuyos fondos se exhibían parcialmente, además de seguir ocupando las salas del ala norte en la planta alta. Curioso. El *Seicento*, por ejemplo, ya estaba aquí –en esas salas altas– instalado desde hacía tiempo, como lo había previsto Sánchez Cantón en los años 60. No faltaban las grandes obras maestras. Tampoco la representación de las series para el Buen Retiro[1779]. Pero no estaban expuestos todos los que eran[1780]. Demasiados. Y tan grandes. Como aquellos relativos a la Historia de Roma. Ahora, de seguirse esta propuesta, podrían ampliar su espacio, también, con ciertas salas que alojaban de forma provisional los almacenes y el taller de restauración. Por último, como una parte de Villahermosa pasaría a acoger exposiciones temporales, en las salas de Villanueva con esa función se colocaría de forma permanente la pintura románica o los primitivos españoles. Menos coherencia tenía, en opinión de Pérez Sánchez, la segunda propuesta: Goya y el siglo XIX en Villahermosa y ocupar las antiguas salas del pintor en Villanueva con la pintura francesa, italiana, alemana e inglesa del dieciocho. El Casón del Buen Retiro, consagrado entonces al diecinueve, pasaba a funcionar como gran sala de exposiciones temporales, tal y como había sido

[1778] Detrás de esta idea gravitaba aquella propuesta de crear un Museo Goya que Pérez Sánchez había planteado unos años antes. Véase PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 75-77.

[1779] AMNP, caja 104, exp. 1, Fotografías de la Colección de Pintura Italiana, salas 89, 89A, 90, 91, 96, 97, 98, hacia 1974-1977. En la sala 45, correspondiente a la escalera, y en la 85 se exponía Giordano.

[1780] Recordemos que, a principios de los años 80, una selección del barroco italiano ocupó los tramos 28 y 29 de la Galería Central. Un lugar de honor, donde nunca antes había estado colgado. Fue lo primero que hizo Pérez Sánchez al llegar a la dirección en 1983. Pero es que, además, a partir de este momento, las guías del museo comenzaron a recoger, entre aquellos cuadros famosos que el visitante con poco tiempo no se podía perder, el *David* de Caravaggio o el *Hipomenes y Atalanta* de Reni; síntoma inequívoco de un cambio de paradigma en la museografía en España. Cuando en 1985, algunos de estos lienzos italianos del XVII se trasladaron a Villahermosa para formar parte de la exposición sobre *Pintura napolitana*, ocuparon su lugar temporalmente un vouet, dos poussins y dos lorenas. Dicho de otra forma, se priorizó otra pintura que venía siendo poco apreciada por la historiografía española: el arte francés. Aunque quizá deberíamos decir que se prolongó la presencia italiana en la galería principal. LUNA 1984 y 1985, planos en la guarda, pp. 169-192, 272-282.

durante los años sesenta y setenta[1781]. Ninguna de las ideas salió adelante. En cualquier caso, ambas respondían al mismo patrón: la tradicional organización cronológica y por escuelas nacionales, herencia del positivismo decimonónico.

En Villahermosa, se llegaron a celebrar hasta seis exposiciones temporales. Fue inaugurado en 1985 con la de *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*, tema relacionado con la especialidad de Pérez Sánchez. Quince años la separaban de la primera exposición sobre pintura barroca italiana celebrada hasta entonces en el Prado; dos de la segunda y última[1782]. Ahora, esta nueva muestra seguía la estela de la tendencia internacional de renovación de los estudios sobre esta escuela, tantas veces desdeñada "por las conciencias nacionalistas nacidas del romanticismo y la hipertrofia de ciertas valoraciones ahistóricas"[1783]. La penúltima que se celebró, *Goya y el espíritu de la Ilustración*, en el otoño de 1988, fue en cierto modo un ensayo de la propuesta museográfica ganadora para Villahermosa pero que nunca se materializó. Había llegado el terremoto Thyssen[1784] y por más exposiciones que se hicieron, el Gobierno acabó arrebatando el palacio al Prado. La oferta de la cesión temporal de esta colección era demasiado golosa. Tras una remodelación en 1991, abriría sus puertas este nuevo museo en el Paseo del Arte. El mismo año, Pérez Sánchez se vio forzado a abandonar la dirección por su oposición a la guerra del Golfo. Con la firma de la cesión definitiva de la colección Thyssen en 1993 –acuerdo histórico–, poco más se podía hacer. Villahermosa no volvería a ser del Prado.

La pinacoteca parecía haber recuperado su papel de desvalida en la política cultural socialista. No por mucho tiempo. El 28 de noviembre de 1994, Felipe González decidió presidir el pleno del Patronato del museo. Era la primera vez que un presidente del gobierno asistía. En la reunión, se comprometió a resolver la reubicación del Museo del Ejército. Se barajaron dos posibilidades: el Alcázar de Toledo y el cuartel de Conde-Duque. Por supuesto, esto suponía la consecuente liberación del edificio del Buen Retiro y la inminente cesión al Prado. Una vez más,

[1781] AMNP, caja 1473, actas del Patronato del 7 de mayo y 3 de diciembre de 1985, Propuesta sobre la adaptación del Palacio de Villahermosa al uso de ampliación del Museo del Prado por su director, Alfonso E. Pérez Sánchez, pp. 8-10.
[1782] *Pintura italiana del siglo XVII en España* (1970) y *Dibujos italianos del siglo XVII* (1983).
[1783] PÉREZ SÁNCHEZ 1985, p. 10. En la línea iniciada por *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (Londres y Washington, 1982) y *Civiltà del seicento a Napoli* (Nápoles, 1984).
[1784] Véase RUBIO 2003, pp. 115-123, 149-150, 159-161.

Pérez Sánchez, ahora como director honorífico[1785], tomó la palabra para pedir la reconstrucción del Salón de Reinos. El episodio marcó el pistoletazo de salida de un proyecto a largo plazo, como declaró el nuevo director, José María Luzón. El Prado se había convertido en un asunto de Estado[1786].

La mejor prueba de ello fue la proposición no de ley presentada por los grupos Socialista, Popular, Catalán y Vasco, que se aprobó el 31 de mayo de 1995 por la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados. En ella se acordaba la incorporación del Casón y el ala norte del Palacio del Buen Retiro, así como el solar circundante al claustro de los Jerónimos a la pinacoteca. Y, en segundo lugar, la reordenación de las colecciones estatales entre Prado y Reina Sofía. La pregunta aquí era, ¿quién se quedaba con Picasso[1787]? Aceptarlo o no, suponía cambiar o ampliar el discurso[1788]. Finalmente, se tomó la fecha de

[1785] Véase RUBIO 2003, pp. 284-287.

[1786] "González interviene en la ampliación del Prado", *El País*, 29 de noviembre de 1994 y VALDELOMAR, Rosa, "Álvarez del Manzano soluciona la ampliación del Museo del Prado, paralizada por la división interna del Gobierno", *ABC*, 29 de noviembre de 1994, p 64.

[1787] Este debate nos traslada a 1948, cuando las pinturas románicas de la ermita de Vera Cruz de Maderuelo ingresaron en el museo. La única persona que mostró su desacuerdo fue el entonces director, Álvarez de Sotomayor, quien al parecer comentó: "Pero, exponer estas pinturas, equivale a justificar a Picasso dentro del Museo del Prado". Sobre este episodio Gaya Nuño escribió –en contra de lo que muchos puedan pensar– que "tenía razón el anciano académico, y posiblemente nunca pronunció frase tan sagaz y tan justa que podemos rubricar con la mayor de las alegrías", mientras que otros autores, como Alcolea o, recientemente, Portús, han subrayado la fortuna de que el Patronato no compartiese su opinión. GAYA NUÑO 1969, p. 206; ALCOLEA 1991, p. 91; PORTÚS 2018, p. 151.

[1788] Determinar en qué fecha debían acabar las colecciones no fue un problema únicamente del Prado de la democracia. Porque el arte contemporáneo siempre ha tenido una presencia orgánica en la existencia del museo desde su apertura hasta nuestros días. Durante el siglo XIX la pintura de artistas vivos constituyó una presencia natural, como atestiguaba la llamada "Sala de los Contemporáneos" (la que daba acceso a la Galería Central), recogida en los primeros catálogos como "Escuelas contemporáneas de España". Sin embargo, la llegada de los fondos del Museo de la Trinidad y la reivindicación de los artistas de un espacio propio llevó a la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en 1894. Al siguiente año cambió su nombre por el de Museo de Arte Moderno (MAM) y se decretó, consecuentemente, que Goya constituiría el límite de las colecciones del Prado. Pero lo cierto es que, a pesar de la inminente inauguración del MAM, que abrió sus puertas en 1898, el Prado continúo recibiendo legados o donaciones que con frecuencia incluían obras que sobrepasaban esa frontera cronológica. Lo que, a partir de la creación de su Patronato, dio lugar a algún que otro debate en el seno de sus reuniones. Por recuperar alguno significativo, en 1941, cuando el II conde de Eleta legó los retratos de sus padres Jaime Girona y Saturnina Canaleta, pintados por Federico Madrazo, el marqués de Casa-Torres no tenía claro si debía aceptarse "por no estar definido el criterio de antigüedad necesario" para figurar en el museo y propuso establecer unas normas en este sentido. D'Ors apuntó que una de ellas podría ser la de "excluir toda obra de artistas no fallecidos", pero Sánchez Cantón consideró que no podía establecerse "un criterio rígido". Al no alcanzarse ninguna resolución satisfactoria, se aceptaron las obras por considerarse de excelente calidad. Treinta años después, la situación cambió cuando, en 1971, el arte decimonónico, que pertenecía al nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), se traspasó definitivamente al Prado. AMNP, caja 1380, lib. 3, actas 379, 380, 3 de febrero y 5 de mayo de 1941, ff. 21, 23;

nacimiento del artista, 1881, como referencia. Al Prado irían todas las obras de artistas nacidos antes, mientras que el Museo Reina Sofía sería el destino de los posteriores[1789]. Recordemos que, en 1996, se fijó otra división de colecciones en Europa, la establecida entre la National Gallery y la Tate, pero el límite se acordó en el año 1900. En todo caso, el pacto parlamentario que afectaba al Prado perseguía despolitizar el funcionamiento del museo, dotarlo de autonomía jurídica, de una reorganización de su régimen interno y, finalmente, ampliar su espacio expositivo. El Prado había quedado anticuado al lado de otros museos europeos como el Louvre o la galería londinense, y el Gobierno por fin había decidido tomar cartas en el asunto.

El buque insignia de la cultura española

Aunque esta preocupación por modernizar la pinacoteca se había iniciado durante el Gobierno socialista, el Prado se convirtió en uno de los gritos de guerra del Partido Popular cuando llegó al Gobierno, en 1996, a la hora de desacreditar los logros del PSOE en materia de política cultural. Veían en esta institución la personificación de sus valores e ideología. Si la cultura se iba a convertir en un proyecto nacional, en palabras del propio Aznar, sólo el Prado podía ser el buque insignia de la cultura española. En resumen, fue un ejemplo más de la sobrecarga ideológica con la que trató los problemas culturales[1790]. Pero, pese a esta apropiación, se mantuvo la continuidad respecto del pasado. Porque si hubo una premisa que tuvo clara el nuevo presidente, fue que los museos viven con su tiempo y que, por tanto, encarnaban de forma ejemplar el diálogo entre la historia de una nación, su presente y su porvenir[1791].

Cuatro meses después de ganar las elecciones, Aznar condecoró a tres hispanistas, entre ellos a Brown y Elliott por su labor de divulgación "en favor de la historia y de la cultura de España"[1792]. El siguiente paso fue presidir, como había hecho González, una reunión del Patronato, donde ratificó la integración del Salón

---

MATILLA y PORTÚS 2004, pp. 22, 36, 78-80. Sobre las vicisitudes de las colecciones del Museo de Arte Moderno hasta la creación del Museo Reina Sofía, véase JIMÉNEZ-BLANCO 2001.

[1789] Véase RUBIO 2003, pp. 179-181, 216-218.

[1790] TUSELL 2004, pp. 136, 141-142; MÉNDEZ 2013, pp. 235-236.

[1791] AZNAR 2003

[1792] *El País* y *ABC*, 15 de junio de 1996, p. 81.

de Reinos y su restauración[1793]. Este monumento reunía las características idóneas para un Gobierno que convertiría el Barroco en marca de España y la hispanidad en estilo de Estado. Era el perfecto estandarte de su visión nacionalista española e interpretación centralista de la realidad del país. Imagen de nuestra cultura que fue la que se internacionalizó a través de la acción cultural exterior[1794]. Pero también se cultivó de puertas para adentro una lectura "castellana" y triunfalista, poniendo en marcha una maquinaria de conmemoraciones sobre el pasado imperial de la monarquía hispánica[1795] con razón de los centenarios de la muerte de Felipe II y el nacimiento de Carlos V[1796]. De manera que, en estas políticas del pasado había una clara prolongación de las institucionalizadas durante el periodo franquista.

Como había planteado el Gobierno socialista, acondicionar el museo para su entrada en el siglo XXI era una prioridad. Pero el Gobierno del Partido Popular fue más allá. Privilegió una política de escaparate y monumentalización, invirtiendo en instituciones culturales de cabecera y en acciones sobre el patrimonio histórico. En tal coyuntura, el macroproyecto del Prado del año 2000 apremiaba más que nunca. De manera que se puso al frente de la pinacoteca a un destacado historiador, Fernando Checa, y se introdujo una estructura de gestión más moderna: ahora el director sólo tendría que rendir cuentas ante unos patronos y no ante políticos, se separarían las responsabilidades de la gerencia de las científicas, se incrementaría el

[1793] "Pocos grandes Museos del mundo tienen la oportunidad de restaurar un espacio de tan alta significación histórica y artística. […] Es un proyecto de gran alcance cultural, que se cumplirá al compás de las obras de ampliación". AZNAR 1996.

[1794] Véase TUSELL 2004, pp. 362-363; MARZO y LOZANO 2005, pp. 67-76; MARZO 2010b, pp. 197-202.

[1795] Sobre el referente a la imagen imperial en la promoción cultural de España en estos años, aunque Checa ha reconocido que no se podía negar que hubo "un interés político por parte de la derecha española", esto no debe confundirse, en su opinión, "con un aprovechamiento de propaganda política". Y para demostrarlo, ha puesto ejemplos que tuvieron lugar durante el "esplendor del PSOE", como la exposición *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España* (1992). Fue entonces también cuando Checa recibió el Premio Nacional de Historia, "otorgado por el Ministerio, en aquellos años socialista", por su libro *Felipe II, mecenas de las artes*. Es por esto que este historiador del arte ha insistido en señalar que la "recuperación del XVI y XVII" no fue inventada durante el gobierno del Partido Popular, sino que desde mucho antes existía una corriente historiográfica que estaba tratando de reenfocar el estudio de un período que, "por ciertas causas, se había visto bajo prismas demasiado politizados". Y además, hacerlo "en un contexto europeo". Por lo que, si bien pudo haber razones "de política puramente cultural del gobierno", según Checa también las hubo "históricas y coyunturales". MARZO y LOZANO 2004, pp. 154-155.

[1796] MARZO y LOZANO 2005, pp. 92-95, 104-106, 111; BOLAÑOS 2008, pp. 493-494. Un discurso de la memoria que con el cambio de Gobierno, como veremos, cambió radicalmente de dirección: se centró en los logros de la España republicana –como las misiones pedagógicas– y su protagonismo en la protección del patrimonio.

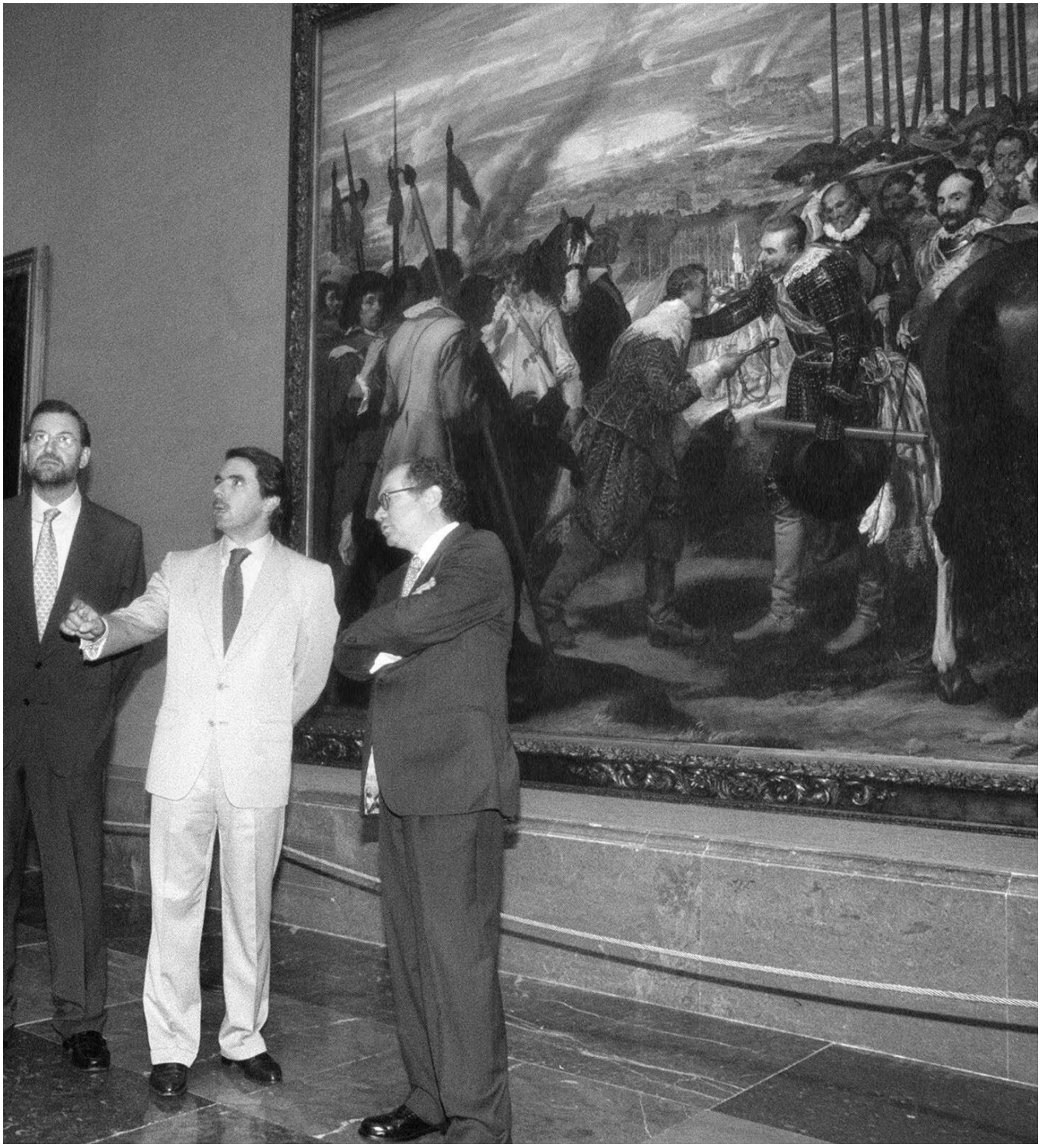


Fig. 71. Mariano Rajoy, ministro de Educación y Cultura, José María Aznar, presidente del Gobierno, y Fernando Checa, director del Museo del Prado, visitando la nueva instalación de las pinturas de Velázquez y de las salas del barroco español, 23 de julio de 1999. EFE/HUESCA

número de conservadores –se crearon cinco departamentos más– y se adquirieron 4.500 metros cuadros para oficinas lo que dejaría más espacio libre en Villanueva[1797].

Era el momento idóneo para presentar un proyecto museográfico de reordenación de las colecciones. La propuesta fue realizada por Checa con la ayuda y asesoramiento de otros especialistas[1798], y se aprobó en 1997. De hecho, el 6 de marzo de ese año, Checa lo presentó en el ciclo de conferencias *Lecciones sobre el Museo del Prado*, organizado por la Fundación Juan March, donde también apuntó los criterios expositivos para el Salón de Reinos[1799]. Este proyecto partía de dos premisas fundamentales sobre la historia de estas colecciones: en primer lugar, el Prado nunca aspiró a ser un museo enciclopédico, como el Metropolitan o el Louvre que pretenden explicar la historia del arte comprendiendo todas las épocas, culturas y países; y, en segundo, su núcleo lo constituyen las Colecciones Reales de la monarquía de España durante la época de los Austrias y de los Borbones hasta Carlos IV. Por lo que, este plan tuvo en cuenta el respeto a ese origen y la historia de los fondos[1800].

Una de las aportaciones más interesantes en Villanueva fue el montaje de unas salas temáticas organizadas según criterios estilísticos, iconográficos e históricos, en ocasiones con carácter supranacional, que reforzaban el discurso histórico-artístico de una colección eclipsada por grandes maestros. Así, por ejemplo, las salas a la derecha de la rotonda de Carlos V albergarían el naturalismo de inicios del XVII, mientras que las del lado opuesto serían ocupadas por la tendencia clasicista y el resto de la pintura realizada en Italia a principios de aquel siglo. Para Checa era fundamental, además, no aislar la pintura española. Es por esto por lo que proponía contextualizarla doblemente: los grandes maestros junto a sus contemporáneos y, al mismo tiempo, en el contexto europeo. Avisaba ya entonces este historiador del peligro de caer en aquellos tópicos sobre el arte español, como "algo castizo" y "como una sucesión de cumbres aisladas y descontextualizadas", difundidos por Ganivet, Unamuno y otros noventayochistas,

[1797] HOLO 2002, pp. 48-49.
[1798] Entre otros, de Miguel Ángel Elvira, jefe del departamento de Escultura y Artes Decorativas, o Miguel Falomir, del de Pintura Italiana y Francesa, junto a consultas a miembros del Comité científico del museo, como Michel Laclotte o Stephan Schröeder.
[1799] CHECA 1999a, pp. 159-161.
[1800] CHECA *et al.* 2000a, pp. 13-14. Al núcleo inicial se unieron después los fondos del Museo de la Trinidad, las nuevas adquisiciones y, a partir de 1971, los del Museo de Arte Moderno.

pero que asombrosamente habían estado "operantes hasta hace muy poco tiempo". Sí, es cierto que el barroco español continuaba palpitando como el eje ordenador del Prado. Ahora bien, en la Europa barroca hubo otros dos polos esenciales, la pintura flamenca capitaneada por Rubens y, por otro lado, el *Seicento* italiano y francés, y Checa supo darles el protagonismo que merecían[1801].

Paralelamente, en 1996, se convocó el concurso internacional para las obras de ampliación, del cual salieron supuestamente diez finalistas. Lista imposible de conocer en el momento por el secretismo que inicialmente rodeó el certamen. La alarma saltó con un artículo en el *Cultural* de *ABC*. "Algo huele a podrido", se apresuró a denunciar un estupefacto Fernando Chueca Goitia. No era para menos. El anónimo periodista daba por sentado que, entre los finalistas, que ahora –sorprendentemente– eran sólo dos, estaba Rafael Moneo. Con su proyecto había "seducido al jurado". El concurso había quedado "moralmente invalidado", pero el proceso siguió su curso y en la segunda fase se declaró desierto. Sin embargo, el deseo de modernizar el Prado continuaba en la lista de los Populares y, en 1998, hubo repesca. Finalmente, tras un nuevo concurso restringido, las obras de ampliación se adjudicaron a Moneo: "no podía ser de otra manera"[1802].

Ampliación que comenzaría por el claustro de los Jerónimos y que, en el fondo, articulaba la presencia del Salón de Reinos[1803]. Es por esto que, ese mismo año, 1998, Checa presentaría el proyecto museográfico oficial para esa parte del antiguo Palacio del Buen Retiro, todavía ocupado por el Museo del Ejército. Su propuesta, con una importante reflexión histórica detrás, fue aprobada por el Patronato y el Gobierno en 1999. Para la ideación y la redacción, Checa contó con la colaboración de un destacado elenco de especialistas, entre otros, Javier Portús, jefe del Departamento de Pintura Española hasta 1700, Andrés Úbeda de los Cobos, del de Pintura Barroca Italiana, y los historiadores Miguel Morán Turina y María Dolores Jiménez-Blanco.

[1801] El primer nivel de ordenación de Villanueva era el criterio cronológico. A partir de ahí, el segundo, consistía en la agrupación por escuelas nacionales y, dentro de éstas, salas monográficas dedicadas a grandes maestros, cuando fuese posible. Por último, se completaría con las mencionadas salas temáticas en lugares estratégicos del recorrido. CHECA 1999a, pp. 151-159; CHECA *et al.* 2000a, pp. 29-38.

[1802] "Rafael Moneo, finalista de la ampliación del Prado", *ABC Cultural*, 14 de junio de 1996, p. 26; CHUECA GOITIA, Fernando, "¿Qué pasa con la ampliación del Prado?", *El País*, 27 de junio de 1996. Véase PÉREZ SÁNCHEZ 1999, pp. 91-92 y MOLEÓN 2011, pp. 142-151.

[1803] CHECA 1999b, pp. 26-30.

El Prado se podía permitir un lujo al alcance de pocos museos: colgar los cuadros en la disposición y en el lugar para el que fueron pintados. En el Salón de Reinos, lo harían de nuevo los retratos ecuestres de Velázquez, las historias de Hércules de Zurbarán y la serie de batallas, entre las que se encontraba *La rendición de Breda*[1804]. En las salas de alrededor irían otras series que se conservaban de la antigua decoración del Buen Retiro, como la de los Emperadores y la del Bautista. Pero en esa planta, la principal, también se instalaría una sala con obras de otro *sitio real* en el que Felipe IV emprendió una transformación arquitectónica y decorativa, la Torre de la Parada. Cuadros mitológicos, de animales, las cacerías, las batallas de Snayers y la serie de los Archiduques. Una última sala luciría una auténtica galería de retratos de la casa de Austria. Las series de paisajes del Buen Retiro, junto a los flamencos, se reservarían para las salas de la planta baja, donde el visitante nada más entrar encontraría una maqueta del palacio. Como fue temporalmente residencia de los Borbones, se pensó que la segunda planta podía destinarse a colecciones vinculadas con esta dinastía. En este plan, el Casón se reservaría, como había venido siendo habitual cuando no había servido de sala de exposiciones, para albergar la pintura del XIX.

Este proyecto museográfico suponía una ruptura con el tradicional criterio expositivo por escuelas nacionales y una lanza a favor de la recuperación historicista. Porque, para Checa, era necesario ver la historia de la monarquía hispánica del siglo XVII en un contexto internacional –el de Europa–, acabando con la idea de la excepcionalidad de España[1805]. A su vez, recuperaba un edificio desde el punto de vista histórico y simbólico fuertemente vinculado con la historia del arte español y a la misma Historia de España, y serviría para exponer de forma estable pinturas que en Villanueva no siempre habían estado expuestas al público, solucionando en cierto modo el eterno problema del espacio. Finalmente, el proyecto de Checa constituía una reflexión esencial para entender la mentalidad y el imaginario cortesano del Barroco y el mecenazgo de Felipe IV[1806].

Bonn fue la ciudad elegida para su presentación europea. 68 obras de las colecciones del Prado y la maqueta de la ampliación, acompañada de las explicaciones de Moneo, conformaron la exposición *Velázquez, Rubens y Claudio*

[1804] ÁLVAREZ LOPERA 2005, pp. 91-111.
[1805] MARZO y LOZANO 2005, pp. 93-94.
[1806] CHECA 2000b, pp. 13-27.

de Lorena. La pintura en la corte de Felipe IV (1999)[1807]. En esta campaña de promoción, el Ministerio de Cultura financió la publicación de dos libros en el año 2000, con sendos proyectos, Villanueva y Salón de Reinos. La reconstrucción del Salón de Reinos anunciaba ser "un sueño hecho realidad" para Brown y Elliott quienes, por supuesto, brindaron su apoyo a Checa[1808]. Pero no todos los historiadores lo compartían. Pérez Sánchez, a quien en algún momento pasado le había parecido factible, ahora, de nuevo como invitado en un ciclo de conferencias en la March, el de 1997, diría que este proyecto planteaba

> el problema de dividir la maravillosa unidad del conjunto de Velázquez, relegando algunas de sus obras maestras (*Las Lanzas*, los retratos ecuestres) al puesto de piezas decorativas en un conjunto que el tiempo se ha encargado de "recalificar". Ver *Las Lanzas* a cuatro metros del suelo, enfiladas con los mediocres lienzos de Carducho o Castello, quizás no fuese precisamente lo que nuestro tiempo reclame[1809].

Las observaciones de Pérez Sánchez –en deuda con Tormo–[1810] cayeron en saco roto. El plan museográfico para el antiguo edificio del Salón de Reinos parecía haberse puesto en marcha, hasta que dentro del museo comenzó a peligrar el nuevo sistema de gestión. Eduardo Serra, en lo poco que llevaba en la presidencia del Patronato, había ido recortando paulatinamente los poderes y competencias del director. "La gota que colmó el vaso fue que hace una semana me desalojó de mi despacho", declararía Checa[1811]. No era el primer aviso. Al año de su llegada, lograría la marcha del director y se había ganado a pulso la inconformidad de la mayoría de los conservadores tras presentar un informe sobre la pinacoteca realizado por una consultoría estadounidense. El problema no era sólo el modelo

[1807] Además, formaba parte de los actos de celebración del centenario de Velázquez. BUSTOS, Clara Isabel de, "Cultura. Polémica por un centenario", *ABC*, 1 de septiembre de 1999, p. 33; ZANZA, Gonzalo, "Cultura. El Museo del Prado del siglo XXI se presenta hoy en Bonn", *ABC*, 8 de octubre de 1999, p. 53.
[1808] BROWN y ELLIOTT 2003, prefacio a la segunda edición.
[1809] PÉREZ SÁNCHEZ 1999, p. 94.
[1810] "Los hermosísimos cuadros de Velázquez […] nunca deben salir del Museo del Prado. Pero cuando se trate de […] limpiarle de cosas medianas", "los cuadros de Fuerzas de Hércules y los de Batallas (en su mayoría) son lienzos que deberían descolgarse". TORMO 1911, p. 303.
[1811] "Crisis en el museo. La ministra de Cultura acepta la dimisión del director del Prado", *El País*, 3 de diciembre de 2001; "Miguel Zugaza se perfila como nuevo director del Museo del Prado", *El Mundo*, 4 de diciembre de 2001; OLMEDO, Ildefonso, "Polémica. El futuro del museo. El «general» Serra y la batalla del Prado", *Crónica*. Suplemento de *El Mundo*, 9 de diciembre de 2001.

mercantilista que se proponía, sino también las imprecisiones en lo referente a la investigación dentro del museo y el desarrollo del plan museográfico. Ya lo había advertido la historiadora Jesusa Vega: el Prado no era un juguete[1812]. Y el plan de modernización de Serra, empezando por la reforma de su estructura jurídica, avanzaba hacia una mercantilización de la pinacoteca que levantó ampollas entre las filas del PSOE y en el mundo académico[1813].

La dimisión de Checa en noviembre de 2001, además de un ejemplo más del esperpento nacional de cinco directores en menos de una década, truncó la continuidad de esta parte del plan. Es lo que ocurre cuando la política entra en el museo[1814]. Las obras de Velázquez, Zurbarán, Pereda, Carducho o Cajés, pero también las de Falcone, Lanfranco, Codazzi, Artemisa Gentileschi o Stanzione, siguen hoy esperando en Villanueva lo que pudo ser; en palabras de Elliott, un "monumento supremo a las ambiciones de los príncipes y los estadistas del siglo XVII y ejemplo señalado de la capacidad del arte para sobrevivir a la manifestación efímera del poder", ocupando el lugar que le corresponde al lado de la Banqueting House de Whitehall y la Galería de los Espejos de Versalles[1815].

Al nuevo director, Miguel Zugaza le tocó afrontar las obras de ampliación[1816]. El proyecto de Moneo, aprobado en el 2000, había comenzado y no sin críticas. "Si quieren construir cubos, que lo hagan en las afueras", declararía el hispanista Paul Preston en *ABC*. Comentario que apareció acompañado por una caricatura de Mingote de nuestra puerta más internacional, la de Alcalá, con un añadido al estilo Moneo[1817]. Pero la ampliación, como diría el nuevo presidente del Patronato, Rodrigo Uría, "no era un cubo –Dios me libre", sino que iba a permitir al museo algo de una importancia vital: respirar[1818].

[1812] "El Prado del siglo XXI", *ABC*, 22 de abril de 2001, p. 13; VALDELOMAR, Rosa y GARCÍA CALERO, Jesús "Los conservadores del Prado rechazan en un sólido informe el plan de modernización de Serra", *ABC*, 21 de junio de 2001, pp. 42-43. Véase VEGA 2001, p. 7; y TUSELL 2004, pp. 358-362.

[1813] PULIDO, Natividad y GARCÍA CALERO, Jesús, "Conservadores del Prado, molestos por el nombramiento de Finaldi", *ABC*, 24 de mayo de 2002, p. 48; SAMANIEGO, Fernando, "El Museo del Prado aplaza el 'plan Serra' y se centra en la ampliación", *El País*, 20 de julio de 2001. Véase VEGA 2002, pp. 82-84.

[1814] Véase CHECA, Fernando, "Cuando la política entra en el Prado", *ABC*, 3 de diciembre de 2001.

[1815] ELLIOTT 2006, pp. 1958-1959.

[1816] Véase RIAÑO 2013, pp. 89-90.

[1817] *ABC*, 6 de marzo de 2006, portada.

[1818] PLAN 2005, pp. 8-9.

¿Un museo de la paz para Zapatero?

En un ejercicio de transparencia, que no había tenido en el pasado, el Prado comenzó a publicar los planes estratégicos. Modernizar, actividad docente, investigadora y de extensión cultural y servicios serían los pilares del último plan, *Hacia el Nuevo Museo del Prado*, aprobado en 2002[1819]. Entre muchos objetivos se subrayaba el de ampliar el espacio expositivo. Villanueva, el claustro de los Jerónimos, el Casón del Buen Retiro y el antiguo Salón de Reinos conformarían en un futuro el llamado "Campus del Museo del Prado". Según Zugaza, el plan museográfico en ciernes se basaba en la "deslocalización de conjuntos de la colección, como las grandes series del Buen Retiro –incluido el Salón de Reinos"[1820]. Las reformas de ampliación del buque insignia de la cultura española parecían avalar todos estos planes. Iban viento en popa. Sin embargo, *otro* buque estaba a punto de irse a pique tras el revés en las urnas en marzo de 2004, ganado a pulso con el desastre del *Prestige* o la guerra de Irak. El broche, los atentados de Atocha[1821]. Sin embargo, antes de su marcha, Aznar logró que se aprobase el proyecto de ley reguladora que convertía al Prado en una entidad de derecho público. El museo se había hecho un traje jurídico a medida gracias al Gobierno de los Populares[1822].

Nada mejor para ilustrar aquella época que el humor gráfico de Ventura & Coromina[1823]. Julio de 2003. En una sala de un imaginario Museo del Prado dos operarios tratan de colgar un cuadro. Un retrato de Aznar como Inocencio X según nuestro Velázquez –no elegido por casualidad–[1824], que se les balancea hacia la izquierda; o si se prefiere, que hace un giro centrista. Cuadro que, a principios de 1996, unos meses antes del triunfo del PP, había generado largas colas de visitantes, preconizando la importancia que adquiriría la pinacoteca; éxito sólo igualado antes por la exposición monográfica del maestro sevillano. Como íbamos diciendo, ahora

[1819] Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado.
[1820] ZUGAZA 2005, p. 36.
[1821] Sobre el conjunto de episodios, fruto de secundar la acción unilateral de Estados Unidos, que dieron un giro inesperado al escenario político español y la victoria al PSOE, véase DELGADO 2005.
[1822] SAMANIEGO, Fernando, "El Prado se hace un 'traje jurídico a medida' para modernizar la gestión", *El País*, 2 de agosto de 2003.
[1823] *La Vanguardia*, 4 de julio de 2003, p. 22.
[1824] *ABC Cultural*, 5 de enero de 1996, pp. 25-29; GARCÍA CALERO, Jesús, "Fumata blanca en el Prado", *ABC*, Madrid, 9 de enero de 1996, p. 73.



Fig. 72. Viñeta de Ventura & Coromina. *La Vanguardia*, 4 de julio de 2003.

el "Papa Aznar", a punto de cumplir su segunda legislatura, se desequilibra, inclinándose hacia donde luce el magnífico retrato ecuestre del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV y el reformador frustrado de nuestro siglo más excelso en las Artes, pero de decadencia política. "¡Un poco más a la derecha!", ordena Pilar del Castillo, entonces ministra de Educación, Cultura y Ciencia, como si de una conservadora más se tratase, bajo la atenta mirada de Ruiz-Gallardón, alcalde de Madrid.

Recordemos que si es fácil encontrar en la prensa imágenes de Aznar en el Prado visitando la marcha de las obras de la ampliación junto a Moneo, Del Castillo o Serra[1825], no lo es tanto dentro de Villanueva; a pesar de que siempre que podía iba a visitarlo[1826]. No faltó a la inauguración de las nuevas salas de Goya en 1999[1827]. Atento, sin perder detalle, fue inmortalizado frente a *La maja desnuda*, al estilo de la famosa fotografía de Elliott Erwitt, pero en compañía del entonces ministro de Cultura, Mariano Rajoy. Tampoco, en julio del mismo año, a la apertura de las cinco salas de Velázquez tras su reforma y reordenación, una de las cuales se dedicó a albergar las obras del maestro pintadas para el Salón de Reinos, como los retratos ecuestres. Allí, el Presidente fue fotografiado junto a Checa, Rajoy y el secretario de Estado de Cultura, Miguel Angel Cortés, delante de *Las lanzas*[1828]. Otra excepción se produjo por la compra de un Velázquez por el Estado, identificado todavía como *El barbero del Papa*. La ocasión lo merecía. Y no posó de cualquier forma, sino en la sala 14 supervisando cómo la brigada del museo lo colgaba[1829].

El centrismo reformista de poco le sirvió a Aznar tras el 11-M. La vuelta del Partido Socialista no alteró aparentemente el proyecto del "Campus del Prado". Sólo hubo un ligero cambio en la función del Salón de Reinos: ahora serviría como

[1825] SAMANIEGO, Fernando, "Aznar visita los espacios 'piranesianos' del Museo del Prado", *El País*, 2 de octubre de 2003.
[1826] "Vengo mucho al Prado, más de lo que alguna gente piensa, o de lo que muchos sospechan, porque a veces hago largas caminatas en solitario. […] Siempre le he dicho al director del Museo que, cuando estén arregladas las salas de Velázquez, yo solamente le pediría una cosa, que es pasar dos, tres, horas solo […]; solo, un día. Que me dejen una noche es lo más. Yo con eso ya me conformo". Entrevista al presidente del Gobierno, José María Aznar, por Federico Losantos para el programa *La linterna* de la cadena COPE, Madrid, 7 de septiembre de 1998. En http://jmaznar.es [Consulta: 29/10/2015]; *ABC*, 29 de marzo de 1999, p. 61.
[1827] GARCÍA CALERO, Jesús, "Cultura. Goya pone pie en el Prado del siglo XXI", *ABC*, Madrid, 27 de marzo de 1999, pp. 62-63.
[1828] PULIDO, Natividad, "Cultura. En el corazón del Prado", *ABC*, 23 de julio de 1999, pp. 48-49.
[1829] SAMANIEGO, Fernando, "El Prado completa con 'El barbero del Papa' todas las etapas de Velázquez", *El País*, 28 de noviembre de 2003.

extensión de las colecciones y para albergar exposiciones[1830]. El Museo del Ejército se cerró al público poco después, en el año 2005, y se vaciaría definitivamente en 2007. Ese mismo año se terminaría la ampliación de Moneo, "el cubo", preparado para acoger las colecciones de arte del siglo XIX.

En 2009 el Casón del Buen Retiro abría sus puertas. Y lo hizo, entre otras cosas, como Biblioteca y Centro de Estudios. Sin duda, otro ambicioso proyecto del Prado de la democracia. Pensemos que, a finales de los años 60, según nos cuentan Lafuente Ferrari, todavía no se había conseguido que el museo tuviese la biblioteca cuantiosa, selecta, especializada y "¡pública, claro está!" que el Prado y los estudiosos necesitaban. La que poseía entonces al parecer no era numerosa, ni se había reunido con un criterio determinado. "Rica en principio en catálogos de museos extranjeros", señalaba Gaya, "debería haber procurado una fabulosa y completísima colección de los mismos, por el sencillo expediente del intercambio del suyo". Pero la realidad era que no albergaba "la biblioteca a que debía aspirar"[1831].

Respecto a los estudios de museología, como vimos, durante el periodo franquista algunas voces, como la de D'Ors, Gaya Nuño y Lafuente Ferrari, denunciaron el desinterés del Estado español por este tipo de especialización y propusieron la creación de una Escuela en el Prado e, incluso, la de una beca destinada a estudiar la historia del museo o de sus colecciones. Estas ideas no desaparecieron en la España democrática, sino que cobraron más fuerza.

"Pensando en la formación científica de los graduados en Historia del Arte que deseen vincularse a los Museos de Bellas Artes", entre enero y abril de 1979, el entonces director, Pita Andrade, organizó un ciclo de 70 lecciones como punto de partida de las actividades de lo que quería que se consolidase como el "Centro de Estudios del Museo del Prado". Tras esta experiencia piloto, propuso que esta actividad docente, enfocada principalmente a la museología y a la conservación, se desarrollase en las salas altas del Casón, aunque la teoría se enriquecería con prácticas y seminarios. El objetivo era que los alumnos tuviesen un contacto directo con los departamentos de conservación, los talleres de restauración, los laboratorios, etc., es decir, con la vida del museo. Sin embargo, el proyecto naufragó al no encontrar el respaldo de la Administración. Y para que saliese

[1830] PLAN 2005, pp. 33-37.
[1831] GAYA NUÑO 1969, p. 231; LAFUENTE 1971, p. 16.

adelante no sólo hacían falta buenas intenciones, sino dinero. En 1993, a los tres días de su toma de posesión, Calvo Serraller se comprometió a retomar este proyecto bajo el nombre barajado inicialmente por otros historiadores, el de Escuela del Prado, tan en deuda con el del Louvre. Pero su prematura dimisión, echó por tierra, una vez más, la viabilidad de esta empresa[1832]. Poco después, el historiador Javier Tusell, exdirector general de Bellas Artes, denunciaba precisamente la escasez de personal cualificado en este museo y atribuía la responsabilidad a una Administración con la que eran frecuentes los desencuentros. El Ministerio de Cultura, en su opinión, debía involucrarse y regular este tipo de formación, el acceso y las distintas categorías técnicas[1833].

Durante su dirección, Checa también incluiría en su agenda, si no una escuela propiamente dicha, sí acercar la universidad y el CSIC al museo con proyectos de investigación conjuntos y, algo primordial, la creación de becas de conservación, restauración y museología en general para la formación de especialistas entre los jóvenes licenciados; tradición que hoy continúa[1834]. Podemos decir que en la actualidad se ha dado a la actividad científica, investigadora y de formación la importancia que se merecía dándole un espacio propio, el Casón del Buen Retiro. Allí están la Biblioteca y el Archivo, los departamentos de Conservación y una necesaria "Escuela del Prado", que, aun comenzando con buena letra y nombres en mayúsculas, todavía tiene camino por delante para alcanzar a su homóloga en París.

Más allá de la consecución de la ampliación y la creación de un espacio para la actividad científica y formativa, la dirección de Zugaza estuvo marcada por otra obsesión: que el *Guernica* regresase al Prado. El 28 de enero de 2010 saltó la noticia a la prensa. Detrás de esta idea, había un proyecto: reunir *La rendición de Breda* de Velázquez, *El 3 de mayo* de Goya y el *Guernica* de Picasso en el Salón de Reinos del Buen Retiro[1835]. Pero este proyecto era relativamente novedoso.

[1832] PITA 1980, p. 10; ALCOLEA 1991, p. 108; PITA 1999, pp. 72, 75-76; "Cultura. Calvo Serraller quiere crear la Escuela del Prado para formar conservadores", *El País*, 28 de octubre de 1993.

[1833] TUSELL 1994, pp. 45-46. Igual de crítico fue con la composición del Patronato.

[1834] GARCÍA CALERO, Jesús, "Cultura. Checa Cremades: «Terminaré con la imagen de un Museo del Prado lleno de peleas»", *ABC*, 25 de mayo de 1996, p. 59; GARCÍA CALERO, Jesús, "Cultura Checa: «1998 es el año de la ampliación del Prado»", *ABC*, 29 de diciembre de 1997, p. 41.

[1835] Según algunas fuentes, junto a otras obras de temas bélicos. La petición de Zugaza reavivó las aspiraciones de los nacionalistas. Aitor Esteban, diputado del PNV en el Congreso, se manifestó en contra. Declaró que el lugar donde le correspondía estar era Euskadi y si se trasladaba a algún museo, debía ser uno de vanguardia del arte contemporáneo como el Guggenheim. Página Web del Partido Nacionalista Vasco (EAJ-PNV), Sala de Prensa, Noticias, 4 de marzo de 2010. En https://www.eaj-pnv.eus/noticias/aitor-esteban-ano-tiene-pies_22882.html [Consulta: 14/10/2017]

Volvamos hacia atrás en el tiempo. 1981. El *Guernica* regresa a España. Sobre dónde debía colocarse no parecía haber dudas. Picasso había expresado su deseo de que, restablecida la democracia en España, el cuadro volviese de su autoexilio para exponerse en el Prado. Técnicamente, así se hizo. Aunque, en realidad, se acabó instalando en el Casón, edificio que quedaba al margen del resto de las colecciones y, de algún modo, de la historia del arte español. Allí, bajo la gran bóveda pintada por Giordano, parecía un intruso[1836].

En 1988, con el PSOE asentado en el Gobierno y el Centro de Arte Reina Sofía convertido en museo estatal, se planteó la reubicación del *Guernica*[1837]. Tomás Llorens, primer director del nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sugirió que se instalase ahí. La propuesta chocó con las ideas del ministro de Cultura, Jorge Semprún. Pero de nada hubiese servido, recuerda *Federico Sánchez*, apelar al deseo de Picasso. La decisión ya estaba tomada antes de que llegase al Ministerio. Y, en todo caso, poco importaba cuando el *Guernica* ni siquiera estaba en el Prado propiamente dicho, es decir, en Villanueva con el resto de las colecciones.

La tarde del 26 de octubre de 1990, Semprún tuvo que acompañar a Raísa Gorbachova, esposa del presidente de la URSS, junto a la Reina Doña Sofía y el director de la pinacoteca, Pérez Sánchez, a visitar el museo[1838]. La visita al Prado formaba parte de todo programa de viaje oficial de un jefe de Estado. Semprún lo recordaba bien. Una vez más hicieron el recorrido tipo por las salas consagradas al Greco, Velázquez y Goya. Después se acercaron al Casón para ver el *Guernica*.

> ¿Se me ocurrió aquel día la confrontación entre Pablo Picasso y Francisco de Goya? […] Tal vez era el momento de cumplir ese deseo y organizar un encuentro con Velázquez y Goya […] aquí mismo, en esta sala del Buen Retiro, puesto que parece imposible hacerlo en el Prado. […] Ocultando de alguna manera el plafón de Lucas Jordán. […] El *Guernica* impone la elección de las obras que habría que traer

[1836] Sobre la llegada del *Guernica* y su instalación en el Casón, véase TUSELL 2017, pp. 236-312.
[1837] Véase RUBIO 2003, pp. 154-158.
[1838] "Actualidad gráfica. La Reina y Raisa Gorbachov visitaron el Museo del Prado", *ABC*, 27 de octubre de 1990, p. 10 y "La visita del líder soviético. Raísa demostró su afición por el contacto con la calle, *El País*, 27 de octubre de 1990.

> aquí en un primer momento: habrá que traer *La rendición de Breda* de Velázquez y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya[1839].

Su empeño por cumplir el anhelo de Picasso de verse en ese recorrido de la tradición pictórica española quedó en palabras. No haberlo conseguido fue una de las cosas que más lamentó de su época ministerial. En 1991 fue cesado de su cargo. En 1992, favorecido por el nuevo ministro Jordi Solé Tura, el cuadro se trasladó al Museo Reina Sofía. "¿Por qué?", protestó Calvo Serraller desde su columna en *El País*. Días antes, en el mismo medio –desde el que desarrollaría una concienzuda tarea de propaganda y legitimación de sus ideas artísticas–[1840], había calificado la decisión de grave imprudencia técnica, diplomática y política, "para el solaz del ministro de turno, que así, por lo visto, quiere pasar a la historia"[1841]. De nada sirvieron sus quejas. Y sin embargo, algunos años después, en 1997, en un discurso pronunciado en la Academia de las Artes de Berlín, Semprún manifestó públicamente que, pese a los inconvenientes, no había cejado en su empeño:

> Desde mi punto de vista, el *Guernica* debería estar en el Museo del Prado: ése era el deseo de Picasso, que yo le he oído argumentar varias veces, en la época de la dictadura de Franco, en sus casas de Cannes o de Mougins. Lo que Picasso deseaba es que se viera su obra en el contexto y la vecindad de Goya y de Velázquez. Que se supiera de dónde procedía su pintura, qué modernidad encarnaba.
>
> Desde un punto de vista tanto museológico como histórico, el lugar ideal para *el Guernica* sería el Prado, en una sala contigua a la pintura negra de Goya[1842].

[1839] SEMPRÚN 1993, pp. 167-202. Incluso imaginó una exposición temporal en el Prado que comenzaría con *Las Meninas* y concluiría con el *Guernica*, pasando por *Los fusilamientos* y las pinturas negras de Goya.

[1840] MARZO 2010b, p. 179.

[1841] CALVO SERRALLER, Francisco, "Gravísima imprudencia", *El País*, 6 de mayo de 1992 y CALVO SERRALLER, Francisco, "¿Por qué?", *El País*, 19 de mayo de 1992. Véase HOLO 2002, pp. 49-54 y HENSBERGEN 2005, pp. 357-377. En el 2006, en la historia del Prado que encabezaba la nueva enciclopedia del museo, Calvo Serraller consideró primordial recordar los "despojamientos" que éste había sufrido; "impensables en el Louvre". "No siendo los menos perjudiciales los más cercanos en el tiempo", como cuando le fue "sustraído" el legado Picasso. Más aún cuando había sido "específicamente donado" por su autor. Una fotografía del *Guernica* en el Casón, tomada allá por septiembre de 1981, lo recordaba. CALVO SERRALLER 2006b, pp. 59-60.

[1842] SEMPRÚN 2006a, p. 224.

Sea como fuere, lo cierto es que este sueño perseveró. Tanto es así que, el 20 de octubre de 2004 Zapatero asistió a la reunión del Patronato del Museo, tal y como habían hecho sus predecesores, y pronunció las siguientes palabras:

> No nos podemos permitir revisar la historia, nuestra historia, como si se tratara de una imagen fija. Debemos interpretar el pasado desde el presente, como lo hizo Velázquez mirando al Greco, o Picasso, por fin como quería Picasso, en el Prado, con todo lo que ello significa, mirando a Velázquez. En las paredes de este gran Museo cuelgan algunos de los testimonios visuales más importantes de nuestro pasado. […] Resulta muy oportuna […] la ampliación […] integrando las colecciones modernas y celebrando su proyección contemporánea a través de la figura de Pablo Picasso, coincidiendo con la celebración del 25 aniversario de ese otro gran símbolo cultural que fue la recuperación del *Guernica* y su legado[1843].

Dos años después, en 2006, con motivo de ese aniversario, el Prado organizó, con el Museo Reina Sofía, la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, comisariada precisamente por Carmen Giménez, ex directora del antiguo Centro de Arte, y Calvo Serraller. La obra del malagueño celebró en el Prado su encuentro con Velázquez. En la sede del Reina, *Los fusilamientos* se colgaron justo enfrente del *Guernica*[1844]. En medio, *La ejecución de Maximiliano* de Manet. Faltaban *Las lanzas*. El catálogo se abría con dos detalles de ambas obras contrapuestos y un ensayo de Semprún[1845]. El curso de verano de ese año, dirigido por Serraller, se dedicó a esta exposición y se invitó a Semprún, quien volvió sobre el tema bajo el título *Sueño y verdad de Pablo Picasso*[1846]. La idea iba tomando cuerpo.

Pero el destino del antiguo edificio del Buen Retiro seguía en el limbo, a pesar de que, en su plan de actuación para el periodo 2009-2012, el Prado lo incluyó entre sus proyectos con el título "El futuro en el pasado: el Salón de Reinos". Concreto, aunque sucinto en contenido, se indicaba que este proyecto consistía en la rehabilitación arquitectónica de este espacio para incorporarlo al

[1843] RODRÍGUEZ ZAPATERO 2005, pp. 13-14.
[1844] Cfr. VIDAL 2009, p. 18.
[1845] SEMPRÚN 2006b, pp. 21-25.
[1846] *Picasso, ida y vuelta*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, 3-6 de julio de 2006, organizado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado y la Real Asociación Amigos del MNCARS con motivo de la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*. Además de Semprún, cabe decir que entre los ponentes estaban Georges Didi-Huberman, Gijs van Hensbergen o José Álvarez Lopera.

"Campus del Prado" como nuevo soporte de la oferta cultural y expositiva del Paseo del Arte[1847]. Y así llegamos de nuevo al instante en que Zugaza pide que el *Guernica* vuelva al Prado. Enero de 2010. "Le he trasladado una reflexión a Manolo Borja: que el Salón de Reinos sea un lugar de encuentro entre las dos instituciones", declaraba a la prensa, pero para Manuel Borja-Villel, ya director del Reina, que el *Guernica* se llevase al Prado no era negociable. "Ni siquiera se me pasa por la cabeza", añadiría[1848]. Aparecieron hasta declaraciones del antiguo director, Llorens: "¿Por qué está el *Guernica* en el Reina Sofía? Porque es nuestro museo nacional de arte moderno. La respuesta es evidente". Era el contraataque, veinte años después, al famoso *por qué* de Calvo Serraller[1849]. La ofensiva real llegó en marzo, cuando el Patronato del Reina convocó una reunión urgente con Ángeles González-Sinde. A su término la ministra de Cultura daba el asunto por zanjado: el *Guernica* no se tocaba[1850].

En octubre, con motivo del 20º aniversario de su reinauguración como museo nacional, el Reina Sofía logró reunir a sus seis directores y a Carmen Giménez, que lo había sido del Centro de Arte. Hubo tiempo para hablar del *Guernica* y el Salón de Reinos. Según Giménez, el Patronato del Prado lo había planteado no como una decisión *contra* el Reina, sino *con* el Reina, y la ministra estaba al tanto. Borja-Villel añadía que "hubo contactos, pero fueron totalmente vagos". En todo caso, salvo Giménez, ninguno de los exdirectores compartía el entusiasmo de Zugaza. "Lo peor es que de haber prosperado la idea se habría vuelto a dotar al *Guernica* del misticismo que tanto luchamos por despojarle", apuntaba Llorens[1851]. Justo a finales de ese año, en diciembre, el Salón de Reinos acogió de un día para otro una exposición: *DOMUSae. Espacios para la cultura* que, además de hacer propaganda de la gestión del propio Ministerio de Cultura, desvió la atención de la polémica.

[1847] PLAN 2009, pp. 53-55. En el del siguiente período, 2013-2016, tan sólo se mencionaba en la estrategia financiera replantear las actuaciones relacionadas con la rehabilitación del Salón de Reinos, mientras que, en el último, 2017-2020, se hace hincapié, además, en su adecuación museística así como la puesta en marcha de actuaciones que permitan su plena integración en el Campus del Prado y su apertura al público en 2021. PLAN 2013, p. 8; PLAN 2017, pp. 70-77.

[1848] PULIDO, Natividad, "El Prado quiere el «Guernica» para el Museo del Ejército", *ABC*, Sevilla, 28 de enero de 2010, pp. 70-71.

[1849] LLORENS, Tomás, "Por qué está el «Guernica» en el Reina Sofía", *ABC*, Sevilla, 8 de febrero de 2010, p. 3.

[1850] GARCÍA, Ángeles y HERMOSO, Borja, "Ofensiva en defensa del 'Guernica', *El País*, 16 de marzo de 2010. Preguntada por cuándo conoció la existencia del proyecto, González-Sinde dijo que llevaba meses en el aire, "pero había que oír muchas opiniones". GARCÍA, Ángeles, "El 'Guernica' no se toca", *El País*, 17 de marzo de 2010.

[1851] *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 16 de octubre de 2010.



Fig. 73. La Reina Doña Sofía, Raísa Gorbachova y Jorge Semprún, ministro de Cultura, en el Casón, delante del Guernica. *ABC*, 27 de octubre de 1990.

"Velázquez, Goya, Picasso... Semprún" anunciaba Calvo Serraller en *El País* un par de días después del fallecimiento del escritor y exministro que había tenido lugar el 7 de junio de 2011[1852]. El homenaje más sentido –y oportuno– llegaría del Prado, que merecidamente le eligió ese año como una de las personalidades destacadas del mundo del arte y la cultura. En su intervención, Calvo Serraller recordó con precisión –una vez más– aquel proyecto, anhelo o sueño que Semprún nos reveló e inmortalizó en sus memorias. ¿Se podía ser más claro?, preguntaría al público allí reunido[1853]. Zugaza continuó defendiendo que "algún día el Guernica encontraría su lugar en la gran historia del arte español y europeo que cuenta el Prado"[1854], pero sin más repercusión; o no más de la que los medios pudieron estirar[1855]. No obstante, aquí sí nos detendremos en el proyecto de Zugaza y, quizá deberíamos añadir, de Calvo Serraller[1856].

[1852] CALVO SERRALLER, Francisco, "Velázquez, Goya, Picasso... Semprún", *El País*, 9 de junio de 2011. No incluido en el volumen con una selección de artículos de Calvo Serraller relacionados con el Prado y publicados a lo largo de los últimos cuarenta años principalmente en ese periódico. CALVO SERRALLER 2015, p. 287-424.

[1853] CALVO SERRALLER 2011, pp. 21-23.

[1854] Entrevista a Miguel Zugaza, *El Mundo*, 11 de agosto de 2015. "Sigo pensando que el Prado hay que completarlo con Picasso, con el arte de principios del siglo XX. Es un museo que progresa históricamente. […] Si antes acababa en Goya, dentro de unos años tendrá que incorporarse Picasso", declaraba en otra ocasión. Entrevista a Miguel Zugaza, *El País Semanal*, 15 de enero de 2014. Véase la entrevista a Gabriele Finaldi, antiguo director adjunto del Prado y ahora director de la National Gallery, en la que expone idéntico interés por extender allí el límite cronológico –establecido en 1900– hasta principios del siglo XX, exponiendo a Picasso, o incluso hasta la Segunda Guerra Mundial, incorporando obras de los años 30. *The Art Newspaper*, 2 de marzo de 2016. En http://theartnewspaper.com [Consulta: 02/03/2016].

[1855] Como explican Vega y Vidal, "el impacto negativo que causó la reapertura de esta polémica se trató de contrarrestar con «la invención de una noticia artística»: la «(re)aparición de *La Gioconda* del Prado». Lo más interesante es la culminación del proceso, nos referimos al artículo «El laboratorio del Prado» publicado en *El País Semanal* del 6 de mayo de 2012", y que se anunciaba en la portada con el titular: «La revolución científica del Prado. Conservadores y restauradores convierten el museo en referencia mundial de la investigación artística». VEGA y VIDAL 2013, pp. 418-419.

[1856] Cuando se estableció el deslinde de los fondos entre el Prado y el ya Museo Reina Sofía se barajaron una serie de propuestas. Así se explicitó en un informe sobre las necesidades del Museo del Prado que elevó el Patronato al Ministerio de Cultura en junio de 1994. Una de ellas era la fusión del Prado, incluido los fondos del XIX español, con el Reina Sofía, que pasaría a ser la sección de Arte Moderno. Calvo Serraller fue el valedor central de esta idea: una sola dirección con dos subdirecciones que articularan un museo que abarcara toda la historia del arte. Pero el "Gran Prado" se descartó. Aun así es conocida, todavía hoy, la influencia del historiador en el museo. Tanto como el hecho de que, desde que Zugaza llegó a la dirección, el arte contemporáneo ha estado presente y detrás de muchos de esos proyectos ha estado Calvo Serraller. Por último, recordar el peso de su libro *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1988) en el planteamiento de ciertas exposiciones del Prado y cada vez que se ha hablado del Salón de Reinos. PÉREZ DE ARMIÑAN 1995, p. 104; GARCÍA CALERO, Jesús, "La influencia de Calvo Serraller mueve un Velázquez del Prado", *ABC*, 15 de mayo de 2004; VEGA y VIDAL 2013, pp. 427-428.

Colocar a tres maestros españoles en un símbolo de la historia de España como el Salón de Reinos, sin duda, parecía enfatizar la tradicional lectura nacionalista de origen romántico de nuestra historiografía frente al carácter internacional del proyecto de Checa. Era subrayar la especificidad de lo español, la "veta brava", en vez de reafirmar la idea de que los mejores artistas de Europa habían trabajado para nuestra monarquía.

> Hay una línea historiográfica que va desde el siglo XVII, de Velázquez a Goya, después a Picasso y después al año 1982. ¿Cómo puede ser eso? [1857]

En efecto, como explicó Checa en una entrevista y han subrayado Marzo y Lozano –quienes le entrevistaron–[1858], hay quienes ven una continuidad en la historia del arte español a la luz de unos orígenes esenciales fijados en el Siglo de Oro, es decir, "un hilo nacional que parte del barroco y pasa por Goya, Picasso, Dalí, Miró, el informalismo y la pintura neofigurativa de los años ochenta", con Calvo Serraller a la cabeza[1859]. Tendencia que, en la estela del pensamiento posmoderno, defiende una lectura transversal, desafiando la periodización canónica. Efectivamente, aquí subyace esa idea de la "constante barroca" que constituyó una línea historiográfica que, iniciada en el 98 y a partir de las ideas de D'Ors, alcanzó su punto álgido durante el franquismo, sobreviviendo hasta nuestros días, al haber sido defendida por una larga lista de historiadores e intelectuales desde Unamuno, a Menéndez Pidal, el marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari, Marañón, Ortega, Julián Marías, Cirlot, Cirici, Julián Gállego, Ángel González o el propio Calvo Serraller[1860].

Mientras que la otra línea ha defendido que "la continuidad, si existe, se debe a las sucesivas adaptaciones y concomitancias de la cultura española a los diferentes contextos históricos"[1861]. Es el caso de Checa, que representa la apuesta por una historia contextual y cultural dentro de la linealidad teleológica de la modernidad, pero que subrayaba la importancia de enmarcar la historia del arte español en una coyuntura internacional o transnacional. Estos dos proyectos

[1857] MARZO y LOZANO 2005, pp. 92-95, 104-106.
[1858] *Ibidem*. La transcripción de la entrevista a Fernando Checa, realizada por Jorge Luis Marzo y Amparo Lozano, grabada el 7 de junio de 2004, puede consultarse en MARZO y LOZANO 2004, pp. 154-160.
[1859] Véase CALVO SERRALLER 2013, pp. 15-35.
[1860] MARZO y LOZANO 2005, pp. 105-106, 120.
[1861] MARZO y LOZANO 2005, p. 105.

museográficos son el mejor ejemplo de la división que ha sufrido la historiografía en España. Por si hay alguna duda, el proyecto Zugaza/Calvo Serraller se limitaba al Salón de Reinos, el único espacio cuya decoración pictórica fue encargada exclusivamente a pintores españoles[1862]; a diferencia del de Checa, que contemplaba todas las estancias del edificio, en donde colgarían también obras de artistas extranjeros, renunciando al criterio de escuelas por el de series decorativas. Ambos proyectos museográficos son, por tanto, el mejor reflejo de dos líneas o visiones historiográficas[1863].

Ahora bien, por su descontextualización y aislamiento del resto del discurso del museo instalado en Villanueva, por su deseo de diálogo, confrontación o enfrentamiento entre maestros antiguos y contemporáneos, por su ubicación en un edificio con una significativa carga simbólica, renunciando al modelo del cubo blanco, y por su reflexión sobre la memoria, el anacronismo de las imágenes y la heterocronicidad del tiempo histórico, el proyecto Zugaza/Calvo Serraller habría resultado un interesante ejemplo de museografía crítica[1864]. Nada de "blanquear" el pasado ni esterilizar el arte frente al tiempo[1865]. El espacio museográfico en presencia del espectador se habría convertido en una zona de intercambio, tensión o conflicto[1866]. Tiempo contra tiempo. Pero también de intrusión de una época en otra. Pasados, supervivencias y presente en un museo imaginario de diálogos sin límites, preconizando la agonía de la historicidad de las imágenes. Y en esa parte de transgresión espacial, visual y temporal radicaba la originalidad de este soñado montaje que podríamos llamar "de tiempos heterogéneos"[1867].

Así es, este proyecto planteó un tema fundamental para la práctica del historiador: el problema del tiempo. En una conciencia poscolonial, como defiende Moxey, ya no sirve el que marca Occidente. La temporalidad es múltiple y heterócrona. Pasado, presente y futuro se interpelan entre sí. Y, por otro lado, el poder de las imágenes de afectar al presente, al involucrar la mirada del espectador,

[1862] Véase PORTÚS 2012, pp. 63-65.
[1863] Cfr. MOXEY 2015, pp. 31-32, 207-249 sobre la distancia histórica en la "literatura" artística contemporánea.
[1864] Sobre este concepto hoy, véase LORENTE 2015, pp. 112-113.
[1865] O'DOHERTY 2011, pp. 17-18.
[1866] "La tensión entre tradición y modernidad fue ya entonces, para Picasso, lo que seguiría siendo después: una tensión dialéctica; esto es: una muy viva oposición de términos sin resolución estable". CALVO SERRALLER 2006a, p. 43.
[1867] DIDI-HUBERMAN 2015, pp. 39-51.

con independencia del momento de su creación[1868]. Veamos, según este proyecto, en el Salón de Reinos se iban a dar cita, aparentemente, un símbolo y una manifestación del poder de la monarquía frente a otro de la lucha de una nación por su libertad a un paso de su primera Constitución, y por último las consecuencias de una guerra civil que la dividió y dio origen a una dictadura. Cada imagen, además, pertenece a un período histórico-artístico distinto, según las historias oficiales de la modernidad. Pero ¿qué significarían las tres imágenes juntas en ese edificio para un espectador hoy?, y ¿cómo lo interpretaría al mismo tiempo un visitante extranjero ajeno a la historia de España, a la historia de la pintura española o europea, e incluso a la periodización y la cultura occidentales?

Hay más. Por ejemplo, veamos sólo el problema que plantea un solo cuadro, el *Guernica*. Aunque, según Calvo Serraller, esta obra representaría "el pasivo sufrimiento de los inocentes en cualquier enfrentamiento armado" y, siguiendo la estela de David y Goya, "la victoria moral de los derrotados y los dolientes", entre nosotros se ha venido asociando con los horrores de la Guerra Civil[1869]. Forma parte del imaginario de todos los españoles. Pero durante el franquismo lo fue, especialmente, de "los disidentes del sistema político", como dijo Tusell, historiador que dirigió las negociaciones para su regreso estando al frente de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos[1870]. Como escribió Álvarez Lopera hay quienes incluso vieron "en el toro la personificación del pueblo republicano y en el caballo la del fascismo"[1871]. En el plano internacional, las referencias al *Guernica* se han visto como una llamada a la paz. Es por esto que el tapiz con una reproducción que da acceso a la sala del Consejo de Seguridad de la ONU se cubrió con una cortina azul en febrero de 2003, cuando Colin Powell, secretario de Estado de los Estados Unidos de América, dio una rueda de prensa para conseguir que se aprobase la intervención armada en Iraq. Un día después, los trabajadores del Reina se manifestaron delante del museo en contra de la participación de España. El "No a la guerra" se enarbolaba en pancartas con una imagen del *Guernica* de telón de fondo, como en su momento hizo el "*Stop the war*" en Norteamérica por la de Vietnam[1872].

[1868] Véase las reflexiones de MOXEY 2005, pp. 27-37 y MOXEY 2015, pp. 23-126, 251-254.
[1869] CALVO SERRALLER 2006, pp. 1247-1249.
[1870] TUSELL 2006, pp. 1246.
[1871] GAYA NUÑO y ÁLVAREZ LOPERA 1983, pp. 185-187.
[1872] "Los trabajadores del Reina Sofía, contra la guerra", *El País*, 7 de febrero de 2003.

En la mente de cada nueva mirada, símbolos de destrucción como éste adquieren una identidad nueva. El *Guernica* es un ejemplo de cómo el patrimonio cultural vinculado a una guerra puede tener un impacto duradero en la memoria e identidades más allá del espacio y tiempo del conflicto[1873]. Es más, con motivo del 75º aniversario de la proclamación de la Segunda República en España, se declaró el 2006 año de la Memoria Histórica, en homenaje y reconocimiento de las personas que fueron víctimas de la Guerra Civil o de la represión de la dictadura franquista, por su defensa de los principios y valores democráticos, así como de quienes defendieron los derechos fundamentales, las libertades públicas y la reconciliación entre los españoles, haciendo posible el régimen democrático instaurado con la Constitución de 1978. El siguiente paso fue la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica 52/2007 de 26 de diciembre. Desde entonces, es habitual ver fragmentos del *Guernica* teñidos con los colores republicanos o "escapando" del Valle de los Caídos en llamamientos para concentraciones y pancartas relacionadas con la Asociación de la Memoria Histórica y otras plataformas afines. En esta coyuntura, el *Guernica* en el Salón de Reinos habría adquirido un nuevo significado[1874].

Esta significación o capacidad de expresión de las imágenes sujeta al tiempo y a la memoria, también podemos aplicarla a *Las lanzas* a través de un episodio concreto. En 1964, el Patronato del Prado había tenido problemas a la hora de tomar la incómoda decisión de elegir qué obras representativas del arte español debían participar en la Feria Mundial de Nueva York. Tras fallar *El entierro del conde Orgaz* por su mal estado de conservación y descartadas *Las meninas* por la tajante oposición del ministro de Educación Nacional, el Consejo de Ministros decidió que *La rendición de Breda* ocupase su lugar. La petición fue trasladada al Patronato.

El entonces presidente, Jesús Rubio García-Mina, expuso que esta pintura "tenía aspectos que le hacían especialmente importante para la comprensión de los españoles por ser obra sentimentalmente querida por todos, encontrándose colocada en el sitio de honor con respecto a las pinturas de Velázquez". Ahora bien, había que tener en cuenta "los peligros de tipo político" por "la significación histórica del hecho representado y el desarrollo dado por el gran pintor a la escena", pudiendo su

[1873] Véase VIEJO-ROSE 2011, pp. 56-63.
[1874] Sobre esta política de la memoria durante el gobierno del PSOE, véase AGUILAR 2008, pp. 69-93.

presencia en Nueva York "incitar a los enemigos de España a cometer actos hostiles contra la misma"[1875]. Así se hizo constar en el informe por el cual se denegaba el préstamo. En su lugar, Camón Aznar propuso enviar *Los Borrachos* por tratarse de una obra "sin ninguna significación política". Sin embargo, la idea se desestimó puesto que, como advirtió Sánchez Cantón, junto al retrato del *Príncipe Baltasar Carlos cazador*, eran las dos únicas pinturas de Velázquez no forradas, siendo por tanto mayor su fragilidad. Finalmente, Rubio propuso *Las Majas*, porque gozaban de gran popularidad y, en su opinión, no tenían significación alguna relacionada con la Historia de España[1876].

Si la relación de continuidad, tradición y diálogo del pasado con el presente ha sido una parte consustancial de la postura de Calvo Serraller como historiador[1877], Zugaza había sido en España pionero en esta práctica de confrontar arte de distintas épocas –puesta de moda por el director Nicholas Serota en la Tate Modern–, cuando estuvo al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao[1878]. En el Prado siguió reivindicando este tipo de confrontaciones con el arte contemporáneo a través de las exposiciones temporales[1879]. Detrás, en más de una ocasión, estuvo precisamente Calvo Serraller como comisario.

Un buen ejemplo de este nuevo tipo de exposiciones fue el de *Picasso. Tradición y vanguardia*, en 2006[1880], sobre la que el propio Calvo Serraller declararía que aportaba una lectura transversal de la historia del arte y demostraba

[1875] Paradójicamente, *Las lanzas* siempre aparecieron como fondo en las imágenes de visitas oficiales de grandes mandatarios al Prado en aquellos años, como las del rey Faisal II en 1956, el sah de Persia en 1957, el presidente de Nicaragua en 1966, o el excanciller alemán Konrad Adenauer en 1967, casi siempre acompañados de Sánchez Cantón o, en el último caso, también por Salas. Visitas que solían centrarse, como era de esperar, en El Greco, Velázquez y Goya. NO-DO, Noticiario N.º 1260A, 27 de febrero de 1967.

[1876] AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 505, 7 de abril de 1964, ff. 87r-89r.

[1877] Véase la introducción de Portús y Pancorbo en CALVO SERRALLER 2015, pp. 13-18.

[1878] La colección permanente se reinauguró en 2002 con un programa de "diálogos" y "resonancias", por el cual algunas piezas de arte moderno se incorporaban a salas de antiguo y viceversa. LORENTE 2011, pp. 126-128.

[1879] Zugaza, además, ha fomentado este tipo de diálogo entre maestros antiguos y modernos a través de cursos en la Escuela del Prado. El seminario de *El Prado como relato expandido*, impartido por Estrella de Diego del 12 de enero al 16 de marzo de 2017, dio buena fe de ello. La propia historiadora del arte afirmó en el mismo estar absolutamente a favor de la introducción del arte contemporáneo –y con ello, de Picasso– en el Prado. Nada que no fuese vox populi y que ella misma se encargaría de dejar por escrito unos meses después en su columna de *El País*. Aquí insistió en la necesidad de comprender "las colecciones clásicas" como "una historia abierta" siempre sujeta a nuevas interpretaciones y relecturas desde y en confrontación con el presente. DIEGO, Estrella de, "El Prado expandido", *El País*, 15 de junio de 2017.

[1880] La más reciente *Diez picassos del Kunstmuseum Basel* (2015), donde una selección de obras de Picasso de la colección de Basilea se expuso en la Galería Central del Prado. La diferencia es que estaban junto a obras maestras no exclusivamente españolas.

que las lecturas académicas se habían quedado obsoletas. "La necesidad a la hora de hacer un orden cronológico, con el carácter protocolario de sus correspondientes escuelas, que yo he creído en ellas, está en crisis", añadiría[1881]. Le siguió el mismo año en el Guggenheim de Nueva York, *Pintura española de El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia*, con un subtítulo que, prestado de Goya, era toda una declaración de intenciones respecto a su visión historiográfica[1882]. Exposición que se insertaba en esa línea ya "clásica", la línea de "la gran cadena de retratos grises españoles, del Greco a Goya", que hubiese dicho Gállego, y alguno más[1883], que ha venido presentando el museo para celebración del arte español promocionada por la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX), cuya actividad estuvo condicionada durante el Gobierno de Aznar por una política exterior de aproximación a Estados Unidos, entre otras cosas[1884]. Sin embargo, *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* (2003), también con la promoción de SEACEX, pero comisariada por Checa, se alejaba de este planteamiento[1885].

"¿Por qué resucitar ahora propuestas tan confusas?", se preguntó precisamente Checa cuando comenzaron estas prácticas expositivas en el Prado. El ensayo general había comenzado con *Manet en el Prado* (2003), pero el golpe de gracia fue la invitación de Zugaza a Miquel Barceló a principios de 2004. Para Checa nada había más claro que se debía respetar "el carácter histórico de una colección real", la del Prado, "formada por los gustos de los reyes". Por lo que,

---

[1881] Entrevista a Francisco Calvo Serraller, *Revista de Letras*, 6 de noviembre de 2013. En http://revistadeletras.net/calvo-serraller-no-seria-tragico-que-el-arte-desapareciera/ [Consulta: 28/12/2015].

[1882] "La conflictiva y original identidad histórica del arte moderno español, vista desde España, coincide a la postre, con la internacional: está marcada por esas cuatro cimas que son El Greco, Velázquez, Goya y Picasso". CALVO SERRALLER 2013, pp. 171-172.

[1883] GÁLLEGO 1963, p. 142.

[1884] Esta sociedad nació como continuidad de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Como ya advirtiese Portús, en cuanto a las exposiciones y las actividades culturales con motivo del centenario del primero, el problema estaba en que la población sólo se había enterado a través de los medios de comunicación que durante todo aquel año habían estado "informando insistentemente sobre la preparación, la inauguración, el desarrollo, la clausura y el balance", y "a través de la reiteración de la imagen se llega fácilmente a la apología". "Evidentemente, –afirmaba este historiador– no se forma una Sociedad Estatal para seiscientos mil visitantes interesados, sino para cuarenta millones de personas susceptibles de recibir un mensaje determinado. Y ese mensaje siempre se puede descifrar en clave política, pues sus emisores principales son fundamentalmente los políticos". Es por esto que consideraba "interesante estudiar estas celebraciones como expresión de una proyección o una identificación de los gobernantes actuales con la imagen que se han formado de un personaje y un periodo muy determinados de nuestra historia". PORTÚS 1999, pp. 239-240. Sobre los fines y la actividad de SEACEX, véase MARZO y LOZANO 2005, pp. 58-69, 92-95.

[1885] CALVO SERRALLER 2013, pp. 171-172; MARZO y LOZANO 2005, pp. 58-67.

calificó este tipo de ideas de "absurdas"[1886]. No fue el único en poner en jaque la presencia del arte contemporáneo en la pinacoteca madrileña, pero sí el mayor detractor de las voces autorizadas, entre las que también asomó la de Pérez Sánchez[1887]. Y sin embargo, Barceló acabó "entrando" temporalmente al Prado tres años después, en 2007, coincidiendo con la consolidación del Gobierno de Zapatero, quien no faltó el evento[1888]. Pero lo hizo por la puerta de atrás, la del Casón, como lo había hecho Picasso. Y fue peor el remedio que la enfermedad. Porque la *performance* del antiguo informalista ocupó el lugar que en su momento se le había dado al *Guernica*, insistiendo más si cabe en la legitimación de aquella adaptación nacional con sello posmoderno de la constante histórica d'orsiana que se quería desacreditar.

Zugaza no se detuvo ahí. Con el tiempo conseguiría dar carta de naturaleza a su empeño de "reinventar" el Prado bajo el leitmotiv del diálogo entre antiguos y modernos, entre pasado y presente. Picasso era ya un juego de niños. Barceló, una anécdota. De hasta dónde estaba dispuesto a llegar, daría fe la reinterpretación de las colecciones por doce artistas del panorama actual (2007) o las exposiciones de Cy Twombly (2008), Francis Bacon (2009) y *Las meninas* de Richard Hamilton (2010), que volvió a poner el acento en la secuencia Velázquez-Goya-Picasso.

A pesar de las ampollas que estas exposiciones –con Picasso de por medio– levantaron en una parte del mundo académico, los ensayos de Calvo Serraller en aquellos catálogos se reimprimieron en 2013 bajo el título *La invención del arte español*. Calvo Serraller presentaba esta publicación como la continuidad de *El concepto de Pintura Española* de Portús, aparecido un año antes. Él daría testimonio personal de lo acaecido desde 1975 hasta la actualidad. Pero el objetivo

[1886] No pensaba igual, sin embargo, Jiménez-Blanco, discípula de Calvo Serraller. En el mismo medio defendió que el museo debía visibilizar las nuevas corrientes historiográficas que apostaban relacionar tradición y vanguardia, y que el lugar adecuado para el *Guernica* era el Prado. Porque "Picasso", argumentaba en la misma línea que lo había hecho Calvo Serraller, "quería formar parte de la genealogía de los grandes compartiendo salas con Velázquez, Goya o El Greco. Su ambición era ser un eslabón más de esa cadena que, hoy lo sabemos, no se rompió nunca". CHECA, Fernando, "El Greco, Velázquez, Goya... ¿y Barceló? Pensar el Museo del Prado", *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 26 de febrero de 2004; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, "Barceló: certezas y conjeturas. Pensar el Museo del Prado", *El Cultural*, 18 de marzo de 2004.

[1887] PULIDO, Natividad, "El Prado quiere que Barceló sea el primer artista contemporáneo que exponga en la pinacoteca", *ABC*, 11 de febrero de 2004; "Los efectos negativos de una decisión polémica cercan el Museo del Prado", *ABC*, 12 de febrero de 2004.

[1888] INTXAUSTI, Aurora, y RUIZ MANTILLA, Jesús, "El Prado pinta un pasodoble", *El País*, 5 de diciembre de 2017.



Fig. 74. El presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, junto a la ministra de Cultura, Ángeles González-Sinde, durante el acto de homenaje al Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles en el Museo nacional del Prado, 25 de enero de 2010. EFE/Ballesteros

era distinto. Frente al recorrido histórico en la definición y categorización del concepto de escuela española (la "historia de un problema", como decía el subtítulo) realizado por Portús, la reimpresión de los textos de Calvo Serraller era una reafirmación más de su particular lectura de la misma (ejemplo de ese problema). No debería producirnos sorpresa. Al fin y al cabo, como diría el propio Calvo Serraller, el arte español es un invento[1889].

Volviendo al proyecto para el Salón de Reinos, el encuentro que se habría producido entre estas obras distanciadas cronológica y estéticamente hubiese sugerido nuevas lecturas en el espectador, propiciando una libertad de interpretación. El pasado se habría abierto a un juego inacabable de hipótesis e interpretaciones que es característico de la práctica posmoderna[1890]. Por su parte, las imágenes habrían tomado posición sobre el presente. El proyecto Zugaza/Calvo Serraller podía leerse en aquellos años, como tanto se especuló en la prensa española, como una reflexión sobre la guerra y la paz a partir del diálogo entre las tres obras. Habrían formado sobre los muros del antiguo edificio del Buen Retiro una especie de "Museo de la Paz" o de la "Reconciliación Nacional"[1891]. Visto así, la propuesta parecía estar en sintonía con la política del gobierno que pudo haberlo financiado, el de Zapatero. Una política de memoria histórica, de priorizar el proceso de paz en un intento de acabar con el terrorismo de ETA y de una política exterior comprometida con la construcción de la paz en Oriente Próximo.

El 16 de junio de 2008 Zapatero pronunciaba una conferencia bajo el título *En interés de España: una política exterior comprometida.* El escenario elegido fue el Museo del Prado. El invitado de honor, el presidente de la Fundación Alianza

---

[1889] CALVO SERRALLER 2013, pp. 5-11. Cfr. PORTÚS 2012, pp. 9-15.

[1890] HERNÁNDEZ 2003, p. 135.

[1891] *ABC*, Sevilla, 28 de enero de 2010, pp. 70-71; "Un Museo de la Paz para ZP en el antiguo Museo del Ejército", *ABC*, Sevilla, 30 de enero de 2010, p. 8. Al día siguiente de que esta noticia saltase a la prensa, cinco ex directores del Museo Reina Sofía y del Prado reflexionaron sobre la propuesta. Por unanimidad se manifestaron en contra. Es interesante la reflexión de Juan Manuel Bonet, quien puso el verdadero problema sobre la mesa al decir que la voluntad de Zugaza "de anexionarse el siglo XX" no era nueva. El primer intento había sido "el proyecto de exposición Barceló. Luego se quiso poner en cuestión la frontera entre el XIX y el XX, y repescar a artistas que tocan al Reina. Ahí están las muestras de Twombly y Bacon". El problema, según Bonet, era que en España no valían estas ideas, más características de los museos norteamericanos, porque "Prado y Reina son dos instrumentos de un mismo Estado, que fija las reglas". Por su parte, Jonathan Brown, más comedido y en su línea habitual, declaraba: "No me suena bien este asunto. Para cualquier historiador del arte son tan obvias las ventajas de reconstruir el Salón de Reinos". Mientras que Elliott añadía que la noticia resultaba "difícil de interpretar". PULIDO, Natividad y GARCÍA CALERO, Jesús, "Rechazo unánime al deseo del Museo del Prado de recuperar el «Guernica»", *ABC*, 29 de enero de 2010, pp. 64-65.

para una Revolución Verde en África y exsecretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan. Después mantuvieron un encuentro del cual nos queda una imagen: ambos conversando tranquilamente sentados delante de *El jardín de las Delicias* de El Bosco. Si hay imágenes que revelan un entero programa político, diría José Antonio Sentís en *El Imparcial*, esta fotografía llevaba al paroxismo la percepción que tenía el presidente del Gobierno de sí mismo, de su presente y de su futuro. No menos ilustrativa fue aquélla que un año después recogería el silencio de Zapatero en otro museo, el del Holocausto de Jerusalén[1892]. El 21 de enero de 2010 Zapatero volvía al Prado para presidir "un homenaje necesario", el rendido al Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que contribuyó a evitar la destrucción del patrimonio artístico español durante la Guerra Civil y la posguerra. Lo hizo con *Las meninas* de fondo, uno de los lienzos que salió hacia Valencia cuando estalló el conflicto para terminar su viaje en Ginebra[1893]. Después Zapatero inauguró la exposición *Arte salvado* en el Paseo del Prado[1894]. Era una manifestación más de su política de reconciliación con la historia nacional, además de una renovación de alianzas o "vuelta a Europa"[1895].

Las imágenes sobreviven al tiempo, pero el tiempo cambia inexorablemente la relación entre imagen e historia[1896]. De manera que, el proyecto Zugaza/Calvo Serraller habría acabado perdiendo esta alusión tan circunstancial. Una politización de las imágenes en un aquí y ahora, ajustada a unos años de la escena política española reciente, pero en los que el presente ya no se reconoce. Un proyecto que nada tenía que ver con el de Checa –salvo en su temporalidad–, como distintos fueron los tiempos de la historia de España en que surgieron: si, para Aznar, el

[1892] RODRÍGUEZ ZAPATERO 2008, pp. 4-5; *El Imparcial*, 17 de junio de 2008; *El País*, 15 de octubre de 2009.
[1893] *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 25 de enero de 2010.
[1894] En esta línea ya se había celebrado en el Prado la exposición *Arte protegido* (2003), sobre la labor de la Junta Central del Tesoro Artísticos del Gobierno republicano, que en 2005 se llevó al edificio de las Naciones Unidas en Ginebra.
[1895] Homenaje y exposición que, junto a un congreso internacional organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Prado y la Universidad Complutense, se enmarcaban dentro del programa de actividades organizadas con motivo de la Presidencia Española de la Unión Europea. El Gobierno español quería reconocer públicamente al Metropolitan y los museos europeos implicados "el agradecimiento que les fue negado" en la posguerra. En palabras de Zapatero, "recuperar la memoria de un episodio que la censura quiso desfigurar, cuando no ocultar, porque se trataba de una historia de generosidad internacional en la que no se hablaba de vencedores ni vencidos". Porque, aunque "las autoridades republicanas pusieron entonces todo su empeño en evitar que las obras de arte sufrieran un solo rasguño", "esta historia sólo pudo escribirse en toda su extensión gracias a la solidaridad internacional". RODRÍGUEZ ZAPATERO 2010, p. 3.
[1896] DIDI-HUBERMAN 2011, pp. 31-32.

Prado había sido futuro, para Zapatero fue memoria. El final, el mismo. Ambos quedaron en utopía. Pero, aun en la teoría, constituyen hitos en la evolución de una museografía española que no ha querido conformarse con el modelo del cubo blanco y, lo más importante, son testimonio del desarrollo que ha experimentado el discurso histórico-artístico en España, al tiempo que un intento fallido de extrapolarlo al museo.

En diciembre de 2011 llegó el relevo en el Gobierno, y con Rajoy en la presidencia también llegó el "tijeretazo", que en 2012 se extendió a la dotación pública de los museos del Paseo del Arte[1897]. No era el momento ni siquiera de ocuparse de la rehabilitación del antiguo y abandonado Salón de Reinos. Edificio que no volvió a ser noticia hasta noviembre de 2014. Por su valor cultural, participaría en la candidatura del *Sitio del Retiro y el Prado en Madrid* para la lista indicativa de Patrimonio Mundial de la UNESCO[1898].

En agosto de 2015 el nuevo ministro de Cultura, Íñigo Méndez de Vigo, visitó el edificio. Lo hacía un día después de anunciar que en los Presupuestos Generales del Estado se incrementaba la partida destinada al Prado para su recuperación. El 22 de octubre llegaba la esperada firma de cesión del edificio del Salón de Reinos al Prado por parte de los Ministerios de Educación, Cultura y Deporte y de Hacienda. Su incorporación permitirá al Prado cerrar la última fase de su ambiciosa ampliación, pactada ya hace veinte años; a ser posible, coincidiendo con el Bicentenario de la pinacoteca en el 2019. Según Zugaza, es una oportunidad para "ampliar el relato del museo" y profundizar "en la identidad histórica común entre el Palacio del Buen Retiro y las colecciones del Prado". Es por esto que la reforma deberá respetar la Sala Árabe, el Salón de Reinos y la Escalera de Honor. Sobre qué cuadros se colgarán, únicamente sabemos que se baraja "recuperar la memoria histórica". Porque, como declaró el actual presidente del Patronato, José Pedro Pérez-Llorca, "más que un museo, es un trozo de España". Con esta cesión podemos decir que "el Prado empieza su futuro sobre su pasado"[1899].

[1897] VÉASE RIAÑO 2013, pp. 90-92.

[1898] Nota de prensa, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 18 de noviembre de 2014. En http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/11/20141117-patrimonio.html [Consulta: 28/12/2015].

[1899] Agencia EFE, 22 de octubre de 2015. En http://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-prado-se-acerca-con-salon-de-reinos-a-su-sueno-del-campus-arte/10005-2744744 [Consulta: 28/12/2015]. El 29 de febrero de 2016 se anunció la licitación pública para el concurso de proyectos con intervención de jurado para la selección de la propuesta para la rehabilitación arquitectónica y adecuación museística del Salón de Reinos, publicada en el BOE, 52, 1 de marzo de 2016, pp. 9151-

Un pulso entre el espacio original, la vida posterior del inmueble y el presente, con esa cornisa que se prolonga hacia la calle como el futuro, acogiendo bajo su solidez todas las épocas, pero custodiando el corazón del edificio que no es otro que el Salón de Reinos. Esa es la propuesta con la que el 24 de noviembre de 2016, el equipo formado por los estudios de Norman Foster y Carlos Rubio ganaron el concurso de proyectos para la rehabilitación de este antiguo edificio del Buen Retiro. Uno de los puntos fuertes de *Traza oculta* era su apuesta por liberar la arquitectura original del siglo XVII en la fachada sur. Todavía queda por ver cuál de las dos variantes se adopta: la que prevé una convivencia con los elementos decimonónicos, como una superposición de transparencias-estratos, o la que se arriesga en dejar al desnudo la antigua fachada abriéndola a la ciudad del siglo XXI[1900].

El valor del vencido

"He estado dimitiendo desde el principio", declaraba Zugaza en una rueda de prensa convocada el 1 de diciembre de 2016, después de quince años al frente del Prado[1901]. Una noticia que, a las puertas del bicentenario del museo, sorprendió a muchos; sobre todo, a quienes seguían de cerca el asunto *Guernica*. Zugaza había conseguido colocar el diecinueve español en la ampliación[1902] para justificar de esta manera la presencia de Picasso en el museo (sólo así podía ser el siguiente paso natural), se había adjudicado ya el proyecto de rehabilitación del edificio del

9152. Véase el *Pliego de transcripciones técnicas del Concurso de proyectos con intervención de jurado para la selección de la propuesta de rehabilitación arquitectónica y adecuación museística del Salón de Reinos*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 25 de febrero de 2016, p. 12. En https:// www.museodelprado.es/museo/licitaciones/ [Consulta: 02/03/2016].

[1900] Todos los proyectos finalistas se pueden consultar en la página web del Museo Nacional del Prado. En https://www.museodelprado.es/museo/salon-de-reinos [Consulta: 30/03/2018]. Nótese cómo, perspicazmente, los ganadores supieron contemplar en el atrezo del interior de su proyecto las ideas barajadas por Checa y por Zugaza/Calvo Serraller para el espacio Salón de Reinos: en una imagen aparecían las pinturas originales (no fueron los únicos en hacer esta reconstrucción), mientras que, en otra de la misma estancia, pero de menor tamaño, colgaba únicamente el *Guernica*. Tan llamativo como ver a Picasso resultaba que Garcés-De Seta-Bonet y Pedro Feduchi hubiesen colocado en su propuesta *Las lanzas*, *Los fusilamientos* y *La ejecución de Maximiliano* en una misma sala. Haciéndose eco de algunos de los puntos que en su momento propuso también Checa, Foster y Rubio colocaron en una de las salas altas las obras italianas de la serie de la Historia de Roma Antigua.

[1901] *El País*, 1 de diciembre de 2016.

[1902] Que, en opinión de Checa, se debería destinar a un nuevo museo, "cronológicamente situado entre la pintura de Goya, fin lógico del Museo del Prado, […] y la conservada en el Reina Sofía. Para entendernos, un Orsay madrileño". CHECA 2017, p. 15.

antiguo Salón de Reinos e, incluso, se había aprobado que el bicentenario tuviese por evento central una exposición, *Circa 1819*, que nuevamente daba el protagonismo a la pintura decimonónica, aunque europea[1903]. Entonces, ¿por qué ahora?

"Que el valor del vencido hace famoso al que vence", decía Ambrosio Spínola a Justino de Nassau al recibir las llaves de la ciudad casi al final de la obra teatral *El Sitio de Breda*, de Calderón, inspirada en *Las lanzas*. Esta cita es doblemente importante. Primero, porque, efectivamente, Zugaza se fue, pero no sin dejar antes su firma: una exposición en la que el arte contemporáneo dialogase con los maestros antiguos del Prado. Si bien aquí dio un paso más: además de elegir un artista vivo, las obras se crearían *in situ*. Durante octubre de 2017, el Salón de Reinos se convirtió en el taller del reconocido artista chino Cai Guo-Qiang, cuyo trabajo se caracteriza por la peculiaridad de usar pólvora explosionada. Nada como este material, en palabras del propio artista, "para unir el pasado con el futuro"[1904]. Porque para él, el arte funciona como "un túnel espacio-temporal" que le permite transitar entre el pasado y el presente, pero también entre Oriente y Occidente. Tanto es así que, antes de aterrizar en el Prado, Guo-Qiang había sido invitado por el Museo Pushkin de Moscú para celebrar con su obra el centenario de la Revolución de Octubre. Algo de lo que casi ningún medio español se hizo eco[1905]. Sin duda, la versatilidad de este artista que nació en la República Popular China y al que se le dio carta libre para dar su visión de un episodio fundamental de la historia

[1903] Inesperadamente, en abril de 2018 aparecieron en la prensa las declaraciones del actual director, Miguel Falomir, explicando que la que iba a ser la exposición central del bicentenario se canceló por no poder contar con los préstamos del Louvre que se habían previsto –entre otros, de Delacroix– y porque "había gente en el museo partidaria de que la muestra conmemorativa del bicentenario se centrase en el propio museo, en su historia". Sin duda, celebrar el aniversario del Prado con una exposición de románticos franceses, alemanes o ingleses no fue una decisión demasiado afortunada. Menos aún es que se hubiese aprobado cuando Checa, quien más se ha pronunciado contra esta temática que enlaza con las ideas 'zugazanianas' de ver el XIX en el museo, formaba parte de la Comisión Nacional para la conmemoración del II Centenario del Museo Nacional del Prado. En su lugar, finalmente se abrió la exposición *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, comisariada por Javier Portús y, desde luego, más adecuada al programa y el contexto en el que se enmarcaba. PULIDO, Natividad, "El Museo del Prado proyecta para 2019 un «bicentenario social»", *ABC*, 20 de junio de 2017; GARCÍA, Ángeles, "El Prado, año cero", *El País*, 23 de junio de 2017; PULIDO, Natividad, "¿Por qué el Prado canceló la exposición central de su bicentenario?", *ABC*, 18 de abril de 2018.

[1904] GARCÍA, Ángeles, "El Prado 'estalla' en el siglo XXI", *El País*, 24 de octubre de 2017.

[1905] Salvo en esta entrevista, ESPINO, Luisa, "Cai Guo-Qiang: «El arte es como un túnel espacio-temporal»", *El Cultural*, 6 de octubre de 2017, donde el artista reconocía que la idea del Prado había surgido antes que la de Moscú, pero que la segunda era un repaso por su trayectoria: "cómo me he formado y cómo he crecido, haciendo alusión a elementos que tienen que ver con el comunismo, el socialismo, o las utopías que teníamos la humanidad".

de Rusia, pero que vive y trabaja en Nueva York al tiempo que es invitado por los grandes museos de la vieja Europa para cantar el canon de los maestros occidentales, es inquietante.

Con razón el proyecto de Guo-Qiang para el Prado, junto al momento que vivía la historia del museo por la dimisión de su director, se prestaba al juego fácil de palabras: "la traca final de Zugaza", anunciaba por ejemplo *El Cultural*, acompañando el titular con una imagen a base de pólvora de *Los fusilamientos* de Goya, realizada por el artista chino[1906]. Como resultado de su incursión en el museo y el contacto con sus colecciones, se inauguraría *El espíritu de la pintura* (2017), instalada en la ampliación de Villanueva. Un diálogo con la tradición pictórica occidental a través de El Greco, Velázquez, Tiziano, Rubens y Goya sobre muros desnudos, que mucho distaba de la carga ideológica de la instalación moscovita *October*. Allí, por el contrario, nos habían recibido unos fragmentos de La Internacional, antes de adentrarnos en un juncal dorado en el que se dibujaban los símbolos de la antigua Unión Soviética y una serie de murales de pólvora explosionada, y donde todo ello venía a reflexionar sobre "el papel de los individuos en la historia y la relación entre los sueños individuales y los ideales colectivos"[1907].

Hablando de sueños, retomemos el de Zugaza o, mejor dicho, el de Calvo Serraller. Efectivamente, las palabras de Spínola en la pieza de Calderón nos llevan, en segundo lugar, a comprender su proyecto para el Salón de Reinos. Un proyecto que despertó gran revuelo; nada que no haya ocurrido otras tantas veces en la historia de este museo, donde todos los montajes siempre han sido tan alabados como criticados. El documento saldría parcialmente a la luz a finales de diciembre de 2016[1908]. Sin embargo, dos meses antes, Calvo Serraller se había encargado de aclarar quién había sido la cabeza pensante. Nada que no supiésemos ya, pues todas las ideas principales que articulaban este proyecto se podían rastrear en sus textos y su actividad, incluso mucho antes de que Zugaza llegase siquiera al Prado. Si bien

[1906] CAMARZANA, Saioa, "Cai Guo-Qiang, la traca final de Miguel Zugaza en el Prado", *El Cultural*, 14 de marzo de 2017.
[1907] Blog del Cai Guo-Qiang Studio, Entrada "Cai Guo-Qiang: October opens in Moscow", del 13 de octubre de 2017. En https://caiguoqiang.wordpress.com/ [Consulta: 25/03/2018].
[1908] Lo hizo en GARCÍA CALERO, Jesús, "El dilema del Salón de Reinos estuvo al fondo del relevo en la dirección del Prado", *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 2016, p. 57, después de que nuestro artículo se publicase la mañana del 23 de diciembre en la página web de la revista *Locus Amoenus*. A pesar de ello y aunque se reconocía la deuda con Calvo Serraller, la noticia en la prensa continuaba insistiendo en que el autor era Zugaza.

es cierto que en este joven director, Calvo Serraller encontró la complicidad necesaria (y la libertad, todo sea dicho) dentro del museo para la consecución de sus ideas.

Como decíamos, Calvo Serraller, que siempre ha hablado –y escrito– abiertamente sobre su manera de entender la Historia del Arte, puso punto final a tantas conjeturas. Aquel martes de octubre, para su ya tradicional ponencia inaugural de los cursos anuales del museo[1909], eligió el esclarecedor título de "La épica de la derrota: Velázquez, Goya, Picasso". En ella, por supuesto, comenzó aclarando que el *Guernica*, hoy en depósito en el Reina Sofía, fue legado por Picasso al Prado y era, por tanto, "un hito de sus colecciones", para legitimar, una vez más, su deseo de verlo colgado en sus muros. A partir de ahí, relacionó, desde la ética contemporánea, las tres emblemáticas pinturas de las que venimos hablando bajo la idea de la derrota como victoria moral. Para ello, Calvo Serraller proponía reducir su interpretación al significado simbólico que encierran los gestos de sus protagonistas: el abrazo entre el vencedor Spínola y el vencido Nassau en *Las lanzas*, los brazos en cruz de la víctima anónima que se convierte en héroe en *Los fusilamientos* y, por último, la madre que lleva entre sus brazos el cuerpo de su hijo en el *Guernica*. Abrazo, cruz y Piedad querían presentarse como una reflexión sobre la superioridad moral de los vencidos, trastocando los valores épicos de la guerra[1910]. Por lo tanto, proponía prescindir del modelo canónico de la historia de la pintura y adoptar una perspectiva ajustada a la crítica actual con una lectura transversal. Ahora bien, esto no era del todo así. Su discurso estaba recorrido por la idea de la huella que Velázquez tuvo en Goya y Picasso, y Goya, a su vez, en Picasso. Esa sucesión de grandes maestros españoles que también fundamentaba su propuesta recuperaba, como se ha dicho, la tradicional lectura esencialista (aunque sería más apropiado hablar de unamuniana y dorsiana) que había triunfado en nuestra historiografía artística tiempo atrás.

Como era previsible, Checa no tardó en declarar que este proyecto museográfico no era más que "un sueño de iconografía histórico-artística" fruto de "abusos interpretativos" que no merecía la pena ni ser discutido[1911]. Y se preguntó:

[1909] Ciclo de conferencias *El Museo del Prado: hitos históricos de sus colecciones*, organizado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado, del 18 de octubre de 2016 al 21 de marzo de 2017.
[1910] CALVO SERRALLER 2017, pp. 11-25.
[1911] "Al Prado no se le entiende" insistía Checa, "desde la modernidad vanguardista francesa del XIX y el XX, ni de la de Picasso, como a veces se sostiene". CHECA, Fernando, "La hora de la colección", *El Mundo*, 29 de diciembre de 2016; CHECA 2017, p. 12.



Fig. 75. Francisco Calvo Serraller, exdirector del Museo del Prado (1993-94) y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Cortesía de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

> ¿Qué museo del mundo despreciaría, en aras de una idea vergonzante de la historia del arte y aún de la historia de España, la oportunidad de expandir la colección oculta que nos ofrece la recuperación del edificio del Salón?[1912]

Es cierto que en la actualidad parece que se hubiese olvidado de que el núcleo del Prado lo constituyen las Colecciones Reales. Y es igual de verdad que, como Checa reclama, quizá sea el momento de prestar atención a las necesidades de sus fondos. Porque, por ejemplo, sólo un 3% de la pintura italiana o procedente de Italia del siglo XVII se puede ver hoy expuesta. Apenas tres salas, donde se rotan algunos cuadros para ver los que de otra forma estarían condenados a los almacenes, y cinco pinturas en la Galería Central. "Una anomalía museística", según Checa, con la que se podría acabar si se utilizase el espacio del Salón de Reinos como él y otros especialistas propusieron en el pasado[1913]. Puede que el actual director, Miguel Falomir, tome este camino. Porque como ha dicho en alguna ocasión, "ya que tenemos el espacio y las obras que se crearon y compraron para él", quizá "hay que devolverlas a su sitio"[1914].

En este punto, deberíamos preguntarnos, ¿por qué realmente causó tanta polémica el asunto de llevar el *Guernica* al Prado? Pues bien, lo hizo porque visibilizó dos líneas historiográficas que siguen hoy en día enfrentadas en la historiografía española. Tanto es así que, en junio de 2017, se realizó un curso de verano en la Universidad Rey Juan Carlos sobre *El Palacio del Buen Retiro y el Museo del Prado*[1915]. ¿Y quién estaba como asesor científico? Previsiblemente, Morán Turina. Si se quería poner sobre la mesa el debate actual entorno al Salón de Reinos, ¿por qué en el programa únicamente estaban Checa, Marías, el propio Morán o, incluso, Elliott? ¿Por qué no se invitó ni a Zugaza ni a Calvo Serraller? Y lo que es más importante, ¿por qué Checa afirmó que el montaje propuesto por Zugaza era "un disparate" cuando ni siquiera estaba para defenderse?

Una vez más regresamos a la misma manipulación de los discursos de la Historia del Arte en función de lo que cada uno considera *su* verdad. Porque, si lo

[1912] *El Mundo*, 29 de diciembre de 2016.
[1913] CHECA 2017, pp. 11, 15.
[1914] [Entrevista a Miguel Falomir], *El Cultural*, 23 de marzo de 2017.
[1915] Curso de Verano de la Universidad Rey Juan Carlos, *El Palacio del Buen Retiro y el Museo del Prado. Historia, arte y patrimonio*, Antiguo Cuartel de Pavía, Aranjuez, 26-29 de junio de 2017.

pensamos por un momento, no hay mucha diferencia con lo que Zugaza y Calvo Serraller habían hecho aquel curso de verano de 2006 en torno a Picasso, cuya lista de ponentes encabezaba Semprún. Por lo que, este episodio reveló nuevamente cómo revisar la historiografía española (más aún, cuando un museo tan clásico como el Prado está de por medio), sigue siendo un tema tabú, porque pone sobre la mesa debates incómodos. En cualquier caso, este capítulo, que ha sacudido los cimientos de la Historia del Arte en España al poner en entredicho la legitimidad del discurso del historiador del arte es un interesante punto de inflexión para repensar la disciplina entre las jóvenes generaciones. Para pensar –he dicho– y no para imponer una única verdad, pues las dos han de tener cabida en la historia de la Historia del Arte, donde la verdad siempre tendrá un margen de error y, por lo tanto, será susceptible de nuevas lecturas.

Protesta contra el olvido

"Una cosa quería preguntarle para este libro, que es sobre la memoria". Así comenzaba la entrevista que el controvertido *curator* Hans Ulrich Obrist hizo al gran historiador de la edad contemporánea Eric Hobsbawm en 2013. Obrist recordaba una conversación que había visto entre Hobsbawm, el también historiador Simon Schama y el periodista David Frost en la BBC en el año 2002. Allí, Frost había preguntado a Hobsbawm su opinión sobre la moda que surgió entonces de llevar la historia a la televisión. Aquello era estimulante porque, en palabras del historiador, se trataba de una forma más de "protesta contra el olvido", aunque "hoy, las noticias de ayer estén en el cubo de la basura, el ser humano no quiere olvidar. La Historia es parte de su ADN"[1916]. Si olvidas lo que pasó en el pasado, repites los mismos errores una y otra vez, le explicaría Hobsbawm a Obrist una década después. Es por esto que los historiadores son esenciales para la sociedad moderna. Porque su trabajo es recordar[1917].

Si la popularidad de Schama se disparó por acercar la Historia a la gente de a pie mediante un instrumento tan característico de la sociedad de consumo como el televisor, la del museo lo ha hecho encontrando el suyo propio: las exposiciones

[1916] Transcripción de la entrevista de David Frost a Simon Schama y Eric Hobsbawm en el programa *BBC Breakfast with Frost*, emitido el 26 de mayo de 2002. En http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/breakfast_with_frost/2009287.stm [Consulta: 23/12/2015].
[1917] OBRIST 2013.

temporales; a cuyo estudio Francis Haskell dedicó los últimos años de su vida. Quince años después, basta leer el primer folio de su publicación póstuma para comprobar que sigue de rabiosa actualidad[1918]. De hecho, hasta tal punto la sociedad necesita recordar, que hoy se han popularizado las *remembering exhibitions*, es decir, exposiciones que remasterizan una exposición del pasado. Un nuevo género que se enmarca en las prácticas posmodernistas y que Haskell, seguramente, no llegó ni a imaginar. A veces son una simple réplica, es decir, se presenta el mismo contenido en el espacio original. En otras ocasiones, se complementa, además, con documentación de archivo y fotografías, que ilustran desde la ideación y el montaje hasta la recepción que tuvo en su momento. Las *remembering exhibitions*, por lo tanto, son una manifestación más del interés de la cultura occidental por la memoria y revelan su fascinación por una noción dinámica –incluso rizomática– de la historia, donde pasado y presente se interpelan constantemente[1919].

Pues bien, regresando al Prado, tres exposiciones celebradas durante la dirección de Zugaza revisitaron no por casualidad el tema del Buen Retiro. En 2005, abría sus puertas *El Palacio del Rey Planeta*. Parecía un ensayo general. La Galería Central de Villanueva, en la línea de la museología del enfoque, se convirtió temporalmente en el Salón de Reinos y otras salas del Buen Retiro. La exposición era una imponente escenografía por la que puntualmente desfilaron los protagonistas de los cuadros o se improvisaron representaciones teatrales. No olvidemos que aquel palacio, como comentó Úbeda de los Cobos, comisario de la muestra, "fue un magnífico museo de arte contemporáneo, el mejor hasta entonces". Muy interesante fueron también las declaraciones de Zugaza. Si bien expresó que esta exposición afianzaba y hacía prometedor el plan de disponer el Salón de Reinos en su lugar original, comparó esta empresa pictórica del XVII con la instalación de Richard Serra en el Guggenheim de Bilbao. "En ambos casos –afirmó– se llena el espacio con la memoria del tiempo"[1920].

Entonces, ¿por qué nos sorprendió su proyecto museográfico en 2010? Este tipo de ideas, que nunca había tratado de ocultar, o las incursiones del arte

[1918] HASKELL 2002, pp. 17-18.
[1919] GREENBERG 2009, párrafos 1, 4-6. Ejemplos recientes en esta dirección han sido *Orangerie, 1934. Les "peintres de la réalité"* (2006) o *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (2015), que remasterizaba aquella de 1958.
[1920] PULIDO, Natividad, "El Prado recrea el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, desaparecido en el siglo XVIII", *ABC*, 2 de julio de 2005, pp. 66-67.

contemporáneo en las salas del Prado eran la crónica de una propuesta anunciada. Memoria, espacio y tiempo son tres conceptos que ya circulaban en las prácticas museográficas que avalaba. En cualquier caso, a este conjunto de opiniones, se unió, obviamente, la de Elliott, para quien el *Rey Planeta* era el mejor ejemplo de que llevar a cabo la reconstrucción del Salón de Reinos en su espacio original sería impresionante. No sólo era un lugar emblemático de las glorias de la España del Siglo de Oro y un magnífico espacio del siglo XVII, sino que se conseguiría lo que las obras de arte están excepcionalmente dotadas para lograr: hacer cobrar vida a una época[1921]. También, huelga decir, para hacer caja.

"Siguiendo su política de *marketing*, el Museo del Prado ha vuelto a cambiar los cuadros de escarpias para así convertir sus fondos en una «exposición temporal»", escribía Junquera en *Archivo Español de Arte*, que como "no tiene una sección de Cultura y Espectáculos, este gacetillero está perplejo a la hora de adscribir su crónica: ¿Exposición...? ¿Espectáculo...? interrogantes que quedan en el aire cuando desembarcamos del «buque insignia de la Cultura Española»"[1922]. La crisis agudiza el ingenio y no hay nada de perverso en rentabilizar los propios fondos, máxime cuando se trata de aquellos que no suelen estar expuestos habitualmente[1923]. Por otra parte, la exposición *blockbuster* no es un fenómeno tan reciente como para alarmarnos por una sola. El *Rey Planeta* no ha sido ni el primero ni el último caso. Por no retroceder demasiado en el tiempo y ceñirnos al ámbito nacional, exactamente al Prado, podríamos citar las que ya se hacían con Pérez Sánchez. Por ejemplo, la de *Pintura napolitana* –modelo que no fue exclusivo ni de Pérez, ni de España, ni del Prado, todo hay que decirlo–, y que nada

[1921] ELLIOTT 2012, p.188.
[1922] JUNQUERA 2005. p. 457.
[1923] No vamos a juzgar aquí los límites de esta rentabilidad. Si bien, en la actualidad, el "alquiler" de obras del Prado, junto al riesgo de enviarlas al otro lado del planeta, haya reabierto la polémica. Así ocurrió con *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court* (2014) celebrada en Melbourne o con *Velázquez and the Celebration of Painting. The Golden Age in the Museo del Prado* (2018) en Tokio para conmemorar el 150 aniversario del establecimiento de las relaciones diplomáticas entre Japón y España. A favor de *Italian Masterpieces* diremos que es la primera vez que el Prado ha organizado una exposición en el extranjero dedicada exclusivamente a la colección italiana, rompiendo con el patrón de exposición "Marca España" del que tanto se abusa. FALOMIR y ÚBEDA DE LOS COBOS 2014; RIAÑO, Peio H., "Los maestros italianos abandonan el Prado", *El Confidencial*, 30 de abril de 2014; "Récord en El Prado: Japón paga 2,3 millones de euros por alquilar 61 pinturas", *El Español*, 31 de octubre de 2017.

tuvo que ver con aquéllas "de cámara" que sobre el *Seicento* se inauguraron durante el período de Checa[1924].

"Gentileschi, un maestro olvidado", anunciaba un titular de *ABC* sobre una de ellas en el verano de 1999. El origen estaba en la restauración del *Moisés salvado de las aguas*, de Orazio[1925]. Era la manifestación más evidente de la realidad historiográfica que, apenas medio siglo antes todavía condenaba a estos pintores al ostracismo de la memoria colectiva. La muestra también se pudo disfrutar en la National Gallery de Londres y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao[1926]. Unos meses después, era Caravaggio quien revolucionaba el Prado[1927]. Era la primera monográfica del pintor que se celebraba en España, que también pudo verse después en Bilbao, y como expuso Úbeda de los Cobos, entonces jefe del departamento de Pintura Italiana del Barroco, supuso "un auténtico acontecimiento para la programación del Museo"[1928]. Estas dos exposiciones no fueron grandes, cuantitativamente hablando, pero sí lo fueron por su calidad y por el protagonismo otorgado al *Seicento* en el Prado y en España. En este sentido, recordemos otra exposición más ambiciosa en número –y cualitativamente–, que tuvo lugar también durante la dirección de Checa: *Los cinco sentidos y el arte* (1997), gracias a la cual pudieron verse por primera vez junto al *David* otros caravaggios juveniles, como el *Narciso* de la Barberini, o el *Muchacho con una cesta de fruta* de la Borghese en una interesante sala dedicada a los inicios del naturalismo[1929]. Ahora bien, pese a la indiscutible relevancia de estas exposiciones, no perdamos de vista el hecho de que, cuatro años antes, un único velázquez había generado mayor expectación.

[1924] Lo cierto es que durante la dirección de Pérez Sánchez, entre 1982 y 1992, prevaleció una intensa política de celebrar exposiciones monográficas sobre los principales pintores españoles, siendo aquellas relacionadas con extranjeros mucho más reducidas. Como ha señalado Portús, se ajustaban además a una fórmula muy tradicional –y segura también–, que comenzó a evidenciar cierto desfase respecto a los nuevos intereses y perspectivas historiográficas. Esta política de exposiciones cambiaría con la llegada de Checa en 1996, cuando pasaron a explorar temas como el gusto, el coleccionismo y el mecenazgo real, y en donde lo español se enmarcó en un contexto europeo. Así se hizo en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento* (1998), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII* (1999) o *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* (2002). PORTÚS 2011a, pp. 96-98.

[1925] FERNÁNDEZ, Alicia, "Gentileschi, un maestro olvidado", *ABC Cultural*, Madrid, 19 de junio de 1999, p. 39.

[1926] FINALDI 1999.

[1927] SAMANIEGO, Fernando, "Caravaggio revoluciona el Prado", *El País*, 21 de septiembre de 1999; STRINATI y VODRET 1999.

[1928] AMNP, caja 2905, Exposición. Caravaggio, 1998-1999.

[1929] GARCÍA CALERO, Jesús, "El prado inaugura hoy la gran exposición de la temporada: «Los cinco sentidos y el arte»", *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1997, p. 51; FERINO-PAGDEN y MILICUA 1997.

Hay más. "A propios y extraños dejó perplejos", nos contaba Pita Andrade sobre la exposición de Velázquez en 1990, "que de todas partes de España y del extranjero llegasen a Madrid gentes para ver 30 cuadros que procedían de colecciones nacionales y extranjeras y 49 que se podían ver todos los días del año" en el Prado[1930]. Recuperemos también una entrevista a Pérez Sánchez en 1993. Obviamente, tras el éxito de esta monográfica, "con su avalancha de visitantes", no siempre movidos por la devoción artística, el entrevistador no pudo dejar de preguntarle por este fenómeno de las exposiciones temporales, "cada vez más frecuentes y numerosas", que obligaban a "un cierto ajetreo viajero". A lo que el historiador y exdirector del Prado contestó:

> Muchas veces es un riesgo inútil, diría que en un sesenta por ciento de los casos; pero queda un resto notable […] que constituyen un enriquecimiento del saber. […] Pero cuando son exposiciones del tipo «grandes obras de…», o se basan en trasladar la *Piedad* de Miguel Ángel a Nueva York o la *Gioconda* al Japón, no es más que pasear la obra de arte con un gran riesgo y sin interés científico alguno […]. No es más que publicidad o gestos políticos. Creo que la política es un enemigo de la cultura[1931].

Por último, dado que esto sólo es la punta del iceberg, quizá deberíamos reflexionar precisamente sobre quién impone este ritmo frenético. Porque cuando hablamos del Prado ¿nos referimos a "todo" el Prado?[1932], o ¿a quién está "por encima" o "en la sombra" del Prado? Tampoco es una pregunta nueva. Por no salirnos del guión, pensemos en la oposición que la mayoría de los conservadores manifestaron al modelo de gestión de Serra tras el controvertido informe del grupo Boston Consulting. Sin duda, el tema es complejo y entraña el estudio en

[1930] PITA 1999, p. 74.
[1931] PÉREZ SÁNCHEZ 1993, pp. 67-68. "Despiertan en los políticos con mentalidad mercantilista una voracidad que sólo ve en ellas la posibilidad de unos crecidos ingresos", declararía más adelante. PÉREZ SÁNCHEZ 1999 p. 97. Esta polémica no acabó aquí. Siguió despertando la crispación entre la profesión, los técnicos y la opinión pública. Primero, precisamente por el hecho de que la decisión final sobre los préstamos recayese en un patronato con una representación mayoritaria de miembros que ostentaban un cargo político y, segundo, por la repercusión que tuvo el 11-S en las medidas de seguridad. Prueba de ello fue el artículo "El arriesgado vaivén de las obras maestras", que *Descubrir el arte* le dedicó en 2001 con motivo del viaje de las *Majas* de Goya a Estados Unidos. PÉREZ GALLARDO 2001.
[1932] Véase la entrevista a Manuela Mena en *El País*, 17 de agosto de 2008. Cfr. con la realizada a Javier Portús para *Público*, 3 de julio de 2010.

profundidad de una historia demasiado reciente. Un buen ejemplo en esa dirección son los trabajos citados de Marzo, o bien los de Julián Vidal y Jesusa Vega[1933].

Es cierto que, en esta ocasión, la del *Rey Planeta*, las instantáneas de salas abarrotadas y obras maestras a las que lamentablemente se les daba la espalda en los momentos teatralizados llenaron la prensa[1934]; cuando no, lo hacen las largas colas. El turismo de lo pasado. Todo ello, junto a otras cuestiones, ha abierto de alguna manera una brecha entre museo y academia. No sin dejar de lograr, algunas veces, hacer las delicias del mundo académico con montajes expositivos como éste, con retrospectivas difíciles de ver de otra forma o con propuestas que han dinamitado el concepto de museo de arte antiguo con la introducción del arte contemporáneo y discursos transversales. Aunque el espectáculo deba continuar. Es la lógica de la hipermodernidad.

En 2008 el protagonismo sería para el otro edificio que se conserva del antiguo Palacio del Buen Retiro, el Casón. La muestra presentó su rehabilitación arquitectónica y la restauración de la bóveda pintada por Luca Giordano. Tres años después, en *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650* (2011) tampoco faltó el homenaje al Buen Retiro. La "Galería de paisajes" conformó una sección aparte que se destacó con un color distinto al resto de las salas. Además, esta exposición rescató de la memoria una categoría artística, la del paisaje clásico, reivindicada ya, en 1962, por la histórica *mostra* de Bolonia y a la que nuestra pinacoteca le había dedicado únicamente otra antes, *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje* (1984).

El museo del siglo XXI ha protestado –a su manera– contra el olvido. ¿Es suficiente? Hoy más que nunca el activismo 2.0 está a la orden del día. Cambiar el mundo a golpe de clic parece estar al alcance de nuestra mano, menos cuando hablamos de patrimonio histórico-artístico. Sin embargo, esta nueva forma de visibilidad, de posicionamiento y de actuación del ciudadano, esta reciente *e-democracia*, se debería tener más en cuenta en las políticas museísticas. El 5 de febrero de 2015, Investigart[1935], un grupo de especialistas en diversas disciplinas

[1933] Véase VIDAL 2009, y VEGA y VIDAL 2013, pp. 413-420.
[1934] Cfr. con las declaraciones de Zugaza en RIAÑO 2013, pp. 96-97, donde, a raíz de la restauración y nueva atribución de la tabla con el tema de *La Gioconda* conservada en el Prado, recordaba la expectación que levantó. El público, declaraba el entonces director, devoró la pieza con "afición fetichista", ignorando incluso a Rafael. "La gente habría dado la espalda a cualquier cosa, incluso a *Las Meninas*. Esto no nos gusta en el museo. […] Sería un error utilizarla como un reclamo".
[1935] Desde aquí me gustaría expresar mi agradecimiento a este colectivo por su labor de compromiso y difusión cultural.

relacionadas con el mundo del arte lanzó una petición y se materializó en la plataforma *change.org* dirigida al Museo Nacional del Prado y a la Dirección General de Bellas Artes con el objetivo de reivindicar la recuperación y reconstrucción del Salón de Reinos[1936]. Aunque las comparaciones sean odiosas, con poco más de mil cien firmas no llegó ni de lejos a las casi cuatrocientas mil que hasta la fecha acumula, por ejemplo, la petición para frenar los intentos de apropiación jurídica, económica y simbólica de la Mezquita de Córdoba. Por si esta comparación quizá es demasiado pretenciosa, ¿cómo es que la petición de respetar el uso exclusivamente cultural del Palacio de la Música en Madrid ha conseguido más de ochenta mil firmas?

Estas diferencias abrumadoras dejan al descubierto algo desconcertante: que el antiguo edificio del Buen Retiro sigue siendo hoy un desconocido para muchos. En todo caso, la petición obtuvo mucho apoyo también en las redes sociales, como Facebook y Twitter. Casi dos meses después, el 20 de marzo, con 1.117 firmas se llevó al museo y al Ministerio. Sólo contestó Zugaza[1937]. La prensa consideró que no merecía la pena hacerse eco.

No obstante, nos quedamos con dos cuestiones: el uso de la web 2.0 como una forma de protesta y movilización para causas relacionadas con el patrimonio arquitectónico, y la desinformación alarmante que existe sobre ese mismo patrimonio. Una paradoja más de la sociedad de la información en la que vivimos. Esta batalla la ha ganado la espiral del silencio. Aun así rescatamos algunas de las razones por las que unos pocos firmaron: recuperar nuestra historia, preservar nuestro patrimonio, apoyar una política interesada en la cultura o darle el lugar de importancia que merece en la ciudad.

Ha pasado más de un siglo desde que Tormo lanzase aquel grito ahogado entre páginas: "¡La restauración del Salón de Reinos se impone!". Restaurado parece que sí, restablecido de momento no. Pero los cambios son parte del diálogo entre la memoria del pasado y los intereses contemporáneos. Las políticas culturales y los proyectos museográficos que se han sucedido en los últimos

[1936] No fue una acción coyuntural. El interés de este colectivo por la recuperación del patrimonio arquitectónico español, especialmente palacios de la Edad Moderna, es una constante en su breve trayectoria. La primera denuncia visual fue sobre el Palacio de Valsaín en una entrada de su blog en abril de 2015. En https://www.change.org/p/museo-nacional-del-prado-direcci%C3%B3n-general-de-bellas-artes-recuperar-y-reconstruir-el-sal%C3%B3n-de-reinos?just_created=true; https://investigart.wordpress.com/2015/04/13/valsain-la-casa-del-bosque-de-segovia/ [Consulta: 27/10/2015].

[1937] Carta de Miguel Zugaza, director, 13 de mayo de 2015, cuenta *Twitter* de Investigart [Consulta: 27/10/2015].

cincuenta años, sobre todo cuando comenzó una cierta movilización gubernamental, dejan algo claro: ver el Salón de Reinos como pudo ser sigue siendo una utopía. Mientras que, a unos metros, el Prado, algo más que una bellísima galería de pinturas y esculturas, "se erige como el principal depositario de la memoria colectiva nacional"[1938]. Pero, como ya advirtió Paul Valéry, depende de nosotros –y nuestro deseo– que el museo hable o guarde silencio.

Sea lo que sea, aquello que le depara el futuro, nadie puede negar que el Salón de Reinos y el Prado seguirán siendo actualidad, porque son parte de nuestra memoria colectiva e identidad nacional y cultural. Recientemente, a raíz de conocerse el proyecto ganador para su reforma, Elliott declaraba en una entrevista estar muy satisfecho, porque "conjuga el reconocimiento de la importancia histórica del edificio con la modernidad" y soluciona los problemas expositivos del siglo XXI. Pero, además, en su opinión, será "un mensaje internacional del peso de España en el conjunto de poderes europeos", así como una lección sobre la importancia histórica de este país en el que "falta el sentimiento histórico". Porque las guerras van y vienen, "y vienen y pasan los reyes y los hombres de Estado, pero lo que sobrevive a largo plazo son las artes", añadía[1939]. Esa es la gran lección. Tanto es así que Greenpeace utilizó uno de los cuadros más emblemáticos del Salón de Reinos, *Las lanzas*, para remover conciencias en una de sus últimas acciones. Rebautizado como "La rendición de Garoña", una mañana de mayo de 2016 se paseó por los alrededores del museo de mano de activistas de la ONG para denunciar la claudicación del Gobierno español a los intereses económicos del sector eléctrico. La razón, simple. Ese día se celebraba en el Salón de actos del Prado la II Conferencia Internacional sobre Seguridad Nuclear. Es por esto que en la versión de la pintura, el presidente del Gobierno en funciones, Rajoy, entregaba las llaves de "la seguridad nuclear" al presidente de Iberdrola, Juan Ignacio Galán. Entre los soldados de los tercios y el ejército holandés se podía reconocer a otros responsables políticos que, en opinión de Greenpeace, habían dado la espalda al medio ambiente. Una vez más la imagen servía para narrar otro capítulo de la Historia de España; aunque menos glorioso[1940].

[1938] PORTÚS 1994, p.16.
[1939] GARCÍA CALERO, Jesús, "La última ampliación de la pinacoteca. El Museo del Prado reflejo del mejor consenso de España", *ABC*, 27 de noviembre de 2016, p. 77.
[1940] Acción de Greenpeace España, Canal de *YouTube* de la ONG, 11 de mayo de 2016. En https://www.youtube.com/watch?v=Iqvd6kmdnIo&feature=share [Consulta: 12/05/2016].

Parece que Walter Benjamin no se equivocaba, el historiador no dejará de ser un niño que juega con jirones del tiempo[1941]. Y de imágenes. Jirones de una historia demasiado reciente para que nada sea aún verdad. Los tiempos cambian; la relación entre espectador e imagen, entre canon y gusto, o entre museo y academia, también. Y lo hace a una velocidad pasmosa, tanta como la que alcanza –y forzado por esto– el desarrollo tecnológico y el avance de la inquietante globalización. Por eso, nada mejor para cerrar esta reflexión sobre la disciplina en el instante que habitamos que con una imagen: la "robada" al actor Pierce Brosnan delante del *Guernica* hace unos tres años. Esa que llenó titulares en la prensa escrita y digital e incendió las redes sociales. Esa –de tantas– que dio la vuelta al mundo en segundos, generando miles de reacciones y comentarios en *Facebook* y otros centenares *tweets*, a su vez retuiteados[1942]. Esa que ha resucitado –ya– viejos debates entre museo y mundo académico, y otros más "recientes" entre museo y espectador, consecuencia de la inflación de imágenes sin precedentes que padecemos. Imágenes que aguardan transformarse en realidad y que nos desafían a su gestión política[1943].

Hechos como estos son, sin duda, síntomas de una historia que todavía se está escribiendo, y en la que el único peligro, como afirmaba Elliott en otra entrevista, es pensar que tu visión es la única correcta[1944]. Es por esto por lo que hemos decidido rotular provisionalmente la instantánea tomada en el Reina Sofía. Y lo haremos con las famosas palabras de Picasso y las no menos de Lafuente Ferrari: que el público vea lo que quiera ver, pero "lo más honesto que en el mundo de la ciencia histórica puede hacerse es llegar a una convicción sobre la misión más urgente en el momento en que se está"[1945].

[1941] DIDI-HUBERMAN 2015, p. 164
[1942] Cuentas de *Twitter* y *Facebook* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2 de marzo de 2016.
[1943] Véase la reflexión –o "justificación"– inicial de FONTCUBERTA 2016, pp. 9-18.
[1944] VEGA 2016, p. 42.
[1945] AFSJHV, Carta de Lafuente Ferrari a Tormo, hacia 1951, f. 7.



Fig. 76. Una persona fotografía con el móvil *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* en la exposición *Velázquez and the Celebration of Painting. The Golden Age in the Museo del Prado* (2018), abierta en el National Museum of Western Art en Tokio. EFE/Franck Robichon

Frente al tiempo presente o la demagogia del tiempo

> Siempre volvemos al pasado demasiado tarde, al igual que siempre proyectamos el futuro demasiado pronto.
>
> Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s* (2004)

Estas páginas han sido un viaje por la historia de la Historia del Arte. Cierto que todo viaje comienza con un impulso, una premonición, un sueño o un proyecto que nos lanza hacia lo desconocido y cuyo motor suele ser la curiosidad y que, en el caso del que hace el historiador, la responsabilidad es mucha, porque, como en algún momento ha dicho Checa, construyendo la historia del pasado se influye en el presente[1946].

De manera que si el historiador quiere ser honesto con ese presente, debe ser lo más justo posible con el pasado. Y sin embargo, puede que Davies tenga razón, y que el historiador siempre acabe, de algún modo, mintiendo, dado que nunca será capaz de contar toda la verdad; y lo sabe. El ciudadano corriente –ya lo dijo Beloff– no se da cuenta de hasta qué punto los historiadores *crean* la Historia. No en el sentido de que se inventen hechos, por supuesto, sino porque deciden qué aspectos son los más relevantes, construyendo una historia en la que inconscientemente imprimirán su punto de vista. Lo único que les queda es reconocer las distorsiones a las que su trabajo está sujeto y evitarlas en la medida de lo posible[1947]. Para ello es fundamental que conozcan cuál es el punto del que parten. De ahí que a lo largo de la introducción, antes de justificar el enfoque metodológico o el marco espacial y cronológico, hayamos presentado un doble estado de la cuestión de lo que se ha escrito hasta hoy sobre la historia del siglo XX de la Historia del Arte en España y del Museo del Prado, haciendo hincapié en reflexiones teóricas, especialmente manifiestas en la práctica, que surgen cuando nos enfrentamos a un objeto de estudio todavía sujeto a controversias por su actualidad.

Aun así el historiador debe asumir su papel de viajero del tiempo. Un poco como Will, el anciano portero de la Tayloriana de Oxford en *Todas las almas* de Marías que, aun viviendo en el presente, cada mañana la pasaba en un año distinto.

[1946] *ABC*, 14 de octubre de 1993, p. 76.
[1947] DAVIES 2005, vol. 1, p. vii; BELOFF 1961, pp. 74-76.

"En ese continuo viajar a lo largo de su existencia", nos decía el protagonista-narrador de esta novela, "casi todo era insondable para los demás"[1948]. El historiador actual, en su viaje al ayer desde el hoy, también se abstrae del presente como Will, aunque en él viva y se construya a sí mismo. Si bien, con frecuencia, lo hace a través de aquello que encuentra más valioso en los historiadores que le precedieron. Aquí hemos jugado con ventaja. Pues no siempre tiene uno la fortuna de empezar con una figura de la envergadura de Elías Tormo o aterrizar en el Prado de principios de un siglo tan convulso como el XX, donde un recién creado Patronato protagonizó vivos debates en torno a la profesión y manifestó el deseo de introducir el rigor científico en la actividad del museo, convirtiéndolo también en un lugar de investigación, sin olvidar la divulgación entre el gran público.

De lo español a un discurso universal

De la mano de Tormo y el resto de vocales, de los jóvenes catalogadores o de algunos conocedores y especialistas extranjeros que contribuyeron a revisar las atribuciones de la pintura de otras escuelas europeas, hemos recorrido la vida diaria de la pinacoteca madrileña en aquellos años. Un momento de su historia en el que su Patronato también se planteó otro asunto crucial: la sistematización de sus colecciones, aprovechando la ampliación del edificio, con el objetivo de que en la planta principal se contase una historia de la pintura española. Un proceso que se había iniciado con la inauguración de una sala dedicada a Velázquez en 1899, que se retomó con la creación de otra para El Greco, coincidiendo con su recuperación historiográfica, y que culminó con la reapertura de la Galería Central en 1927, y que no se entiende sin la aportación de historiadores como Cossío, Tormo o Beruete, entre otros.

Por supuesto que, si la historia del arte español se colocó en el centro del museo y de prácticamente todos los estudios en España (fenómeno que se había iniciado en el siglo XIX y que el 98 en cierto modo apuntaló), era cuestión de tiempo que los grandes maestros "nacionales" desbancasen aquello que podía hacerles sombra. A mayor estima del barroco español, menor aprecio del italiano. Y cuanto más se celebraba el arte de Goya, menos se hacía lo propio con aquel bajo el signo de los Borbones. Nada que no hubiese venido ocurriendo en otras

[1948] MARÍAS 1989, p. 11.

historiografías europeas, donde la reafirmación y consolidación de la identidad de los Estados-nación fue la prioridad. En el caso de la española, a pesar de las voces que insistieron en la importancia de "construir lo nuestro sin excluir lo de fuera", esto vino a perjudicar aún más a la valoración de una pintura, la italiana del *Seicento*, que había venido sufriendo el desprecio de la crítica decimonónica. Es decir, la embestida fue doble, pero reversible y finita, a pesar de los intentos del franquismo por prolongarla en el tiempo.

Ahora bien, si hay un proyecto museográfico discutido en el Prado de los años 20 que nos ha sorprendido, ése ha sido el del montaje fallido de una sala de "barroco colonial" durante la dictadura de Primo de Rivera. Un proyecto cuya ideación e impulso inicial vino del propio dictador en consonancia con su política exterior hacia Iberoamérica, que se materializaría también en eventos como la Exposición de Sevilla 1929 y que coincidió con una efervescencia de los estudios latinoamericanos en España gracias a la creación de la cátedra de Arte Hispano-Colonial.

Aquella quimera primorriverista ha arrojado luz también sobre el historiador del arte y diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro, premiado por la Academia de San Fernando y en quien se delegó la responsabilidad intelectual del proyecto, en colaboración con el Patronato del museo. Este episodio, además de retratar la coyuntura histórica en la que tuvo lugar, añade un punto de vista más sobre las relaciones entre España y América durante el primer tercio del siglo XX a través de iniciativas que buscaron un acercamiento entre ambos mundos mediante el arte y el patrimonio en común. Es por esto por lo que se espera que contribuya a la reflexión sobre su pertinencia actual, desde el rigor histórico.

La conservación preventiva es una de las conquistas de la museografía actual. Sin embargo, a principios del siglo pasado, por temor a que las obras de arte pudiesen sufrir graves desperfectos durante su traslado, el Patronato del Prado se opuso por norma general a prestar cuadros a exposiciones temporales en el extranjero, llegando a solicitar una legislación que lo prohibiese. Esta política restrictiva, compartida con otros museos europeos como la National Gallery, dejó al Prado al margen de los circuitos y debates internacionales –por ejemplo, el de la revalorización de la pintura italiana del *Seicento*–, creando una situación de aislamiento que sería duramente denunciada por hombres como el político y coleccionista Cambó o el historiador del arte Lafuente Ferrari.

Y sin embargo, puede que esta decisión fuese acertada si recordamos lo que le pudo costar a la Italia fascista su ligereza a la hora de enviar embajadas artísticas por el mundo. Sí, por supuesto que hubo exposiciones con un fin científico y que contribuyeron al avance de los estudios histórico-artísticos. Pero la instrumentalización del arte que tomó carta de naturaleza en la Europa de entreguerras al servicio de las relaciones internacionales marcó un antes y un después. Hasta el punto de que, para entender la diplomacia cultural hoy, debemos regresar a este momento de la historia europea, el del apogeo del nacionalismo, que se vería interrumpido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, mientras que en España era una Guerra Civil la que tocaba a su fin.

Adentrarnos en la posguerra española y la dictadura franquista nos ha devuelto más de treinta años de la Historia de España y el Museo del Prado sobre los que pensábamos conocer todo, para descubrir que apenas tenemos una idea de la inmensidad de lo que desconocemos. Porque si la capacidad del Nuevo Estado para establecer una continuidad de la identidad nacional mediante la apropiación del pasado ha sido suficientemente estudiada, se ha trabajado poco cómo esto se proyectó en unas específicas políticas culturales a nivel nacional, así como en materia exterior, en las que el Prado se vio envuelto.

En las políticas del pasado desplegadas por el régimen, las exposiciones de arte, como hemos constatado, jugaron un papel fundamental en mostrar una concepción esencialista de la nación española, vinculando el presente con un pasado glorioso, el del mito imperial y el esplendor cultural del Siglo de Oro. La bibliografía, con demasiada frecuencia en manos de plumas de escasa autoridad, no le fue a la zaga. Se explotaron todos los tópicos, sobrepasando un horizonte de palabrería vacua que el noventayocho no habría ni imaginado. El sistema del arte, concentrado en unas pocas manos, privilegió un positivismo formalista que, metodológicamente hablando (y sin por ello menospreciar el valor de los análisis descriptivo-formales o de los catálogos e inventarios como base para según qué estudios[1949]), no supuso ninguna novedad reseñable en el ámbito universitario ni en el CSIC, a pesar de las redes que se construyeron con hispanistas norteamericanos y otros historiadores europeos o la excepción de algunas trayectorias independientes destacables como las de Lafuente Ferrari, Gaya Nuño o Julián Gállego.

[1949] Cfr. BORRÁS 1985, pp. 236-237; VEGA 2016, pp. 66-68.

Mención aparte merece la que fue la primera mujer nombrada vocal del Patronato del Prado. Y no por alcanzar este cargo, sino por la amnesia generalizada en torno al trabajo de las historiadoras del arte. Porque, cuando se hace memoria de la disciplina en general y durante el franquismo en especial, hasta los nombres de quienes "sufrieron" el régimen son de hombres. María Luisa Caturla fue una rara avis de nuestra historiografía que, como un Lafuente Ferrari o un Gaya Nuño, supo reinventarse en la posguerra y sobrevivir en el rígido (y "viril") sistema de la disciplina durante la dictadura, consiguiendo incluso el reconocimiento internacional. Sus cartas nos han retratado su forma de pensar, trabajar y enfrentarse a la escritura, haciéndonos partícipes de sus avances y logros, pero también de sus dudas, trabas o derrotas. De extraordinaria riqueza en informaciones, constituyen una radiografía de la sociedad de su tiempo y, sobre todo, de la profesión bajo el régimen franquista.

Con ella nos hemos adentrado en un microcosmos femenino que pedía a gritos ser rescatado para sacudir los cimientos de la historia de la Historia del Arte actual y atrevernos a escribir nombres de mujeres que merecen ocupar un lugar en ésta más que algunos de sus contemporáneos. Desde 1975, única vez que se había nombrado a Caturla en una relación historiográfica –la de Gaya Nuño–, hasta 2016, fecha en la que escribí este capítulo, hay un silencio que cuanto menos debería inquietarnos. ¿Es suficiente esta aportación? No. Pero lanza un mensaje importante: queda mucho por hacer. Y lo que se haga, hay que hacerlo sin caer en el libelo sensacionalista ni en miradas presentistas u oportunistas. Tampoco movidos por la corrección política ni por una "tentación revisionista" que instrumentalice el relato del pasado[1950]. De ser así, tan sólo se desvirtuaría e infravaloraría el trabajo de aquellas historiadoras del arte. Esperamos que visibilizar la carrera de Caturla haya servido, por tanto, de contrapunto y contribuya a repensar una historiografía tradicionalmente centrada en la trayectoria de figuras masculinas.

Durante los años 50, el progresivo crecimiento del turismo obligó al museo a replantear su vida diaria. La internacionalidad de una historiografía española cada vez más partícipe de algunas de las conquistas historiográficas de su tiempo –como aquella del *Seicento* de la mano de Longhi con Milán 1951 o Gnudi en Bolonia–, tuvo su repercusión en el nuevo plan museográfico del Prado tras su ampliación en 1956. Algunos ya no podían conformarse con una historia de la pintura española.

[1950] BARD 2015, p. 47.

La aspiración a partir de entonces fue que el museo llegase a contar en sus salas una historia universal del arte, en la que tanto el barroco italiano (antes relegado a las "Salas Altas") como el arte francés (siempre ninguneado por la historiografía en España) tuviesen cabida. Esta medalla se la colgó merecidamente Sánchez Cantón. La cotidianeidad del museo y sus colecciones, sin embargo, pronto reveló otras necesidades. Una de ellas fue la de formar a las jóvenes generaciones en el estudio de la pintura extranjera y en la museología. El sueño de una Escuela del Prado estuvo en boca de muchos, pero no llegó entonces.

La Europa de 1950, por su parte, se había convertido en el escenario perfecto para promover la revalorización del barroco italiano. Gracias a la recuperación económica, se celebraron numerosas exposiciones en Italia con el objetivo de seducir a la crítica y llamar la atención del gran público hacia este arte. Y lo consiguieron. Pero si hubiese que señalar dos factores decisivos en el desarrollo de la Historia del Arte en el mundo occidental después de 1945, estos serían el proceso de integración europea y la coyuntura política e ideológica generada por la Guerra Fría. Fue entonces cuando las reuniones del ICOM, los congresos del CIHA y, sobre todo, las exposiciones, promovidas por los propios museos, los gobiernos o incluso por nuevas organizaciones supranacionales como el Consejo de Europa, contribuyeron a estrechar las relaciones entre historiadores de ambos bloques, minando la división Este-Oeste, y, en consecuencia, influyeron en el devenir de la disciplina.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el historiador europeo se vio obligado a repensar la forma de enfrentar su trabajo en relación con el mundo que le rodeaba. La abusiva instrumentalización que se hizo del patrimonio con fines políticos e ideológicos no tardó en constatar el poder del arte antiguo para jugar con fronteras efímeras, (re)construir identidades locales, nacionales y/o culturales e influir en el imaginario colectivo; razón por la que protagonizó vivos debates historiográficos a los que no escapó el Barroco.

Roma y Varsovia 1956 confirmaron que no había límites. Pusieron en tensión la geografía y la Historia, obligando a renovar la narrativa europea. Surgió entonces una geografía en la práctica que se estableció mediante la diplomacia del arte, las transferencias e intercambios culturales y los contactos entre académicos, incluso más allá del Telón de Acero. Pero también fue una cartografía de las principales polémicas historiográficas surgidas en torno al concepto de lo barroco, su

recuperación y su triunfo (una de las conquistas de este periodo) y la definición de un arte "europeo", a causa de las controversias despertadas por las sensibilidades identitarias. Las reglas del juego estaban cambiando. Y las historias del arte locales y nacionales tuvieron que apostar por abrirse a un discurso universal.

Ante la insostenibilidad de la autarquía, la dictadura de Franco se vio abocada entonces a un aperturismo y buscó un acercamiento tanto a Estados Unidos como a la Europa de Estrasburgo, asumiendo el papel de baluarte del anticomunismo. La reticencia del Patronato del Prado a involucrarse y su decisión inicial de mantener su política de no préstamos, aferrándose a las consabidas razones de conservación, sucumbió en la década de 1960 ante el inminente desarrollismo en España y la dinámica de un mundo que se perfilaba cada vez más global. Con esta aproximación, esperamos haber contribuido a los nuevos estudios transnacionales, que raramente se sirven de un enfoque histórico-artístico centrado en los discursos de los *Old Masters* o maestros antiguos. Una pequeña aportación si se tiene en cuenta la inmensidad del tema, pero que abre un camino decisivo para comprender la Europa post-1989.

Este capítulo, por tanto, sigue abierto y ha apuntado propuestas o líneas que esperamos retomar. Por ejemplo, indagar en el impacto real que estas acciones culturales tuvieron en la sociedad europea, esto eso, poner en el centro a los públicos. O bien, profundizar en el papel de la representación española en el seno de algunos de los organismos supranacionales vinculados a los museos y a la historia del arte mencionados, enmarcándolo, además, en un estudio mayor sobre la organización, funcionamiento y competencias de los mismos y su proyección en las políticas públicas nacionales. O, íntimamente ligado con lo anterior, continuar investigando hasta qué punto funcionaron los vínculos culturales entre países con regímenes ideológicamente opuestos y ampliar ese atlas de historiadores del arte a través de la consulta de un mayor número de archivos personales e institucionales de otras latitudes con el objetivo de proponer conclusiones más globales y certeras.

Todo, antes o después, toca a su fin. Y lo que creíamos imposible, sucede. Que el 150 aniversario del Museo del Prado se celebrase con una exposición dedicada a pintura no española, entraba dentro de esa posibilidad. A principios de los años 60, la incipiente especialización en el arte extranjero, alentada por Angulo entre los jóvenes universitarios y todavía dependiente de un método filológico-formalista, así como, a partir de 1967, coincidiendo con la creación de la

especialidad en Historia del Arte, el surgimiento de una generación donde algunos comenzaron a desmarcarse metodológicamente de las líneas directrices del sistema del arte franquista, apuntaron otro camino posible; aunque siempre haya nostálgicos. Los años 70, por su parte, vinieron a confirmar que la recuperación historiográfica del *Seicento* no sólo había sido uno de los fenómenos de mayor actualidad de la Historia del Arte en Europa durante la segunda mitad del siglo XX, sino que la caravaggiomania había traspasado fronteras e, incluso, continentes con la intención de dejar de ser una moda occidental y alcanzar la universalidad.

El presente siempre estará hipotecado al pasado. Así lo puso de manifiesto la España democrática, cuando surgió uno de los debates más interesantes de la disciplina. Me refiero al generado en torno a las propuestas museográficas para el Salón de Reinos y los argumentos de quienes las avalaron. Este episodio nos ha permitido descubrir cómo el anhelo de la historiografía española por encontrar un discurso hegemónico para extrapolarlo al museo persiste hoy. También que difícilmente habrá consenso. Superado el hándicap de lo local, la irrupción tardía de las líneas de pensamiento de la posmodernidad, con su consecuente apertura de los relatos, en una historiografía apenas liberada de la herencia franquista y que precisaba sentar las bases de una práctica desfasada respecto a otros focos occidentales, se han perfilado posturas divergentes que han arrastrado cualquier iniciativa hacia la utopía. Puede que sea ahí donde radique lo apasionante de los discursos historiográficos: su capacidad de trasladarnos la diversidad del pensamiento humano en su búsqueda de la comprensión del mundo. En cualquier caso, el objetivo de este capítulo era relatar aquella polémica en sus luces y sus sombras, por ser fundamental para comprender la historia del Museo del Prado más reciente y el punto en el que se encuentra la disciplina en España hoy en relación con el estudio de los maestros antiguos.

Canon, espacio y tiempo

A la vista de lo expuesto, se pueden sacar algunas conclusiones, si bien no olvidemos que el objeto de estudio de esta tesis es de una extensión geográfica y temporal tal, que hay que tener cuidado con las generalizaciones. Por supuesto, no es difícil adivinar que la *hegemonía del canon occidental* ha sido una constante en la práctica de la historia del arte en España durante el siglo XX. A diferencia de

otras historiografías europeas, hasta el último cuarto del citado siglo no hubo intentos destacados por superar, historiográficamente hablando, las fronteras imaginarias establecidas por Occidente. La especialización en temas extranjeros hasta entonces no fue más allá de lo europeo –circunscrito principalmente a la mitad occidental– y lo americano –entendiendo como tal América del Sur. Es una excepcionalidad del caso español, puesto que en otros países, ya desde la primera mitad del siglo pasado, hubo estudiosos que vamos a llamar "occidentales", para entendernos, que se especializaron en temas que traspasaban estas fronteras. Por ejemplo, y no hace falta irse demasiado lejos ni a lugares exóticos, dedicándose al estudio del arte de Europa del Este. Por lo que la historiografía española que tocaba estas temáticas manejó por lo general información de segunda mano.

Si hay otra cuestión que salta a la vista en el recorrido que hemos realizado por la historia de la Historia del Arte en España es la *escasez de autocrítica*. No debe despistarnos la autoexigencia de un Elías Tormo o de María Luisa Caturla, los textos-denuncia de Lafuente Ferrari, la suspicacia de los comentarios de Julián Gállego y de Gaya Nuño, o la zanja abierta por Borrás, Ramírez, Portús y Vega. Son excepciones. La realidad es que la historiografía española del siglo XX nunca fue demasiado proclive al ejercicio de la autocrítica, sino más bien a todo lo contrario: un exceso de autoestima, alimentada por un mecanismo de descubrimiento-reconocimiento, donde raramente se ha discutido qué se entiende por "descubrimiento". De ahí que el estudio de la historia de la historiografía haya venido siendo su asignatura pendiente. Era la consecuencia previsible.

En lo que toca al museo, y más concretamente a los museos de maestros antiguos, las conclusiones pasan necesariamente por las dos anteriores. Es decir, por lo general han extrapolado ese peso del canon occidental sin apenas autocrítica al espacio museográfico. Las preguntas que surgen hoy son muchas. Por ejemplo, ¿es éste el museo que queremos? Si no, ¿cuál es el modelo al que aspiramos? La respuesta certera solo es una: el museo del futuro continuará siendo una proyección de la historiografía con un margen de error. Y digo esto porque si hay una afirmación que podemos sostener es que el museo de pintura antigua suele ir un paso por detrás de la página escrita. Los cuadros no son palabras. Lo visual se mueve en arenas mucho más movedizas. Por eso, a los "visionarios" que cargan sus tintas contra instituciones tradicionales hay que recordarles la inevitabilidad de este *desfase temporal*. Un desfase entre los avances del museo y la academia que, en

algunos momentos de la historia, ha sido imperceptible o, incluso, inexistente. En otros, la brecha ha sido ostensiblemente mayor. Y en los menos, no ha habido ningún tipo de desfase, sino desacuerdo con la historiografía coetánea.

En cuanto al primer caso, se debe puntualizar que aquello fue posible gracias a las exposiciones temporales. Éstas permitieron ensayar discursos alternativos o nuevos, que de otra manera no habrían llegado tan pronto al espacio museográfico. Y esta práctica ha demostrado ser tan efectiva que, de hecho, se sigue manteniendo hoy[1951]. Las innovaciones en el museo continúan entrando, en primera instancia, de forma temporal. Esto no quiere decir que los discursos de las colecciones permanentes no hayan acabado sucumbiendo también a muchos de los caminos tomados por la historiografía. Lo han hecho y así lo hemos comprobado. Ahora bien, este proceso ha sido por lo general lento y, en ocasiones, quedó inconcluso.

Precisamente, centrándonos en el segundo caso, el de un desfase notable entre realidad museográfica e historiográfica, no pienso que sea porque el museo desoiga las voces de su tiempo. El museo, y esto es importante a la hora de entrar a hacer otro tipo de valoraciones, es una institución con un carácter representativo y un peso sobre la sociedad que no es equiparable a escribir un artículo o un libro; por no hablar de su grado de dependencia del Estado en el que se encuentra. El museo, por consiguiente, está hasta cierto punto limitado por la capacidad de actuación que le otorga la estructura gubernamental del mismo; o las imposiciones. También, por los valores y las exigencias de la sociedad en la cual se inscribe. Y en última instancia, por la propia academia, exigente y crítica como la que más. Toda esa presión de diversa índole implica que cualquier innovación se la piense dos veces. No es fácil atender y satisfacer tantos frentes, y pretender salir indemne de ello. Pensemos, por ejemplo, en el entusiasmo a la par que crítica que despertó en su momento la introducción del arte contemporáneo en las salas del Prado, a pesar de que no era una práctica novedosa.

Lo cierto es que las iniciativas del museo siempre provocarán aplausos y reproches a partes iguales. Más aún cuando la línea entre pasado y presente no está clara. Si el presentismo es una lacra en la profesión histórica, no lo es menos cuando llega al espacio del museo. Así que la pregunta que deben hacerse esos visionarios a los que aludíamos no es por qué el museo no lo hace, sino cómo puede

[1951] Si bien puede que estemos ante un cambio de paradigma como consecuencia de la pandemia global provocada por el virus covid-19. ¿Será el fin de las *blockbuster*? Sólo el tiempo podrá responderlo.

hacerlo. Quizá entonces reparen en la significación de gestionar una institución de tal envergadura y comprendan, teniendo en cuenta estas circunstancias, que antes de criticarla deben darle tiempo para encontrar el modo y los medios para extrapolar las novedades historiográficas o las que demanda la sociedad.

Escribir historia de la Historia del Arte

Esta tesis, volviendo a lo que decíamos en su introducción, se proponía abordar la historia de la Historia del Arte en España durante los siglos XX y XXI, pero sirviéndose de dos puntos de apoyo o actores: el Museo del Prado, lo que buscaba aportar una aproximación más realista a lo que ha sido y es la práctica de la disciplina; y el Barroco, porque ha venido siendo el periodo o estilo al que más páginas han dedicado, directa o indirectamente, los historiadores del arte españoles.

En este sentido, el primer objetivo era dar con aquellos episodios o debates más relevantes y contarlos, pero contextualizando, analizando y explicando las razones por las que contribuyeron a cambiar la forma de escribir la historia del arte. El papel del historiógrafo, y conviene recordarlo, es poner sobre la mesa aquella información e instrumentos que considera cruciales para que el lector comprenda cada producción escrita (o actuación museográfica) en la voz de quien le dio forma y las circunstancias en las que se materializó o no. En su discurso, por lo tanto, no debería haber ni adalides de la verdad ni cruzados del disparate. Porque una cosa es analizar las aportaciones de quien se ha aventurado a escribir (o musealizar) la historia del arte desde el conocimiento de las circunstancias en que lo hizo, y otra muy distinta juzgar su validez, la cual caerá o no por su propio peso si hemos hecho bien nuestro trabajo. El segundo objetivo de esta tesis era, en consecuencia, construir con todos esos episodios una historia de la Historia del Arte de los últimos cien años en España más sólida que la existente hasta ahora; que no definitiva, porque el punto del que se partía revelaba ya que muchos otros temas, debates o corrientes historiográficas se iban a quedar fuera.

Y es que el fin último de esta investigación no era en ningún caso lograr una obra total, sino contribuir a la actual renovación de los enfoques a la hora de investigar la historia de la disciplina: dando protagonismo a aquellas periferias europeas tradicionalmente desatendidas, como la Europa del Sur o mediterránea a

través del caso español[1952]; extendiendo su alcance al museo y a la historia de las exposiciones[1953]; apostando más por la transnacionalidad o el estudio de las "prácticas transnacionales", a pesar del desafío metodológico[1954]; o profundizando en la magnitud de la politización del arte de los maestros antiguos, entre otras cosas.

A la vista del resultado, puede decirse que estos objetivos se han alcanzado. Y no sólo por las aportaciones inéditas, sino porque se han perfilado líneas de investigación viables y necesarias en cuanto al estudio de la historia de la disciplina. Es un campo que debe y puede revitalizarse en el mundo académico español. Por lo que esperamos que a la presente contribución le sigan muchas otras que continúen completando, matizando y reflexionando sobre lo que hasta ahora conocemos.

"Finalmente, todo vuelve al silencio", escribió Sánchez Cantón, quién sabe si al acabar una de sus largas jornadas en el Prado y cerrarse las puertas del museo. "Pero sobre los aceites, los colores y los barnices bruñidos por el tiempo", agregó, embargado por la nostalgia de un tiempo pasado, "va quedando la pátina viva de las miradas humanas, como invisibles pinceladas de inmortalidad"[1955]. Y sin embargo, se mueve. "Henos aquí frente al tiempo presente"[1956], nos habría exhortado Braudel en este instante en el que resulta inevitable que el discurso se reabra. No será hoy. Nosotros, de momento, nos quedamos en el umbral de la Historia, preguntándonos, como lo hacía el narrador creado por Marías, "si la capacidad de Will para desplazarse en el tiempo no abarcaría también el futuro"[1957].

[1952] En esta línea, aunque se centra en el arte contemporáneo, véase el volumen de reciente aparición editado por HARO, MAYAYO y CARRILLO 2020, resultado del congreso internacional *Politics, State Power and the Making of Art History in Europe after 1945*. MNCARS, 18 al 20 de junio de 2015.
[1953] Como se ha afirmado en páginas anteriores, las exposiciones y sus catálogos constituyen uno de los pilares de la historiografía artística. De ahí que, desde las aportaciones pioneras de Haskell a finales de los años 90, su estudio haya venido cobrando un progresivo interés en el siglo XXI, convirtiéndose en una fecunda línea de investigación. La publicación de volúmenes como el editado por GAHTAN y PEGAZZANO 2018 dentro de la serie *Studies in Art Historiography* de Routledge, así lo sigue corroborando.
[1954] Cfr. PEYROU y MARTYKÁNOVÁ 2014, pp. 13-14, 19.
[1955] SÁNCHEZ CANTÓN 1966, p. 30.
[1956] BRAUDEL 1970, p. 186.
[1957] MARÍAS 1989, p. 14.

Bibliografía

ACQUA 1993
Acqua, Gian Alberto dell', *Arte in mostra*, Milano, Vita e Pensiero, 1993.

ACQUA y VALSECCHI 1973
Acqua, Gian Alberto dell' y Valsecchi, Marco, *Il Seicento lombardo*, cat. exp. Palazzo Reale; Pinacoteca Ambrosiana, Milano, Electa, 1973, 3 vols.

AGOSTI 1996
Agosti, Giacomo, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio, 1996.

AGUILAR 2008
Aguilar, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza, 2008.

AGUILAR 2012
Aguilar Carrión, Isabel, "La participación de la mujer en la sección femenina: su labor cultural (1939-1952)", en *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro. IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, Sevilla, Universidad de Sevilla; Unidad para la Igualdad, 2012, pp. 39-56.

AGUILAR 2015
Aguilar Carrión, Isabel, "Educación e ideología artística de género en las revistas de sección femenina una comparación entre *Medina* e *Y para la mujer* (1939-1945)", en Pilar Folguera *et al.* (eds.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 1091-1104.

AIELLO 2019
Aiello, Patrizio, *Caravaggio 1951* (con prefazione di Giovanni Agosti e postfazione di Jacopo Stoppa), Milano, Officina Libraria, 2019.

AINAUD 1947
Ainaud de Lasarte, Joan, "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4 (1947), pp. 345-413.

AINAUD 1961
Ainaud de Lasarte, Joan, "La exposición internacional de arte románico del Consejo de Europa en Barcelona y Santiago de Compostela", *Colóquio*, 15 (1961), pp. 26-33.

AINAUD 1962
Ainaud de Lasarte, Joan (com.), *El arte románico. Exposición organizada por el gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo. Barcelona y Santiago, 1961*, cat. exp., Barcelona, Gráficas Bachs, 1962.

ALARES 2015
Alares López, Gustavo, "Conmemorar el pasado nacional en la España franquista (1936-1964)", en Pilar Folguera *et al.* (eds.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 3535-3555.

ALARES 2017
Alares López, Gustavo, *Las políticas del pasado en la España franquista (1939-1964). Historia, nacionalismo, dictadura*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

ALCOLEA 1991
Alcolea Blanch, Santiago, *Museo del Prado*, Barcelona, Polígrafa, 1991.

ALISAUSKAS 2014
Alisauskas, Alexandra, "Art History and Geo-Politics in an (Un-)Divided Europe", *Critique d'art*, 43 (2014). En http://critiquedart.revues.org/15332 [Consulta: 13/08/2017]

ALLENDE-SALAZAR 1930
Allende-Salazar, Juan, *Los grandes maestros de la pintura española y el arte moderno. Discurso leído por D. Juan Allende-Salazar en el acto de recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 8 de junio de 1930, y*

contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo, Madrid, Gráficas Marinas, 1930.

ALMAGRO 1955
Almagro, Antonio, *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, Madrid, Imprenta M. Tutor, 1955.

ALONSO 2017
Alonso Ibarra, Miguel, "Los límites del fascismo en España. Un recorrido crítico por conceptos, interpretaciones y debates de la historiografía reciente sobre el franquismo", *Studia historica. Historia contemporánea*, 35 (2017), pp. 135-170.

ÁLVAREZ CASADO 2002
Álvarez Casado, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

ÁLVAREZ LOPERA 1982
Álvarez Lopera, José, *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols.

ÁLVAREZ LOPERA 1987
Álvarez Lopera, José, *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

ÁLVAREZ LOPERA 1997a
Álvarez Lopera, José, "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", *Goya. Revista de arte*, 261 (1997), pp. 563-578.

ÁLVAREZ LOPERA 1997b
Álvarez Lopera, José, "El discurso de Cambó. Retrato melancólico del coleccionista político", *Arte y Parte*, 9 (1997), pp. 62-70.

ÁLVAREZ LOPERA 2000
Álvarez Lopera, José, "El marqués de la Vega-Inclán", *Descubrir el arte*, 20 (2000), pp. 90-91.

ÁLVAREZ LOPERA 2003
Álvarez Lopera, José, "La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del Patrimonio en la Guerra Civil", en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, cat. exp., Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España; Museo Nacional del Prado, 2003 (reed. 2009), pp. 27-61.

ÁLVAREZ LOPERA 2005
Álvarez Lopera, José, "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 91-167.

ÁLVAREZ LOPERA 2008
Álvarez Lopera, José, "El Greco y sus obras entre dos exposiciones (1902-1909)", en *El Greco, Toledo 1900*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura; Caja Castilla La Mancha, 2008, pp. 117-139.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 1941
Álvarez de Sotomayor, Fernando, "Recuerdo de la Exposición de Ginebra (1939)", *Revista Nacional de Educación*, 4 (1941), pp. 27-34.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR 2016
Álvarez de Sotomayor, Fernando, "Recuerdos de un viejo pintor", en Pedro Emilio Zamorano, Rodrigo Gutiérrez y Juan Manuel Monterroso (eds.), *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2016, pp. 17-172.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR y BLANCO 1952
Álvarez de Sotomayor, Fernando y Blanco Freijeiro, Antonio, *Visita al Museo del Prado*, Madrid, Artes Gráficas Helios, 1952.

AMADEI 1957
Amadei, Emma, "La Mostra del Seicento Europeo al Palazzo delle Esposizioni", *Capitolium*, XXXII, 2 (1957), pp. 17-20.

AMICO 2007
Amico, Fabio, *La Mostra della Pittura italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti nel 1922*.

Documenti, dibattiti e rivisitazioni su due secoli "resuscitati" dell'arte italiana, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2007.

AMICO 2010a
Amico, Fabio, "Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922", en Giovanna de Lorenzi (ed.), *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento* (Actas de congreso, Università di Firenze, 2006), Roma, Gangemi, 2010, pp. 37-60.

AMICO 2010b
Amico, Fabio, "Firenze 1922: Dal Seicento al Contemporaneo", en Valentina Gensini, Lucia Mannini y Anna Mazzanti (coms.), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, cat. exp., Firenze, Polistampa, 2010, pp. 57-68.

ANDROSOV 2014
Androsov, Sergey, "Caravaggio e i suoi contemporanei negli scritti degli storici dell'arte russi nel Novecento", en Anna Coliva, Mina Gregori y Sergey Androsov (coms.), *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, cat. exp. Palazzo Barberini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 67-75.

ANES 1996
Anes, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996.

ANGULO 1930
Angulo Íñiguez, Diego, "Bibliografía. NAVARRO, José Gabriel: La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, 15 (1930), pp. 79-81.

ANGULO 1948a
Angulo Íñiguez, Diego, "Las Hilanderas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 81 (1948), pp. 1-19.
ANGULO 1948b
Angulo Íñiguez, Diego, "Du Gué Trapier (E.), *Velázquez*. Nueva York, 1948", *Archivo Español de Arte*, XXI, 83 (1948), pp. 220-222.

ANGULO 1950
Angulo Íñiguez, Diego, "El Instituto Warburg, de la Universidad de Londres", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 91 (1950), pp. 267-268.

ANGULO 1964a
Angulo Íñiguez, Diego, "José Antolínez y la *Adoración de los Pastores* del Muzeum Narodowe de Poznań", *Studia Muzealne*, 4 (1964), pp. 62-67.

ANGULO 1964b
Angulo Íñiguez, Diego, "Pérez Sánchez (Alfonso A.), *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*". *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 146/147 (1964), pp. 207-208.

ANGULO 1965
Angulo Íñiguez, Diego, "Pérez Sánchez (Alfonso A.), Pintura italiana del siglo XVII en España (Book Review)", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 151/152 (1965), pp. 271-272.

ANGULO 1967
Angulo Íñiguez, Diego, "Exposición de pintura española en Poznań, Polonia", *Archivo Español de Arte*, XL, 159 (1967), pp. 270-272.

ANGULO 1969
Angulo Íñiguez, Diego (com.), *Principales adquisiciones de los últimos diez años (1958-1968)*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1969.

ANGULO 1972
Angulo Íñiguez, Diego, "Francisco Javier Sánchez Cantón. 1891-1971", *Archivo Español de Arte*, 177 (1972), pp. 79-83.

ANGULO 2007
Angulo Íñiguez, Diego, *Estudios completos sobre Velázquez* (Con ensayo introductorio de Javier Portús), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

ARA 2003
Ara Lázaro, Judith, "El Museo del Prado en tiempos de guerra", en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, cat. exp., Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España; Museo Nacional del Prado, 2003 (reed. 2009), pp. 147-163.

ARAUJO 1886
Araujo, Ceferino, "Categoría y excelencias del arte barroco", *Revista contemporánea*, 63 (1886), pp. 359-384.

ARCANGELI *et al.* 1956
Arcangeli, Francesco *et al.* (coms.), *Mostra dei Carracci. Catalogo critico*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, 1956, Bologna, Alfa, 1958.

ARCANGELI *et al.* 1959
Arcangeli, Francesco *et al.*(coms.), *Maestri della pittura del Seicento Emiliano*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, Alfa, 1959.

ARCANGELI *et al.* 1962
Arcangeli, Francesco *et al.*(coms.), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (Prefazione di Germain Bazin. Saggio introduttivo di Cesare Gnudi), cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, Alfa, 1962.

ARCINIEGA 2014
Arciniega García, Luis, *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*, Granada, Comité Español de Historia del Arte; Atrio, 2014; Col. "Maestros de la Historia del Arte".

ARCINIEGA 2016a
Arciniega García, Luis, (coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2016.

ARCINIEGA 2016b
Arciniega García, Luis, "El acceso a la cátedra, actividad docente y gobernanza", en Luis Arciniega (coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2016, pp. 79-91.

AREÁN 1961
Areán, Carlos Antonio, "Crónica cultural española. Velázquez y lo velazqueño (Exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el tercer centenario de su muerte)", *Arbor*, 181 (1961), pp. 93-94.

AREÁN 1970
Areán, Carlos Antonio, "Información cultural de España. Pintura italiana del siglo XVII en el Casón", *Arbor*, LXXVI, 295-296 (1970), pp. 391-393.

ARENAL 2011
Arenal, Celestino del, *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*, Madrid, Fundación Carolina; Siglo XXI, 2011.

ARGAN 1986
Argan, Giulio Carlo, *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Milano, Feltrinelli, 1986.

ARGERICH y ARA 2003
Argerich, Isabel y Ara, Judith (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, cat. exp., Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España; Museo Nacional del Prado, 2003.

ARTIÑANO 1930
Artiñano, Gervasio, "Aportación al estudio de la cultura española de las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930", *Arte Español*, 3 (1930), pp. 66-81.

AUTISSIER 2013
Autissier, Anne-Marie, "Las políticas culturales en Europa: desafíos sociales e identitarios", *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 12 (2013). En http://amnis.revues.org/2050 [Consulta: 28/08/2016]

AZCÁRATE 1995
Azcárate, José María, "La creación de la sección de Historia del Arte", en *La Universidad Complutense y las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 641-644.

AZNAR 1996
Discurso del presidente del Gobierno, José María Aznar, en la sesión del Real Patronato del Museo del Prado de 24 de julio de 1996. En http://jmaznar.es/site/speechdetail/speechid/00042A0042 [Consulta: 29/10/2015].

AZNAR 2003
Discurso del Presidente del Gobierno, José María Aznar, en la presentación del cuadro de Velázquez *El barbero del Papa*, Museo del Prado, Madrid, 27 de noviembre de 2003. En http://jmaznar.es/site/speechdetail/speechid/01835A1835 [Consulta: 29/10/2015]

AZORÍN 1929a
Azorín (José Martínez Ruiz), *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1929.

AZORÍN 1929b
Azorín, *Palabras al viento*, Zaragoza, Librería General, 1929.

BACCHI y BARROERO 2017
Andrea Bacchi y Liliana Barroero (eds.), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Genova, Sagep Editori; Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017.

BACCHI 2017
Bacchi, Andrea, "Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947", en Andrea Bacchi y Liliana Barroero (eds.), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Genova, Sagep Editori; Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017, pp. 45-59.

BAŁUS 2012
Bałus, Wojciech, "A marginalized tradition? Polish Art History", en Matthew Rampley *et al.* (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 439-449.

BANTI 2008
Banti, Anna, *Artemisia* (Ensayo introductorio de Susan Sontag), Barcelona, Alfabia, 2008.

BARBANTINI 1935
Barbantini, Nino (com.), *Mostra di Tiziano. Catalogo delle opere*, cat. exp., Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1935.

BARD 2015
Bard, Christine, "Historiografía y memoria del feminismo: las tentaciones revisionistas", en Carlos Forcadell, Ignacio Peiró y Mercedes Yusta (eds.), *El pasado en construcción. Revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 47-66.

BARILLI 1993
Barilli, Renato, "Il contributo di Gnudi alla concezione di un Barocco allargato", en Elena de Luca (ed.), *Il classicismo. Medioevo, Rinascimento, barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio; Accademia Clementina, 1993, pp. 367-371.

BAROJA 1947
Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino. Galería de tipos de la época*, Biblioteca Nueva, 1947.

BARREIRO 2014
Barreiro López, Paula, "Reinterpreting the Past. The Baroque Phantom during Francoism", *Bulletin of Spanish Studies*, XCI, 5 (2014), pp. 715-734.

BARRERA 1995
Barrera, Carlos, *El diario Madrid, realidad y símbolo de una época*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995.

BARRIENDOS 2010
Barriendos, Joaquín, "Geo-aesthetic Hierarchies: Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality", en James Elkins, Zhivka Valiavicharska y Alice Kim (eds.), *Art and Globalization*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 245-250.

BARROERO 2017
Barroero, Liliana, "Roberto Longhi, *Caravaggio*, 1952-1968", en Andrea Bacchi y Liliana Barroero (eds.), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Genova, Sagep Editori; Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017, pp. 61-75.

BARTETZKY 2016
Bartetzky, Arnold, "Architecture Makes History: Reconstruction and Nation-building in East Central Europe", en Tino Mager (ed.), *Architecture*

RePerformed: The Politics of Reconstruction, London; New York, Routledge, 2016, pp. 19-34.

BARTETZKY 2019
Bartetzky, Arnold, "The reconstruction of destroyed architectural monuments in Central and Eastern Europe. Professional discourses and political attitudes (1940's-2000's)", en Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela (eds.), *Paisajes de guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000)*, Madrid, Casa de Velázquez; Ediciones Complutense, 2019, pp. 85-93.

BASCIANI 2014
Basciani, Alberto, "The Ciano-Stojadinovic Agreement and the Turning Point in the Italian Cultural Policy in Yugoslavia (1937-1941)", en Vojislav G. Pavlović (ed.), *Italy's Balkan Strategies (19th-20th Century)*, Belgrade, Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2014, pp. 199-211.

BAZIN 1956
Bazin, Germain (com.), *Malarstwo Francuskie od Davida do Cézanne'a*, cat. exp., Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956.

BAZIN 1965
Bazin, Germain (com.), *Peinture Classique du XVII Siècle Français et Italien du Musée du Louvre*, cat. exp., Rennes, Musée de Rennes, 1965.

BAZIN, BLUNT y STERLING 1960
Bazin, Germain, Blunt, Anthony y Sterling, Charles (coms.), *Exposition Nicolas Poussin*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris, Musées Nationaux, 1960.

BECHERUCCI 2010
Becherucci, Andrea, "«Vien voglia di andare in Isvizzera». L'impegno politico di Ragghianti dagli entusiasmi della lotta per la libertà alle speranze tradite del dopoguerra", *Predella. Rivista di arti visive*, 28 (2010). En http://www.predella.it/archivio/ [Consulta: 5/12/2018]

BÉGUIN 1966
Béguin, Sylvie (com.), *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle*, cat. exp. Musée du Louvre, 1965, Paris, Publications Filmées d'Art et d'Histoire, 1966.

BÉGUIN 1966
Béguin, Sylvie (com.), *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, Alfa, 1969.

BELOFF 1961
Beloff, Max, *Europa y los europeos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1961 (1ª ed. *Europe and the Europeans*. *An International Discussion*, London, 1957).

BENEYTO 1999
Beneyto, José María, *Tragedia y razón. Europa en el pensamiento español del siglo XX*, Madrid, Taurus, 1999.

BERENSON 1959
Berenson, Bernard, *Le Caravage. Sa glorie et son incongruité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 (1ª ed. Firenze, 1951).

BERENSON y LONGHI 1993
Berenson, Bernard y Longhi y Roberto, *Lettere e scartafacci. 1912-1957* (a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani. Con un saggio di Giacomo Agosti.), Milano, Adelphi, 1993.

BERGMANS 1965
Bergmans, Simone, *L'Europe Humaniste*, cat. exp., Paris, Publications Filmées d'Art et d'Histoire, 1965 (1ª ed. Bruxelles, Éditions de La Connaissance, 1954).

BERNARDINI 2011
Bernardini, Carla (ed.), *Bologna e le Collezione Comunali d'Arte. Dalla* Mostra del Settecento bolognese *alla nascita del museo (1935-1936)*, Milano, Silvana, 2011.

BEROQUI 1927
Beroqui, Pedro, *Tiziano en el Museo del Prado* (Prólogo de Elías Tormo), Madrid, Hauser y Menet, 1927.

BERTOLINI y PORFIRI 2013
Bertolini, Davide y Porfiri, Roberta, "«Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940:

Italian Masters al Museum of Modern Art di New York", en Maria Ida Catalano (ed.), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 287-327.

BERUETE 1898
Beruete y Moret, Aureliano de, *Velázquez*, Paris, Henri Laurens, 1898.

BERUETE 1899
Beruete y Moret, Aureliano de, *Discurso leído en la solemne inauguración de la Sala de Velázquez del Museo Nacional de Pintura y Escultura, el día 6 de junio de 1899, por el Sr. D. Aureliano de Beruete. En nombre de la Comisión designada por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento para la instalación de dicha sala*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G Hernández, 1899.

BERUETE 1909
Beruete y Moret, Aureliano de, *The School of Madrid*, London; New York, Duckworth and Co.; Charles Scribner's Sons, 1909.

BERUETE 1911
Beruete y Moret, Aureliano de, *Valdés Leal. Estudio crítico*, Madrid, Victoriano Suárez, 1911.

BERUETE 1916-1918
Beruete, Aureliano de, *Goya*, Madrid, Blass y Cía., 1916-1918, 3 vols.

BERUETE 1920
Beruete y Moret, Aureliano de, "La reorganización del Museo del Prado. Los nuevos pabellones", *Vell i Nou. Revista mensual d'art*, Época II, I, 9 (1920), pp. 308-311.

BERUETE 1922
Beruete y Moret, Aureliano de, *La paleta de Velázquez*, Madrid, Sobrinos de la Suc. de M. Minuesa de los Ríos, 1922.

BERUETE 1924
Beruete y Moret, Aureliano de, *Conferencias de arte*, Madrid, Blass, 1924.

BERUETE 1926
Beruete y Moret, Aureliano de, *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Blass, 1926.

BIAŁOSTOCKI 1956
Białostocki, Jan (com.), *Malarstwo Włoskie w zbiorach polskich XVII-XVIII w.* (Introducción de Juliusz Starzyński), cat. exp., Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956.

BIAŁOSTOCKI 1959
Białostocki, Jan, "Recent Research. Russia I", *The Burlington Magazine*, XCIX, 656 (1957), pp. 387-388.

BIAŁOSTOCKI 1964
Białostocki, Jan, "Bernardo Bellotto in Dresden and Warsaw", *The Burlington Magazine*, CVI, 735 (1964), pp. 289-291.

BIAŁOSTOCKI 1973
Białostocki, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973 (1ª ed. Dresde, 1966).

BJURSTRÖM 1966
Bjurström, Per (ed.), *Christina, Queen of Sweden. A Personality in European Civilisation*, cat. exp., Stockholm, Nationalmuseum, 1966.

BLASCO y MANCEBO 2010
Blasco Gil, Yolanda y Mancebo, María Fernanda, *Oposiciones y concursos a cátedras de Historia en la universidad de Franco (1939-1950)*, Valencia, Universitat de València, 2010.

BODKIN y FRY 1925
Bodkin, Thomas y Fry, Roger, "Exhibition of French Landscapes in Paris", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, XLVII, 268 (1925), pp. 3-12.

BOLETÍN 1922
(Un oyente), "La colección de Casa-Torres", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXX, 1 (1922), pp. 48-66.

BOLAÑOS 2008
Bolaños, María, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 2008 (2ª edición revisada y ampliada; 1ª ed. 1997).

BONET 1961
Bonet Correa, Antonio, "Crónica cultural española. La exposición de arte románico en Barcelona y Santiago", *Arbor*, L, 191 (1961), pp. 115-118.

BOREA 1965
Borea, Evelina, *Domenichino*, Milano, Club del Libro, 1965.

BOREA 1970
Borea, Evelina (com.), *Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie Di Firenze*, cat. exp. Palazzo Pitti, Firenze, Sansoni, 1970.

BOREA 1975
Borea, Evelina (com.), *Pittori Bolognesi del Seicento nelle Gallerie Di Firenze*, cat. exp. Palazzo Pitti, Firenze, G. C. Sansoni, 1975.

BORONAT 1999
Boronat i Trill, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Barcelona, Junta de Museus de Catalunya, 1999.

BORRÁS 1985
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, "La Historia del Arte, hoy" (1985), *Artigrama*, 2 (1985), pp. 213-237.

BORRÁS 1993
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, "La Historia del Arte en la encrucijada", *Artigrama*, 10 (1993), pp. 45-53.

BORRÁS 1994
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, "Gaya Nuño, historiador y crítico de arte", en *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*, Soria, Caja Salamanca y Soria, 1994, pp. 29-43.

BORRÁS 2001
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

BORRÁS y PACIOS 2006
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo y Pacios Lozano, Ana Reyes, *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Cátedra, 2006.

BORRÁS 2012a
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, "Cien años de Historia del Arte en España", *Tiempo y sociedad*, 7 (2012), pp. 18-33.

BORRÁS 2012b
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, "Art History in Spain: A Generational History", en Matthew Rampley *et al.* (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 473-484.

BORRÁS 2012c
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, *Historia del arte y patrimonio cultural. Una revisión crítica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

BOX 2010
Box Varela, Zira, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 2010.

BRANCIFORTE 2011
Branciforte, Laura, "Las relaciones culturales entre España e Italia en los años 50", en Ángeles Barrio, Jorge de Hoyos y Rebeca Saavedra (eds.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Universidad de Cantabria, 2011. CD-ROM

BRANCIFORTE 2013
Branciforte, Laura, "La acción cultural española en la encrucijada de la política italiana (1953-1957)", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 49-61.

BRANDI 1957
Brandi, Cesare, "Il problema delle esposizione", *Ulisse*, V, 27 (1957), pp. 1383-1391.

BRAUDEL 1970
Braudel, Fernand, *La Historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1970.

BRAUN 2005
Braun, Emily, "Leonardo's Smile", en Claudia Lazzaro y Roger J. Crum (eds.), *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2005, pp. 173-186.

BREDIUS y ROERICH 1931
Bredius, Abraham y Roerich, Nicholas, "Les dangers de transport des oeuvres d'art", *Mouseion*, 15 (1931), pp. 75-77.

BRIN 1956
Brin, Irene, "La exposición de los Carracci en Bolonia. Homenaje a Pietro da Cortona", *Goya*, 15 (1956), pp. 184-186.

BRIN 1957
Brin, Irene, "Exposición Seicento europeo", *Goya*, 16 (1957), pp. 248-252.

BROWN 1990
Brown, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España, Madrid*, Nerea, 1990 (1ª ed. Londres, Yale University Press, 1990).

BROWN y ELLIOTT 2003
Brown, Jonathan y Elliott, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003 (1ª ed. New Haven; London, Yale University Press, 1980).

BRUGNOLI 1954
Brugnoli, Maria Vittoria, "Mostra di Guido Reni", *Bollettino d'Arte*, 3 (1954), pp. 281-282.

BRUGNOLI 1960
Brugnoli, Maria Vittoria, "La mostra del Poussin al Louvre", *Bollettino d'Arte*, 4 (1960), pp. 373-377.

BRUNNER 2010
Brunner, Joséphine, "Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle européenne, 1949-1968", en Robert Frank *et al.* (eds.), *Building a European Public Sphere. From the 1950s to the Present. Un espace public européen en construction. Des années 1950 à nos jours*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 161-177.

BRUQUETAS 2005
Bruquetas, Rocío, "Historia de la conservación preventiva. Una nueva profesión con una vieja historia", en *Curso sobre Exposiciones temporales y conservación del Patrimonio*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2005.

BUENDÍA 1973, 1979
Buendía, José Rogelio, *El Prado Básico*, Madrid, Sílex, 1973, 1979.

BUSTOS 2001
Bustos, Guillermo, "El hispanismo en el Ecuador", en *Ecuador-España. Historia y perspectiva: estudios*, Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, pp. 150-155.

BUSTOS 2007
Bustos, Guillermo, "La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito", en Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Guillermo Bustos (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*, Quito, Universidad Andina; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 111-134.

BUSTOS 2011
Bustos, Guillermo, *La urdimbre de la* Historia Patria. *Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870-1950)*, Tesis Doctoral, The University of Michigan, 2011.

BUSTOS 2013
Bustos, Guillermo, "Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (1918-1920) y *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (1991)", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, XL, 1 (2013), pp. 169-201.

BUSTOS 2017
Bustos, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar; Fondo de Cultura Económica, 2017.

CABALLERO 2002
Caballero, María del Rosario, *Inicios de la historia del arte en España. La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

CABAÑAS 1996
Cabañas Bravo, Miguel, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

CABAÑAS 2007
Cabañas Bravo, Miguel, "La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975", en Miguel Ángel Puig-Samper (coord.), *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 333-346.

CABRERA 1998a
Cabrera García, María Isabel, "La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil", en *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 235-240.

CABRERA 1998b
Cabrera García, María Isabel, "Constantes o invariantes culturales: un ejemplo de instrumentalización de la historia del arte durante el franquismo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 72 (1998) (Actas del Simposio "Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo"), pp. 35-42.

CABRERA 1998c
Cabrera García, María Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

CABRERA 2016
Cabrera García, María Isabel, "Fernando Álvarez de Sotomayor y la vanguardia", en Pedro Emilio Zamorano *et al.* (eds.), *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2016, pp. 319-340.

CABRERA 2018
Cabrera Lafuente, Ana, *Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985)*, Granada, Atrio, 2018.

CALABI 1935
Calabi, Emma, *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, cat. exp., Brescia, 1935.

CALLE 2015
Calle, Román de la, *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial*, València, Publicaciones de la Universitat de València, 2015.

CALLIGARO 2013
Calligaro, Oriane, *Negotiating Europe. EU promotion of Europeanness since the 1950s*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

CALVO SERRALLER 1983
Calvo Serraller, Francisco, "Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración", en *Aureliano de Beruete, 1845-1912*, cat. exp., Madrid, Caja de Pensiones, Obra Social, 1983, pp. 32-40.

CALVO SERRALLER 2003
Calvo Serraller, Francisco, *Homenaje a Julián Gállego*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2003.

CALVO SERRALLER 2006a
Calvo Serraller, Francisco, "Picasso frente a la Historia", en Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller (coms.), *Picasso. Tradición y vanguardia*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 27-73.

CALVO SERRALLER 2006b
Calvo Serraller, Francisco, "Historia del Museo del Prado", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, t. I, pp. 37-61.

CALVO SERRALLER 2006c
Calvo Serraller, Francisco, "Guernica (Picasso)" (voz), en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006c, t. IV, pp. 1247-1249.

CALVO SERRALLER 2007
Calvo Serraller, Francisco, "37 años visitando exposiciones de Alfonso E. Pérez Sánchez", en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid; Sevilla, Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 62-67.

CALVO SERRALLER 2011
Calvo Serraller, Francisco, *Homenaje a Jorge Semprún*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2011.

CALVO SERRALLER 2013
Calvo Serraller, Francisco, *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2013.

CALVO SERRALLER 2015
Calvo Serraller, Francisco, *Introducciones al Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2015.

CALVO SERRALLER 2016a
Calvo Serraller, Francisco, "Juventud reverdecida", en *Homenaje a Antonio Bonet Correa*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2016, pp. 25-32.

CALVO SERRALLER 2016b
Calvo Serraller, Francisco, "Entre la historia y el arte", en María Jesús González y Javier Ugarte (eds.), *Juan Pablo Fusi. El historiador y su tiempo*, Barcelona, Taurus, 2016, pp. 287-294.

CALVO SERRALLER 2017
Calvo Serraller, Francisco, "La épica de la derrota: Velázquez, Goya y Picasso", en *Los tesoros ocultos del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado; Círculo de Lectores, 2017, pp. 11-25.

CAMBÓ 1982
Cambó, Francisco, *Meditacions. Dietari (1936-1940)*, Barcelona, Alpha, 1982, 2 vols.

CAMÓN AZNAR 1983
Camón Aznar, José, *La pintura española del siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983 (1ª ed. 1977); Col. "Summa Artis. Historia General del Arte", 25.

CAPELLO 2003
Capello, Ernesto, "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 20 (2003), pp. 55-77.

CAPERGNA
Capergna, Nolfo di (com.), *Caravaggio e i caravaggeschi*, cat. exp. Galleria Nazionale, Roma, De Turco, 1955.

CARA 2017
Cara, Roberto, "La mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)", en Marcello Toffanello (ed.), *All'Origine delle Grandi Mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio, 2017, pp. 137-161.

CARLETTI y GIOMETTI 2010
Carletti, Lorenzo y Giometti, Cristiano, "«Un altro sfallo del 1938». La Mostra del Ritratto italiano nei secoli a Belgrado", *Atti. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 168 (2009/2010), pp. 257-290.

CARLETTI y GIOMETTI 2016
Carletti, Lorenzo y Giometti, Cristiano, *Raffaello* on the road. *Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci, 2016.

CARRASCO-CAMPOS y SAPERAS 2011
Carrasco-Campos, Ángel y Saperas, Enric, "La institucionalización de la cultura (1967-1972). La operacionalización del concepto de «cultura» en la Unesco y el Consejo de Europa", en *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (CILCS)*, Universidad de La Laguna, 2011. En http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IIICILCS/174_Carrasco.pdf [Consulta: 20/03/2016]

CASATI 2015
Casati, Alessandra, "Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza", *Ricerche di S/Confine*, VI, 1 (2015), pp. 81-104.

CASINI 2012
Casini, Tommaso, "Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale", en Maria Monica Donato y Massimo Ferretti (eds.), «*Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 407-413.

CASINI 2013
Casini, Tommaso, "Il ritratto tra riscoperte e patriottismo", *Annali di Critica d'arte*, IX, 2 (2013), pp. 567-576.

CASTELFRANCO 1957
Castelfranco, Giorgio, "Mostra del '600 europeo", *Bollettino d'Arte*, 3-4 (1957), pp. 360-365.

CASTELLS 2018
Castells, Manuel, "El talón de Aquiles: la identidad ambivalente de Europa", en Manuel Castells *et al.* (eds.), *Las crisis de Europa*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 271-303.

CASTELLS *et al.* 2018
"Introducción: ¿Un sueño que se desvanece?", en Manuel Castells *et al.* (eds.), *Las crisis de Europa*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 25-35.

CASTRO 1994
Castro, Ángel, "Villegas al frente del Prado: dos décadas en la historia de la Pinacoteca (1901-1918)", *Boletín del Museo Nacional del Prado*, 16 (1994), pp. 49-58.

CATALANO 2013
Catalano, Maria Ida (ed.), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013.

CATURLA 1944
Caturla, María Luisa, *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.

CATURLA 1945
Caturla, María Luisa, "Zurbarán en el Salón de Reinos", *Archivo Español de Arte*, 71 (1945), pp. 292-300.

CATURLA 1948
Caturla, María Luisa, "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó «Las Hilanderas»", *Archivo Español de Arte*, XXI, 84 (1948), pp. 293-304.

CATURLA 1955
Caturla, María Luisa, "Giorgione en 1955", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 112 (1955), pp. 305-312.

CATURLA *et al.* 1964
Caturla, María Luisa *et al.*, *Zurbarán en el III centenario de su muerte*, cat. exp., Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, 1964.

CAUSA 2009
Causa, Stefano, *Meglio tacere. Salvator Rosa e i disagi della critica*, Napoli, arte'm Editrice, 2009.

CAUSA 2013
Causa, Stefano, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli. Dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli, arte'm Editrice, 2013.

CAVALLI y GNUDI 1954
Cavalli, Gian Carlo y Gnudi, Cesare, *Mostra di Guido Reni*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, Alfa, 1954.

CAVALLI y GNUDI 1955
Cavalli, Gian Carlo y Gnudi, Cesare, *Guido Reni*, Firenze, Vallecchi, 1955.

CAVAROCCHI 2010
Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la politica culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

CAVESTANY 1954
Cavestany, Julio (marqués de Moret), "Necrológica. El Marqués de Casa Torres", *Arte Español. Revista de la Sociedad española de Amigos del Arte*, XX, 3 (1954), p. 79.

CHAMOT 1959
Chamot, Mary, "Some Collections of Western Art in Russia", *The Burlington Magazine*, CI, 671 (1959), pp. 47-53.

CHAPARRO 2013
Chaparro, Francisco J. R., "Jonathan Brown: «El último Velázquez es sencillamente mágico»", *Descubrir el arte*, 176 (2013), pp. 80-84.

CHASTEL 1991
Chastel, André, "Mort de l'historien d'art Jan Białostocki. Un maître de l'iconologie", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 35 (1991), pp. 91-92.

CHECA 1999a
Checa Cremades, Fernando, "El futuro de las colecciones del Museo del Prado", en *Lecciones sobre el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, pp. 145-161.

CHECA 1999b
"Así será el Prado del 2000 [Entrevista a Fernando Checa]", *Descubrir el arte*, 2 (1999), pp. 26-30.

CHECA *et al.* 2000a
Checa Cremades, Fernando *et al.*, *El nuevo Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000 [también en *Boletín del Museo Nacional del Prado*, 35 (1999), pp. 7-20].

CHECA *et al.* 2000b
Checa Cremades, Fernando *et al.*, *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

CHECA 2013
Checa Cremades, Fernando, "Historia del Arte y universidad. Reflexiones actuales sobre el caso español", en Álvaro Delgado-Gal, Jesús Hernández y Xavier Pericay (eds.), *La universidad cercada. Testimonios de un naufragio*, Barcelona, Anagrama, 2013, pp. 107-128.

CHECA 2017
Checa Cremades, Fernando, "El Museo del Prado y las colecciones reales de pintura", *Clarín*, 28 (2017), pp. 9-15.

CHIRICO 1921
Chirico, Giorgio de, "La mania del Seicento", *Valori Plastici*, 3 (1921), pp. 60-62.

CHROŚCICKI 2013
Chrościcki, Julius A., "André Chastel et la Pologne", en Sabine Frommel y Michel Hochmann (dir.), *André Chastel (1912-1990). Histoire de l'art & action publique*, Paris, INHA, 2013, pp. 29-33.

CHUDZIKOWSKI 1958
Chudzikowski, Andrzej, "Wystawa Rembrandtowska w Muzeum Narodowym w Warszawie", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 3 (1958), pp. 417-458.

CICHA 1967
Cicha, Dominika, "Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa R. 1964. Muzea Artystyczne", *Muzealnictwo*, 14 (1967), pp. 165-171.

CIHA 1952
Actes du XVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art (Amsterdam, 23-31 juillet 1952), La Haye, Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1952.

CIHA 1955
Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia, Arte Veneta, 1956.

CIHA 1958
Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut moyen age jusqu'à la fin du XIXe siècle. Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art (Paris, 8-13 septembre 1958), Paris, Impr. A. Bontemps, 1959.

CIHA 1961
Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York, 7-12 september 1961), Princeton, Princeton University Press, 1963, 4 vols.

CIHA 1973
España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 3-8 de septiembre de 1973), Granada, Universidad de Granada, 1976-1978, 3 vols.

CIMOLI 2007
Cimoli, Anna Chiara, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

CINOTTI 1973
Cinotti, Mia, *El Museo del Prado de Madrid y sus pinturas* (Presentación de Xavier de Salas) Madrid; Barcelona, Noguer, 1973.

CIRICI 1977
Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

CIULISOVÁ 2010
Ciulisová, Ingrid, "Notes on the History of Renaissance Scholarship in Central Europe: Białostocki, Schlosser and Panofsky", en Alexander Lee, Pit Péporté y Harry Schnitker (eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300-c.1550*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2010, pp. 349-357.

CIXI 2005
Cixi, Carla, *Il problema delle mostre d'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, 2005.

CLARKSON 2016
Clarkson, Verity, "«The works themselves refute geographical separatism»: Exhibiting the Baroque in Cold War Britain", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016). En https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/clarkson.pdf [Consulta: 1/12/2016]

COLIVA, GREGORI y ANDROSOV 2014
Coliva, Anna, Gregori, Mina y Androsov, Sergey (coms.), *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, cat. exp. Palazzo Barberini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014.

COLOMBIER 1960
Colombier, Pierre du, "The Poussin Exhibition", *The Burlington Magazine*, CII, 688 (1960), pp. 282-288.

COLOMER 2006
Colomer, José Luis, "Guido Reni en las colecciones reales españolas", en José Luis Colomer (dir.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 213-240.

COLORADO 1991
Colorado Castellary, Arturo, *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991 (reed. *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008).

COLORADO 2010a
Colorado Castellary, Arturo (com.), *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, cat. exp., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

COLORADO 2010b
Colorado Castellary, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

COLORADO 2017
Colorado Castellary, Arturo, "La permuta artística Franco-Pétain de 1941: desagravio y emblema de lo genuinamente español", en Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (eds.), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 411-427.

COLORADO 2018
Colorado Castellary, Arturo, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018.

COMMITTEE 1957
Committee, The, "Il Seicento Europeo", *The Burlington Magazine*, 655 (1957), p. 348.

COMMITTEE 2008
Committee of Experts of the HEH, *Conceptual basis for a House of European History*, Brussels,

Octubre de 2008. En http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/745/745721/745721_en.pdf [Consulta: 11/12/2018]

CONSEIL 1956
La culture européenne et le Conseil de l'Europe, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1956 (1ª ed. 1955).

CONSEIL 1959
Dix années de vie du Conseil de l'Europe (Préface par Lodovico Benvenuti, Secrétaire général), Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1959

CONSIGLIO 1959
Il Consiglio d'Europa 1949-1959, Strasbourg, Direzione dell'Informazione; Consiglio d'Europa, 1959.

CONTRERAS 1931
Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1931, vol. I.

CONTRERAS 1945
Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya), *Historia del arte hispánico*, Barcelona, Salvat, 1945, vol. IV.

CONTRERAS 1970
Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya), *Características del arte español*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1970.

COOKE 2018
Cooke, Jennifer, "CIHA as the Subject of Art Theory. The Methodological Discourse in the International Congresses of Art History from Post-War Years to the 2000s", *RIHA Journal*, 0199 (2018). En https://www.riha-journal.org/articles/ [Consulta: 14/06/2019]

COOPER 1983
Cooper, Douglas, "Rejuvenation at the Prado. Madrid", *The Burlington Magazine*, 963 (1983), pp. 383-384.

CORREA MARTÍN-ARROYO 2014
Correa Martín-Arroyo, Pedro, *'Histoeuropeanisation': Challenges and implications of (re)writing the history of Europe 'europeanly', 1989-2015*, Warszawa, The College of Europe Natolin Campus, 2014. En https://www.coleurope.eu/research-paper/histoeuropeanisation-challenges-and-implications-rewriting-history-europe-europeanly [Consulta: 8/05/2019]

COSSÍO 1883
Cossío, Manuel Bartolomé, "Algunos vacíos del Museo del Prado", *Ilustración Artística*, 86 (1883), p. 271.

COSSÍO 1897
Cossío, Manuel Bartolomé, "Preparación para el estudio del arte en Toledo", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 442 (1897), pp. 4-9.

COSSÍO 1908
Cossío, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

COSSÍO 1976
Cossío, Natalia, *Mi mundo desde dentro*, Madrid, Nuevas Artes Gráficas, 1976.

COSSÍO 1985
Cossío, Manuel Bartolomé, *Aproximación a la pintura española* (manuscrito 1884. Estudio preliminar y notas de Ana María Arias Cossío), Madrid, Akal, 1985.

CRESPO 2004
Crespo MacLennan, Julio, *España en Europa, 1945-2000. Del ostracismo a la modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

CROCE 1929
Croce, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929.

CRUM 2005
Crum, Roger J., "Shaping the Fascist 'New Man'. Donatello's *St. George* and Mussolini's Appropriated Renaissance of the Italian Nation", en Claudia Lazzaro y Roger J. Crum (eds.), *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in*

the Visual Vulture of Fascist Italy, Ithaca; New York, Cornell University Press, 2005, pp. 133-144.

CUEVA y MÁRQUEZ 2015
Cueva, Almudena y Márquez Padorno, Margarita (coms.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, cat. exp. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.

CUMMING 2015
Cumming, Robert (ed.), *My Dear BB… The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925-1959*, New Heaven; London, Yale University Press, 2015.

CUMMINGS 1965
Cummings, Frederick (com.), *Art in Italy. 1600-1700*, cat. exp., Detroit, The Detroit Institute of Art, 1965.

CUPPONE 2019
Cuppone, Michele, "*Caravaggio, 1951*. Tra immagini e documenti, la ricerca sulla mostra longhiana restituisce ancora novità", *About Art online*, 7 de septiembre de 2019. En https://www.aboutartonline.com/ [Consulta: 7/09/2019]

DANESI 2008
Danesi Squarzina, Silvia, "Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati", en Mario d'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi* (Atti del Convegno, Roma, 2006), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2008, pp. 55-62.

DAVIES 1996
Davies, Norman, *Europe. A History*, Oxford University Press, 1996.

DAVIES 2001
Davies, Norman, *Heart of Europe. The Past in Poland's Present*, Oxford, Clarendon Press, 2001 (ed. revisada; 1ª ed. 1984).

DAVIES 2005
Davies, Norman, *God's playground. A history of Poland*, Oxford, Clarendon Press, 2005 (ed. revisada; 1ª ed. 1981), 2 vols.

DAVIES 2007
Davies, Norman, *Europe East and West*, London, Pimlico, 2007.

DAVIS y MARDELL 2004
Davis, Terry y Mardell, David, *50 years of Council of Europe Art Exhibitions/50 ans d'expositions d'art du Conseil de l'Europe*, [Strasbourg], Council of Europe/Conseil de l'Europe, 2004.

DELANTY 1995
Delanty, Gerard, *Inventing Europe. Idea, Identity, Reality*, Basingstoke; London, Macmillan Press, 1995.

DELANTY 2003
Delanty, Gerard, "Is There a European Identity?", *Global Dialogue*, V, 3-4 (2003), pp. 76-86.

DELGADO 1988
Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, 1988.

DELGADO 1992
Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.

DELGADO 2005
Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, "El «error Aznar», o las consecuencias de secundar el unilateralismo de Estados Unidos", *Historia del presente*, 5 (2005), pp. 151-166.

DEMOLINS 1899
Demolins, Edmundo, *En qué consiste la superioridad de los anglo-sajones*, Madrid, Victoriano Suárez, 1899.

DEONNA 1935
Deonna, Waldemar, "Les expositions internationales d'art. Necessité d'une réglamentation", *Mouseion*, 31-32 (1935), pp. 131-142.

DÍAZ 2013
Díaz Sánchez, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.

DÍAZ y LLORENTE 2004
Díaz Sánchez, Julián y Llorente, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

DÍAZ y REYERO 2010
Díaz Sánchez, Julián y Reyero Hermosilla, Carlos (eds.), *La historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid; Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

DÍAZ CUYÁS 2014
Díaz Cuyás, José, "Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta", *Desacuerdos*, 8 (2014), pp. 202-249.

DIDI-HUBERMAN 2010
Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), 2010 (1ª ed. Paris, 1990).

DIDI-HUBERMAN 2015
Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015 (1ª ed. Paris, 2000).

DIEGO 2012
Diego, Estrella de, "Feminismo, «queer», género, «post», revisionismo...: o todo lo contrario. Ser -o no ser- historiador/a del arte feminista en el Estado Español", en Roberta Johnson y Maite Zubiaurre (eds.), *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*, Madrid, Cátedra; Valencia, Universitat de València, 2012, pp. 615-622.

DIÉGUEZ 1992
Diéguez, Sofía, "La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 5 (1992), pp. 467-490.

DÍEZ DEL CORRAL 1977
Díez del Corral, Luis, *Velázquez, Felipe IV y la monarquía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977.

DILLON 2004
Dillon, Steven, *Derek Jarman and lyric film. The mirror and the sea*, Austin, University of Texas Press, 2004.

DOBRZYCKA 1956
Dobrzycka, Anna (com.), *Portret holenderski XVII wieku w zbiorach polskich* (Introducción de Michał Walicki), cat. exp., Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1956.

DOBRZYCKA 1967
Dobrzycka, Anna (com.), *Malarstwo Hiszpańskie XIV-XVIII wieku w zbiorach Polskich*, cat. exp., Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1967.

DOBRZYCKA 1968
Dobrzycka, Anna, "Madonna Różańcowa Zurbarana w poznańskim Muzeum", *Studia Muzealne*, 6 (1968), pp. 49-56.

DOMÈNECH 1909
Domènech, Rafael, "Arte. Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, por Vicente Lampérez y Romea", *La Lectura*, 97 (1909), pp. 78-82.

DOMÍNGUEZ 2010
Domínguez Méndez, Rubén, *La política cultural del fascismo en España (1922-1945). Sociabilidad, propaganda y proselitismo*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.

EGIDO 1987
Egido León, María de los Ángeles, *La concepción de la política exterior española durante la II República (1931-1936)*, Madrid, UNED, 1987.

EIROA 2001
Eiroa, Matilde, *Las relaciones de Franco con Europa Centro-Oriental (1939-1955)*, Madrid, Ariel, 2001.

ELLIOTT 2006
Elliott, John H., "Salón de Reinos" (voz), en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, t. VI, pp. 1958-1959.

ELLIOTT 2012
Elliott, John H., *Haciendo Historia*, Madrid, Taurus, 2012.

EMILIANI 2002
Emiliani, Andrea, "Un grande ritorno. Le mostre bolognesi 1950-2001" y "Appendice", en Andrea Emiliani y Michela Scolaro (eds.), *L'Arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna, 1950-2001*, Milano, Rolo Banca 1473; Skira, 2002, pp. 29-105 y 391-397.

EMILIANI 2004
Emiliani, Andrea, "Le Biennali d'Arte Antica dal 1954 al 1979: risultati e conseguenze", en *Cesare Gnudi: l'impegno nelle Belle Arti*, Bologna, Provincia di Bologna, 2004, pp. 39-52.

EMILIANI 2007
Emiliani, Andrea, "Mezzo secolo di mostre tra Bologna, L'Europa e il mondo (1950-2000)", en Daniele Benati y Eugenio Riccòmini (eds.), *Annibale Carracci*, cat. exp., Milano, Electa, 2007, pp. 59-69.

EMILIANI 2011
Emiliani, Andrea, *Via Belle Arti 56. Conversazione-autobiografia* (A cura di Giorgio Mangani), Ancona, Ars Books, 2011.

EMILIANI 2016
Emiliani, Andrea, "Sir Denis Mahon e Bologna", en Grazia Agostini y Elena Rossoni (com.), *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, cat. exp., Bologna, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo; Polo Museale Emilia-Romagna, 2016, pp. 7-16.

EMILIANI 2017
[Entrevista a Andrea Emiliani realizada por Matteo Mattei], en Garuti, Giuliano, *Una stagione di giganti (1945-1978). Mariano Mazzocco, il lavoro culturale e l'arte a Bologna*, Tesi di Laurea Specialistica, Accademia di Belle Arti, Bologna, 2017, pp. 192-205.

EMPORIUM 1956
"Bologna: Opere della National Gallery alla mostra dei Carracci", *Emporium*, CXXIV, 739 (1956), p. 31.

ENCINA 1951
Encina, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal), *La pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

ENGELBERG 2016
Engelberg, Meinrad von, "Baroque in the Federal Republic of Germany: The variety of narratives as reflected in exhibition projects", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016). En https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/v-engelberg.pdf [Consulta: 1/12/2016]

ERSKINE 1922
Erskine, Beatrice, *Madrid. Past and present*, London, John Lane The Bodley Head, 1922.

ESCRIVA DE ROMANI 1935
Escrivá de Romaní, Manuel, "Les principes de la décoration intérieure des Musées de Madrid", *Mouseion. Bulletin de l'Office International des Musées*, 31-32 (1935), pp. 103-110.

EVANS, CARL y DENNISON 2018
Evans, Geoffrey, Carl, Noah y Dennison, James, "El *brexit*: las causas y las consecuencias de la decisión británica de salir de la UE", en Manuel Castells *et al.* (eds.), *Las crisis de Europa*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 547-582.

FALOMIR y ÚBEDA DE LOS COBOS 2014
Falomir, Miguel y Úbeda de los Cobos, Andrés (coms.), *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court*, Melbourne, National Gallery of Victoria; Thames & Hudson Australia, 2014.

FARALDO 2001
Faraldo Jarillo, José M., "Medieval Socialist Artifacts: Architecture and Discourses of National Identity in Provincial Poland, 1945-1960", *Nationalities Papers*, XXIX, 4 (2001), pp. 605-632.

FARALDO 2004
Faraldo Jarillo, José M., "Imaginar Europa. Concepciones de Europa en la Europa Centro-

oriental durante el periodo socialista: una aproximación", *Cuadernos constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol*, 45-46 (2004), pp. 211-218.

FARALDO 2006
Faraldo Jarillo, José M., "La nación como un sueño. Imágenes e ideologías en Polonia", en Carlos Flores Juberías (coord.), *De la Europa del Este al este de Europa. Actas del IV Encuentro Español de Estudios sobre la Europa Oriental*, Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 615-631.

FARALDO 2008a
Faraldo Jarillo, José M., *Europe, Nationalism, Communism. Essays on Poland*, New York; Frankfurt, Peter Lang Verlag, 2008.

FARALDO 2008b
Faraldo Jarillo, José M., "Materials of Memory. Mass memoirs of the Polish Western Territories", en *Europe, Nationalism, Communism. Essays on Poland*, New York; Frankfurt, Peter Lang Verlag, 2008, pp. 39-55.

FARALDO 2009
Faraldo Jarillo, José M., "Identidades conflictivas. Discurso autobiográfico y nación en las Regiones Occidentales Polacas", en Carlos Flores Juberías (ed.), *España y la Europa oriental: tan lejos, tan cerca. Actas del V Encuentro Español de Estudios sobre la Europa Oriental*, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 621-634.

FARALDO 2011
Faraldo Jarillo, José M., "Presentación. Dossier: El socialismo de Estado: cultura y política", *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 82 (2011), pp. 13-23.

FARALDO 2012
Faraldo Jarillo, José M., "Desde las tinieblas de la Edad Media. Los mitos medievales anti-germanos y el nacionalismo polaco", en Ludger Mees (ed.), *La celebración de la nación. Símbolos, mitos y lugares de memoria en el discurso nacional*, Granada, Comares, 2012, pp. 63-82.

FARALDO y RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2019
Faraldo Jarillo, José M. y Rodríguez-López, Carolina, "La reconstrucción de Madrid y de Varsovia desde 1939/1945: diferencias estructurales y similitudes orgánicas", en Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela (eds.), *Paisajes de guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000)*, Madrid, Casa de Velázquez; Ediciones Complutense, 2019, pp. 107-124.

FEBO 1988
Febo, Giuliana Di, *La santa de la raza. Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Barcelona, Icaria, 1988.

FERINO-PAGDEN y MILICUA 1997
Ferino-Pagden, Sylvia y Milicua, José (coms.), *Los cinco sentidos y el arte*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1997.

FERNÁNDEZ 2006
Fernández, Ana María, "Arte y artistas españoles en el Ecuador", *Liño*, 12 (2006), pp. 115-125.

FERNÁNDEZ LORENZO 2018
Fernández Lorenzo, Patricia, *Archer M. Huntington. El fundador de la Hispanic Society of America en España*, Madrid, Marcial Pons; Fundación Alfonso Martín Escudero, 2018.

FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007
Fernández-Salvador, Carmen, *Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico*, Quito, Fonsal, 2007.

FERRANDIS 1935
Ferrandis, José, "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel", en *Museographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art. Conférence internationale d'études Madrid 1934*, Paris, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, vol. 2, pp. 388-404.

FEUß 2016
Feuß, Axel, "The German-Polish Canaletto Exhibition in Dresden, Warsaw and Essen 1963-

1966", Porta Polonica. The Documentation Centre for the Culture and History of the Poles in Germany. En http://www.porta-polonica.de/en/Atlas-of-remembrance-places/german-polish-canaletto-exhibition-dresden-warsaw-and-essen-1963-1966 [Consulta: 28/08/2016]

FICACCI 2014
Ficacci, Luigi, "L'umorismo lieto e l'elegante noncuranza di Sir Denis Mahon: gli studi sul Guercino", en Anna Coliva, Mina Gregori y Sergey Androsov (coms.), *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, cat. exp. Palazzo Barberini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 45-53.

FINALDI 1998
Finaldi, Gabriele, "Una vita per il barocco. La collezione Mahon a Bologna", *Art e dossier*, 134 (1998), pp. 16-22.

FINALDI 1999
Finaldi, Gabriele (com.), *Orazio Gentileschi en la corte de Carlos I*, cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999.

FINALDI 2007
Finaldi, Gabriele, "Mr. Berenson visita el Prado", en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid; Sevilla, Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa, 2007.

FOLCH I TORRES 1933
Folch i Torres, Josep Maria, "Le Musée d'Art de Barcelone et la Collection Plandiura", *Mouseion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 23-24 (1933), pp. 126-129.

FOLCH I TORRES 1935
Folch i Torres, Josep Maria, "La nouvelle installation du Musée d'Art de Catalogne", *Mouseion*, 31-32, 3-4 (1935), pp. 61-66.

FONTCUBERTA 2016
Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

FRABETTI 1955
Frabetti, Giuliano, "Venezia: Mostra Bellotto-Gierymski", *Emporium*, CXXII, 730 (1955), pp. 177-179.

FRANCASTEL 1957
Francastel, Pierre, "Baroque et classique: une civilisation", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XII, 2 (1957), pp. 207-222.

FRANCASTEL 1964
Francastel, Pierre, "Poussin et l'homme historique", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XIX, 1 (1964), pp. 1-18.

FRANCÉS 1920
Francés, José, *El Año artístico*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

FRANCÉS 1928
Francés, José, El *año artístico.1925-1926*, Madrid, Mundo Latino, 1928.

FUENTES 2017
Fuentes Vega, Alicia, *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del* boom *en España*, Madrid, Cátedra, 2017.

FUSI 2003
Fusi, Juan Pablo, *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 2003.

GABARA 2012
Gabara, Esther, "El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología", *Revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, 2 (2012). En http://eldefecto barroco.wordpress.com/ [Consulta: 10/12/2015].

G. C. 1951
G. C., "Mostra del Caravaggio", *Bollettino d'Arte*, 3 (1951), pp. 283-285.

GADDIS 2004
Gaddis, John Lewis, *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Barcelona, Anagrama, 2004.

GADDIS 2008
Gaddis, John Lewis, *La Guerra Fría*, Barcelona, RBA, 2008 (1ª ed. New York, The Penguin Press, 2005).

GAHTAN y PEGAZZANO 2018
Gahtan, Maia Wellington y Pegazzano, Donatella (eds.), Monographic Exhibitions and the History of Art, New York, Routledge, 2018.

GÁLLEGO 1960
Gállego, Julián, "Crónica desde París. Poussin pre-romántico", *Goya*, 37-38 (1960), pp. 158-164.

GÁLLEGO 1963
Gállego, Julián, *La pintura española*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.

GÁLLEGO 1976
Gállego, Julián, *El pintor, de artesano a artista, Granada*, Universidad de Granada, 1976.

GÁLLEGO 1981
Gállego, Julián, "Arte. Un «Ermitage» junto al Retiro", *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, 415 (1981), p. 13.

GÁLLEGO 1994
Gállego, Julián, "Sobre la iconografía de Georges de La Tour", en Juan José Luna (com.), *Los músicos de Georges de La Tour, 1593-1652. Alegoría y realidad en la pintura barroca francesa*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 33-45.

GÁLLEGO 1995
Gállego, Julián, "Varias tendencias en la historiografía del arte", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 9-15.

GÁLLEGO 2011
Gállego, Julián, *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez* (Con ensayos introductorios de Francisco Calvo Serraller y Javier Portús), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

GANTE 1955
Charles-Quint et son temps, cat. exp. Musée des Beaux-Arts, Gand, Editions de la Connaissance, 1955.

GARCÍA BASCÓN 2016
García Bascón, Antonio José, "«En nada fundamental discrepábamos». Fernando Álvarez de Sotomayor en el Museo del Prado", en Pedro Emilio Zamorano *et al.* (eds.), *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*, Universidad de Santiago de Compostela, 2016, pp. 341-361.

GARCÍA BASCÓN 2017
García Bascón, Antonio José, *La Conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017. En http://hdl.handle.net/10481/48234 [Consulta: 5/01/2018]

GARCÍA SAIZ y JIMÉNEZ 2009
García Saiz, María Concepción y Jiménez, Félix, "Museo de América, mucho más que un museo", *Artigrama*, 24 (2009), pp. 83-118.

GARCÍA JULLIARD 2003
García Julliard, Mayte, "1er juin - 31 août 1939. L'été espagnol du Musée d'art et d'histoire", *Genava. Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, 51 (2003), pp. 203-232.

GARCIA JULLIARD 2004
García Julliard, Mayte, "Cuando Suiza colaboraba con el genio español", *Boletín Hispánico Helvético*, 3 (2004), pp. 7-44.

GARCÍA JULLIARD 2009
García Julliard, Mayte, "Por amor al arte: motivo de todos y fatales consecuencias para algunos", en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 553-568.

GARCÍA JULLIARD 2010a
García Julliard, Mayte, "La exposición del tesoro español y la prensa ginebrina: dilemas y aciertos", Colorado Castellary, Arturo (com.), *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio*

artístico español y de la intervención internacional, cat. exp., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 68-75.

GARCÍA JULLIARD 2010b
García Julliard, Mayte, "Polémicas de una exposición: *Les Chefs-d'oeuvre du Prado au Musée de Genève*", en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 357-369.

GARCÍA-MONTÓN 2014a
García-Montón González, Patricia, "«Una magnífica lección de pintura española». El Greco en el Prado de Beruete", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), pp. 213-235.

GARCÍA-MONTÓN 2014b
García-Montón González, Patricia, "Entre Florencia y Lisboa. El Museo del Prado, política de préstamos y revalorización del *Seicento* (1922-1940)", *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 239-252.

GARCÍA-MONTÓN 2015
García-Montón González, Patricia, "Reglas y tradiciones del buen gusto. Seicento y Siglo de Oro en la Historia de la pintura española", en Carlos Mata y Ana Zúñiga (eds.), *«Venia docendi». Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015, pp. 73-84.

GARCÍA-MONTÓN 2016a
García-Montón González, Patricia, "«Hace tiempo que el museo necesitaba una profunda transformación». Elías Tormo y el Patronato del Museo del Prado", en Luis Arciniega (coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2016, pp. 129-146.

GARCÍA-MONTÓN 2016b
García-Montón González, Patricia, "Lo *tenebroso* está de moda. El Museo del Prado y las exposiciones del barroco italiano (1951-1968)", *Ars Longa*, 25 (2016), pp. 339-357.

GARCÍA-MONTÓN 2016c
García-Montón González, Patricia, "Qué fue del Salón de Reinos. Medio siglo de utopía", *Locus Amoenus*, 14 (2016), pp. 233-255.

GARCÍA-MONTÓN 2017
García-Montón González, Patricia, "Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 5 (2017), pp. 105-137.

GARCÍA-MONTÓN 2018a
García-Montón González, Patricia, "«Pero Alfonso, ¿cómo estudia usted estas cosas?». 50 años de Historia del Arte, Universidad y Museo del Prado", en Begoña Alonso *et al.* (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores (Actas del Congreso CEHA 2016)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, vol. 2, pp. 1010-1028.

GARCÍA-MONTÓN 2018b
García-Montón González, Patricia, "Europa y el Barroco por los viejos caminos de la unidad", *Locus Amoenus*, 16 (2018), pp. 273-295.

GARCÍA-MONTÓN 2019
García-Montón González, Patricia, "Qué hace una chica como tú en un sitio como éste. María Luisa Caturla entre zurbaranes", *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 26, 1 (2019), pp. 185-220.

GARRIDO 2006
Garrido, Magdalena, *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2006. En https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/186 [Consulta: 14/08/2017].

GARZARELLI 2004
Garzarelli, Benedetta, *«Parleremo al mondo intero». La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

GAYA NUÑO 1946
Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia del Arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

GAYA NUÑO 1949
Gaya Nuño, Juan Antonio, *El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona, Omega, 1949.

GAYA NUÑO 1961a
Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pittura italiana al Prado*, Firenze, Sansoni, 1961.

GAYA NUÑO 1961b
Gaya Nuño, Juan Antonio, "Crónica de la exposición «Velázquez y lo velazqueño»", *Goya*, 40 (1961), pp. 268-274.

GAYA NUÑO 1963-1967
Gaya Nuño, Juan Antonio, "Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán", *Arte español*, XXV, 1 (1963-67), pp. 18-68.

GAYA NUÑO 1969
Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, Everest, 1969.

GAYA NUÑO 1975
Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea, 1975.

GAYA NUÑO y ÁLVAREZ LOPERA 1983
Gaya Nuño, Juan Antonio y Álvarez Lopera, José, *Museos de Madrid. El Museo del Prado*, León, Everest, 1983.

GÉAL 2001
Géal, Pierre, "El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)", *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37 (2001), pp. 143-172.

GÉAL 2005
Géal, Pierre, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

GERSON 1956
Gerson, Horst, "Rembrandt in Poland", *The Burlington Magazine*, LXVIII, 641 (1956), pp. 280-283.

GIELLY 1939
Gielly, Louis, *Le Prado*, Paris, Editions d'Historie et d'art, 1939.

GIGLIOLI 1922
Giglioli, Odorado H., "Le Mostre d'Arte antica a Firenze. I. Pittura italiana del Sei e Settecento. II. Disegni italiani del Sei e Settecento", *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, IX, 7-8 (1922), pp. 201-224.

GIMÉNEZ CABALLERO 1950
Giménez Caballero, Ernesto, *La Europa de Estrasburgo (visión española del problema europeo)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1950.

GINEBRA 1939
Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado, cap. exp., Genève, Musée d'Art et d'Histoire; Imprimerie Atar, 1939.

GINEX *et al.* 2018
Ginex, Giovanna, Bernardi, Erica y Daffra, Emanuela, *"Sono Fernanda Wittgens". Una vita per Brera*, Milano, Skira, 2018.

GINSBORG 2006
Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006 (1ª ed. 1989).

GIOMETTI y CERTINI 2019
Giometti, Cristiano y Certini, Chiara, "La mostra del Ritratto italiano, en Cristiano Giometti (ed.), *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 11-26.

GIUSEPPE 2017
Giuseppe Di Paolo, Valeria di, "Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom, 1924", en Andrea Bacchi y Liliana Barroero (eds.), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Genova, Sagep Editori; Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017, pp. 33-42.

GLENDINNING 1983
Glendinning, Nigel, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983 (1ª ed. New Heaven; London, 1977).

GLICK 2005
Glick, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, CSIC, 2005.

GNUDI 2004
Cesare Gnudi: l'impegno nelle Belle Arti, Actas de congreso, Bologna, Provincia di Bologna, 2004.

GOMBRICH 1954
Gombrich, Ernst Hans, "The Emptying of Museums", *The Burlington Magazine*, XCVI, 611 (1954), pp. 58-59.

GÓMEZ 1998
Gómez Álvarez, José Ignacio, "El grupo El Paso y la crítica de arte", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 11 (1998), pp. 437-459.

GÓMEZ-MORENO 2016
Gómez-Moreno Calera, Luis, *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*, Granada, Comité Español de Historia del Arte; Editorial Atrio, 2016; Col. "Maestros de la Historia del Arte"

GONZÁLEZ DE OLEAGA 2016
González de Oleaga, Marisa Noemí, "Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid", *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 123-144.

GONZÁLEZ DE OLEAGA, BOHOSLAVSKY, LISCIA 2011
González de Oleaga, Marisa Noemí, Bohoslavsky, Ernesto y Liscia, María Silvia di, "Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid", *Alteridades*, 41 (2011), pp. 113-127.

GOULD-DAVIES 2003
Gould-Davies, Nigel, "The Logic of Soviet Cultural Diplomacy", *Diplomatic History*, XXVII, 2 (2003), pp. 193-214.

GRACIA y FULLOLA 2006
Gracia Alonso, Francisco y Fullola i Pericot, Josep Maria, *El sueño de una generación. El crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006.

GREENBERG 2009
Greenberg, Reesa, "'Remembering Exhibitions'. From Point to Line to Web", *Tate Papers*, 12 (2009). En http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web [Consulta: 4/08/2017]

GRISERI 2007
Griseri, Andreina, "Madrid, aprile 1954. Longhi è qui", en Giovanni Romano y Mina Gregori (eds.), *La collezione de Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, cat. exp., Alba, Fundación Ferrero, 2007, pp. 29-38.

GROßMANN 2014
Großmann, Johannes, "'Baroque Spain' As Metaphor. *Hispanidad*, Europeanism and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain", *Bulletin of Spanish Studies*, XCI, 5 (2014), pp. 715-734.

GROSJEAN 1997
Grosjean, Etienne, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil de l'Europe. 1954-1994*, Strasbourg, Editions du Conseil de l'Europe, 1997.

GROSSO *et al.* 1938
Grosso, Orlando *et al.* (com.), *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, cat. exp. Palazzo Reale di Genova, Milano, Luigi Alfieri, 1938.

GRUAT y MARTÍNEZ 2015
Gruat, Cédric y Martínez, Lucía, *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*, Madrid. Alianza, 2015 (1ª ed. Paris, 2011)

GUASCH y ZUKAIKA 2007
Guasch, Anna María y Zukaika, Joseba (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.

GUÍA 1965
Guía de la Universidad de Madrid. Curso 1965-1966, Madrid, Universidad de Madrid, 1966.

GUÍA 1966
Guía de la Universidad de Madrid. Curso 1966-1967, Madrid, Universidad de Madrid, 1967.

GUÍA 1967
Guía de la Universidad de Madrid. Curso 1967-1968, Madrid, Universidad de Madrid, 1968.

GUÍA 1968
Guía de la Universidad de Madrid. Curso 1968-1969, Madrid, Universidad de Madrid, 1969.

GUÍA 1969
Guía Universidad 1969-70, Madrid, Universidad de Madrid, 1969.

GUÍA 1970
Guía de la Universidad Complutense de Madrid. Curso 1970-1971, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1969.

GUÍA 1971
Guía de la Universidad Complutense de Madrid. Curso 1971-1972, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1972.

GUÍA 1972
Guía de la Universidad Complutense de Madrid. Curso 1972-1973, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1972.

GUÍA 1973
Guía de la Universidad Complutense de Madrid. Curso 1973-1974, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1972.

GUÍA 1976
Guía de la Universidad Complutense de Madrid. Curso 1976-1977, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1976.

GUTIÉRREZ 2012
Gutiérrez Usillos, Andrés, "Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico", *Anales del Museo de América*, 20 (2012), pp. 7-64.

HALECKI 1950
Halecki, Oskar, *The Limits and Divisions of European History*, London; NewYork, Sheed & Ward, 1950.

HARO 2016
Haro García, Noemí de, "Banal art history. Baroque, modernization and official cinematography in Franco's Spain", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016). En https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/deharogarcia.pdf [Consulta: 1/12/2016]

HARO 2017
Haro García, Noemí de, "Velázquez y lo velazqueño en las producciones de NO-DO", en Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (eds.), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 2017, pp. 291-308.

HARO, MAYAYO y CARRILLO 2020
Haro, Noemí de, Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (eds.), *Making Art History in Europe After 1945*, New York, Routledge, 2020.

HARRIS 1968
Harris, Enriqueta, "Pintura Italiana del Siglo XVII en España by Alfonso E. Pérez Sánchez" (Book Review), *The Burlington Magazine*, CX, 780 (1968), pp. 159-160.

HASKELL 1966
Haskell, Francis, "'Christina Queen of Sweden' and Some Related Publications", *The Burlington Magazine*, 763 (1966), pp. 494-499.

HASKELL 1999
Haskell, Francis, "Botticelli, Fascism and Burlington House. The 'Italian Exhibition' of 1930", *The Burlington Magazine*, CXLI, 1157 (1999), pp. 462-472.

HASKELL 2002
Haskell, Francis, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002 (1ª ed. London, Yale University Press, 2000).

HAYUM 2019
Hayum, Andrée, "Mussolini Exports the Renaissance: The Burlington House Exhibition of 1930 Revisited", *The Art Bulletin*, 101, 2 (2019), pp. 83-108.

HELLWIG 2004
Hellwig, Karin, "Interpretaciones iconográficas de «las Hilanderas» hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez", *Boletín del Museo del Prado*, 22 (2004), pp. 38-55.

HENSBERGEN 2005
Hensbergen, Gijs Van, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, 2005

HERMOSO 2017
Hermoso Cuesta, Miguel, "El monasterio de El Escorial y el franquismo", en Francisco José Moreno (coord.), *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2017, pp. 271-306.

HERNÁNDEZ 2003
Hernández, Ascensión, "Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos en los museos como institución cultural", en Jesús Pedro Lorente (dir.) y David Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 125-144.

HERRANZ y BELLÓN 2010
Herranz, Ana B. y Bellón, Juan Pedro, "Los responsables de la Delegación del CSIC en Roma", en Ricardo Olmos, Trinidad Tortosa y Juan Pedro Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 379-383.

HIBBARD y LEWINE 1965
Hibbard, Howard y Lewine, Milton, "Seicento at Detroit", *The Burlington Magazine*, CVII, 748 (1965), pp. 370-372.

HIERRO 2013
Hierro Lecea, Pablo del, "El tándem Sangróniz-Ponce de León. La acción cultural española en Italia durante el primer franquismo, 1945-1952", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 9-27.

HIERRO 2015
Hierro Lecea, Pablo del, *Spanish-Italian Relations and the Influence of the Major Powers, 1943-1957*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

HILMAR 2016
Hilmar, Till, "Narrating Unity at the European Union's New History Museum: A Cultural-Process Approach to the Study of Collective Memory", *European Journal of Sociology*, vol. 57, 2 (2016), pp. 297-329.

HOLO 2002
Holo, Selma Reuben, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, 2002.

HUISTRA, MOLEMA y WIRT 2014
Huistra, Pieter, Molema, Marijn y Wirt, Daniel, "Political Values in a European Museum", *Journal of Contemporary European Research*, 10 (2014), pp. 124-136.

HUYGHE 1950
Huyghe, René, "Co-ordination of international art exhibitions", Paris, 30 June 1950. International Council of Museums, Second Biennial Conference, London, 17-20 July 1950. UNESCO/ICOM/BI/CONF.2/17 En http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001453/145331fb.pdf [Consulta: 18/08/2015]

IAMURRI 2012
Iamurri, Laura, "Art History in Italy: Connoisseurship, Academic Scholarship and the protection of Cultural Heritage", en Matthew Rampley *et al.* (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 393-406.

ISARLO 1958
Isarlo, George, "Letters. 'Il Seicento Europeo'", *The Burlington Magazine*, C, 658 (1958), p. 26.

ISELT 2010
Iselt, Kathrin, *"Sonderbeauftragter des Führers". Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Colonia, Böhlau Verlag Köln, 2010.

JAFFÉ 1956
Jaffé, Michael, "The Carracci Exhibition at Bologna", *The Burlington Magazine*, XCVIII, 644 (1956), pp. 392-401.

JAFFÉ 1962
Jaffé, Michael, "The Lunettes and after: Bologna 1962", *The Burlington Magazine*, CIV, 715 (1962), pp. 410-419.

JAREŠ 2017
Jareš, Jakub, "The House of European History. In Search of a Common History and its Future", *Cultures of History Forum*, 12 de octubre de 2017. En http://www.cultures-of-history.uni-jena.de/exhibitions/european-union/the-house-of-european-history-in-search-of-a-common-history-and-its-future/#part3 [Consulta: 14/10/2018].

JIJÓN 1960
Jijón y Caamaño, Jacinto: "Arte Quiteño" (Conferencia pronunciada en el III Congreso Eucarístico Nacional, junio de 1949), en *Jacinto Jijón y Caamaño*, México, J. M. Cajica, 1960, pp. 415-475.

JIMÉNEZ-BLANCO 1988
Jiménez-Blanco, María Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, 2 vols.

JIMÉNEZ-BLANCO 2001
Jiménez-Blanco, María Dolores, "Un siglo de política oficial de Bellas Artes a través de la historia de un museo", en *Cien Años de Educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2001, pp. 501-525.

JIMÉNEZ-BLANCO 2016
Jiménez-Blanco, María Dolores (com.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

JIMÉNEZ-PLACER 1955
Jiménez-Placer, Fernando, *Historia del arte español*, Barcelona, Labor, 1955, 2 vols.

JOVER 1999
Jover Zamora, José María, *España en la política internacional. Siglos XVIII-XX*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

JUDT 2013
Judt, Tony, *¿Una gran ilusión? Un ensayo sobre Europa*, Madrid, Taurus, 2013 (1ª ed. New York, 2011).

JUDT 2015
Judt, Tony, *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010*, Barcelona, Taurus, 2015.

JUDT 2018
Judt, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2018 (1ª ed. New York; London, 2005).

JUNOY 1942
Junoy, José María, *Elogio del arte español*, Madrid, Nagsa, 1942

JUNOY 1944
Junoy, José María, *Sentido del arte español* (Pórtico del Marqués de Lozoya), Barcelona, Aymá, 1944.

JUNOY 1979
Junoy, Gonzalo, *La cooperación intergubernamental cultural y educativa en el marco del Consejo de Europa. 1949-1978*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.

JUNQUERA 2005
Junquera, Juan José, "Crónica", *Archivo Español de Arte*, 312 (2005), p. 457.

KAISER, KRANKENHAGEN y POEHLS 2014
Kaiser, Wolfram, Krankenhagen, Stefan y Poehls, Kerstin, *Exhibiting Europe in Museums: Transnational Networks, Collections, Narratives*

and Representations, New York; Oxford, Berghan, 2014 (1ª ed. Köln, Böhlau Verlag, 2012).

KALUZA 2011
Kaluza, Karoline, "Reimagining the nation in museums. Poland's old and new national museums", en Simon Knell *et al.* (eds.), *National Museums. New Studies from Around the World*, London; New York, Routledge, 2011, pp. 151-162.

KAUFMANN 1995
Kaufmann, Thomas DaCosta, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

KAUFMANN 1999
Kaufmann, Thomas DaCosta, "Definition and Self-Definition in Polish Culture and Art, 1572-1764", en Ostrowski, Jan K. *et al.*, *The Land of the Winged Horsemen. Art in Poland, 1572-1764*, cat. exp., Alexandria, Va., Art Services International; Yale University Press, 1999, pp. 15-25.

KAUFMANN 2002
Kaufmann, Thomas DaCosta, "The Challenge of Central Europe to the Historiography of Art", en Brigitte Marschall (ed.), *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, Wien, Böhlau, 2002, pp. 19-28.

KAUFMANN 2004
Kaufmann, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

KAUFMANN 2011
Kaufmann, Thomas DaCosta, "Discomfited by the baroque. A personal journey", en Helen Hills (ed.), *Rethinking the Baroque*, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 83-98.

KAUFMANN 2012
Kaufmann, Thomas DaCosta, "Centres or Periphery? Art and Architecture in the Empire", en Robert Evans y Peter Wilson (eds), *The Holy Roman Empire, 1495-1806. A European perspective*, Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 315-332.

KEMP-WELCH 2008
Kemp-Welch, Anthony, *Poland under Communism. A Cold War History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

KITSON 1998
Kitson, Michael, "Sir Denis Mahon: storico dell'arte e collezionista", en Gabriele Finaldi y Michael Kitson (coms.), *Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, cat. exp., Venezia, Marsilio, 1998, pp. 8-21.

KŁOCZOWSKI 2006
Kłoczowski, Jerzy, "Oskar Halecki (1891-1973)", en Peter Brock, John D. Stanley y Piotr J. Wróbel (eds.), *Nation and History. Polish Historians from the Enlightenment to the Second World War*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. 429-442.

KNELL 2016
Knell, Simon, *National Galleries. The Art of Making Nations*, London, Routledge, 2016.

KOZIEŁ 2019
Kozieł, Andrzej, "Under the Pressure of 'Polonization' Ideology: Renaissance and Baroque Art in Silesia in the Works of Polish Art Historians after 1945", *RIHA Journal*, 0216 (2019). En https://www.riha-journal.org/articles/ [Consulta: 20/12/2019]

KOZAKIEWICZ 1968
Kozakiewicz, Stefan, "Bellotto et l'art polonais", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, IX, 3-4 (1968), pp. 73-87.

KURZ 1963
Kurz, Otto, "Barocco: storia di un concetto", en Vittore Branca (ed.), *Barocco europeo e Barocco veneziano* (Lezioni del Primo Corso Internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1959), Firenze, Sansoni Editore, 1963, pp. 15-33.

LACLOTTE 2003
Laclotte, Michel, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003.

LACLOTTE 2004
Laclotte, Michel, "Incontri con Cesare Gnudi", en *Cesare Gnudi: l'impegno nelle Belle Arti*, Actas de congreso, Bologna, Provincia di Bologna, 2004, pp. 109-117.

LAFFITTE 1983
Laffitte, María (Condesa de Campo Alange), *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*, Barcelona, Planeta, 1983.

LAFUENTE FERRARI 1932
Lafuente Ferrari, Enrique, "En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, 24 (1932), pp. 265-274.

LAFUENTE FERRARI 1934, 1946a, 1953
Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Unión Poligráfica, 1934 (ediciones ampliadas y revisadas: Dossat, 1946; Tecnos 1953)

LAFUENTE FERRARI 1935
Lafuente Ferrari, Enrique, "La pintura del siglo XVII en España", en *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España*, Barcelona, Labor, 1935, pp. 55-156.

LAFUENTE FERRARI 1945
Lafuente Ferrari, Enrique, "Bibliografía", *Arte Español*, XVI, 29, 1 (1945), p. 32.

LAFUENTE FERRARI 1946b
Lafuente Ferrari, Enrique, *Goya. El dos de mayo y los fusilamientos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1946; Col. 'Obras maestras del arte español', V.

LAFUENTE FERRARI 1951
Lafuente Ferrari, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte. Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951 y contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951.

LAFUENTE FERRARI 1957
Lafuente Ferrari, Enrique, "Necrología. Don Elías Tormo", *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-57), pp. 39-42.

LAFUENTE FERRARI 1958
Lafuente Ferrari, Enrique, "Un siglo de rococó. Cuarta exposición del Consejo de Europa", *Goya. Revista de arte*, 26 (1958), pp. 70-76.

LAFUENTE FERRARI 1970a
Lafuente Ferrari, Enrique, *El Prado. Escuelas italiana y francesa*, Madrid, Aguilar, 1970.

LAFUENTE FERRARI 1970b
Lafuente Ferrari, Enrique, *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.

LAFUENTE FERRARI 1971a
Lafuente Ferrari, Enrique, *Historia de la pintura española*, Barcelona, Salvat, 1971.

LAFUENTE FERRARI 1971b
Lafuente Ferrari, Enrique, "Don Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33 (1971), pp. 5-22.

LAFUENTE FERRARI 1972
Lafuente Ferrari, Enrique, "Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del arte)", en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, pp. IX-XL.

LAFUENTE FERRARI 1981
Lafuente Ferrari, Enrique, "La realidad española y las humanidades visuales", *Cuenta y Razón*, 2 (1981), pp. 63-68.

LAFUENTE FERRARI 2013
Lafuente Ferrari, Enrique, *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor* (Con ensayos introductorios de Julián Marías, Jesusa Vega y José Riello), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

LANE 2005
Lane, Thomas, "An Historical Epilogue: East Europeans and the European Movement", en

Thomas Lane y Elżbieta Stadtmüller (eds.), *Europe on the Move: The Impact of Eastern Enlargement on the European Union*, Münster, LIT Verlag, 2005, pp. 183-202.

LANE 2008
Lane, Thomas, "East European exiles and their interpretations of the meaning of Europe", en José M. Faraldo, Paulina Guliñska-Jurgiel y Christian Domnitz (eds.), *Europa im Ostblock. Vorstellungen und Diskurse (1945-1991) / Europe in the Eastern Bloc. Imaginations and Discourses (1945-1991)*, Köln; Wien, Böhlau, 2008, pp. 301-316.

LANE y WOLAŃSKI 2007
Lane, Thomas y Wolański, Marian S. (eds.), *Poland and European unity. Ideas and reality*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.

LANE y WOLAŃSKI 2009
Lane, Thomas y Wolański, Marian S., *Poland and European Integration. The Ideas and Movements of Polish Exiles in the West, 1939-91*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2009.

LAPAUZE 1925
Lapauze, Henri, *Exposition du Paysage français de Poussin à Corot*, cat. exp., Paris, Imprimerie Crété, 1925.

LEBEDEV *et al.* 1957
Lebedev, Polikarp Ivanovič *et al.*, *Malarstwo rosyjskie XIV-XX w.*, cat. exp., Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1957.

LEFORT 1900
Lefort, Paul, *Historia de la pintura española*, Madrid, La España Editorial, 1900.

LEONARDI 2016
Leonardi, Andrea, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze, Edifir, 2016.

LEPRE 2004
Lepre, Aurelio, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Firenze, il Mulino, 2004 (ed. ampliada; 1ª ed. 1993).

LEVEY y HASKELL 1958
Levey, Michael y Haskell, Francis, "Painters and Painting at the 'Age of Rococo' Exhibition in Munich", *The Burlington Magazine*, C, 669 (1958), pp. 422-427.

LEZAMA 1993
Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIPOVETSKY y CHARLES 2006
Lipovetsky, Gilles y Charles, Sébastien, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

LISBOA 1940
Exposição do mundo português. Portugal em Espanha (Obras de Arte e Documentos). Contribuição espanhola às comemorações centenárias, Lisboa, s.n., 1940.

LLORENTE 1995
Llorente, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*, Madrid, Visor, 1995; Col. "La balsa de la Medusa", 73.

LLORENTE 2002
Llorente, Ángel, "La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)" *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43, 1 (2002), pp. 46-75.

LONDRES 1920a
Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy of Arts. Illustrations, cat. exp., London, Royal Academy of Arts; Wm. Clowes & Sons, 1920.

LONDRES 1920b
Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy of Arts. Second Edition, cat. exp., London, Royal Academy of Arts; Wm. Clowes & Sons, 1920.

LONDRES 1930
Exhibition of Italian Art, 1200-1900, cat. exp. Burlington House, London, Royal Academy of Arts, 1930.

LONDRES 1950
Resoluciones de la Asamblea General del International Council of Museums. *2nd Biennial General Conference* [and 3rd General Assembly] of ICOM, London, United Kingdom, 17-22 July 1950. En http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/london-1950/L/1/ [Consulta: 18/08/2015]

LONGHI 1915
Longhi, Roberto, "Battistello", *L'Arte*, 18 (1915), pp. 120-137.

LONGHI 1951a
Longhi, Roberto, "Un «Santo Tomás» de Velázquez y las conexiones ítalo-españolas entre los siglos XVI y XVII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 9 (1951), pp. 105-129 [nota previa y traducción por José Milicua del original "Un «San Tomaso» del Velázquez e la congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento", *Vita Artistica*, 1 (1927), pp. 4-12].

LONGHI 1951b
Longhi, Roberto (com.), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, cat. exp. Milano, Palazzo Reale, Firenze, Sansoni,1951.

LONGHI 1952a
Longhi, Roberto, *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello, 1952.

LONGHI 1952b
Longhi, Roberto, "Caravaggio en de Nederlen", *Paragone*, III, 33 (1952), pp. 52-58.

LONGHI 1966
Longhi, Roberto, "Hermann Voss e la pittura italiana", en Giuseppe Fiocco (ed.), *Hommage à Hermann Voss*, Strasbourg, Imprimerie Strasbourgeoise, 1966, pp. 17-24.

LONGHI 1969
Longhi, Roberto, "Mostre e musei (un avvertimento del 1959)", *Paragone*, 235 (1969), pp. 3-23.

LONGHI 1985a
Longhi, Roberto, "Umanisti in vacanza" [*L'Europeo*, 3 de abril de 1955], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 181-183.

LONGHI 1985b
Longhi, Roberto, "La Mostra di Palazzo Grassi a Venezia. Il Bellotto regna a Varsavia" [*L'Europeo*, 9 de octubre de 1955], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 409-411.

LONGHI 1985c
Longhi, Roberto, "Un'antologia alla rovescia" [*L'Europeo*, 20 de enero de 1957], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 413-417.

LONGHI 1985d
Longhi, Roberto, "Bilancio di mostre nel dopoguerra" [*Paragone*, 23 (1951), pp. 68-73], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 59-74.

LONGHI 1985e
Longhi, Roberto, "Studi polacchi sulla pittura italiana" [*Paragone*, 173 (1964), pp. 52-56], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 305-309.

LONGHI 1994
Longhi, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, Visor, 1994.

LONGHI y MAYER 1930
Longhi, Roberto y Mayer, August L. (coms.), *Los antiguos pintores españoles colección Contini-Bonacossi. Catálogo crítico*, cat. exp., Roma, Arte Bestetti e Tunmunelli, 1930.

LÓPEZ SÁNCHEZ 2005
López Sánchez, José María, *Las ciencias sociales en la edad de plata española. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005. En http://eprints.ucm.es/5361/ [Consulta: 27/05/2013]

LÓPEZ-FANJUL y PÉREZ 2006
López-Fanjul, María y Pérez Preciado, José Juan, "Historia de los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada", en Esther Galera (ed.),

Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada, cat. exp., Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 253-275.

LORENTE 2011
Lorente, Jesús Pedro, "El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos", *Museo y territorio*, 4 (2011), pp. 124-132.

LORENTE 2015
Lorente, Jesús Pedro, "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica", *Complutum*, XXVI, 2 (2015), pp. 111-120.

LORENTZ 1957
Lorentz, Stanisław, "Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939-1954", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2 (1957), pp. 7-98.

LORENTZ 1962
Lorentz, Stanisław, "Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 6 (1962), pp. 7-101.

LORENTZ 1991
Lorentz, Stanisław, "[In memoriam Jan Białostocki]", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 35 (1991), pp. 11-13.

LORENTZ 1999
Lorentz, Stanisław, "Filozofia muzeów" [1960], en Andrzej Rottermund, Dorota Folga-Januszewska y Ewa Micke-Broniarek (eds.), *Przeszłość przyszłości… Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, 1999, pp. 9-23.

LORENTZ y KOZAKIEWICZ 1955
Lorentz, Stanisław y Kozakiewicz, Stefan (coms.), *Mostra di Bernardo Bellotto, 1720-1780. Alessandro Gierymski, 1850-1901. Opere provenienti dalla Polonia*, cat. exp. Palazzo Grassi, Venezia; Milano, Alfieri, 1955.

LORENTZ y KOZAKIEWICZ 1957
Lorentz, Stanisław y Kozakiewicz, Stefan (coms.), *Bernardo Bellotto 1720-1780, paintings and drawings from the National Museum of Warsaw*, cat. exp., Whitechapel Art Gallery, London, Chaseton Press of H. Williams and Son, 1957.

LORENZO 2017
Lorenzo Arribas, Josemi, "Juan Antonio Gaya Nuño, maestro sin discípulos, autor del primer manual de *Historia del Arte español* (1946)", en Francisco José Moreno (coord.), *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2017, pp. 307-335.

LUCA DE TENA y MENA 1980, 1981
Luca de Tena, Consuelo y Mena, Manuela, *Guía del Prado*, Madrid, Sílex, 1980, 1981.

LUNA 1984, 1985
Luna, Juan José, *Guía actualizada del Prado. Una historia de la pintura a través de las obras del Museo*, Madrid, Alfiz, 1984, 1985.

ŁUKASIEWICZ 2011
Łukasiewicz, Sławomir (ed.), *Towards a United Europe. An Anthology of Twentieth Century Polish Thought on Europe*, Warszawa, Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland, 2011.

MACCO y DARDANELLO 2019
Macco, Michela di y Dardanello, Giuseppe (eds.), *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Genova, Sagep Editori, 2019.

MACHCEWICZ 2009
Machcewicz, Paweł, *Rebellious Satellite. Poland 1956*, Washington D.C.; Stanford, Woodrow Wilson Center Press; Stanford University Press, 2009.

MADRAZO 1872
Madrazo, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872.

MADRAZO (Tormo) 1900
Madrazo, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900, 2 vols. [Ejemplar con anotaciones manuscritas de

Elías Tormo, que se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional del Prado con las signaturas 21/1928 y 21/1929]

MADRAZO 1920
Madrazo, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado* (undécima edición corregida y aumentada), Madrid, Tipografía Artística, 1920.

MADRID 1934-1935
Museographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art. Conférence internationale d'études Madrid 1934, París, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1934-1935, 2 vols.

MADRID 1981
Tesoros del Ermitage en el Prado, cat. exp., Madrid, Museo del Prado; Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

MAGALHÃES 2016
Magalhães, Gabriel, *Los españoles*, Barcelona, Elba, 2016.

MAHON 1951
Mahon, Denis, "Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio revised", *The Burlington Magazine*, XCIII, 580 (1951), pp. 223-235.

MAHON 1953a
Mahon, Denis, "Letters. Embarras de Richesse", *The Burlington Magazine*, XCV, 609 (1953), p. 395.

MAHON 1953b
Mahon, Denis, "Eclecticism and the Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 3/4 (1953), pp. 303-341.

MAHON 1963
Mahon, Denis, *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei disegni*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, 1956, Bologna, Alfa, 1963 (1ª ed. 1956).

MAHON 1965
Mahon, Denis, "Stock-taking in Seicento studies", *Apollo*, LXXXII, 45 (1965), pp. 378-391.

MAHON 1968
Mahon, Denis, (com.), *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, Alfa, 1968.

MAINER 2002a
Mainer, José-Carlos, "Clavileño (1950-1957): cultura de Estado bajo el franquismo", *Bulletin Hispanique*, 2 (2002a), pp. 941-963.

MAINER 2002b
Mainer, José-Carlos, "La construcción de Franco. Primeros años", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43, 1 (2002b), pp. 26-45.

MAMMARELLA 2000
Mammarella, Giuseppe, *L'Italia contemporanea 1943-1998*, Bologna, Il Mulino, 2000 (ed. revisada y ampliada; 1ª ed. 1974).

MARABOTTINI 2001
Marabottini, Alessandro, "Francis Haskell: i primi anni romani", *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, 25 (2001), pp. 333-337.

MARABOTTINI y SALERNO 1968
Marabottini, Alessandro y Salerno, Luigi (coms.), *Il Seicento Europeo. Realismo. Classicismo. Barocco*, cat. exp. Palazzo delle Esposizioni, 1956-57, Roma, De Luca Editore, 1968.

MARCH 2011
March, Eva, "1897-1912. Quince años de adquisiciones frustradas en el actual Museu Nacional d'Art de Catalunya: museo local vs. museo histórico", en Silvia Canalda, Carme Narváez y Joan Sureda (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, pp. 61-78.

MARCILHACY 2010
Marcilhacy, David, *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

MARCILHACY 2014
Marcilhacy, David, "La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista", en Xosé M. Núñez y Stéphane Michonneau (eds.), *El imaginario nacionalista español en el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 73-102.

MARCO 2018
Marco, Concha de, *La patria de otros. Memorias de una mujer libre* (edición a cargo de José María Martínez Laseca), Palencia, Cálamo, 2018.

MAREK 2016
Marek, Michaela, "International exhibitions as an instrument of domestic cultural policy: how Baroque art came to be honoured in socialist Czechoslovakia", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016). En https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/marek.pdf [Consulta: 1/12/2016].

MARÍAS 1962
Marías, Julián, *Los españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

MARÍAS 1987
Marías, Julián, *Ser español. Ideas y creencias en el mundo hispánico*, Barcelona, Planeta, 1987.

MARÍAS 1989
Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1989.

MARÍAS 2010
Marías, Fernando, "Alfonso E. Pérez Sánchez. In memoriam", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 269-274.

MARÍAS 2012
Marías, Fernando, *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

MARÍN GELABERT 2003
Marín Gelabert, Miquel Àngel, "El aleteo del lepidóptero. La reincorporación de la historiografía española al entorno de la profesión en Europa de los años cincuenta", *Gerónimo de Uztariz*, 19 (2003), pp. 119-160.

MARÍN GELABERT 2005
Marín Gelabert, Miquel Àngel, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975. La historia local al servicio de la patria*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

MARKHAM 1935
Markham, John Hatton, "Le plan et la conception architecturale des musées", *Mouseion*, 29-30 (1935), pp. 7-22.

MÁRQUEZ 2008
Márquez, Carlos José, "La colección *Temas Españoles*. La contrarrevolución española y la divulgación de la interpretación franquista de la historia de España y de la Guerra Civil", *Germinal. Revista de estudios libertarios*, 5 (2008), pp. 21-44.

MARTIN 1955
Martin, John Rupert, "The Baroque from the Point of View of the Art Historian", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 2, (1955), pp. 164-171.

MARTÍN 2007
Martín Martínez, José, "¿Para qué estudiar Historia del arte en la universidad? Por unas humanidades visuales", *Ars Longa*, 16 (2007), pp. 143-174.

MARTÍN DE LA GUARDIA 2002
Martín de la Guardia, Ricardo, "El Movimiento Europeo frente a la división del continente: la conferencia sobre Europa central y oriental (Londres, 20-24 de enero de 1952)", en Ricardo Martín de la Guardia y Guillermo Á. Pérez Sánchez (eds.), *La Europa del Este. Del Telón de Acero a la integración en la Unión Europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 47-62.

MARTÍN DE LA GUARDIA 2015
Martín de la Guardia, Ricardo, *El europeísmo. Un reto permanente para España*, Madrid, Cátedra, 2015.

MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 1995
Martín de la Guardia, Ricardo y Pérez Sánchez, Guillermo Á., *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días*, Madrid, Síntesis, 1995.

MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2002
Martín de la Guardia, Ricardo y Pérez Sánchez, Guillermo Á., "El Movimiento Europeo y los países del Este ante el inicio de la Guerra Fría", en Carlos Flores Juberías (ed.), *Estudios sobre la Europa Oriental*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 269-286.

MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2011
Martín de la Guardia, Ricardo y Pérez Sánchez, Guillermo Á., "Los exiliados del Este, el Movimiento Europeo y el proceso comunitario a comienzos de los años cincuenta", *Revista de Estudios Europeos*, 57 (2011), pp. 47-61.

MARTÍN DE LA GUARDIA y PÉREZ 2017
Martín de la Guardia, Ricardo y Pérez Sánchez, Guillermo Á., *La Unión Soviética ante el espejo de las comunidades europeas. De la Europa sovietizada a la "casa común" europea (1957-1988)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

MARTÍN GIJÓN 2016
Martín Gijón, Mario, "Mito y desmitificación de Franco en la literatura", en Enrique Moradiellos (dir.), *Las caras de Franco. Una revisión histórica del Caudillo y su régimen*, Madrid, Siglo XXI de España, 2016, pp. 243-264.

MARTIN-MÉRY 1955
Martin-Méry, Gilberte (com.), *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (Prefacios de Enrique Lafuente Ferrari y René Huygue), cat. exp., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Delmas, 1955.

MARTIN-MERY 1961
Martin-Méry, Gilberte (com.), *Trésors d'art polonais. Chefs d'œuvre des musées de Pologne* (Prefacio de Stanisław Lorentz), cat. exp., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1961.

MARTÍNEZ 2014
Martínez, Alejandro, *Actualidad y vigencia del barroco*, Madrid, Verbum, 2014.

MARTÍNEZ PLAZA 2019
Martínez Plaza, Pedro J. (com.), *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

MARTÍNEZ y RÍO 1987
Martínez Laseca, José María y Río Chicote, Ignacio del, *J. A. Gaya Nuño y su tiempo. Literatura y arte*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Conserjería de Cultura y Bienestar Social, 1987.

MARZO 2008
Marzo, Jorge Luis, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística española*, Barcelona, Fundació Espais, 2008. (reed. en *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, 2010, pp. 31-139).

MARZO 2010a
Marzo, Jorge Luis, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires; Madrid, Katz, 2010.

MARZO 2010b
Marzo, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010.

MARZO y BADIA 2006
Marzo, Jorge Luis y Badia, Tere, "Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)", 2006. En http://www.soymenos.net/ [Consulta: 15/10/2015].

MARZO y BADIA 2010
Marzo, Jorge Luis y Badia, Tere (coms.), *El d_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, cat. exp., Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2010.

MARZO y LOZANO 2004
Marzo, Jorge Luis y Lozano, Amparo, *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*, 2004. En http://soymenos.net/politica_pp.pdf [Consulta: 01/04/2018]

MARZO y LOZANO 2005
Marzo, Jorge Luis y Lozano, Amparo, "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)", *Desacuerdos*, 2 (2005), pp. 58-121.

MASŁOWSKA 2002
Masłowska, Anna, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002. Chronicle of Exhibitions at the National Museum in Warsaw 1862-2002*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2002, 2 vols.

MATILLA y PORTÚS 2004
Matilla, José Manuel y Portús, Javier, "«Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920", en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 15-124.

MAYAYO 2003
Mayayo, Patricia, *Historia de mujeres*, historias del arte, Madrid, Cátedra, 2003.

MAYER 1926
Mayer, August L., *La pintura española*, Barcelona; Buenos Aires, Labor, 1926.

MAYER 1928
Mayer, August L., *Historia del Arte español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

MAZAN 2011
Mazan, Kazimierz, "National museums in Poland", en Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.), *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping University Electronic Press, 2011, pp. 667-687. En http://www.ep.liu.se [Consulta: 8/09/2018]

MAZZOCCA 1975
Mazzocca, Fernando, "La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, V, 2 (1975), pp. 837-901.

MCCARTHY 2000
McCarthy, Patrick (ed.), *Italy since 1945*, New York, Oxford University Press, 2000.

MÉLIDA 1910
Mélida, José Ramón, "De arte español. Observaciones referentes a dos obras capitales sobre la materia", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 23 (1910), pp. 58-68,

MENA 2007
Mena Marqués, Manuela, "Alfonso E. Pérez Sánchez y el Museo del Prado: una visión muy subjetiva", en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid; Sevilla, Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 49-58.

MENCFEL 2016
Mencfel, Michał, *Atanazy Raczyński (1788-1874). Biografía*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2016.

MÉNDEZ 2013
Méndez, Lourdes, "Política cultural: una retórica sin fronteras", en Aurora Marquina (coord.), *El ayer y el hoy: lecturas de antropología política. El futuro*, Madrid, UNED, 2013, t. II, pp. 225-238.

MÉNDEZ 2014
Méndez, Luis, "La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo y la Fototeca-Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla", en Navarrete, Benito (com.), *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, cat. exp., Sevilla, ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla), 2014, pp. 33-66.

MERCALLI 2009
Mercalli, Marica, "Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e l'attività della Sezione II (Arte Medioevale e Moderna) dal 1948 al 1960", *Bollettino d'Arte*, XCIV, 2 (2009), pp. 161-176

METAYER 2012
Metayer, Myriam, *Panoramas de l'art moderne. Manuels et synthèses en Italie et France (1950-1970)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

MICHAŁKOWA 1957
Michałkowa, Janina "Dutch Portraits in Polish Collections", *The Burlington Magazine*, XCIX, 648 (1957), pp. 92-95.

MICHALKOWA 1998
Michałkowa, Janina, "Le 'Bulletin du Musée National de Varsovie' de Jan Białostocki", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 39 (1998), pp. 5-15.

MICHALSKI 1999
Michalski, Sergiusz, "Jan Białostocki a ewolucja historii sztuki po roku 1945", en Maria Poprzęcka (ed.), *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Warszawa, Listopad, 1999, pp. 53-68.

MIGNINI 2009
Mignini, Maria, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci; Sapienza Università di Roma, 2009.

MIGNOLO 2013
Mignolo, Walter, *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2013.

MILICUA 1952a
Milicua, José, "La Mostra del Caravaggio de Milán", *Laye*, 19 (1952), pp. 23-36.

MILICUA 1952b
Milicua, José, "En el centenario de Ribera. Ribera en Roma. El manuscrito de Mancini", *Archivo Español de Arte*, 100 (1952), pp. 309-322.

MILICUA 1970
Milicua, José, "Pintura Italiana del siglo XVII en el Casón del Buen Retiro", *Goya*, 97 (1970), pp. 2-10.

MILICUA 1992
Milicua, José, "De Játiva a Nápoles (1591-1616)", en Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (coms.), *Ribera 1591-1652*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 19-33.

MILICUA 1998
Milicua, José, "Acercamiento a Roberto Longhi", en José Milicua (com.), *Pasión por la pintura. La colección Longhi*, cat. exp., Madrid, Fundación La Caixa, 1998, pp. 13-26.

MILICUA 2016
Milicua, José *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte* (Textos reunidos por Artur Ramon), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

MILLER 1959
Miller, Dwight, "Seventeenth-Century Emilian Painting at Bologna", *The Burlington Magazine*, CI, 675, (1959), pp. 206-214.

MIRAGLIO 2011
Miraglio, Elena, "Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana", *Studi di Memofonte*, 6 (2011), pp. 63-79.

MOLEÓN 1996
Moleón Gavilanes, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su estudio*, Madrid, Museo del Prado, 1996.

MOLEÓN 2011
Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.

MOLINA 2016
Molina, Álvaro, "Problemáticas del dieciocho en la Historia del arte español. De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar", en Álvaro Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 329-401.

MOLINS 2012
Molins, Patricia, "La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil", *Desacuerdos*, 7 (2012), pp. 64-145.

MONCIATTI 2010
Monciatti, Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

MONTANARI 2011
Montanari, Tomaso, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2011.

MONTANARI 2012
Montanari, Tomaso, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012.

MONTANARI 2015
Montanari, Tomaso, "Il fedecommesso di Sandro", en Caterina Zappia (ed.), *Collezione Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca Editori d'Arte; Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, 2015, pp. 17-20.

MONTANARI y TRIONE 2017
Montanari, Tomaso y Trione, Vincenzo, *Contro le mostre*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2017.

MORADIELLOS 2000
Moradiellos, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.

MORADIELLOS 2016
Moradiellos, Enrique, "Caudillo de España. Franco, un dictador soberano y carismático", en Enrique Moradiellos (dir.), *Las caras de Franco. Una revisión histórica del Caudillo y su régimen*, Madrid, Siglo XXI de España, 2016, pp. 29-95.

MORÁN TURINA 1996
Morán Turina, Miguel, "A vueltas con Ribera y la esencia de lo español", *Archivo Español de Arte*, 274 (1996), pp. 195-201.

MORÁN TURINA 2002
Morán Turina, Miguel, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en Miguel Morán Turina (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, Fundación Caja Madrid; Patrimonio Nacional; Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 23-40.

MORÁN TURINA 2016
Morán Turina, Miguel, "De profesionales y amantes del arte. Elías Tormo, José Lázaro Galdiano y el primer Patronato del Museo del Prado", en Luis Arciniega (coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2016, pp. 113-128.

MORCILLO 2015
Morcillo, Aurora, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

MORENO JUSTE 1998
Moreno Juste, Antonio, *Franquismo y construcción europea (1951-1962). Anhelo, necesidad y realidad de la aproximación a Europa*, Madrid, Tecnos, 1998.

MORENO JUSTE 2005
Moreno Juste, Antonio, "La política europea de los católicos españoles en los años 40 y 50", en Glicerio Sánchez Recio (coord.) *La Internacional Católica.* Pax Romana *en la política europea de posguerra*, Madrid, Biblioteca Nueva; Universidad de Alicante, 2005, pp. 175-211.

MORENO VILLA 1935
Moreno Villa, José, "Cossío y el arte", *Revista de pedagogía*, 165 (1935), pp. 402-405.

MORENO y NÚÑEZ 2017
Moreno Juste, Antonio y Núñez Peñas, Vanessa, *Historia de la construcción europea desde 1945*, Madrid, Alianza, 2017.

MORENTE 2013
Morente Valero, Francisco, "Rafael Sánchez Mazas y la esencia católica del fascismo español", en Miguel Ángel Ruiz-Carnicer (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, vol. 1, pp. 109-141.

MORK 2016
Mork, Andrea "Constructing the House of European History", en Edgar Wolfrum *et al.* (eds.), *European Commemoration: Locating World War I*, Stuttgart, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), 2016, pp. 218-235.

MORK y CHRISTODOULOU 2018
Mork, Andrea y Christodoulou, Perikles (eds.), *Creating the House of European History*, Luxembourg, Publications Office of the European Union, 2018.

MOXEY 2004
Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004 (eds. originales *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca; London, Cornwell University Press, 1994; y *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca; London, Cornwell University Press, 2001).

MOXEY 2005
Moxey, Keith, "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal; ARCO, 2005, pp. 27-37

MOXEY 2015
Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona; Buenos Aires, Sans Soleil, 2015 (1ª ed. Durham; London, Duke University Press, 2013).

MUÑOZ RUBIO 2009
Múñoz Rubio, María del Valme, "La historia recuperada. Vicisitudes del Palacio de Liria durante la Guerra Civil española", en María del Valme Muñoz y Ignacio Hermoso (coms.), *Colección Casa de Alba*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 103-139.

MURAWSKA-MUTHESIUS 1996
Murawska-Muthesius, Katarzyna, "Museums and national identity in Poland", en Anna Kwilecka and Francis Ames-Lewis (eds.), *Art and National Identity in Poland and England*, London, Birkbeck College, 1996, pp. 157-170.

NÁPOLES 1963
Caravaggio e caravaggeschi, cat. exp. Palazzo Reale, Nápoles, Gaetano Macchiaroli, 1963.

NAVARRO 1928
Navarro, José Gabriel, "Curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín en la ciudad de Quito", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), pp. 179-182.

NAVARRO 1929a
Navarro, José Gabriel, *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.

NAVARRO 1929b
Navarro, José Gabriel, "Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94 (1929), pp. 449-474.

NAVARRO 1930a
Navarro, José Gabriel, "El culto a los conquistadores españoles en América", *Revista Diplomática*, 27 (1930), 7-8.

NAVARRO 1930b
Navarro, José Gabriel, *La Iglesia de la Compañía en Quito*, Madrid, [Talleres tipográficos de A. Marzo], 1930.

NAVARRO 1930c
Navarro, José Gabriel, *Aportación al estudio de la cultura española de las Indias*, cat. exp., Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1930.

NAVARRO 1935a
Navarro, José Gabriel, *Summary of ten lectures on Ecuadorian art*, Panamá, Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, 1935.

NAVARRO 1935b
Navarro, José Gabriel, "El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España" (Conferencia pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián, 16 de noviembre de 1929), *Boletín del Instituto Nacional Mejía*, 23-26 (1935), pp. 85-109.

NAVARRO 1945a
Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

NAVARRO 1955-1957
Navarro, José Gabriel, "La influencia de los franciscanos en el arte quiteño", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-1957), pp. 67-77.

NAVAS 2013
Navas Hermosilla, Alina, *España-Italia. Arte, cultura e ideología 1923-1943: un recorrido de ida y vuelta*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

NEBBIA 1946
Nebbia, Ugo, *La pittura italiana del Seicento*, Novara, Istituto Geográfico de Agostini, 1946.

NEW YORK 1965
New Official Guide. Pavilion of Spain. New York World's Fair 1964-1965, Madrid, Altamira, 1965.

NEZZO 2016
Nezzo, Marta, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

NICOLLE 1925
Nicolle, Marcel, *La peinture française au Musée du Prado*, París Perrin et Cie. Libraires-Éditeurs, 1925.

NICOLSON 1953
Nicolson, Benedict, "Editorial. The rearrangement of the Louvre pictures", *Burlington Magazine*, XCV, 608 (1953), pp. 349-350.

NICOLSON 1954
Nicolson, Benedict, "Editorial. The Rediscovery of Guido", *The Burlington Magazine*, XCVI, 619, (1954), pp. 301-302.

NICOLSON 1956
Nicolson, Benedict, "The Dresden Pictures", *The Burlington Magazine*, XCVIII, 640 (1956), pp. 221-225.

NICOLSON 1959
Nicolson, Benedict, "Soviet Painting at the Royal Academy", *The Burlington Magazine*, CI, 671 (1959), p. 43.

NICOLSON 1961
Nicolson, Benedict, "Editorial. Council of Europe' Exhibitions", *The Burlington Magazine*, CIII, 694 (1961), p. 3.

NICOLSON 1962
Nicolson, Benedict, "Editorial. Bolognese Exhibitions", *The Burlington Magazine*, CIV, 715 (1962), p. 409.

NICOLSON 1965
Nicolson, Benedict, "The Hermitage Pictures", *The Burlington Magazine*, CVII, 749, (1965), pp. 401-402.

NICOLSON 1966
Nicolson, Benedict, "Attendances at Exhibitions", *The Burlington Magazine*, CVIII, 755 (1966), pp. 57-59.

NICOLSON 1974
Nicolson, "Caravaggio and the Caravaggesques. Some Recent Research", *The Burlington Magazine*, CXVI, 859 (1974), pp. 603-616.

NIERHAUS 2016
Nierhaus, Andreas, "Exhibitions on the Baroque as media of the construction of Austrian identities in the 20th century", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016). En https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/nierhaus.pdf [Consulta: 1/12/2016]

NIETO 1998
Nieto Alcaide, Víctor, "Arte e historia nacional del arte, 1940-1975", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 72 (1998) (Actas del Simposio "Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo"), pp. 11-28.

NIETO 2000
Nieto Alcaide, Víctor Manuel, "Historia del arte y los tópicos nacionalistas en el período de la autarquía", en Ignacio Luis Henares Cuéllar *et al.* (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. 1, pp. 215-232.

NIÑO 1993
Niño, Antonio, "Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)", en *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*, Madrid, Aieti/Síntesis-OEI, 1993, pp. 15-48.

NOTICES 1928
"Shorter Notices. The Prado", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LII, 298 (1928), pp. 42, 47.

NOTICIAS 1956a
"Noticias de arte. Quince nuevas salas en el Museo del Prado", *Goya*, 12 (1956), p. 421.

NOTICIAS 1956b
"Noticias de arte. Bolonia prepara la exposición de los Carracci", *Goya*, 13 (1956), p. 64.

NOTICIAS 1956c
"Noticias de arte. El Museo de Varsovia y Rembrandt", *Goya*, 14 (1956), p. 133.

NÚÑEZ 2000
Núñez, Jorge, "La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista", en *Antología de historia*, Quito, Flacso, 2000, pp. 9-46.

OBATON 1997
Obaton, Viviane, *La promotion de l'identité culturelle européenne depuis 1946*, Genève, Institut européen de l'Université de Genève, 1997.

OBRIST 2013
Obrist, Hans Ulrich, *A Protest Against Forgetting. Interviews with Eric Hobsbawm*, London, Verso, 2013.

O'DOHERTY 2011
O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.

OJETTI *et al.* 1922
Ojetti, Ugo *et al.* (com.), *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, cat. exp., Florencia, Palazzo Pitti, 1922, Milano; Roma, Bestetti e Tumminelli, 1924.

OJETTI 1936
Ojetti, Ugo, *Ottocento, novecento e via dicendo*, Milano, Mondadori, 1936.

OJETTI 1942
Ojetti, Ugo, *In Italia, l'Arte ha da essere italiana?*, Milano, Mondadori, 1942.

ONIEVA 1952
Onieva, Antonio Juan, *El Prado, sus cuadros y sus pintores*, Madrid, Paraninfo, 1952.

ONIEVA 1959, 1964, 1965, 1969
Onieva, Antonio Juan, *Nueva Guía completa del Museo del Prado*, Madrid, Mayfe, 1959 (reed. 1964, 1965, 1969).

ONOFRI y TRACCHI 2000
Onofri, Silvana y Tracchi, Cristina *L'indimenticabile mostra del'33*, Ferrara, Liceo classico L. Ariosto, 2000.

ORS 1922
Ors, Eugenio d', *Poussin y El Greco*, Madrid, Caro Raggio, 1922.

ORS 1944
Ors, Eugenio d', *Lo barroco*, Madrid, M. Aguilar Editor, [1944] (1ª ed. *Du Baroque*, París, Gallimard, 1935).

ORS 1949
Ors, Eugenio d', "Bodas de plata en el Museo del Prado", *Mundo Hispánico*, 13 (1949), s.p.

ORS 1992
Ors, Miguel d', "«¡La sonrisa de Franco resplandece!» (Notas sobre un topos de la Literatura «nacional» de la guerra de 1936-1939)", *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 8 (1992), pp. 9-28.

ORS 2004
Ors, Eugenio d', "Barroco. Arrabales de lo barroco. Revisión del Barroco", en Pedro Aullón de Haro (coord.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 95-112.

ORS *et al.* 1949
Ors, Eugenio d' *et al.*, *El Prado*, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, 1949.

ORTEGA 1983
Ortega, Soledad, "Relato", en *José Ortega y Gasset. Imágenes de una vida 1883-1955*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia; Fundación José Ortega y Gasset, 1983, pp. 11-60.

ORTEGA Y GASSET 1959
Ortega y Gasset, José, *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

OVEJERO 1934
Ovejero, Andrés, *Concepto actual del museo artístico. Discurso de ingreso del académico electo (Recepción pública celebrada el día 24 de junio de 1934)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1934.

PACE 2014
Pace, Valentino, "Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano", en Giulia Bordi *et al.* (eds.), *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma, Gangemi Editore, 2014, vol 2, pp. 347-352.

PACK 2009
Pack, Sasha D., *La invasión pacífica: Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2009 (1ª ed. New York, 2006).

PALLUCCHINI 1957
Pallucchini, Rodolfo, "Il problema delle mostre d'arte antica", *Ulisse*, V, 27 (1957), pp. 1411-1414.

PALOMARES 1989
Palomares Lerma, Gustavo, *Mussolini y Primo de Rivera. Política exterior de dos dictadores*, Madrid, Eudema, 1989.

PANCORBO 1998
Pancorbo La Blanca, Alberto, "José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 72 (1998) (Actas del Simposio "Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo"), pp. 77-88.

PANTORBA 1945
Pantorba, Bernardino de, *Felipe IV y su época*, Madrid, Gran Capitán, [1945].

PANTORBA 1946
Pantorba, Bernardino de, *José de Ribera*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946.

PANTORBA 1950
Pantorba, Bernardino de, *Guía del Museo del Prado. Estudio Histórico y Critico*, Madrid, Gran Capitán, 1950.

PANTORBA 1954, 1959, 1962, 1968, 1971
Pantorba, Bernardino de, *Guía del Museo del Prado. Estudio Histórico y Critico*, Madrid, Compañía Bibliografía Española, 1954 (ed. puesta al día 1959, 1962, 1968, 1971).

PAPI 2007
Papi, Gianni, *Ribera a Roma*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2007.

PAPI 2011
Papi, Gianni, "Ribera en Roma. La revelación del genio", en José Milicua y Javier Portús (coms.), *El joven Ribera*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 31-59.

PARIS 1935
Exposition de l'Art italien. De Cimabue à Tiepolo, cat. exp. Musée du Petit Palais de París, Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1935.

PAREDES 1965
Paredes Herrera, Ovidio César, *Nueva guía del Museo del Prado* (Prólogo del Marqués de Lozoya), Madrid, Mayfe, 1965.

PARISET 1956
Pariset, François-Georges. "L'exposition du VIe Festival de Bordeaux. L'âge d'or espagnol", *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1 (1956), pp. 112-117.

PASAMAR 1988
Pasamar Alzuria, Gonzalo, "La formación de la historiografía profesional en los inicios del franquismo (academicismo y legitimación)", *Perspectiva Contemporánea*, vol. I, 1 (1988), pp. 135-149.

PASAMAR 1991
Pasamar Alzuria, Gonzalo, *Historiografía e ideología en la postguerra española. La ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1991.

PASAMAR 1993
Pasamar Alzuria, Gonzalo, "La historiografía franquista y los tópicos del nacionalismo historiográfico español", *Studium. Geografía, Historia, Arte, Filosofía*, 3 (1995), pp. 7-31.

PASAMAR 1995
Pasamar Alzuria, Gonzalo, "De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 137-149.

PASAMAR 1998
Pasamar Alzuria, Gonzalo, "El marco profesional de los historiadores de arte en la época de don José Camón Aznar", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 72 (1998) (Actas del Simposio "Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo"), pp. 29-34.

PASAMAR y PEIRÓ 2002
Pasamar Alzuria, Gonzalo y Peiró Martín, Ignacio, *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Akal, 2002.

PASQUALI 1995
Pasquali, Marilena, *Francesco Francia Associazione per le arti 1894-1994*, Villanova di Castenaso, Renografica, 1995.

PASZTOR 2007
Pasztor, Maria, "France and the Polish October of 1956", en Jan Rowiński (ed.), *The Polish October 1956 in World Politics*, Warsaw, The Polish Institute of International Affairs, 2007, pp. 263-276 (1ª ed. Warszawa, 2006).

PATRIMONIO 1984
Patrimonio histórico español (Documentación preparada para la tramitación del Proyecto de Ley del Patrimonio Histórico Español) (B.O.G.C. 3 de abril de 1984), Madrid, Secretaría General, Congreso de los Diputados, 1984.

PAYNE 2014
Payne, Stanley G., *El fascismo*, Madrid, Alianza, 2014 (1ª ed. Madison, 1980).

PAULAIS 2014
Paulais, Julie, *Echanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937*, Mémoire de recherche 2nde année de 2ème cycle, École du Louvre, 2014. En https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544308 [Consulta: 10/12/2017]

PEIRÓ 2011
Peiró Martín, Ignacio, "Días de ayer de la historiografía española. La Guerra de la Independencia y la «conversión liberal» de los historiadores en el franquismo", en Jordi Canal y Pedro Rújula (eds.), *Guerra de ideas. Política y cultura en la España de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Institución Fernando el Católico; Marcial Pons Historia, 2011, pp. 445-479.

PEIRÓ 2013
Peiró Martín, Ignacio, *Historiadores en España. Historia de la Historia y memoria de la profesión*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

PEIRÓ 2016
Peiró Martín, Ignacio, "La caída de los dioses liberales: La gran mutación política de los historiadores españoles (1936-1943)", en Mirella Romero y Guadalupe Soria (eds.), *El almacén de la Historia. Reflexiones historiográficas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 167-206.

PEIRÓ 2017
Peiró Martín, Ignacio, *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017.

PEIRÓ 2019
Peiró Martín, Ignacio, "La continuidad innecesaria: consideraciones sobre los orígenes de la historiografía franquista y la memoria oculta de la profesión", en Asunción Esteban, Dunia Etura y Matteo Tomasoni (coords.), *La alargada sombra*

del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura, Granada, Comares, 2019, pp. 53-91.

PEIRÓ y MARÍN GELABERT 2016
Peiró Martín, Ignacio y Marín Gelabert, Miquel Àngel, "Catedráticos franquistas, franquistas catedráticos. Los «pequeños dictadores» de la Historia", en Francisco Javier Caspístegui e Ignacio Peiró (eds.), *Jesús Alonso: el maestro que sabía escuchar*, Pamplona, EUNSA, 2016, pp. 251-290.

PELLEGRINI 2011
Pellegrini, Emanuele, "Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi", *Studi di Memofonte*, 6 (2011), pp. 13-37. En http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.6/adolfo-venturi.html [Consulta: 04/12/2011]

PENA 1983
Pena, María del Carmen, "Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo", en *Aureliano de Beruete, 1845-1912*, cat. exp., Madrid, Caja de Pensiones, Obra Social, 1983, pp. 12-24.

PEREIRA y NEILA 2007
Pereira Castañares, Juan Carlos y Neila Hernández, José Luis, "La España de Alfonso XIII en el sistema internacional de posguerra (1919-1931)", *Historia Contemporánea*, 34 (2007), pp. 117-154.

PÉREZ 1995
Pérez, Trinidad, "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo", en *I Simposio de Historia del Arte. Artes "académicas" y populares del Ecuador*, Quito, Abya-Yala; Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-159.

PÉREZ 2004
Pérez Gil, Luis V., *La política exterior en el Bienio republicano-socialista (1931-1933). Idealismo, realismo y Derecho internacional*, Barcelona, Atelier, 2004.

PÉREZ DE ARMIÑAN 1995
Pérez de Armiñan, Alfredo, "El deslinde de las colecciones del Prado y del Centro de Arte Reina Sofía", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 38 (1995), pp. 101-108.

PÉREZ GALLARDO 2001
Pérez Gallardo, Helena, "El arriesgado vaivén de las obras maestras", *Descubrir el arte*, 34 (2001), pp. 48-53.

PÉREZ SÁNCHEZ 1962
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Algunos pintores italianos del siglo XVII en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 137 (1962), pp. 51-59.

PÉREZ SÁNCHEZ 1964a
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Algunos cuadros inéditos del barroco veneciano", *Goya Revista de Arte*, 59 (1964), pp. 346-357.

PÉREZ SÁNCHEZ 1964b
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965a
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "MOLKOVICH (Michael): Luca Giordano in America. A Loan Exhibition. April 1964 (Book Review)", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 149 (1965), p. 74.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965b
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid; Fundación Valdecilla, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965c
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1967
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Catálogo de los dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967.

PÉREZ SÁNCHEZ 1968a
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Nouveaux chefs-d'oeuvre au Prado", *L'Oeil. Revue d'Art mensuelle*, 157 (1968), pp. 5-34.

PÉREZ SÁNCHEZ 1969
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino (1591-1666)", *Goya*, 89 (1969), pp. 275-285.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970a
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, (com.), *Pintura italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado,* cat. exp. Casón del Buen Retiro, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970b
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Il seicento a Madrid", *Le Arti*, 4 (1970), pp. 19-26.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970c
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "Unfamiliar Italian Paintings of the Seventeenth Century", *Apollo. The Magazine of Arts,* XCI, 99 (1970), pp. 364-373.

PÉREZ SÁNCHEZ 1973
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, (com.), *Caravaggio y el naturalismo español*, cat. exp. Sevilla, Reales Alcázares, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ 1974
Pérez Sánchez, Alfonso E., *Museo del Prado*, Barcelona, Dánae, 1974.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977
Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado,* Madrid, Fundación Juan March, 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ 1982
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Autobiografía intelectual de Alfonso E. Pérez Sánchez", *Anthropos. Boletín de información y documentación,* 19 (1982), pp. 5-18.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985
Pérez Sánchez, Alfonso E. (com.), *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano,* cat. exp. Palacio de Villahermosa, Madrid, Museo del Prado, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ 1993
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Entrevista. Tres décadas en el Prado", *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional,* 116 (1993), pp. 63-68.

PÉREZ SÁNCHEZ 1995
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Los depósitos del Prado en la Universidad Central", en *La Universidad Complutense y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 371-380.

PÉREZ SÁNCHEZ 1999
Pérez Sánchez, Alfonso E., "El Museo del Prado, veinte años después", en *Lecciones sobre el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, pp. 83-106.

PÉREZ SÁNCHEZ 2001
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Biografía de Diego Angulo", en Isabel Mateo (coord.), *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 15-43.

PÉREZ SÁNCHEZ y SUREDA 1990
Pérez Sánchez, Alfonso E. y Sureda, Joan (coms.), *Colección Cambó*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.

PÉREZ-VILLANUEVA 1990
Pérez-Villanueva, Isabel, *La Residencia de Estudiantes 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de Señoritas,* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

PETAUX 2009
Petaux, Jean, *Democracy and Human Rights for Europe. The Council of Europe's Contribution,* Strasbourg, Council of Europe, 2009.

PEYROU y MARTYKÁNOVÁ 2014
Peyrou, Florencia y Martykánová, Darina, "Presentación. Dossier: La historia transnacional", *Ayer. Revista de Historia Contemporáne*a, 94 (2014), pp. 13-22.

PICÓN 1899
Picón, Jacinto Octavio, *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1899.

PIJOÁN 1916
Pijoán, José, *Historia del arte o El arte al través de la historia*, Barcelona, Salvat, 1916, vol. III.

PIJOÁN 1957
Pijoán, José, *Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957; Col. Summa Artis. Historia general del arte, vol. 16.

PILGRIM 1978
Pilgrim, Diane H., "Inherited from the past: The American Period Room", American Art Journal, 20 (1978), pp. 5-23.

PINTO 1986
Pinto Molina, María, *Vida de una publicación científica: El "Correo Erudito"* (Prólogo de Manuel Ballesteros Gaibrois), Granada, Universidad de Granada, 1986.

PIOTROWSKI 2009a
Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London, Reaktion Books, 2009 (ed. original Poznań, 2005).

PIOTROWSKI 2009b
Piotrowski, Piotr, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde", en Sascha Bru *et al.* (eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 49-58.

PITA 1980
Pita Andrade, José Manuel, "`Presentación", *Boletín del Museo del Prado*, 1 (1980), pp. 5-11.

PITA 1995
Pita Andrade, José Manuel, "Nuestros maestros", en *La Universidad Complutense y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 631-640.

PITA 1999
Pita Andrade, José Manuel, "Cara y cruz del Museo del Prado", en *Lecciones sobre el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, pp. 65-82.

PITA 2009
Pita Andrade, José Manuel, "Presentación" en Diego Angulo, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 9-23.

PLAN 2005
Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2005-2008, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

PLAN 2009
Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2009-2012. Proyectos, Madrid, Museo Nacional del Prado; Ministerio de Cultura, 2009.

PLAN 2013
Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2013-2016. Resumen, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

PLAN 2017
Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2017-2020, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

PODESTÀ 1957
Podestà, Attilio, "La mostra del Seicento europeo", *Emporium*, CXXV, 746 (1957), pp. 51-60.

POLÍTICA 1986
Política cultural 1982-86, Madrid, Ministerio de Cultura, Servicio de Publicaciones, Novatex, 1986.

POMPEY 1940
Pompey, Francisco, *El arte español*, Madrid, Rivadeneyra, 1940.

POMPEY 1945
Pompey, Francisco, *El Prado. Guía gráfica y espiritual con sus 200 mejores cuadros*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1945.

POMPEY 1956
Pompey, Francisco, *Ribera*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.

POMPEY 1957
Pompey, Francisco, *Apéndice indispensable a esta Guía gráfica y espiritual de Museo del Prado con*

sus 200 mejores cuadros, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.

POMPEY 1962
Pompey, Francisco, *Zurbarán*, Madrid, Offo, 1962.

POPE-HENNESSY 1991
Pope-Hennessy, John, *Learning to look*, London, Heinemann, 1991.

PORTÚS 1994
Portús Pérez, Javier, *Museo del Prado. Memoria escrita 1849-1994*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

PORTÚS 1998a
Portús, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

PORTÚS 1998b
Portús Pérez, Javier, "La idea nacional en la historiografía artística de postguerra española", en Rafael Huertas y Carmen Ortiz (eds.), *Ciencia y Fascismo*, Madrid, Doce Calles, 1998, pp. 181-192.

PORTÚS 1999
Portús Pérez, Javier, "Exposiciones conmemorativas del centenario de Felipe II", *Cuadernos de Historia Moderna*, 22 (1999), pp. 238-242.

PORTÚS 2007
Portús Pérez, Javier, "Diego Velázquez, por Diego Angulo", en Diego Angulo, *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, pp. 19-39.

PORTÚS 2009
Portús Pérez, Javier, "La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra", *Boletín del Museo del Prado*, XXVII, 45 (2009), pp. 100-128.

PORTÚS 2011a
Portús Pérez, Javier, "El Siglo de Oro en el Prado del siglo XX", en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2011, pp. 83-101.

PORTÚS 2011b
Portús Pérez, Javier, "Velázquez y su mundo, según Julián Gállego", en Gállego, Julián, *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 27-37.

PORTÚS 2012
Portús Pérez, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

PORTÚS 2015
Portús Pérez, Javier, "Justi y Beruete, con Velázquez de por medio", en Antonio Bonet, Henrik Karge y Jorge Maier (coords.), *Carl Justi y el arte español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015, pp. 139-153.

PORTÚS 2016
Portús Pérez, Javier, "Definiciones y redefiniciones de la «escuela española» de pintura", en Álvaro Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 175-196.

PORTÚS 2018
Portús Pérez, Javier (com.), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.

PORTÚS 2019
Portús Pérez, Javier, "Pintura española e identidad nacional (1781-1908), en Alejandro Vergara (com.), *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 28-47.

PORTÚS y PANCORBO 2015
Portús, Javier y Pancorbo, Alberto, "Francisco Calvo Serraller y el Museo del Prado", en Francisco Calvo Serraller, *Introducciones al Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado; Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 13-27.

PORTÚS y VEGA 2004
Portús Pérez, Javier y Vega González, Jesusa, *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados*

maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño (Prólogo de Nigel Glendinnig), Madrid, Nivola, 2004.

POSADA 2010
Posada Kubissa, Teresa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez, Madrid*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

POSNER 1968
Posner, Donald, "The Guercino Exhibition at Bologna", *The Burlington Magazine*, CX, 788 (1968), pp. 596-607.

PRADO 1975
Guía oficial del Museo del Prado, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.

PRADO 1983
Guía oficial del Museo del Prado, Madrid, Museo del Prado, 1983.

PREVITALI 1989
Previtali, Giovanni, *La periodización del arte italiano*, Madrid, Akal, 1989 (1ª ed. en *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, Questioni e Metodi, Torino, 1979).

PUCHE 1955
Puche, I., "La reforma del Museo del Prado y del Teatro Real", *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, 27 (1955), pp. 93-94.

QUAGGIO 2013
Quaggio, Giulia, "El poder suave de las artes: la Bienal de Venecia y la diplomacia cultural entre Italia y España (1948-1958)", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 29-47.

QUAGGIO 2014
Quaggio, Giulia, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014.

RAGGHIANTI 1956
Ragghianti, Carlo Ludovico, "Rembrandt in Olanda", *seleArte*, 26 (1956), pp. 69-70.

RAGGHIANTI 1961
Ragghianti, Carlo Ludovico, "Arte romanica europea", *seleArte*, 54 (1961), pp. 17-20.

RAMPLEY 2012
Rampley, Matthew, "The Construction of National Art Histories and the 'New' Europe", en Matthew Rampley *et al.* (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 231-248.

RAMÍREZ 1998
Ramírez, Juan Antonio, *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998.

RAMÍREZ 2008
Ramírez, Juan Antonio, "Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)", *Boletín de Arte*, 29 (2008), pp. 509-537.

RAYSSAC 2010
Rayssac, Michel, "L'échange artistique de 1941 entre l'Espagne et la France", en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 371-380.

REINACH 1911
Reinach, Salomon, *Apolo. Historia General de las Artes Plásticas*, Madrid, Gutenberg, 1911 (1ª ed. Paris, 1904; en español, 1906).

REDÍN 2018
Redín Michaus, Gonzalo, "Los tapices de *Las jornadas de Alemania* del Gran Duque de Alba: del Bombardeo de Ingolstadt a la Batalla de Mühlberg", en Gonzalo Redín (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea. Las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco/Libros-La Muralla, 2018, pp. 59-83.

RESTUCCIA 2013
Restuccia, Grazia Maria, "L'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna", *Figure. Rivista della Scuola di specializzazione in beni*

storico-artistici dell'università di Bologna, 1 (2013), pp. 157-167.

REVISTA 1945
"Nuevos catedráticos de historia del arte", *Revista Nacional de Educación*, 52 (1945), pp. 67-70.

REYERO 2008
Reyero, Carlos, "Investigadores e investigaciones de historia del arte en España desde 1975 a nuestros días", en Beatriz Rojas y Ernest Sánchez (coords.), *Historiografía española, 1875-2005*, México, Instituto Mora, 2008, pp. 105-146.

REYERO 2009
Reyero, Carlos, "Polvos de estos lodos. La Historia del Arte en el Bachillerato Franquista", en Juan Miguel González y María Jesús Mejías (coords.), *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, Departamento de Historia del Arte; Universidad de Sevilla, vol. 1, 2009, pp. 135-152.

RIAÑO 2013
Riaño, Peio H., *La otra Gioconda. El reflejo de un mito*, Barcelona, Debate, 2013.

RIBAS 2010
Ribas, Pedro, "Unamuno: su visión de América", en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2010, 71-93.

RICCI 1957
Ricci, Paolo, "L'arte del Seicento in balia dell'U. E. O", *Rinascita*, XIV, 1-2 (1957), pp. 37-41.

RICCÒMINI 2004
Riccòmini, Eugenio, "Le pietre malate", en *Cesare Gnudi: l'impegno nelle Belle Arti*, Actas de congreso, Bologna, Provincia di Bologna, 2004, pp. 53-62.

RICHMOND 2003
Richmond, Yale, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, The Pennsylvania State University Press, 2003.

RINCÓN 2013
Rincón, Wifredo, "Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación", en Carme López *et al.* (coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. I, pp. 251-275.

RITRATTO 1911
Mostra del Ritratto Italiano. Firenze MCMXI. Fotografie dei Fratelli Alinari, cat. exp., Firenze, Fratelli Alinari, 1911.

ROBERTS 2004
Roberts, Stephen G. H., "Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), 61-80.

ROBERTSON 1955
Robertson, Giles, "The Giorgione Exhibition in Venice", *The Burlington Magazine*, XCVII, 630 (1955), pp. 272-279.

ROCAMORA 1961
Rocamora, Pedro, "Crónica cultural española. Goya incompleto", *Arbor*, 191 (1961), pp. 112-115.

RODRÍGUEZ BERNAL 1994
Rodríguez Bernal, Eduardo, *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.

RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2008
Rodríguez-López, Carolina, "Las universitarias", en Santiago López-Ríos y Juan Antonio González (coords.), *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Ayuntamiento de Madrid; Fundación Cultural COAM-EA. Ediciones de Arquitectura, 2008, pp. 426-441.

RODRÍGUEZ MATEOS 2008
Rodríguez Mateos, Araceli, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp, 2008.

RODRÍGUEZ ORTEGA 2013
Rodríguez Ortega, Nuria, "Metahistoriografía y siglo XIX", en María Teresa Sauret (coord.), *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 69-115.

RODRÍGUEZ ZAPATERO 2005
"Palabras del Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, pronunciadas el 20 de octubre de 2004 con motivo de la aprobación de este plan en el Pleno Extraordinario del Real Patronato del Museo Nacional del Prado", en *Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2005-2008*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 13-15.

RODRÍGUEZ ZAPATERO 2008
En interés de España: una política exterior comprometida, conferencia pronunciada por el Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, en el Museo del Prado el 16 de junio de 2008, Real Instituto El Cano. En http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/politicaexteriorespanola/00027 [Consulta: 26/10/2015].

RODRÍGUEZ ZAPATERO 2010
Rodríguez Zapatero, José Luis, "Un homenaje necesario", en Arturo Colorado (com.), *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, cat. exp., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, p. 3.

ROMA 1974
Atti del Colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi (Roma, 1973), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974.

RONCUZZI 1995
Roncuzzi Roversi-Monaco, Valeria, "Il bombardamento sull'Archiginnasio: vicissitudini dell'edificio storico e del patrimonio librario", en Cristina Bersani y Valeria Roncuzzi (eds.), *Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti 1943-1945*, Bologna, Pàtron, 1995, pp. 119-141.

ROSCI 1964
Rosci, Marco (com.), *Mostra del Cerano. Catalogo*, cat. exp., Novara, Banca Popolare, 1964.

ROSENBERG 2018
Rosenberg, Daniel, "Exhibiting Post-national Identity: The House of European History", en Stefan Berger y Caner Tekin (eds.), *History and Belonging. Representations of the Past in Contemporary European Politics*, New York; Oxford, Berghahn Books, 2018, pp. 21-36.

ROSÓN 2016
Rosón Villena, María, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra, 2016.

ROSÓN y VEGA 2009
Rosón Villena, María y Vega, Jesusa, "Goya, de la República al franquismo: reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)", en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 245-259.

ROSSONI 2016
Rossoni, Elena, "Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna", en Grazia Agostini y Elena Rossoni (coms.), *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, cat. exp., Bologna, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo; Polo Museale Emilia-Romagna, 2016, pp. 17-38.

ROTTERMUND *et al*. 1999
Rottermund, Andrej, Folga-Januszewska, Dorota y Micke-Broniarek, Ewa (eds.), *Przeszłość przyszłości… Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, 1999.

ROUSTEAU-CHAMBON y MAZEL 2014
Hélène Rousteau-Chambon y Claire Mazel (eds.), *Victor-Lucien Tapié. Relire* Baroque et classicisme, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

RÓŻYCKI 2015
Różycki, Bartłomiej, *Polska Ludowa wobec Hiszpanii frankistowskiej i hiszpańskiej transformacji ustrojowej (1945-1977)*, Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej, 2015.

RUBIO 2003
Rubio Aróstegui, Juan Arturo, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón, Trea, 2003.

RUIZ 2008
Ruiz, Leticia, "Septiembre de 1920: una sala para el Greco en el museo del Prado", en *El Greco, Toledo 1900*, cat. exp. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Madrid, Ministerio de Cultura; Caja Castilla La Mancha, 2008, pp. 211-223.

RUMEU DE ARMAS 1980
Rumeu de Armas, Antonio, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980.

RUSCONI 1922
Rusconi, John A., "La Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700", *Emporium*, LV, 329 (1922), pp. 258-273.

SALAS 1956
Salas Bosch, Xavier de, "Rembrandt. Holanda conmemora los trescientos cincuenta años de su nacimiento", *Goya. Revista de arte*, 15 (1956), pp. 138-146.

SALAS 1979
Salas Bosch, Xavier de, *¿Qué es el Museo del Prado? Su historia y sus problemas*, Madrid, Ediciones Orgaz, 1979.

SALAS 1978
Salas Bosch, Xavier de, *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978.

SALERNO 1957
Salerno, Luigi, "La Mostra del Seicento", *Commentari*, VIII, 1 (1957), pp. 5-13.

SALMI 1957
Salmi, Mario, "Il problema delle mostre d'arte", *Ulisse*, V, 27 (1957), pp. 1346-1358.

SALVATORE 2014
Salvatore, Annadea, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi, Petit Palais, 1935*, Tesi di Dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, 2014. En http://dspace.unive.it/handle/10579/4600 [Consulta: 10/12/2017].

SAMUELS 1979
Samuels, Ernest, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press, 1979.

SAMUELS 1987
Samuels, Ernest, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press, 1987.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ 2005
Sánchez-Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Madrid, Edhasa, 2005, 2 vols. (1ª ed. Buenos Aires, 1956).

SÁNCHEZ-BIOSCA 2002
Sánchez-Biosca, Vicente, "¡Qué descansada vida! La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43, 1, (2002), pp. 140-161.

SÁNCHEZ-BIOSCA 2014
Sánchez-Biosca, Vicente, "El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal", en Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 177-195.

SÁNCHEZ CANTÓN 1925
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Salas de pintura francesa*, Madrid, Tipografía Artística, 1925.

SÁNCHEZ CANTÓN 1926
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *San Francisco de Asís en la escultura española. Discurso leído por Francisco Javier Sánchez Cantón el día 20 de junio*

de 1926; y contestación de Elías Tormo y Monzó, Madrid, Tipografía artística, 1926,

SÁNCHEZ CANTÓN 1927
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "La reorganización del Museo del Prado", *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XVI, 8 (1927), pp. 290-293.

SÁNCHEZ CANTÓN 1933
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid, Blass, 1933.

SÁNCHEZ CANTÓN 1937
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Les premières mesures de défense du Prado au cours de la Guerre Civile en Espagne", *Mouseion*, 39-40 (1937), pp. 67-73.

SÁNCHEZ CANTÓN 1939
Sánchez Cantón, Francisco Javier (com.), *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado; Blass, 1939.

SÁNCHEZ CANTÓN 1941
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "El envío de España a la Exposición de Lisboa del 1940", *Revista Nacional de Educación*, 5 (1941), pp. 21-28.

SÁNCHEZ CANTÓN 1944a
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Rasgos diferenciales de la pintura española. Conferencia pronunciada por el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, catedrático de la Universidad Central y subdirector del Museo del Prado, el 10 de febrero de 1944*, Madrid, Escuela Diplomática, 1944.

SÁNCHEZ CANTÓN 1944b
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Características de los fondos del Museo del Prado. Conferencia pronunciada por el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, catedrático de la Universidad Central y Subdirector del Museo del Prado, el 24 de febrero de 1944*, Madrid, Escuela Diplomática, 1944.

SÁNCHEZ CANTÓN 1947
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Cambó y el Museo del Prado", *Arbor*, VIII, 23 (1947), pp. 259-265.

SÁNCHEZ CANTÓN 1949
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *El Museo del Prado. Cuadros, estatuas, dibujos y alhajas*, Madrid, Peninsular, 1949.

SÁNCHEZ CANTÓN 1952
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Itinerario del Museo del Prado*, Madrid, Peninsular, 1952.

SÁNCHEZ CANTÓN 1955
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *La colección Cambó*, Barcelona, Alpha, 1955.

SÁNCHEZ CANTÓN 1956a
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Suplemento al Itinerario del Museo del Prado con las modificaciones realizadas al inaugurarse las quince salas nuevas en mayo de 1956*, Madrid, Peninsular, 1956.

SÁNCHEZ CANTÓN 1956b
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Crónica. La ampliación del Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, XXIX, 116 (1956), pp. 336-342.

SÁNCHEZ CANTÓN 1956c
Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Adquisiciones del Museo del Prado. 1954-1955", *Archivo Español de Art*e, XXIX, 114 (1956), pp. 85-94.

SÁNCHEZ CANTÓN 1958, 1963, 1967
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Guía completa del Museo del Prado*, Madrid, Peninsular; Aldús, 1958, 1963, 1967 (1ª ed. 1947)

SÁNCHEZ CANTÓN 1961
Sánchez Cantón, Francisco Javier (S. C.), "El Arte Románico en las Exposiciones de Barcelona y de Santiago (24 de julio a 10 de octubre de 1961)", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 136 (1961), pp. 368-371.

SÁNCHEZ CANTÓN 1965
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, Madrid,

Plus-Ultra, 1965, vol. 27 “Escultura y Pintura del siglo XVIII. Francisco Goya”.

SÁNCHEZ CANTÓN 1966
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Tesoros de la pintura en el Prado*, Barcelona, Daimón, 1966 (1ª ed. 1959).

SÁNCHEZ CANTÓN 1970
Sánchez Cantón, Francisco Javier, “Sotomayor en la dirección del Prado y en la Academia de Bellas Arte de San Fernando”, *Abrente*, 2 (1970), pp. 33-37.

SÁNCHEZ RECIO 2017
Sánchez Recio, Glicerio, “Dictadura franquista e historiografía del franquismo”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 52 (2017) (Ejemplar dedicado a ‘Manuel Tuñón de Lara (1915-2015): la historiografía contemporánea española en el siglo XXI’), pp. 71-82.

SANGRÓNIZ 1925
Sangróniz, José Antonio de, *La expansión cultural de España en el extranjero y principalmente en Hispano-América*, Madrid; Ceuta, Editorial Hércules, 1925.

SANPAOLESI 1935
Sanpaolesi, Piero, “Le transport et l’emballage des objets pour l’exposition d’art italien de Paris”, *Mouseion*, 29-30 (1935), pp. 127-131.

SANZ-PASTOR 2005
Consejo de Redacción, “Entrevista a Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola”, *Revista museos.es*, 1 (2005), pp. 184-195. En http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-1-2005.html [Consulta: 22/03/2016]

SARAPIK 2019
Sarapik, Virve, “CIHA Congresses and Soviet Internationalism”, en Kristina Jõekalda, Krista Kodres y Michaela Marek (eds.), *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*, Cologne, Bölhau, 2019, pp. 240-259.

SAUNDERS 2001
Saunders, Frances Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

SAZ 1986
Saz Campos, Ismael, *Mussolini contra la II República. Hostilidad, conspiraciones, intervención (1931-1936)*, Valencia, Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1986.

SAZ 2003
Saz Campos, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003.

SAZ 2004
Saz Campos, Ismael, “La dictadura de Franco como historia del tiempo presente”, en Carlos Navajas Zubeldía (coord.), *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, Gobierno de La Rioja; Instituto de Estudios Riojanos, 2004, vol. 1, pp. 77-91.

SAZ 2010
Saz Campos, Ismael, “Discursos y proyectos españoles sobre el nuevo orden europeo”, en Francesc Vilanova y Pere Ysas (eds.), *Europa, 1939. El año de las catástrofes*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 129-146.

SCHÖNBERGER y SOEHNER 1963
Schönberger, Arno y Soehner, Halldor, *El Rococó y su época*, cat. exp. Múnich, 1958, Barcelona, Salvat, 1963.

SCHÖNBERGER 1969
Schönberger, Arno, *Le siècle du rococo*, cat. exp. Múnich, 1958, Arcueil, Conseil de la Coopération Culturelle du Conseil de l’Europe; Publications filmées d’Art et d'Histoire, 1969 (reedición conmemorativa)

SEMPRÚN 1993
Semprún, Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 1993.

SEMPRÚN 2006a
Semprún, Jorge, *Pensar en Europa* (Prólogo de Josep Ramoneda), Barcelona, Tusquets Editores, 2006.

SEMPRÚN 2006b
Semprún, Jorge, "Ahora empieza la pintura moderna", en Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller (coms.), *Picasso. Tradición y vanguardia*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 21-25.

SEPÚLVEDA 2005
Sepúlveda, Isidro, *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos; Marcial Pons Historia, 2005.

SESMA 2005
Sesma Landrin, Nicolás, "La construcción del discurso europeísta del franquismo desde el Instituto de Estudios Políticos (1948-1956)", *Historia contemporánea*, 30 (2005), pp. 159-177.

SETTIS 2002
Settis, Salvatore, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Madrid, Giulio Einaudi Editore, 2002.

SHONE y STONARD 2013
Richard Shone and John-Paul Stonard (eds.), *The books that shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London, Thames & Hudson, 2013.

SIERRA 1957
Sierra Nava, José María, *El Consejo de Europa*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

SIMAL 2009
Simal, Mercedes, "El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias", en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 445-455.

SIMAL 2013
Simal, Mercedes, "La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", en Inmaculada Socias y Dimitra Gkozgkou (coords.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Asturias, Trea, 2013, pp. 371-394.

SIMONE y PELLEGRINI 2016
Simone, Gerardo de y Pellegrini, Emanuele, "The Books that shaped Art History? No Italians, please", *Predella. Rivista di arti visive*, 39-40 (2016), pp. I-VII.

SŁAWSKA 1957
Sławska, Aniela, "Wystawa „Il Seicento Europeo". Rzym, grudzień 1956 - luty 1957", *Biuletyn Historii Sztuki*, XIX, 3 (1957), pp. 269-276.

SNYDER 2018
Snyder, Timothy, *El camino hacia la no libertad*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

SOLANA 2007
Solana, Javier, "El mejor director para el mejor museo", en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid; Sevilla, Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 19-20.

SOLANA 2008
Solana, Guillermo (com.), *Arikha*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.

SPEAR 1971
Spear, Richard E., *Caravaggio and His Followers*, cat. exp. Cleveland Museum of Art, New York, Harper & Row, 1971.

SPEAR 2010
Spear, Richard, "Caravaggiomania", *Art in America*, 98 (2010), pp. 118-125.

STEENHOFF 1929
Steenhoff, Willem J., "Les Musées et les échanges internationaux d'oeuvres d'art", *Mouseion*, 8 (1929), pp. 128-132.

STORM 2008
Storm, Eric, "Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art", *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20 (2008), pp. 113-133.

STORM 2011
Storm, Eric, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

STORM 2017
Storm, Eric, "Art History", en Diana Mishkova y Balázs Trencsényi (eds.), *European Regions and Boundaries. A Conceptual History*, New York, Berghahn Books, 2017 pp. 372-393.

STRINATI y VODRET 1999.
Strinati, Claudio y Vodret, Rossella (coms.), *Caravaggio*, cat. exp., Madrid, Electa España, 1999.

SUEIRO 1984a
Sueiro Seoane, Susana, "Primo de Rivera y Mussolini. Las relaciones diplomáticas entre dos dictaduras (1923-1930)", *Proserpina*, 1 (1984), pp. 23-34.

SUEIRO 1984b
Sueiro Seoane, Susana, "La influencia de Mussolini y su régimen en la dictadura de Primo de Rivera", *Proserpina*, 1 (1984), pp. 35-50.

SUEIRO 1988
Sueiro Seoane, Susana, "La política mediterránea de Primo de Rivera: el triángulo Hispano-Ítalo-Francés", *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 1 (1988), pp. 183-223.

SUEIRO 1992
Sueiro Seoane, Susana, *España en el Mediterráneo. Primo de Rivera y la "cuestión marroquí", 1923-1930*, Madrid, UNED, 1992.

SUTTON 1957
Sutton, Denys, "Seventeenth Century Art in Rome", *The Burlington Magazine*, XCIX, 649 (1957), pp. 109-115.

TAPIÉ 1957
Tapié, Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.

TAPIÉ 1962
Tapié, Victor-Lucien, "Baroque slave et d'Europe centrale", en *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini* (Convegno Internazionale, 1960), Roma, Academia Nazionali Dei Lincei, 1962, pp. 353-358.

THUILLIER 1993
Thuillier, Jacques, "Classicismo barocco Cesare Gnudi et le probleme du Seicento", en Elena De Luca (ed.), *Il classicismo. Medioevo, Rinascimento, barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio; Accademia Clementina, 1993, pp. 253-258.

THUM y FARALDO 2000
Thum, Gregor y Faraldo Jarillo, José M., "Las Regiones Occidentales Polacas. Experimento social y arquitectura de las identidades", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22 (2000), pp. 325-348.

THUM 2011
Thum, Gregor, *Uprooted. How Breslau Became Wrocław during the Century of Expulsions*, Princeton; Oxford, Princeton University Press, 2011 (1ª ed. *Die fremde Stadt. Breslau 1945*, Berlin, Siedler Verlag, 2003).

TOFFANELLO 2017
Toffanello, Marcello (ed.), *All'Origine delle Grandi Mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio, 2017.

TOLEDO 1958
Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV Centenario de su muerte (1558-1958), cat. exp. Toledo, antiguo Hospital de Santa Cruz, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958 (2ª ed. corregida)

TORMO 1909
Tormo y Monzó, Elías, *Discurso leído en la solemne inauguración del curso académico de 1909 a 1910. Las Bellas Artes, nueva entre las*

disciplinas universitarias, Madrid, Universidad Central; Imp. Colonial, 1909.

TORMO 1911
Tormo y Monzó, Elías, "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIX, 4 (1911), pp. 271-313.

TORMO 1916a
Tormo y Monzó, Elías, "Varias obras maestras de Ribera, inéditas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1 (1916), pp. 11-28.

TORMO 1916b
Tormo y Monzó, Elías, "Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 4 (1916), pp. 311-317.

TORMO 1916c
Tormo y Monzó, Elías, "Retales, virutas, cizallas… Horacio Borgiani en España bajo Felipe III", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1 (1916), p. 93.

TORMO 1924
Tormo y Monzó, Elías, *España y el arte napolitano (siglos XV al XVIII)* (Conferencia dada en Madrid el 23 de abril de 1924 con motivo del VII Centenario de la Universidad de Nápoles), Madrid, Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1924.

TORMO 1927
Tormo y Monzó, Elías, *Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, 1927.

TORMO 1935
Tormo y Monzó, Elías. Contestación", en *Un episodio de la vida de María de Molina. Discurso leído en la Academia de la Historia el 24 de febrero de 1935, en la recepción pública de Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 81-97.

TORMO 1949
Tormo y Monzó, Elías, "La educación artística de Ribalta, padre, fue en Castilla y no en Italia", en *Pintura, escultura y arquitectura en España estudios dispersos de Elías Tormo y Monzó*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 89-127.

TORMO *et al.* 1964
Tormo y Monzó, Elías *et al.*, *Sánchez Cantón. Al cumplir cincuenta años de servicio en el Museo del Prado*, Madrid, Blas, 1964.

TORRES 1998
Torres González, Begoña, "El Marqués de la Vega-Inclán, coleccionista", *Goya. Revista de Arte*, 267 (1998), pp. 333-344.

TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA 2000
Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra; Filmoteca Española, 2000.

TRIADÓ 1982
Triadó, Joan Ramón, "Libro del mes", *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 19 (1982), p. 25.

TUSELL 1994
Tusell Gómez, Javier, "Actualidad y problemas del Museo del Prado", *Cuenta y Razón*, 88 (1994), pp. 41-48.

TUSELL 2003
Tusell, Genoveva, "La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte*, 16 (2003), pp. 223-232.

TUSELL 2004
Tusell Gómez, Javier, *El aznarato. El gobierno del Partido Popular 1996-2003*, Madrid, Aguilar, 2004.

TUSELL 2006
Tusell Gómez, Javier, "Guernica. Legado Picasso" (voz), en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, t. IV, pp. 1246-1247.

TUSELL 2017
Tusell, Genoveva, *El* Guernica *recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Cátedra, 2017.

TUSELL y SAZ 1982
Tusell Gómez, Javier y Saz Campos, Ismael, "Mussolini y Primo de Rivera. Las relaciones políticas y diplomáticas de dos dictaduras mediterráneas", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 179, 3 (1982), pp. 413-483.

TYMANOWSKI 2014
Tymanowski, Józef, "Poland's Foreign Policy in the Years 1945-1980", en Małgorzata Mizerska-Wrotkowska y José Luis Orella (eds.), *Poland and Spain in Contemporary World*, Madrid, Schedas, 2014, pp. 23-44.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2005
Úbeda de los Cobos, Andrés (com.), *Annibale Carracci "Venus, Adonis y Cupido"*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2006
Úbeda de los Cobos, Andrés, "España y la fortuna crítica de los pintores boloñeses", en José Luis Colomer (coord.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fundación Carolina; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 197-212.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2008
Úbeda de los Cobos, Andrés (com.), *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2013
Úbeda de los Cobos, Andrés, "Annibale Carracci restaurado. La capilla Herrera de Santiago de los Españoles de Roma", en *Maestros en la sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2013, pp. 207-223.

URBÁNEK 2007
Urbánek, Jiří, "From optimism to sceptic realism. Poland on the way to Europe, 1991-1998", en Vladimír Goněc (ed.), *In Between enthusiasm and pragmatism: How to construct Europe? Six studies*, Brno, Masaryk University Press, 2007, pp. 153-195.

VALCANOVER 1956
Valcanover, Francesco, *Portret wenecki od Tycjana do Tiepola* (Prefacio de Giuseppe Fiocco), cat. exp., Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956.

VALERI 2008
Valeri, Stefano, "I volumi della *Storia dell'Arte Italiana*", en Mario d'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi* (Atti del Convegno, Roma, 2006), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2008, pp. 37-42.

VÁZQUEZ 2012
Vázquez Ramil, Raquel, *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución Libre de y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Madrid, Akal, 2012.

VEGA 2000
Vega González, Jesusa, "El Museo del Prado (en recuerdo de Antonio Saura)", *Revista de Museología*, 21 (2000), pp. 8-11.

VEGA 2001
Vega González, Jesusa, "El futuro del Museo del Prado", *El Periódico del Arte*, 49 (2001), p. 7.

VEGA 2002
Vega González, Jesusa, "La enfermedad del Museo del Prado. Aportaciones para un diagnóstico", *Temas para el Debate*, 93-94 (2002), pp. 82-84.

VEGA 2003
Vega González, Jesusa, "Aproximación del estudio de la pintura antigua española. Estado de la cuestión", en *Actas del Seminario de Expertos sobre Pintura Virreinal*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 73-104.

VEGA 2007
Vega González, Jesusa, "Del pasado al futuro de la Historia del arte en la universidad española", *Ars Longa*, 16 (2007), pp. 205-219.

VEGA 2010
Vega González, Jesusa, "«Es tan sabio como ameno; nunca me perdonaré no haberle oído antes». Elías Tormo y su nostalgia de España en Roma", en Ricardo Olmos, Trinidad Tortosa y Juan Pedro Bellón, *Repensar la Escuela del CSIC en Roma.*

Cien años de memoria, Madrid, CSIC, 2010, pp. 321-357.

VEGA 2016
Vega González, Jesusa, "La Historia del Arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva", en Álvaro Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 23-173.

VEGA *et al.* 2009
Vega González, Jesusa *et al.*, "Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne", *Perspective. La revue de l'INHA*, 2 (2009), pp. 180-206.

VEGA y VIDAL 2013
Vega González, Jesusa y Vidal, Julián, "El devenir de la Historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya", en Luis Arciniega (ed.), *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 411-492.

VELÁZQUEZ 1960
Velázquez y lo velazqueño, cat. exp. Casón del Buen Retiro, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

VENTURI 1926
Venturi, Adolfo, *Correggio*, Roma, s.n., 1926.

VENTURI 1926
Venturi, Lionello, *Cuatro pasos hacia el arte moderno. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

VENTURI 1927
Venturi, Adolfo, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Ulrico Hoepli, 1927.

VENTURI 1930
Venturi, Adolfo, *Arte italiano*, Barcelona, Labor, 1930.

VENTURI 1950
Venturi, Lionello, *Lezioni di storia dell'arte moderna. La pittura del Seicento. II. Il classicismo* (Universitá degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, año académico 1949-1950), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1950.

VENTURI 1952
Venturi, Lionello, "Problemi attuali. Mostre d'arte 1952. Caravaggio e gli Olandesi", *Commentari*, III, 4 (1952), pp. 248-249.

VENTURI 1957
Venturi, Lionello, "Problemi attuali. La Mostra del Seicento europeo", *Commentari*, VIII, 1 (1957), pp. 3-4.

VERGARA 2019
Vergara, Alejandro (com.), *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

VIDAL 2009
Vidal, Julián, "El museo, la comunicación y el discurso científico", *Nolens Volens*, 3, (2009), pp. 12-21.

VIDAL I JANSÀ 1991
Vidal i Jansà, Mercè, *Teoria i crítica en el Noucentisme. Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'estudis catalans; Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1991.

VIEJO-ROSE 2011
Viejo-Rose, Dacia, "Destruction and Reconstruction of Heritage: Impacts on Memory and Identity", en Helmut Anheier y Yudhishthir Raj Isar (ed.), *Heritage. Memory & Identity*, Londres, Sage, 2011 pp. 53-69.

VILLA 2012
Villa, Rocío de la, "Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género", en *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, Exit Publicaciones, 2012, pp. 116-127.

VINIEGRA 1902
Viniegra, Salvador, *Catálogo ilustrado de la exposición de El Greco*, cat. exp., Madrid, J. Lacoste, 1902.

VIOLA 2007
Viola, Bill. "Quietud conmovedora", en *El Museo del Prado y el arte contemporáneo, la influencia de*

los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia, Madrid; Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado; Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 303-321.

VITZTHUM 1965
Vitzthum, Walter, "Current and Forthcoming Exhibitions: Paris [Le Caravage et la peinture italienne de XVIIe siècle at the Louvre]", *The Burlington Magazine*, CVII, 745 (1965), pp. 214-215.

VITZTHUM 1970
Vitzthum, Walter, "Current and Forthcoming Exhibitions: Seicento Painting in Madrid", *The Burlington Magazine*, CXII, 807 (1970), pp. 420-423.

VOSS 1910
Voss, Hermann,"Die Falschen Spanier", *Der Cicerone*, 2 (1910), pp. 5-11.

VOSS 1957
Voss, Hermann, "Appunti. La 'Mostra del Seicento Europeo' a Roma", *Paragone*, VIII, 89 (1957), pp. 56-64 (ed. original "Die «Mostra del Seicento europeo», Dezember 1956-Januar 1957", *Kunstchronik*, 10 (1957), pp. 87-93).

VOVK VAN GAAL y DUPONT 2012
Vovk van Gaal, Taja y Dupont, Christine, "The House of European History", en Bodil Axelsson *et al.* (eds.), *Entering the Minefields: The Creation of New History Museums in Europe. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012, pp. 43-53. En http://www.ep.liu.se [Consulta: 10/12/2018]

VV. AA. 1999
Lecciones sobre el Museo del Prado, Madrid, Fundación Juan March, 1999.

VV. AA. 2006
Calvo Serraller, Francisco (dir.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, 6 vols.

VV. AA. 2007
In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid; Sevilla, Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa, 2007.

VV. AA. 2013
Maestros en la sombra, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2013.

WALICKI *et al.*1956
Walicki, Michał *et al.*, *Rembrandt i jego krąg*, cat. exp., Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956.

WALCZAK 2011
Walczak, Marek, "Michał Walicki (1904-1966)", *Rocznik Historii Sztuki*, 36 (2011), pp. 127-136.

WITKOWSKI 2004
Witkowski, Rafał, "The painting of Francisco de Zurbarán at the National Gallery in Poznań, Poland", en Carlos Moreira *et al.* (eds.), *A Cartuxa. Actas do Colóquio Internacional*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2004, pp. 158-165.

WITTE 2017
Witte, Arnold, "Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908", en Andrea Bacchi y Liliana Barroero (eds.), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Genova, Sagep Editori; Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017, pp. 23-31.

WITTKOWER 1962
Wittkower, Rudolf, "Il Barocco in Italia", en *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini* (Convegno Internazionale, 1960), Roma, Academia Nazionali Dei Lincei, 1962, pp. 319-336.

WITZ 1972
Witz, Ignacy, *Przechadzki po warszawskich wystawach. 1945-1968*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

WOERMANN 1924
Woermann, Karl, *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, vol. V.

WULFF 2003
Wulff, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.

ZAŁĘSKI 1999
Załęski, Krzysztof, "Stanisław Lorentz as the creator of the 'Modern' National Museum", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 40 (1999), pp. 21-44.

ZAMBOLO 2017
Zambolo, Matteo, "La pittura bresciana in mostra (1934-1939)", en Marcello Toffanello (ed.), *All'Origine delle Grandi Mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio, 2017, pp. 85-103.

ZAMORA 2008
Zamora, Alonso, "Ciudad Universitaria. 1935", en Santiago López-Ríos y Juan Antonio González (coords.), *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Ayuntamiento de Madrid; Fundación Cultural COAM-EA. Ediciones de Arquitectura, 2008, pp. 736-745.

ZAMPETTI 1963
Zampetti, Pietro, "Bilancio breve della mostra del Seicento a Venezia", en Vittore Branca (ed.), *Barocco europeo e Barocco veneziano* (Lezioni del Primo Corso Internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1959), Firenze, Sansoni Editore, 1963, pp. 137-146.

ZANINELLI 2010
Zaninelli, Fulvia, "Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del Novecento", en Valentina Gensini, Lucia Mannini y Anna Mazzanti (coms.), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, cat. exp., Firenze, Polistampa, 2010, pp. 57-68.

ZAPPIA 2015
Zappia, Caterina, "La collezione di Alessandro Marabottini", en Caterina Zappia (ed.), *Collezione Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca Editori d'Arte; Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, 2015, pp. 11-16.

ZENOBI 2011
Zenobi, Laura, *La construcción del mito de Franco. De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid, Cátedra, 2011.

ZERI 1998
Zeri, Federico, *Confieso que me he equivocado. Fragmentos para una autobiografía*, Madrid, Trama editorial, 1998 (1ª ed. Paris, Gallimard, 1995)

ZUGAZA 2005
Zugaza, Miguel, "Hacia el Nuevo Museo del Prado", en José Manuel Iglesias (ed.), *Actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 2004)*, Santander, Universidad de Cantabria; Ayuntamiento de Reinosa, 2005, pp. 29-43.

ZUGAZA 2014
Zugaza, Miguel, "Museos y diplomacia cultural", *Política Exterior*, 160 (2014), pp. 44-52.

Z. V. 1956
Z. V., "Varsavia: Una mostra del ritratto veneto e una mostra d'arte italiana", *Emporium*, CXXIV, 743 (1956), pp. 231-237.