**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

# TESIS DOCTORAL

# Los públicos que formaron el Museo del Prado: transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Rocío Álvaro Sánchez**

Director

**Francisco Javier Arnaldo Alcubilla**

Madrid

**© Rocío Álvaro Sánchez, 2021**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

# TESIS DOCTORAL

Los Públicos que formaron el Museo del Prado. Transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900).

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ROCÍO ÁLVARO SÁNCHEZ

DIRECTOR

FRANCISCO JAVIER ARNALDO ALCUBILLA

UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**Tesis Doctoral**

# *Los públicos que formaron el Museo del Prado. Transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)*

**Doctoranda: Rocío Álvaro Sánchez**

**Director: Francisco Javier Arnaldo Alcubilla**

**Departamento de Historia del Arte**

**Facultad de Geografía e Historia**

**2021**

**A mi yaya Ana, por caminar siempre a mi lado, aunque ya no estés conmigo.**

# AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento personal no es para otro que para el Museo del Prado, por aquella mi primera visita a los 10 años que marcó mi vocación y el devenir de la persona que soy hoy. En segundo lugar, a mi *yaya* Ana, por ser la persona que me alentó en mi vocación, hablándome con el más puro amor de mi bisabuelo, al que nunca conocí, pero de quien heredé mi pasión por la Cultura y mi profundo amor por mi tierra materna, Andalucía. Y en tercer lugar a Yolanda Cardito Rollán, técnica del Archivo del Museo del Prado y sin cuya dedicación, profesionalidad y saber hacer esta tesis difícilmente hubiera visto la luz. Por otro lado también a Xuan Folguera Martín por apoyarme siempre sin descanso.

En el ámbito académico el primero de todos es para mí director Javier Arnaldo Alcubilla, por acogerme como doctoranda pero sobre todo por su paciencia y por su atención. En segundo lugar a Miguel Ángel Ladero Quesada, catedrático de Historia Medieval de la Universidad Complutense, por todas sus enseñanzas y por señalarme el camino profesional a seguir en tiempos de vacilaciones e incertidumbre.

Por último a mis padres, a mi familia, y a mi queridísima sobrina *Ali*, por ser mi continuadora en el camino de las Artes y las Letras.

# INDICE

**AGRADECIMIENTOS** ..... 3

**RESUMEN** ..... 10

**ABSTRACT** ..... 12

**0. A MODO DE INTRODUCCION: ANTECEDENTES.** ..... 16

____Fuentes para la historia interna del Museo del Prado. **.....17**

____Justificación del límite cronológico. **.....22**

____Antecedentes **.....27**

**1. DE MUSEO REAL A MUSEO PÚBLICO: NACIONALIZACIÓN Y PROYECCIÓN PÚBLICA EN EL Museo del Prado (1868-1881).** ..... 67

**1.1. El Museo del Prado bajo las direcciones de Antonio Gisbert (1868-1873) y Francisco Sans y Cabot (1873-1881).** ..... 71

1.1.1. El proyecto de reglamentación tras la nacionalización. El Reglamento de 1870. **.....78**

1.1.2. La Dirección de Francisco Sans y Cabot (1873-1881). **.....91**

**2. EL CAMINO HACIA LA PROYECCIÓN PÚBLICA DEL MUSEO DEL PRADO (1868-1901). LAS DIRECCIONES DE FEDERICO DE MADRAZO (1881-1889), FRANCISCO PRADILLA (1896-1898) Y LUIS ÁLVAREZ CATALÁ (1898-1901).** ..... 106

**2.1. Organización interna: directrices sobre los nuevos espacios y necesidades públicas.** ..... 111

2.1.1. Reglamentos. **.....157**

2.1.2. Copistas. **.....164**

**3. PÚBLICO O PÚBLICOS EN UN MUSEO EN CONSTANTE TRANSFORMACIÓN: VIAJEROS Y COPISTAS. 1868-1900.** ..... 182

**3.1. Los viajeros y su mirada de España a través de su visita al Museo del Prado.** ..... 182

3.1.1. Opiniones generales. **..... 187**

____ Impresiones sobre la museografía, personal, público. **..... 197**

____Edificio **..... 199**

____Visita **..... 204**

3.1.2. Cuestiones museográficas. **..... 211**

____Iluminación **..... 212**

____Impresiones sobre la Colección y sus restauraciones. **..... 214**

____Ordenación de las colecciones **..... 217**

**3.2. Organización interna. Público y públicos en un museo en constante transformación.** .. 232

**4. Consideraciones suplementarias: EL PAPEL DEL REGENERACIONISMO EN LA PROYECCIÓN PÚBLICA DEL MUSEO. LAS DIRECCIONES DE JOSÉ VILLEGAS (1901-1918) Y AURELIANO BERUETE Y MORET (1918-1922).** ..... 257

**4.1. Disposiciones generales y regulación de la entrada y la visita en el primer tercio del siglo XX.** ..... 268

**4.2. Reglamentación de su comportamiento entre 1901-1922. Fotógrafos y copistas.** ..... 271

____Horario de los copistas. **..... 282**

**4.3. La vocación social de las direcciones de José Villegas (1901-1918) y Aureliano de Beruete y Moret (1918-1922)** ..... 291

4.3.1. Aspectos didácticos de las políticas de público. **..... 297**

**BIBLIOGRAFIA** ..... 307

**Documentación de Archivo** ..... 307

**Estudios Monográficos y Ensayos.** ..... 325

**ANEXO FOTOGRÁFICO** ..... 33333

*Ilustración 1*. HF0837. Museo del Prado. Vista de la fachada oeste o de Velázquez.1857.

*Ilustración 2*. HF0822. Louis de Clercq. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez.1857.

*Ilustración 3*. HF0678 Jean Jules Andrieu. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez.1865.

*Ilustración 4.* HF0682.Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez. 1903.

*Ilustración 5.* HF833/050. Exposición de Bellas Artes. Sala de Escultura. Hacia 1878.

*Ilustración 6*. HF1099. Museo del Prado, vista de la Sala de la Reina Isabel II.1879.

*Ilustración 7.* HF 1270. Vista de una sala de las Escuelas Flamencas.1870.

*Ilustración 8*. Museo del Prado, vista de la sala Isabel II.1893.

*Ilustración 9*. HF1096. Jean Laurent i MInier. Museo del Prado, Sala de la Reina Isabel II.1899.

*Ilustración 10*. HF 1093. Jean Laurent y Minier. Museo del Prado, sala de la Reina Isabel II.

*Ilustración 11*. HF0683. Underwood and Underwood. Museo del Prado. Galería central con copistas ante la Inmaculada de Murillo. Hacia 1902.

*Ilustración 12.* HF0683. White, Hawley C. Museo del prado, vista de la puerta de Velázquez. Hacia 1903.

*Ilustración 13*. HF1250. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, Vista de la sala de Velázquez.1907-1915.

*Ilustración 14*. HF1276. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez. H. 1900-1907.

*Ilustración 15.* HF 1230. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una de las salas.

*Ilustración 16*. HF3403/002. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la galería principal.1900-1907.

*Ilustración 17*. HF3405/006. Museo del Prado, vista de la galería principal. 1907-1915.

*Ilustración 18*. HF 3411/003. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una sala alta de Escuela Española.

*Ilustración 19*. HF3423/008. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una sala de Escuela Italiana.

*Ilustración 20.* HF3488/002. Museo del Prado, vista de la Sala de Murillo. 1907-1915.

*Ilustración 21* HF3489/001. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez.1907-1915.

*Ilustración 22*. HF3496/002. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez.1907-

1915.

*Ilustración 23*. Entrada gratuita. AMNP. Caja 952/Leg.37320.

*Ilustración 24*. AMNP. Caja 611. Entrada Gratuita. Hacia 1920.

**ANEXO DOCUMENTAL** ..... 348

DOCUMENTO 1. AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 7 Organización y formación de la Galería de Archivo Museo del Prado 25 de septiembre de 1818.

DOCUMENTO 2. AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 18. Distribución de las salas del Real Museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central. 27 de diciembre de 1826.

DOCUMENTO 3. AMNP Caja 1366/Legajo 11.280/Nº Exp.3. Real Orden por las que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese a la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo director del Establecimiento, José de Madrazo. 15 de Agosto de 1838.

DOCUMENTO 4. Caja : 350 / Legajo: 18.02 / Nº Exp: 9 / Nº Doc: 24 Nota relativa al horario de apertura al público. 29 de mayo de 1839

DOCUMENTO 5. AMNP Caja: 350 / Legajo: 16.02 / Nº Exp: 16 / Nº Doc: 5.Real Orden por la que se dispone que se esteren las salas flamenca y española según el presupuesto presentado por Antonio Cerdán, maestro espartero. 12 de Diciembre de 1839.

DOCUMENTO 6. AMNP Caja : 350 / Legajo: 18.03 / Nº Exp: 8 / Nº Doc: 4. Real Orden circular por la que se dispone que todos aquellos artistas que realicen copias de las obras que forman parte de las Reales colecciones deben dejar una copia a lápiz con el fin de dar origen a una colección o álbum que se conservará en cada dependencia. 11 de Agosto de 1840.

DOCUMENTO 7. AMNP Caja351/Legajo 18.04/NºExp.11/NºDoc.6. Real Orden por la que se disponen las obligaciones y las reglas que deben cumplir los empleados del Real Patrimonio y la Real Casa. 28 de noviembre de 1843.

DOCUMENTO 8. Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 22 / Nº Doc: 4. Horario de apertura al público. 21 de octubre de 1844.

DOCUMENTO 9. Caja 381/Legajo 11.206/Nº exp.3. Quejas por el servicio de copistas y solicitudes para realizar copias. 25 de enero de 1870.

DOCUMENTO 10. AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 1. Cesión al Ministerio de Fomento del Museo de Pintura y Escultura. Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda a la Dirección del Museo de Pintura y Escultura por la que se disponen las condiciones de la cesión del Museo al Ministerio de Fomento. 16 de marzo de 1870.

DOCUMENTO 11. AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 2. Real Orden comunicada

del Ministerio de Hacienda al Director del Museo de Pintura y Escultura por la que da cuenta de la entrega del Establecimiento al Ministerio de Fomento. 3 de mayo de 1870.

DOCUMENTO 12. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/Nº Doc.6 Gisbert, Antonio, Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y escultura al Director General de Instrucción Pública por el que da cuenta de las condiciones de las zonas del museo donde pueden trasladarse la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura (trinidad) según lo ordenado el 20 de septiembre de 1870. 26 de septiembre de 1870.

DOCUMENTO 13. Caja 354/Legajo 18.70/Nº Exp.4/Nº Doc.15. Oficio de Juan Valera Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que conceden permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducir todos los objetos de arte existentes en el Establecimiento. 15 de abril de 1871.

DOCUMENTO 14. Real Orden comunicada por la que se autoriza la expedición de papeletas para visitar el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Pintura y Escultura a un módico precio, los beneficios se destinarán al Asilo de beneficiencia del pardo. 29 de agosto de 1871.

DOCUMENTO 15. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/ Doc.7 Gisbert, Antonio, Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad. 22 de marzo de 1872.

DOCUMENTO 16. Caja 1429/Legajo 11.286/Nº Exp.23/Nºdoc 1. Minuta de oficio del Director del MNPE al DGIP por el que le remite nota histórica de la fundación y organización para su publicación en la Guía de forasteros. 21 de abril de 1873.

DOCUMENTO 17. AMNP Caja : 360 / Legajo: 34.11 / Nº Exp: 9. Plano de las mediciones de temperatura de los salones del Este y salas nuevas. 1897.

DOCUMENTO 18. AMNP Caja : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 19 Decreto del Ministerio de Fomento por el que se fija la planta de personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura (pdf). 14 de noviembre de1872.

DOCUMENTO 19. 170. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc. 4. Sans y Cabot, Francisco, Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura por orden de la dirección del 3 de febrero de 1875.15 de Febrero de 1875.

DOCUMENTO 20. AMNP Caja : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 26. Estadísticas del Museo correspondientes a los años de 1873 a 1881. 19 de marzo de 1881.

DOCUMENTO 21. L 37/Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc 4. Solicitud de Eliseo Meifren para copiar obras. 20 de mayo de 1895.

DOCUMENTO 22. L 37/ Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc.11. Solicitud de Pierre Paris, profesor de la Universidad de Burdeos, para fotografiar obras. 17 de abril de 1897.

DOCUMENTO 23. AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 6. Nota de las autorizaciones del Director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.1 de junio de 1909.

DOCUMENTO 24. AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº Exp.18. Instrucción que el conserje del Museo debe dar al personal sobre las obligaciones de éstos que han sido recogidas en el nuevo Reglamento, 29 de abril de 1897.

”Un museo de arte, antes que un laboratorio o un archivo histórico, es una FÁBRICA DE SUEÑOS” (Bettagno, 96, XV)

**RESUMEN**

El Museo del Prado surgido de las colecciones reales, permaneció unido a la Corona hasta su nacionalización en 1868, a partir de la cual comenzó a germinarse el museo maduro que hoy conocemos, gracias a una sucesión de direcciones con las que fueron configurándose tanto su organización interna como su personal y sus colecciones. El año de la Revolución *La Gloriosa*, 1868, coincidió con el inicio de la dirección de Antonio Gisbert (1868-1873). Antonio Gisbert trabajó intensamente para dotar al Museo de un reglamento con carácter, definido y con personalidad que configurase una institución que, hasta ese momento, había presentado enormes carencias de organización y de personal, pero nunca de identidad. A la dirección de Antonio Gisbert (1868-1873) le sucedieron las de Francisco Sans y Cabot (1873-1881), Federico Madrazo (1881-1889), Vicente Palmaroli (1895-1896), Francisco Pradilla (1896-1898) y Luis Alvaréz Catalá (1898-1901). Junto a la sucesión de direcciones, de manera paralela, se iniciaría la redacción de una serie de reglamentos que pusieron las bases de la organización interna del museo y la reglamentación del público. El análisis del público en general, y dentro del mismo, de los viajeros y copistas, ha sido otro de los objetivos de este trabajo a través de la regulación de las visitas, la organización y el comportamiento del público. Su presencia en las salas del museo también quedó reflejada en los reglamentos de la institución, progresivamente cada vez más elaborados y detallados en todo lo relacionado con ellos. Por otro lado, los relatos de

viaje nos acercan a conocer su mirada de España, su interés por el Prado y la Escuela Española, así como las condiciones de la museografía y sus impresiones sobre Madrid. Posteriormente, a principios del siglo XX, llegaron las direcciones de José Villlegas (1901-1918), uno de cuyos momentos claves fue la creación del Patronato en 1912 y la dirección de Aureliano Beruete y Moret (1918-1922).

Como fin último de este estudio, hemos querido señalar y refrendar, a través del análisis de la documentación inédita extraída del Archivo del Museo del Prado, la importancia del Museo del Prado en la Historia de la Museología española a través de la evolución histórica de su proyección pública y su función social. Para la consecución de este fin, nos hemos centrado en el análisis de varios aspectos. Por un lado, el análisis de la evolución de la función social del Museo Nacional del Prado y sus públicos en el periodo comprendido entre 1868-1900. Así como de su organización interna y el papel que desempeñaron las nuevas políticas de público, con especial atención a aquellos aspectos que tuvieron como objetivo la mejora de la visita y las condiciones de la misma y, por último, el análisis de la percepción de los viajeros, artistas y copistas sobre la institución, sus colecciones, sus necesidades, sus carencias y sus expectativas personales.

La nacionalización del Museo del Prado y su progresiva apertura hacia nuevos públicos -copistas, viajeros y artistas- y, en los últimos años del siglo XIX hacia la comunidad educativa- fueron antecedentes de los preceptos básicos sobre los cuales se basarían décadas después las actuales concepciones museológicas: el papel del museo y su vocación social que continuaría manifiesta durante la dirección de José de Villegas. El propio Aureliano Beruete y Moret (padre) ya señaló en 1899, durante su

discurso de inauguración de la Sala Velázquez, el concepto del museo como un centro de educación no formal. El discurso de Beruete supondría una antesala del concepto de museo social que en los años setenta del siglo XX, defendieron museólogos de la talla de Henri Rivière o Varen-Bohen y que posteriormente quedaría plasmado en la Declaración de Santiago de Chile de 1972 y pondría las bases del MINOM-Movimiento Internacional de la Nueva Museología. La concepción social del museo quedaría recogida en la definición del ICOM: *Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo*.

En conclusión, la investigación llevada a cabo a través de diversas fuentes documentales, bibliográficas, crónicas y relatos, nos ha permitido dibujar el boceto de la transformación social del Museo del Prado desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX. El análisis de su lento pero progresivo aperturismo social y su preocupación por ir construyendo una solidez legislativa institucional en base a la cual poder gestionar y definir la institución que hoy en día conocemos y admiramos.

**ABSTRACT**.

The Prado Museum came to existence by benefiting from the royal art collections and remained attached to the Crown until its nationalization in 1868. However, the unique museum that we know and the institution that it has become, was the result of the successive contributions of its directors, that progressively, shaped and moulded its internal organization, its structures and the consolidation of its collections. In 1868, the year of the “La Gloriosa Revolution”, Antonio Gisbert became its

Director (1868-1873). He devoted himself to provide the Museum with a regulation possessed of a distinctive character and personality that would shape an institution that, up to that moment, had presented great deficiencies concerning its organization and structures, but never its identity. Gisbert (1868-1873) was succeeded by Francisco Sans y Cabot (1873-1881), Federico Madrazo (1881-1889), Vicente Palmaroli (1895-1896), Francisco Pradilla (1896-1898) and Luis Alvaréz Catalá (1898-1901). Along with each of the directors came the sequential drafting changes of the regulatory framework that laid the foundations for the internal organization of the Museum and the statutes and formal provisions for the public. A further objective of this study was the analysis of the public in general, including a deeper analysis of travellers and copyists through the regulatory framework of visits, the organization and the public's behaviour and code of conduct. The visitors' presence in the Museum rooms was also incorporated in the institutional regulations, which were more and more elaborated and detailed in every aspects concerning the public. Beside, travel stories bring us closer to knowing the travellers' view of Spain, their interest in the Prado Museum and "the Spanish School", a well as the museography conditions and their impressions of Madrid. Later, at the beginning of the 20th century, Director Villlegas (1901-1918) sponsored in 1912, the creation of the Museum´s Board of Trustees (Patronato del Prado) which was to become one of the museums milestones and thereafter Aureliano Beruete y Moret (1918-1922) developed those initial efforts.

The ultimate goal of this study allows to provide a better understanding of the relevance of the Prado Museum through the analysis of unpublished documentation extracted from the Museum's Archives, and to highlight the importance of this insti-

tution for the history of Spanish Museology, via the evolution of its public projection and its social function. To achieve these aims, we primarily conduct our work towards the analysis of some crucial aspects of the evolution of the Prado National Museum's social function, including some essential aspects of its visitors from the period between 1868 and 1900. In addition, we consider how further adaptations of its internal organization and policies contributed in shaping the museum´s services, and in particular, how the consolidation of its structural improvements resulted in the provision of better services to the public. Secondly, we focus on the perception of travellers, artists and copyists about the institution, its collections, its needs, its shortcomings including their personal expectations.

The nationalization of the Prado Museum and its opening to new audiences - such as copyists, travellers, artists and in the last years of the 19th century, the educational community - conformed the foundational tenets on which current museological conceptions based decades later. The social vocation of the museum, highlighted during the direction of José de Villegas, was reiterated in 1899 by Aureliano Beruete y Moret (senior) during his opening speech at the Velázquez Room referring to the museum as a non-formal education center. Beruete's speech would be the preamble to the later developed concept of a social museum that was defended in the last quarter of the 20th century by museologists of the stature of Henri Rivière or Varen-Bohen. This concept was later embodied in the 1972 Declaration of Santiago de Chile and would lay the foundations of the MINOM-International Movement of New Museology. The social conception of the museum would be included in the ICOM definition: "*A museum is a permanent, non-profit institution at the service of society and open to*

*the public, which acquires, preserves, studies, exhibits and disseminates tangible and intangible heritage of Humanity for the study, education and for recreational purposes*".

In conclusion, the present research use all available sources including original documentation, extended bibliography, chronicles and all other historical relevant recourses, and is intended to articulate the social transformation of the Prado National Museum throughout the designated period: from the second half of the 19th century to the beginning of the 20th century. The analysis conveys how the slow but progressive social openness of the Museum, the changes in its regulatory framework and the successive contributions were paramount to shape the consolidation of the current Museum that we know and deeply admire.

# 0. A MODO DE INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES.

El Museo del Prado surgido de las colecciones reales, permanecería unido a la Corona hasta 1868, fecha en la que comenzó a germinarse como Museo Nacional configurándose su organización interna, su personal y sus colecciones. Este año coincidió además con el cese de Federico de Madrazo y el inicio de la dirección de Antonio Gisbert, que trabajó intensamente para dotar al Museo de un reglamento con carácter, definido, y con una personalidad que configurase una institución que, hasta ese momento, había presentado enormes carencias de organización y de personal, pero nunca de identidad. A la dirección de Antonio Gisbert (1868-1873) le sucederían las de Francisco Sans y Cabot (1873-1881), Federico Madrazo (1881-1889), Vicente Palmaroli (1895-1896), Francisco Pradilla (1896-1898) y Luis Álvarez Catalá (1898-1901). A esta sucesión de direcciones le acompañaría, a partir de 1868, la redacción continua de una serie de Reglamentos, que pondrían las bases de la organización interna del museo y que nos han ayudado a realizar un análisis del público en general, así como de los viajeros y copistas, en particular, conocer la regulación de las visitas, la organización y el comportamiento del público. Entre este público destacaremos a los viajeros y copistas, cuya presencia en las salas del museo también quedó reflejada en los reglamentos, cada vez más elaborados y detallados. Por otro lado, sus escritos nos acercaron a conocer su mirada de España, su interés por el Prado y la Escuela Española, las condiciones de la museografía, así como sus impresiones sobre Madrid. Por último en la presente investigación perfilaremos cual fue la realidad de la institución a principios del siglo XX. En estos momentos llegaron a la dirección del museo José Villlegas (1901-1918) y Aureliano Beruete y Moret (1918-

1922). Un principio de siglo en el que la aparición del Patronato del museo en 1912, junto con la continua mejora de la organización interna, daría al Prado una nueva dimensión, a la que se uniría el nombramiento de Aureliano Beruete y Moret (hijo), como director de la pinacoteca, el primer historiador de arte en ocupar un cargo que durante años había sido regentado por artistas de renombre.

## Fuentes para la historia interna del Museo del Prado.

Como hemos explicado en líneas anteriores, nuestro estudio se ha centrado en el análisis de la documentación del Archivo del Museo del Prado. Uno de los principales objetivos de este trabajo ha sido rastrear en él la documentación de la institución en el periodo que nos ocupa y sacarla a la luz. Junto al actual Archivo del Prado existen otros archivos que recogen fuentes directas sobre las obras realizadas en el Museo, entre otros se encuentran, el Archivo del Palacio Real y el Archivo de la Administración General del Estado[1], que conservan una nutrida documentación, así como la Biblioteca Nacional con un precioso material gráfico. En lo que se refiere a la documentación conservada en el Archivo General de la Administración, se conservan varias cajas con importante documentación sobre las obras arquitectónicas que se realizaron durante este periodo, 1968-1900, la caja 8163 del AGA recoge, entre otras, información sobre la pavimentación en la sala flamenca (1875⁄1878) o de la Sala Española e Italiana entre 1876 y los expedientes de mejora de las galerías exteriores de la fachada principal, el proyecto de instalación de un museo iconográfico, el expediente de la colocación de la estatua de Velázquez (1897⁄99)(Caja: AGA 8164). Durante este periodo, trabajó en el museo uno de sus grandes arquitectos, Francisco

[1] A partir de ahora AGA.

Jareño. Entre 1884 y 1887, Francisco Jareño intervino en la instalación de una nueva cubierta. Tras su cese sería sustituido por el ingeniero Eduardo Saavedra y Moragas, quien fue nombrado director de obras en 1886. Eduardo Saavedra dirigió la mejora del cerramiento con verja y el arreglo de patios y fachadas (Caja: AGA 8166 / 8167), así como la reforma de la Sala de la Reina Isabel en 1889 (Caja: 8168). Durante los años 90 destacarían los proyectos de arreglos y reformas de las Salas Goya y Alfonso XIII (1890), y el proyecto de reparación de la sala de escultura (1892) (Caja: AGA 8169/8170) o el traslado de la estatua de Daoíz y Velarde (1879/1890). En lo que respecta a las obras realizadas a principios del siglo XX, se conserva documentación de proyectos de mejora en la calefacción por vapor, mejoras también en la climatización del museo, tanto para la luz como en la ventilación llevadas a cabo entre 1901-1902. (Cajas: AGA 8384/8385).

Junto a la información relativa a las obras del Museo, el AGA conserva documentación relacionada con la historia del personal del museo. En su sección de Educación nº5 Instrumento de descripción 1.04 de la Dirección General de Bellas Artes, se conservan expedientes relativos personales de funcionarios del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos comprendidos entre 1837 y 1917 (Cajas 6496-6559, Legajo: 6126-6175). Si bien la mayoría de la documentación corresponde al siglo XX. Destacamos la documentación general comprendida entre 1854-1868 (Caja: 6783) y entre 1867-1879 (Caja: 6784), relativa a aspectos económicos: como los gastos y cuentas de estos años 1876-1883. Se conservan documentos relativos a la aprobación de proyectos de reglamentos relativos a las plantillas de personal, comprendidas entre 1890-1896 (Legajo: 6633) y también los

reglamentos impresos entre 1876-1908 (Sección Educación nº8, Instrumento de Descripción 1.07. DGBA, Caja: 7398). También podemos rastrear los depósitos del Museo, especialmente los comprendidos entre 1883-1908 (Cajas 6798-6799-6800-6801). Así como el expediente relativo al Centenario de Velázquez y la inauguración de la sala Velázquez en 1894 (Caja: 7203, Legajo: 6678 Sección de Educación nº7 Instrumento de Descripción 1.06). En relación al personal del museo también encontramos documentación en la Sección Administrativa del Archivo del Palacio Real con fecha del 1 de octubre de 1868. La falta de personal también produjo el cierre de algunas salas (Legajo: 461, nº27). El AGA conserva un índice de fichas donde aparecen ordenados alfabéticamente aquellas personas que tuvieron algún tipo de relación con la Corona. Dicho índice recoge expedientes del personal relacionado con la conservación de las obras tales como carpinteros, arquitectos, bibliotecarios, moledores de colores, pintores de cámara, miniaturistas, retratistas, fotógrafos o bien personal con relación directo con el Museo: directores, conserjes, porteros, barrenderos, carpinteros, forradores de cuadros, guardas, tallistas o profesores de lienzos (Archivo del Palacio Real, Expediente Personal).

Otro de los archivos fundamentales para el conocimiento de las remodelaciones realizadas en el Museo del Prado es el Archivo Histórico Nacional. En él se conserva documentación sobre las obras que se hicieron en este periodo y, en concreto, en el Casón del Buen Retiro: la remodelación del Casón de los años 80 (Legajo: 91. Caja: 2. Año 1879/85). Durante este tiempo también se produjo la remodelación del proyecto de reforma de la escalinata principal y obras accesorias del

Casón (14-4-1880), así como obras de reforma, reparación y restauración (26-2-1881) (Legajo: 15) y el proyecto de Museo de Reproducciones Artísticas.

El Archivo del Palacio Real recoge información sobre los expedientes personales y expedientes administrativos como son el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio y una relación de los cuadros y objetos del Museo del Prado que procedían del Palacio Real. La Biblioteca del Palacio Real guarda una importante colección fotográfica en la que se encuentran fotografías de Clifford (Sig.4 Caja: 8(1-52), sobre los tapices de Goya (Sig.4 Caja: 6 (40-43), así como vistas fotográficas de la fachada del Museo Nacional del Prado (foto nº 6511-revisar la signatura). Conserva también el "Álbum Monumental de España", que recoge fotografías una sección dedicada al Museo Nacional del Prado, obra de Francisco Ruiz y Ruiz realizada entre 1863-1868, publicadas por la imprenta de Manuel Galiano. También se conservan fotografías de la galería de esculturas datadas en 1862, así como la obra de "Tesoro de la Escultura: colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él", que fue publicada por Madrid la imprenta a cargo de J. López y M. Galiano (1862-1865) en 5 vols. (Sig.IX/6168-6170). En la sección Administrativa del Palacio Real se conserva la solicitud de Don Carlos Bermúdez, quien solicitaba fotografiar los cuadros del museo en 1868 (Legajo: 461, nº27). Otros oficios conservados nos hablan del complicado problema de la calefacción como el oficio del Director del Museo pidiendo carbón vegetal para los braseros de los porteros, guardas para la Sala de la Reina, así como el reconocimiento de los caloríferos, para que funcionen sin peligro (3 de diciembre de 1869), y la proposición para el esterado de las salas del Museo (oficio del 19 de octubre de 1869, Legajo: 461, nº27).

El Archivo del Museo del Prado conserva varias fuentes documentales importantes para el periodo que nos ocupa, como la colección de la Casa Postal que se encontraba en la calle Libertad, nº 37. Es una colección privada que perteneció a D. Martín Carrasco Marqués y que recoge una colección de fotografías producidas por Hauser y Manet entre 1892-1895. Junto a las fotografías se conservan un buen número de postales que reproducen el Museo. El Archivo Ruiz Vernucci conserva fotografías de Jean Laurent, entre ellas una vista general del Museo, otra de la fachada norte y sur, o una vista general de la sala de Isabel II, y un conjunto de fotografías sin autor de diferentes espacios del Museo como la Sala de Escultura, la Sala de Pintura italiana o la Rotonda de la escultura de Carlos V y la fachada norte.

En la Biblioteca Nacional se conserva también una importante colección fotográfica en su sección de Bellas Artes, dentro del servicio de Dibujos y Grabados. Entre ellas la obra fotográfica *Tesoros de Escultura*, una colección de las mejores fotografías en el Real Museo y fuera de él, realizadas en Madrid entre 1862 y 1864 en IV vols. (BA/7692-B.A i/41). Otra importante colección es el álbum de Narciso Hergueta de 1874, (Signatura 17-70), que contiene copias de los principales cuadros así como cartas de visita y fototipias de Jean Laurent y Cia (BA/510), bajo el título *L´oeuvre de Velázquez au Musée du Prado à Madrid* (1880-1890) con un total de 85 láminas y fotografías de Jean Laurent y Clifford de la fachada del Museo del Prado (Sig.17034-013). En la sección de fotos y grabados también encontramos la obra de F.J. Parcerisa *Vista del Museo desde una de las cuatro fuentes*, pertenecientes a la colección *Recuerdos y bellezas de España* (E-390-V-93). Así como una vista de la Galería de la Escuela italiana del Museo de Pinturas, que sirvió para la ilustración del

Museo Universal del año 1858 dibujada según consta en la inscripción por F.Ruiz (BA i 144).

En conclusión, el Archivo del Palacio Real, el de la Administración General del Estado y la Biblioteca Nacional constituyen centros fundamentales de referencia para la investigación de la historia interna del Museo del Prado.

## Justificación del límite cronológico.

Javier Portús establecía en su obra *Museo del Prado. Memoria Escrita (1819-1994)* que la historia que generalmente se ha escrito del Prado ha sido la de la institución y no la de su proyección hacia el exterior, o la de la manera en que se ha convertido en un punto de referencia para sus visitantes extranjeros y españoles que han encontrado en él una verdadera seña de identidad y un vínculo para reflexionar sobre su propia historia.[2]

Desde este trabajo de investigación pretendemos mostrar la transformación social de la institución a través de la documentación conservada en el Archivo del Museo Nacional del Prado: el reflejo de la transformación de su organización interna, de sus reglamentos y de su política de público en unos años cruciales para su configuración como institución. En cuanto a los segmentos de público, nos hemos centrado en las ordenaciones para el público en general y en profundidad en los copistas y viajeros. En este sentido nuestro trabajo se ha dividido en cuatro grandes capítulos que siguen un recorrido cronológico: Un primer capítulo centrado en el proyecto de reglamentación de la nacionalización y sus consecuencias, como fueron

[2] Portús, Javier, *Museo Del Prado. Memoria Escrita (1819-1994)*, (Madrid: Museo del Prado, 1994), 16.

el proyecto de Reglamento de 1870 y, después, las direcciones de Antonio Gisbert y Francisco Sans y Cabot. Un segundo capítulo centrado en el camino hacia la proyección pública bajo las direcciones de Federico de Madrazo, Vicente Palmaroli, Francisco Pradilla y Luis Álvarez Catalá, direcciones en las que se fue produciendo la estructuración de la organización interna de la institución y la organización de su personal. El tercer capítulo se encuentra centrado en dos segmentos de público en constante transformación como fueron los copistas y los viajeros. Y un cuarto y último capítulo que nos introduce en el siglo XX marcado por la figura de dos insignes directores como fueron el pintor José Villegas y Aureliano Beruete y Moret (hijo) quien tuvo una clara visión educativa de la institución.

Cronológicamente nuestro estudio se centrará principalmente en el periodo comprendido entre 1868-1900. En 1868 se produjo el estallido de la Revolución Liberal, la llamada *Gloriosa*[3], y el triunfo del Régimen Liberal, tras el cual tuvo lugar la nacionalización del museo, con las leyes del 12 de mayo de 1865 y del 18 de diciembre 1869, a través de las cuales el museo y sus colecciones dejaron de ser patrimonio privado de la Corona. Con la Ley del 12 de mayo de 1865 quedarían vinculados a la corona todos los bienes del Real Museo de Pintura y Escultura. Según se dictaminó en su Título I, dejaban de ser propiedad privada y quedaban adscritas al Estado, quedando diferenciado el Patrimonio de la Corona y el Patrimonio del Estado. Gonzalo Anes calificó este gesto como un acto de generosidad por parte de la Reina Isabel II, "del que no pueden mostrarse casos equiparables, evitando de esta manera

[3]Sobre este tema destacar la exposición realizada por el Museo del Romanticismo "La Gloriosa. La Revolución que no fue" (17 de julio al 13 de diciembre de 2019).

la triste división y dispersión que habían sufrido otras colecciones reales. Ya en la ley de 1869, no se incluirán como bienes de la Corona, los procedentes del Real Museo de Escultura, aunque no será hasta el Sexenio Revolucionario 1868-1874 cuando los bienes pasen a ser considerados de pleno derecho bienes del Estado por la ley del 18 de diciembre de 1868".[4]

La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo fundamental en la historia del museo, ya que fue adquiriendo madurez tanto en el plano legislativo como en el de su organización interna. En cuanto a sus colecciones, dos artistas centraron la atención durante estos años: Velázquez y Goya. A partir de 1907 se uniría la figura del Greco[5], tras su redescubrimiento gracias al impulso dado a su figura por la obra de Manuel Bartolomé Cossío.[6] Durante la etapa objeto de nuestro estudio, los escritos dejados por viajeros y artistas foráneos, recogen una información clave para abordar, aspectos tales, como la museografía, o la ordenación de las colecciones, así como para aproximarnos a la visión que se tenía de la institución por parte de éste público selecto. Sus visitas fueron *in crescendo* conforme nos acercamos al final del siglo XIX y principios del siglo XX, y sus testimonios jugarían un papel fundamental en la difusión del Prado y su consideración como pinacoteca de referencia internacional. Así mismo, durante el último tercio del siglo XIX, regirían los designios de la institución artistas de renombre, preocupados por cuestiones artísticas y pedagógicas, pero que buscaron situar al Prado a la altura de las grandes pinacotecas internacionales como el Museo

[4]Anes Gonzalo, *Las Colecciones Reales y la Fundación del Museo del Prado.* (Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1996), 114-115.

[5] Cfr. García-Montón González, Patricia. 2014. Una magnífica lección de pintura española. El Greco en el Prado de Beruete, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), 213-235.

[6]Cossío, Bartolomé Manuel, *El Greco*, (Madrid: Victoriano Suárez, 1908).

del Louvre o la National Gallery de Londres. Entre ellos, cabe destacar, Federico de Madrazo, cesado de la dirección el mismo año del estallido de la Revolución, *La Gloriosa,* en 1868, y que volvió a ser su director, años más tarde, en el periodo comprendido entre 1881-1889.

El cambio de siglo supuso una inflexión en la historia del Museo Nacional del Prado que fue conformando su decisiva transformación social y su apertura hacia nuevos públicos. En todo ello jugo una papel fundamental el ideario de la Institución Libre de Enseñanza que subsistió en las políticas de la nueva intelectualidad que ocupó la dirección del Museo en el segundo periodo nuestra cronología 1900-1922. Fecha clave de este periodo fue el discurso pronunciado por el pintor Aureliano de Beruete y Moret (padre) en 1899. Sus ideas regeneracionistas quedaron recogidas en el discurso de inauguración de la sala Velázquez, antigua Sala de la Reina, en cuya comisión participó y en el que manifestó que un "Museo es, ante todo, un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierra". (…).[7]El primer tercio del siglo XX está protagonizado por la dirección de José Villegas (1901-1918), pintor de formación, que dirigió la institución durante casi 20 años. Su gestión al frente del museo significó uno de los periodos más activos hasta la fecha desde su fundación. Preocupado por la reordenación de las colecciones, con él se realizaron las primeras exposiciones temporales (*El Greco*[8],

[7]Beruete y Moret, Aureliano, *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. Don 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 M.G.Hernández, 1899)**.**

[8] Sobre la influencia del Greco vid. Barón Thaidigsmann, Javier. *Greco et les modernes*, (París, Cohen & Cohen: 2019).

1902 y *Zurbarán*, 1905) y se impulsó el carácter didáctico, promoviendo las visitas guiadas y destacando su papel dentro del funcionamiento del Museo, lo que entroncaba con el ideario que había sido impulsado por la Institución Libre de Enseñanza, la idea de un Museo social y educativo abierto a la sociedad. Impulsó también las donaciones y realizó mejoras en la infraestructura del edificio en pro de una mejor conservación de la obras. Fue también durante su mandato cuando se llevó a cabo la creación del Patronato del Museo, el 7 de junio de 1912. Su gestión, precursora e innovadora en muchos aspectos, quedó oscurecida en la historiografía por el malogrado robo del Tesoro de las Alhajas del Delfín en septiembre de 1918, acontecimiento que provocaría finalmente su dimisión. Tras la misma, asumió su dirección, Aureliano de Beruete y Moret (1918-1922). Aureliano Beruete encarnó la nueva configuración del carácter de la institución con una dirección del Museo, que fue adquiriendo progresivamente un nuevo perfil, vinculado a la Historia del Arte. Es en este tiempo cuando el papel tanto de historiadores del arte como de destacados intelectuales se hizo cada vez más activo en la institución reflexionando sobre su renovación museográfica y pedagógica.

La línea de trabajo iniciada por José Villegas se consolidaría con Aureliano Beruete y Moret (1918-1922). Hijo del afamado pintor del mismo nombre y formado en la Institución Libre de Enseñanza, en cuya fundación colaboró su padre, con quien compartió los ideales regeneracionistas, sustituyó a José Villegas en la dirección del museo, entre 1918-1922. Entre otros aspectos, se preocupó por el inventario de las colecciones que culminó en la publicación del Catálogo de 1920, impulsó las donaciones y se produjo la celebración del primer centenario del museo. Tal como

apunta Javier Portús, la dirección de Aureliano Beruete supuso, entre otros aspectos, la renovación de la reordenación de las colecciones a la que contribuiría notablemente la ampliación arquitectónica que se plantea durante estos años. La dirección de Aureliano Beruete supuso un giro hacia un nuevo concepto de la institución, una primera etapa de madurez del museo que vendría afianzada por la ampliación de estos momentos.[9] Tras el Real decreto 14 de mayo 1920 (Mºde Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de su régimen y funcionamiento*[10], no se produciría ninguna novedad legislativa reseñable hasta finales de los años cuarenta. La guerra civil española supuso un parón en la vida del museo y en las reformas que se habían iniciado durante los primeros 20 años del siglo XX.

## Antecedentes

En una entrevista concedida al diario *El País*, Miguel Falomir, actual director de la pinacoteca manifestaba: El Prado era el enfermo de Europa, ahora es referente mundial"**.** [11] En la época que abordará el presente trabajo (1898-1900), el por aquel entonces Real Museo de Pintura y Escultura, se encontraba con múltiples enfermedades coyunturales y logísticas, que veremos fueron "curándose" en base, fundamentalmente, al tesón y al buen hacer de todos los profesionales que trabajaron en el Museo desde sus primeros tiempos.

[9]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)", El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920) (catálogo de la exposición, Museo Nacional del prado 22 junio-26 de septiembre de 2004).* (Madrid: Museo del Prado, 2004), 16.

[10]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2. *Villegas, José*, Real Decreto 14 De Mayo 1920. *Reglamento de su Régimen y Funcionamiento*. (Mº de Instrucción Pública, G.16) Se nos conserva a través de una copia mecanografiada del año 1949. según como queda constatado en su disposición final, 14 de mayo de 1920.

[11]El País: https://elpais.com/cultura/2015/06/17/actualidad/1434551694_368890.html

La llegada de José Bonaparte y la consecuente Guerra de la Independencia (1808-1814) afectaron de forma decisiva, como es bien sabido, al patrimonio español. En medio de estas circunstancias, se produjo una asombrosa circulación de pinturas, se tomaron importantes medidas de carácter desamortizador y surgieron los primeros intentos de crear museos públicos en el país. Según Javier Portús, estos datos fueron fundamentales como precedentes que han permitido entender el devenir del Museo Nacional del Prado durante sus primeras décadas de existencia.[12] De manera paralela a lo que ocurrió en otros países, la secularización de los bienes eclesiásticos fue decisiva para la formación de los museos públicos. Este hecho en nuestro país vino a través del periodo de José Bonaparte y su proyección del Museo Josefino y, más tarde, en 1837, con la Desamortización de Mendizábal, germen del futuro Museo de la Trinidad, nutrido de las obras procedentes de los conventos de Toledo, Ávila y Segovia. Tras finalizar la Guerra de la Independencia (1808-1814), comenzó a gestarse la fundación del Real Museo de Pintura y Escultura, pensando como su sede, el antiguo Palacio de las Ciencias diseñado por Juan de Villanueva[13], tras contemplar Fernando VII el estado en que había quedado el edificio como consecuencia de los estragos de la guerra. El 3 de marzo de 1818 se publicó en la *Gaceta de Madrid* la visita de Fernando VII al Palacio de las Artes y las Ciencias tras los ataques de la guerra y su decisión de que quedase adecuada principalmente "la parte destinada a galería de las nobles artes" tal cual eran también los deseos de la Reina:

[12]Portús, Javier et alii, *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar en la memoria.* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), 33.

[13] VV.AA, ed. *Los Grandes Museos Históricos* (Madrid: Galaxia Gutemberg, 1995), 13.

> "El estado a que ha venido a consecuencia de una guerra destructora el magnífico edificio del Museo de Ciencias...ha herido continuamente la vista del Rey nuestro Señor....Bien convencido S.M...de que las Ciencias y las Artes recibirían un nuevo ser reunidas en este hermoso monumento de la arquitectura...se ha decidido a tomar bajo de su peculiar cuidado la conclusión de tan importante establecimiento; y añadiendo al placer de hacerlo el de que la Reina nuestra Señora....se haya ofrecido disponiendo que se concluya, con preferencia, la parte destinada a galería de las nobles artes con la mira....de colocar en ella, para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público, muchas de las preciosas pinturas que adornan sus palacios reales".[14]

El historiador Francisco Calvo Serraller considera este documento, pese a su sencillez informativa, como la carta fundacional del Museo del Prado. En él quedó establecido que la galería principal del Palacio de Juan de Villanueva fuese destinada a las nobles artes, conformadas por las pinturas de los palacios reales. También se percibe una incipiente vocación pública y educativa, al disponer la Reina Isabel de Braganza que la nueva Galería de las Nobles Artes fuese destinada para el "estudio de los profesores y recreo del público".[15]

La creación del Real Museo de Pintura y Escultura no quedaría materializada de manera inmediata.[16] En julio de ese mismo año su creación continuaba siendo una propuesta, como se vio en la Real Orden firmada por Fernando VII el 4 de julio de 1818 en la que declaraba su intención de ceder el requisado Palacio de Buenavista a la Real Academia de San Fernando para disponer en él de una galería de pinturas y

[14]Sanchez Cantón, Francisco Javier, *El Museo del Prado* (Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1961), 29-31.

[15]Calvo Serraller, Francisco, *Breve Historia del Museo del Prado* (Madrid: Alianza Editorial S.A, 1994), 24.

[16]Sobre este tema véase el documento: AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 7 Organización y formación de la Galería de Archivo Museo del Prado (25 de septiembre de 1818).

otros objetos de interés artísticos. Una galería a la que además el propio monarca se comprometía a proveer con obras sobrantes de los Reales Sitios.[17] El Archivo del Museo del Prado[18] conserva entre sus fondos el informe a través del cual el Marqués de Santa Cruz[19] de la inversión de 24 mil reales a realizar para el Real Museo así como la contestación positiva que recibió de la Mayordomía Mayor. Mediante Real Orden del 25 de septiembre de 1818 quedó aprobada la propuesta del Marqués de Santa Cruz: [20]

> "Señor, el Marqués de Santa Cruz encargado por V.M de la formación de la galería de pinturas en el Museo del Prado con los cuadros propios de V.M al mismo tiempo que tiene el honor y la satisfacción de elevar a noticia de V.M haberse habilitado ya para aquel objeto dos piezas de dicho edificio, y trasladado a él el número de cuadros que pueden colocarse, faltaría a la confianza con que le ha honrado y distinguido Vuestra Majestad, vino expusiese respetuosamente a su soberana consideración quanto (sic) juzga conveniente para llevar los benéficos deseos de Vuestra Majestad con el mejor orden y la mayor economía posible (…)", quedando establecido que "bajo este presupuesto se presenta preferible:
>
> 1.-Continuar invirtiendo en reparos del museo los 24 mil reales mensuales del bolsillo secreto del S.M íntegros y sin descuento.
> 2.-Continuar pagando por la Tesorería de la Real Casa los gastos de la traslación de cuadros.

[17] Calvo Serraller, Francisco, *op.cit*, 11.

[18] A partir de ahora AMNP.

[19] Enciclopedia del Prado: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/silva-bazan-y-waldstein-jose-gabriel-x-marques-de/8c8dacee-89bf-4434-af23-561a6c261df6. Silva-Bazán y Waldstein, José Gabriel, X marqués de Santa Cruz Santiago Alcolea Blanch (1772-Madrid, 1839). Director de la Galería Real de Pinturas de 1817 a 1820. Asumió plenamente sus responsabilidades, como primer director de la pinacoteca centró su atención en tres cuestiones fundamentales e inaplazables: la definición del contenido del Museo, la organización de su estructura administrativa y la restauración y acondicionamiento del edificio que debía albergarlo, gravemente dañado durante la Guerra de la Independencia.

[20] AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 1. *Informe del marqués de Santa Cruz al Rey sobre la inversión en el edificio del Museo del Prado de 24.000 reales mensuales, el pago por los gastos del traslado de cuadros al Museo, administración del presupuesto, que el primer Pintor de Cámara se encargue de restaurar y conservar las obras y la organización del personal al servicio del mismo.* (24 de septiembre de 1818).

3.-Considerar la Galería dependiente del Real Palacio.

4º No exonerar al Primer pintor de Cámara de la obligación de restaurar y conservar los cuadros.

5º Dejar a disposición de éste los dos Ayudantes que se le daban al efecto, pagándoles como hasta aquí los sueldos y gastos de compostura por la Tesorería de la Real Casa". [21]

Finalmente se decidiría su instalación en la primera opción propuesta, la galería principal del Palacio de las Artes y las Ciencias. La inauguración del Real Museo de Pintura y Escultura tuvo lugar el 18 de noviembre de 1819. El Marqués de Santa Cruz dirigía un oficio al Conde de Aranda con fecha del 6 de diciembre de 1819,[22] donde se describían las actuaciones en las tres salas principales de la Galería Central del Palacio de las Ciencias, así como la necesidad de realizar algunas adquisiciones para completar la Escuela Española:

"Exmo Sr. Habiéndose reunido en los tres salones arbitrados hasta ahora en el Real Museo todos los mejores cuadros de Escuela Española que Su Majestad poseía en los Reales Palacios (…) nada que hacer para que tan gran Escuela sea conocida en solo aquel magnifico recinto, (…)vino el procurar adquirir algunos pocos cuadros de cuatro o cinco autores de los primeros fundadores de la Escuela Sevillana como Cespedes, Pacheco, Castillo, Luis de Vargas y algunos otros de los que nada posee su Majestad (…)". [23]

El mismo día de su apertura, la *Gaceta de Madrid* recogía la siguiente reflexión en torno a la fundación del museo:

[21]AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 2. *Copia de la Real Orden de la Mayordomía Mayor de Palacio por la que el Rey aprueba lo dictaminado por el marqués de Santa Cruz en su comunicación anterior,* (25 de septiembre de 1818).

[22]AMNP Caja: : 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 3. *Copia del oficio del marqués de Santa Cruz al conde de Miranda por el que da cuenta de la habilitación de tres salones en el Real Museo e informa de la venta de obras necesarias para completar la colección de pintura española, concretamente la escuela sevillana, destacando a pintores como Céspedes, Pacheco, Carrillo y Luis de Vargas, entre otros; destaca la venta de una obra de José de Ribera propiedad de Agustín Esteve, pintor de Cámara,* (6 de diciembre de 1819).

[23]AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 3. *Ibidem*.

> "Entre otros pensamientos de utilidad común que ha inspirado al Rey nuestro Señor el ardiente deseo que le anima del bien de sus vasallos, y de propagar el buen gusto en materia de Bellas Artes, fue uno el de formar y franquear al público una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros por el orden de las diferentes escuelas: establecimiento que al mismo tiempo, que hermoseaba la capital del reino, y contribuía al lustre y esplendor la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos. Destinó S.M para tan digna empresa la gran copia de preciosas pinturas que estaban repartidas por sus preciosos Reales Palacios, y casas de campo y señaló fondos para rehabilitar los salones y galería del magnífico edificio del Museo del Prado donde la colección había de colocarse. Su augusta esposa, la Sra. Dª María Isabel de Braganza(…) no queriendo S.M dilatar a sus amados vasallos el gusto y la utilidad que pueden resultarles de tener reunidas a su vista las más sobresalientes producciones de los pintores que han honrado con ellas a la nación se ha dignado resolver desde luego se franquee la entrada al público y que desde el día 19 del corriente mes de noviembre esté abierto el Museo por ocho días consecutivos excepto los lluviosos y en que haya lodos, y en lo restante del año todos los miércoles de cada semana, desde la nueve hasta las dos de la tarde". [24]

La noticia de la *Gaceta de Madrid* viene a refrendar la tesis defendida por Javier Portús[25], quien mantiene que, desde su fundación, el Museo del Prado fue una institución asociada fundamentalmente a la pintura y con una vinculación estrechísima a la Escuela Española. Es preciso decir que, a excepción de lo manifestado en la prensa escrita, no han quedado testimonios públicos de cómo fue

[24] *Gaceta de Madrid*, nº142, 18 de noviembre de 1819, 1178-1179.

[25] 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)"*, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920) (catálogo de la exposición, Museo Nacional del prado 22 junio-26 de septiembre de 2004).* (Madrid: Museo del Prado, 2004), 17.

acogida la fundación del Museo del Prado por parte del público general.[26] De este modo, uno de los componentes importantes de su fundación estribó en la proyección de los valores nacionales a través de la Escuela Española de Pintura. Javier Portús afirma que esta reivindicación nacionalista estuvo presente a lo largo de toda su historia y fue tanto más pertinente si tenemos en cuenta que antes de 1819 los pintores españoles apenas eran conocidos y apreciados fuera de nuestras fronteras. A lo largo del siglo XIX, copistas, viajeros, público extranjero y personalidades contribuirían al conocimiento de la Escuela Española.[27]

> "Las dos características fundamentales que definirán al Prado durante el siglo XIX ya se aprecia en 1819: se trataba de una institución asociada fundamentalmente a la pintura (aunque con el tiempo fuera incorporando otro tipo de materiales), y con una vinculación estrechísima con la Escuela Española. Esta reivindicación nacionalista está presente a lo largo de toda su historia y fue tanto más pertinente cuanto que en 1819 los pintores españoles eran apenas conocidos y apreciados fuera de nuestras fronteras. De hecho (…), es posible trazar la historia de la ocupación del espacio del museo como un proceso parte paralelo al desarrollo del prestigio de nuestro arte (…) Estos ideales se hacen expresos también en el texto de la Gaceta de Madrid del 18 de noviembre de 1819, en el que se anunciaba la apertura del Prado. En el mismo se justificaba esa iniciativa en el deseo de exponer los Cuadros de las Colecciones Reales "por el orden de las diferentes escuelas", lo que redundaría en el "lustre y esplendor de la nación" y serviría para el "honesto placer" de los aficionados y para la enseñanza de los estudiantes. (…) Al mismo tiempo que aparecían las primeras críticas se daban los primeros testimonios de

[26] Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia Del Museo Del Prado.* (León: ed. EverGráficas, 1977) ,13.

[27] La tesis de Javier Portús ha sido defendida por otros historiadores del arte. Es el caso de Sánchez Cantón, quien afirma que el españolismo del Prado estriba en que cada porción de sus fondos son un capítulo de nuestro pasado. (Angulo Iñiguez, Diego, *Museo Del Prado: Pintura Italiana anterior a 1600.* (Madrid: Editorial Gredos, 1979), 1. Campoy llegó a definir el Prado como "nuestro máximo argumento creador, la más hermosa memoria de España". (Campoy, Antonio Manuel, *Museo Del Prado.* (Madrid: Giner, 1970), 30.

orgullo como el Vicente López[28] en una carta dirigida a Tomas de Veri fechada el 13 de febrero de 1820, en ella se afirmaba que los salones de la Escuela "han asombrado a los extranjeros" y anunciaba que ya estaban trabajando en la colocación de las obras de la Escuela Italiana.[29]

La primera etapa del Museo del Prado fue un periodo de sucesión de direcciones. Sus primeros años de andadura estuvieron bajo la dirección de José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein, X Marqués de Santa Cruz (1819-1820)**.** Coincidiendo con su dirección en julio 1819, entraba a formar parte del museo la figura de Luis Eusebi (1773-1829)[30], al cual le debemos el primer catálogo del museo. Luis Eusebi recibió el cargo de conserje, un cargo que se podría equiparar con el de subdirector.[31] El primer catálogo realizado por Luis Eusebi, apenas contenía 22 páginas, y fue publicado en 1821 bajo el título "Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado". En 1823 se publicó su versión francesa, con motivo de la venida de los Cien mil hijos de San Luis. En su reedición de 1828 ya se incluyó en sus páginas iniciales las primeras indicaciones para regular la visita, recogiéndose un total de 755 obras. Sin embargo, la obra más significativa de esta primera etapa del museo, en la que el pintor y conserje sistematizaba sus reflexiones y estudios, quedó inédita. Se trataba de un manuscrito de 3 vols., bajo el título: *Llave para la introducción al conocimiento de los cuadros que posée el rey n. s. de las escuelas flamenca, olandesa (sic), y alemana, para ilustración de los mismos, indagar el autor de cada uno de ellos, clasificarlos para su colocación, y para la formación del*

[28]Sobre la figura de Vicente López: Diez, José Luis, *Vicente López (1772-1850).* (Madrid: Doce calles ediciones, 1999), 169-170.

[29]Matilla Manuel José y Portús Javier (ed.), *op.cit,* 20-21.

[30]Sobre el tema vid: Pardo Canalis, Enrique. 1962. Noticias y Escritos de Luis Eusebi, *Revista de ideas estéticas*, XXVI, 179.

[31]Gaya Nuño*, op.cit*, 63-64.

*catálogo del Real Museo de Pinturas, ó historia de los pintores flamencos, olandeses,(sic) y alemanes. Año de sus nacimientos, sus nombres y sus apodos, sus respectivos maestros, época de su muerte, y carácter distintivo de su estilo y manera, para reconocerlos en sus obras. Desde el origen de la pintura al olio, y el restablecimiento de las artes, hasta el siglo XVIII. Divididos por clases, de los artistas de cada genere de pintura dispuestos por orden cronológico* [sic].[32] Escrito en 1826 fue utilizado únicamente para uso personal, como así consta en la portada de sus tres volúmenes en una anotación personal del propio Eusebi: "Obra hecha para mi uso L. E. 1826". En la actualidad, el documento original se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid). [33]

A la dirección del Marqués de Santa Cruz, le siguió la del Príncipe de Anglona (1820-1823)**,** Pedro de Alcántara Téllez-Girón, quien había sido un destacado militar durante la Guerra de la Independencia. A esta alternancia de directores se unió una compleja situación en cuanto al edificio y su museografía. Museográficamente las dificultades encontradas eran varias. Los cuadros estaban colocados a gran altura, dispuestos desde la cornisa del techo hasta el suelo, por lo que durante este tiempo se compró un catalejo para facilitar la visión de aquellos colocados en los lugares menos accesibles a la vista. Se instalaron cortinas en algunos puntos de las salas para tamizar la luz. Algunas salas tenían pavimentos de piedras y otros, de tierra apisonada

[32]"Llave para la introducción al conocimiento de los cuadros que posee el rey n. s. de las escuelas flamenca, olandesa (sic), y alemana, para ilustración de los mismos, indagar el autor de cada uno de ellos, clasificarlos para su colocación, y para la formación del catálogo del Real Museo de Pinturas, ó historia de los pintores flamencos, olandeses, (sic) y alemanes. Año de sus nacimientos, sus nombres y sus apodos, sus respectivos maestros, época de su muerte, y carácter distintivo de su estilo y manera, para reconocerlos en sus obras. Desde el origen de la pintura al olio, y el restablecimiento de las artes, hasta el siglo XVIII. Divididos por clases, de los artistas de cada genere de pintura dispuestos por orden cronológico". Biblioteca Lázaro Galdiano (Manuscrito), IB.14887. (Vol. I), IB.14888. (Vol. II), IB. 14889. (Vol. III). (Manuscrito).

que exigían ser regados asiduamente o colocar esterillas para que el polvo no impidiese ver los cuadros. Y, junto a los innumerables problemas museográficos, se añadía el de la temperatura de las salas, que arrastró durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. El Museo del Prado estaba prácticamente helado en invierno, los miércoles, día de visita pública, se instalaban braseros en los tres salones y con el carbón sobrante se alimentaba un cuarto salón destinado a los copistas.[34]

En los años siguientes años la situación no mejoró. En 1826, La ausencia del Marques de Ariza, por entonces director nominal del museo, produciría el nombramiento del Duque de Híjar como Director "en comisión", a través de una Real Orden redactada por la Mayordomía Mayor de Palacio encargada a Francisco Blasco.[35] El Duque de Híjar sería nombrado a instancia del Marques de Ariza y Estepa. El museo bien merecía "una persona de su rango y clase para que en las ausencias desempeñe las honrosas funciones, confiadas al cargo de director".[36] El Duque de Híjar aceptaba su cargo como Director "en comisión" del Real Museo de Pinturas en un oficio dirigido a Francisco Blanco: "Esta honorifica comisión procuraré desempeñarla con el esmero y delicadez que exige la importancia del objeto a que se dirige".[37] No tardaría mucho el Duque de Híjar en comunicar a Vicente López la suspensión de su proyecto de reordenación de las colecciones y el mismo día de la

[33]Sobre el tema vid: Espinosa Martin, Carmen. 2001. Luis Eusebi (1773-1829) pintor y miniaturista y primer conserje del Museo del Prado, *Goya. Revista de Arte,* nº285, 332-338.

[34]Gaya Nuño, *op.cit*, 69.

[35]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 2. *Minuta de oficio del duque de Híjar a Francisco Blasco, encargado de la Mayordomía Mayor, por el que acepta el nombramiento del cargo de Director interino del Real Museo*. AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 2.

[36]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 2.

[37]*Ibidem*.

aceptación de su cargo la haría efectiva. "(…) se hace precisa suspender la alteración que tenía ideada para la colocación de las pinturas como así mismo cualquier variación o pensamiento que tuviera proyectar".[38] La respuesta de Vicente López a esta situación, fue cuanto menos elegante, siendo contestada el mismo día. Manifestó: "nunca me atreveré a introducir en él (El Real Museo de Pinturas), la mínima alteración sin orden expresa de Su Majestad por lo que no hay necesidad de suspender variación de un proyecto que no se ha empezado a ejecutar". [39]

Tras el fallido plan artístico de Vicente López, el Duque de Híjar, a instancias de Ariza, redactaría su plan, que sería finalmente aprobado tras asumir la dirección del museo. Dicho plan condicionaría el inmediato futuro del museo, una vez concluidas las obras del Gran Salón Central. En palabras de Javier Portús "se trata de un escrito de gran importancia, pues definiría el proceso de ocupación de espacios durante las décadas siguientes"[40]:

> "Con motivo de hallarse enteramente concluido el gran salón que se ha sitado habitando en el centro del Real Museo de Pinturas se está en el caso de empezarse la colocación de los cuadros que deben ocuparlo así como las demás salas de dicho establecimiento. Para que esta operación se pueda verificar con el acierto que deseo y resulte además de la mayor economía en los Reales (sic) intereses el mejor orden y hermosura en su colocación me parece muy justo elevar a la consideración del Rey N.S (Nuestro Señor desarrollado) las siguientes indicaciones. Ya constan a S.M. Las varias opiniones que hay sobre el orden con que deben colocarse las obras cuyo punto el más preciso para darse principio a esta opinión penden exclusivamente de la soberana voluntad de S.M. Las dos salas que hay a la derecha e izquierda entrando en el

[38]AMNP Caja: : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 4

[39]AMNP Caja: : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 5.

[40]Matilla, José Manuel y Portús, Javier, *op.cit*., 21-22.

museo se hallan designadas con los cuadros de la Escuela España en donde me parece deben quedarse para evitar los gastos que son indispensables en pensar en descolgarlos y volverlos a colocar nuevamente. (…)No es posible ocuparse todo con las pinturas de la Escuela Española pues aunque reúnan los cuadros que hay en el museo de esta clase con todos los que se han elegido en el último reconocimiento practicado" quedaría según dice el documento más de una tercera parte del salón sin poder llenar, "en este concepto y aquí los cuadros de la Escuela Italiana por su mucho mayor número son suficientes para ocupar todo el salón parece que debían preferirse a los de la Escuela Española con lo cual se evitaría la mezcla de las escuelas punto que en mi opinión es muy digno de tenerse presente; no obstante si el Rey Nuestro Señor se dignase de terminar que la Escuela Española se fije en dicho salón se hará la colocación hasta donde se lanza (sic) y lo restante se llevara de la Italiana a otras, aunque no se logre el orden y práctica que se observa en los demás museos de Europa a tener las Escuelas separadas. Después del gran salón hay una pieza ochavada que puede destinarse para la Escuela francesa y alemana…". [41]

Si bien señala que la cantidad de cuadros que se conservan de dichas escuelas no iba a permitir que se colocasen con separación:

"(…) paralela a las dos salas indicadas al principio deben concluir otras dos iguales después del salón, donde se pueden poner las pinturas de la Escuela Flamenca y se consigue que haya regularidad en la colocación. Si las dos salas primeras se desocupan y quieren destinarse a ellas los cuadros de la Escuela italiana sobraran muchos que habrán que ser colocados en el deposito general y quedara esta escuela sin parte de su grandeza si la escuela española se coloca en el salón grande no puedes contemplar con ella de forma que además de la mezcla que resultaría de escuelas los gastos serán de mucha más condensación y nunca se consigue el

[41]AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 18.*"Distribución de las salas del real museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central".* (27 de Diciembre de 1826).

buen gusto y hermosura en la colocación, sin embargo el Rey Nuestro Señor se dignara resolver lo que sea de su soberano agrado. Dios Mediante 27 de Diciembre de 1826".[42]

Este documento enmarcó la realidad museográfica que se encontraría el público en el museo durante el siglo XIX. Su emisión vino acompañada de otro documento excepcional en el cual Vicente López recogía su plan artístico, y que desgraciadamente no tiene fecha, bajo el título: *Ideas del Plan artístico que [Vicente López] opina deben observarse en el Real Museo de Pinturas (s.f.).*De él extraemos el siguiente fragmento:

"La Escuela Española debe ocupar el primer lugar a la entrada del Salón hasta donde queda dividido este por medio de la Cúpula, y en el trozo restante podrá colocarse la Escuela Italiana. En los dos Salones que hoy ocupan la Española se podrán colocar la Escuela Flamenca, la Olandesa (sic) y Francesa respecto que de todas Escuelas posee Su Majestad originales que puedan ocupar dignamente el Museo. Estas Escuelas serán colocadas desde luego, sin que para ello sea necesario el que los cuadros estén o no restaurados, poniéndoles solamente una nota que diga por restaurar ya por ser esta una operación larguísima y que necesita muchas manos que se ocupen de ella, ya también porque el público no carezca de un objeto que le es tan grato (…)".[43]

Dicho documento señalaba también cuestiones importantes relativas a la organización del museo tales como que las cuestiones relacionadas a la restauración de las obras debía ser responsabilidad del primer pintor:

"Al cargo del primer pintor estará el cuidado de estos trabajos, para que si se hacen con la devida (sic) meditación y cuidad, y en sus ausencias, ocupaciones y enfermedades lo harán su

[42]AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 18, *ibidem.*

sustituto Juan de Ribera (…) El aseo y limpieza del Museo es una de las circunstancias de la conservación de las preciosidades artísticas del Museo y ha derivado en esto algún descuido".[44]

En cuanto a lo que a la Museografía se refiere, durante la dirección del Duque de Híjar, se produjo un acontecimiento fundamental como fue la suspensión del proyecto de reordenación de las colecciones diseñado por Vicente López, pese a que, tal como quedó recogido en un documento conservado en el Archivo del Museo del Prado, "la forma con que están dispuestas las colecciones causa la admiración de los profesionales e inteligentes españoles y de los más distinguidos extranjeros".[45] La suspensión quedaría efectiva, según quedó dicho en la citada Orden, hasta que el Duque de Híjar no revisase la colocación de las pinturas o consultase lo que él considerase más digno de consideración para la pinacoteca.[46]

"(…) Debiendo cumplir exactamente con las pretensiones que en la misma Real Orden[47] …se hace preciso suspenda usted absolutamente la alteración que tenía ideada para la colocación de las Pinturas como así mismo cualquiera variación o pensamiento que tuviese (…) hasta tanto que yo haga cargo detenidamente del referido establecimiento y consulte a S.M y consulte muy conveniente para el mejor realce de él". [48]

---

[43]AMNP. Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.18. *Minuta de oficio del duque de Híjar, Director del Real Museo, a Francisco Blasco, Encargado de la Mayordomía mayor de Palacio, por el que le informa de la colocación de las diferentes escuelas y obras en el salón central del Establecimiento* (27 de diciembre de 1826).

[44]AMNP Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.18, *Ibidem*.

[45]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 1. *Real Orden por la que se nombra al duque de Híjar Director interino del Real Museo, en ausencia del Marqués de Ariza* (3 de mayo de 1826).

[46]*Ibidem,* AMNP Caja: : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 1.

[47]*Ibidem*.

[48]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 4. *Minuta de oficio del Duque de Híjar a Vicente López por el que le notifica que debe suspender todos los proyectos que esté realizando sobre organización en el museo, hasta que se haga cargo del establecimiento* (9 de mayo de 1826).

Tras las dificultades sufridas durante la primera década de apertura del Museo, el 3 de enero de 1828 se anunciaba que tras la conclusión del catálogo de las Escuelas españolas, italianas, francesa y alemanas por parte de Luis Eusebi, se produciría la apertura del Museo al público la cual quedó ratificada a través de la Real Orden del 9 de enero por la Mayordomía Mayor dirigida al Sumiller de Corps[49], el Duque de Híjar, por entonces, Director del Museo.

> "Conformándose el Rey N.S. con lo expuesto por V.E en 3 de este mes, se ha servido mandar que cuando esté concluida la impresión de los catálogos de cuadros colocados en el real Museo de Pintura de las Escuelas Españolas, Italianas, Francesa y Alemana, se permita la entrada al público en dicho Establecimiento en los días y horas que se ha verificado anteriormente (…)".[50]

El Duque de Híjar, a través de oficio fechado el 12 de marzo, comunicó al Corregidor de la Villa la apertura del Real Museo de Pinturas desde el día 19 de dicho mes de 1828 e instaba a que fuese publicada en *El Diario de Madrid*. En el mismo documento encontramos una de las primeras reglamentaciones para el público que fueron elaboradas por el museo, titulada "Aviso para el Público", que fue redactada desde la dirección Real Museo de Pinturas y firmada el 12 de marzo de 1828. En este documento quedaban anunciados los días de entrada los miércoles y sábados, con horario de verano e invierno, siendo durante el verano la apertura a las ocho y en invierno a las nueve. Durante todo el año el cierre se produciría a las dos de la tarde:

> "Hallándose concluida en el Real Museo de Pinturas la colocación de los cuadros correspondientes a las Escuelas Españolas, Italiana, Francesa y Alemana, se ha dignado el Rey

[49]El Sumiller de Corps era el cargo palaciego que estaba al cuidado de la persona y las habitaciones del Rey de España. Formaba parte del entramado institucional de la Real Casa y Patrimonio de la Corona de España.

> N.S. conceder su Real permiso para que se franquee al público la entrada en dicho establecimiento los miércoles y los sábados de cada semana,; desde el 1º de mayo hasta fin de agosto a las ocho de la mañana, y desde primeros de septiembre hasta fin de abril a las nueve, y todo el año hasta las dos de la tarde, ezeptuandose (sic) únicamente los días de lluvia. Con el plausible motivo de ser el 19 del corriente mes los días dela Reyna Nuestra Señora se empezará en el mismo à manifestar al público la Galería de Pinturas, la cual quedará abierta sin intermisión hasta el miércoles inclusive 26 del actual a las horas que van expresadas, y en lo sucesivo los días señalados". Este es un punto muy importante: "La entrada se permitirá a todas sin distinción de clases, pero se prohíbelas que estén mal vestidas o vayan descalzas. El plantón que estará a la entrada no dejará entrar a nadie con bastón ni palo recogiéndolos por orden para que los encuentren con facilidad a la salida, excepto las personas que por su carácter y graduación deban llevar bastón". [51]

Como apunta la lectura del documento, la democratización del museo no fue tal, aunque se hiciera referencia al permiso acceso "a todas las clases sin distinción". De manera muy sutil señalaba la prohibición de la mendicidad. Por otro lado, el "bastón", elemento de distinción y elegancia masculina por excelencia durante el siglo XIX, podía seguir siendo llevado por las personas más distinguidas y con graduación, dícese, los militares. Junto a la regulación de las visitas se produce otro paso más en la organización del funcionamiento del museo como fue la regulación de los accesos de entrada a través de las "Ordenes para el Comandante y tropa de Guardia del Real Museo de Pinturas":

> "(…) El comandante cuidara que en los pórticos e inmediaciones del edificio no estuviese reunida gente algunas a jugar o perjudicar de cualquier modo a la limpieza y conservación del mismo edificio prohibiéndose de día y de noche permanezcan hombres y mujeres juntos

[50] AMNP Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.14 *Apertura del Real Museo de Pinturas el 19 de Marzo de 1828*.

[51] AMNP Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.14, fol.4-5.

particularmente en los cuerpos de guardia bajo el precioso pretexto de caridad contra lo que exigen las buenas costumbres y decencia pública. (…) Habrá de día y de noche tres centinelas la primera en el pórtico principal de la fachada que se mira al Prado para custodia de las armas: la segunda a la Puerta de la entrada a la galería del lado de S. Gerónimo y la tercera a la esquina del edifico frente a la puerta del Jardín botánico según marcan las garitas que están colocadas. Esta última centinela tendrá la consigna de no permitir pasar de noche a persona alguna en la plazuela para evitar la reunión de hombres y mujeres que con fines poco decorosos acostumbran concurrir, para evitar el que los muchachos y personas adultas se reúnan de día en dicha plazuela a jugar a la pelota, naipes (….).[52]

La configuración del museo fue lenta y muy gradual. Pero los documentos conservados en el Archivo, especialmente las Reales Órdenes y los Oficios, nos permiten reconstruir los primeros pasos de la organización interna del museo y de sus primigenias políticas de público, la reglamentación de cuestiones como la entrada, el horario de visita y cierre y las medidas para el cuidado del edificio y la colección, evitando la mendicidad, los juegos y la prostitución. El museo tampoco quedaba al margen de la situación política que se vivía en el país. Tras la subida al trono de la reina Isabel II, fueron despedidos una serie de trabajadores por no mostrarse leales a la Corona: [53]

"En cumplimiento del encargo que Usted ha tenido ha (sic) bien conferirme con fecha 19 del corriente a nombre del Excelentísimo Señor Duque de Híjar Director del Real Museo de Pintura, afín de haveriguarse (sic) la conducta política y adhesión a la Reyna Nuestra Señora, de los dependientes y travajadores (sic) de dicho Real Museo, resultando por los informes

[52]AMNP Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.14, *Apertura del Real Museo de Pinturas el 19 de Marzo de 1828*, fol.9-11.

[53]AMNP Caja: 350/Legajo: 18.02/NºExp.2/NºDoc.3. El Archivo del Prado conserva el oficio dictado por la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio en el que se expresa la necesidad de acometer dichas obras: "Al contador general de la Real Casa digo con esta fecha lo que copio: "Con vista del expediente recurrido en esta Intendencia con motivo de lo expuesto por el Conserje del Real Museo de Pinturas y esculturas en 20 de agosto último acerca de las obras que en su concepto era indispensable y urjente (sic) para conservar aquel edificio, se ha servido Su Majestad la Reyna Gobernadora resolverse ejecuten inmediatamente (…)" .

> secretos que he recibido y haveriguaciones (sic) escrupulosas que he practicado. Ser mui desafectos a nuestra Reina Doña Isabel y su augusta Madre la Reyna Governadora (sic) los individuos de la adjunta lista que acompaño, los cuales a mi entender deven (sic) ser despedidos inmediatamente sin perjuicio de continuar observando la conducta delos demás empleados y trabajadores del referido Real Museo de lo que dase a vuestra merced parte en obsequio del mejor servicio de la Reyna Nuestra Señora". [54]

La dirección del Duque de Híjar fue compleja (1826-1838). Los problemas con la museografía fueron continuos. En 1826 nos encontramos, en palabras de Javier Portús, con un museo "todavía precario y casi balbuciente**".**[55] Los sucesivos problemas con la temperatura en el interior del museo, entre tantos otros, provocaron su cierre para acometer obras de remodelación durante más de dos años: desde 1826 hasta el 19 de marzo de 1828. La reapertura supuso también una ampliación del horario de visita, pasando de ser un día por semana (los miércoles) a dos días por semana (miércoles y sábados para el público en general). Los copistas tenían acceso a sus salas todos los días de la semana.[56] Se mejoró el horario, procediendo a su apertura a las ocho de la mañana, durante los meses de mayo a agosto y a partir de las nueve horas, entre septiembre a abril. Se instalaron esteras en los suelos y se siguió aumentando el número de obras expuestas. La entrada era libre, aunque restringida a todos aquellos que fuesen descalzos o mal vestidos, y se prohibía la entrada con palo y bastón, excepto a aquellas personas que por su carácter y graduación debieran llevarlo.

[54]AMNP Caja: 915/Legajo: 35.01/NºExp.8. El despido queda ratificado por el Duque de Híjar con fecha del 24 de mayo de 1834.

[55]Matilla, José Manuel y Javier Portús, *Ni una pulgada…op.cit*., p.19.

[56]Rumeu de Armas, Antonio, *Origen y Fundación del Museo del Prado* (Madrid: Instituto de España, 1980) ,128.

La muerte de Fernando VII, producida en 1833, sumió al museo en un periodo complejo:

> "La muerte de Fernando VII dio paso a una crisis sucesoria que sumió al país en un periodo de inestabilidad política que no fue ajeno al Museo del Prado. Pero además de verse afectada por problemas generales, la institución atravesó por una situación crítica muy específica, derivada del hecho de que sus bienes muebles se consideraron parte del patrimonio privado del rey, y por lo tanto susceptibles de ser divididos entre Isabel II y su hermana. Afortunadamente, tras una compensación, siguieron en poder de la Corona. (…)El Duque de Híjar, alarmado por la situación de los cuadros que estaban en los almacenes, redactó un informe en el que llamaba la atención sobre los peligros que corría su conservación en esas condiciones, y proponía la habilitación de salas donde pudieran estar colgados y expuestos. Pero surgieron dificultades económicas, debido en parte a que María Cristina decidió desvincular del Estado la financiación de los bienes de su hija, y el museo vivió un momento de crisis, que se resolvió mediante la formación, el 2 de junio de 1836, de una junta directiva, presidida por el duque de Híjar, y de la que formaban parte también el secretario de la Mayordomía Mayor, el jefe de contabilidad de la Real Casa y el primero y segundo pintor de cámara. En el prólogo de sus actas, se dice que la misma había sido organizada por la reina gobernadora para, entre otras cosas, "sacar del polvo y aun del olvido preciosas obras de pintura y escultura próximas a utilizarse por su mala colocación dimanada por la falta de localidad". Estamos ante el tercer gran impulso temprano de la expansión del prado, que duraría varios años y permitió la exhibición de un número importante de nuevas obras. Consecuentemente con estos propósitos, se fueron formando una serie de presupuestos de obras. Así el 25 de marzo de 1835, se aprueba el de la habilitación del segundo salón de escultura y el solado de la pieza redonda de ingreso al mismo. La figura central de este proceso fue el pintor José de Madrazo que el 20 de agosto de 1838 fue nombrado director del Real Museo". [57]

[57] 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)", *op.cit*, 30-31.

Tras la dirección del Duque de Híjar, José de Madrazo (1838-1857)[58] fue nombrado director el 20 de agosto de 1838. Con él, se inició el camino hacia la modernización del museo, teniendo como su principal referencia museística el Museo del Louvre. Se puso fin al nombramiento de directores procedentes de la nobleza española y se inició la época de los directores artistas, que duraría hasta bien entrado el siglo XX, al tiempo que quedó resuelto que el Real Museo de Pintura y Esculturas, ya propiedad de la Reina Isabel II, fuese adscrito a la responsabilidad del Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio:

> "Exmo Sr. S.M la Reyna Gobernadora se ha servido espedir (sic) con esta fecha el Real Decreto siguiente a virtud de lo determinado en su Real Decreto del 10 de Junio último. Ha venido en resolver que el Real Museo de Pinturas y escultura propio de S.M. la Reyna Isabel Segunda mi muy querida Hija, de que esta encargado el sumiller de Corsp, corra en lo sucesivo a cargo del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio; y que de su regimiento y gobierno cuide la persona que con el título de Director tuviese yo a bien nombrar, la cual dependerá inmediatamente de aquel, y que cese la Junta Directiva de aquel establecimiento de cuya labor y celo quedo altamente satisfecho" (…).[59]

Hasta 1838, como el museo estaba abierto sólo al "público" los miércoles y sábados, los escritores liberales de clase media habían denunciado su servilismo a la aristocracia al permanecer cerrado en el único día libre de los trabajadores, el domingo. A partir de 1838, con la llegada de José de Madrazo, el domingo pasa a ser un día de visitas corrientes. Madrazo consideraba el museo un lugar para que los

[58]AMNP Caja: 1470 / Nº Exp: 14 *Real Orden comunicada al Contador general de la Real Casa por la que se nombra a José de Madrazo Director del Real Museo de Pinturas y Esculturas* (20 de Agosto de 1838).

[59]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº exp.3. *Real Orden por las que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo Director del Establecimiento, José de Madrazo*.

artistas pudieran copiar pinturas clásicas, por lo que quería dejarlos solos y tranquilos los demás días de la semana. El día en que el museo no habría al público todavía era posible acceder a él presentando un pasaporte extranjero o una dirección temporal en Madrid. Según Eugenia Afiguénova, tanto José de Madrazo como su hijo Federico, evitaron hacerse cargo de las demandas democratizantes y no perdieron ocasión de criticar a los profanos, aun cuando estos fueran distinguidos cortesanos y políticos y a los denominados "diletantes" visitantes de clase media bastante poco iniciados en la pintura. Los cuidadosos horarios de los directores no contribuyeron a mantener separados tanto al público docto como no docto. A partir de 1843, se hizo obligatorio firmar el libro de visitas si estás se producían cuando el museo estuviese cerrado al público. Hasta 1856 los copistas rubricaban el mismo libro que los demás visitantes, después se instituyó una lista especial para firmar cada vez que entraba al museo.[60] La apertura los domingos al museo supuso la posibilidad de visita de una serie de nuevos sectores de público: zapateros, empleados, dependientes, etc. y el resultado fue también el nacimiento de un nuevo género de escritura, las narrativas sobre visitantes de clase humilde que reforzaban la incomodidad de los entendidos con la "contaminación" del arte del museo con actitudes propias de la calle. Los escritores de clase media y alta comenzaron a dejar sus impresiones sobre estas nuevas clases de públicos  a través de la prensa escrita. En este aspecto en 1834-35 Pedro de Madrazo, ya nos dejó en la publicación *El Artista* sus impresiones sobre las nuevas clases de público o tal como los describe Eladio Lezama en *El Arte: Periódico Semanal de literatura y bellas artes* en 1866 el "museo de las clases pasivas".[61] El público

[60]Afinoguénova, Eugenia. *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939), (*Madrid: Catedra, 2019*),* 139-141.

[61]Afinoguénova, Eugenia,*op.cit*., 142-144.

femenino también comenzaba a hacer presencia entre las salas del museo, si bien según explica Eugenia Afinoguénova, si analizamos los registros de entrada, no se ha encontrado ninguna rúbrica de visitante femenino que no fuera o bien copista, o la esposa de un extranjero que firmaba junto a su marido. Lo cual, según la autora, no significa que las mujeres no fueran al museo en los días de admisión al público. [62]

Desde el punto de vista arquitectónico, una empresa de envergadura fue la iniciativa realizada por la reina Isabel II de convertir el museo en un edificio exento, sin adherencias, sin otras construcciones, sin muros de contención, ni el terreno y las rampas que semienterraban sus fachadas. Aunque la nueva reforma estructural del edificio no se produciría hasta la llegada de Francisco Jareño y Alarcón, treinta años después, pese a que la propuesta ya fuese realizada por José de Madrazo a Palacio el 17 de marzo de 1851.[63] Eso no implica que durante su dirección no se pusieran en marcha una serie de medidas desde el punto arquitectónico bajo la supervisión técnica de Narciso Pascual y Colomer tales como mejoras en las cubiertas, en los acondicionamientos de los áticos del cuerpo norte y se presupuestaron reformas en la Sala de Descanso. Si bien hasta 1847 no va a surgir la iniciativa de acometer la única obra de envergadura que era aún posible en el edificio, esto es, la conclusión del salón absidal. Según nos relata Moleón Gavilanes, una Real Orden del 10 de noviembre de 1847 asigna 3000 reales semanales para reparaciones en el taller de

[62]Afinoguénova, Eugenia,*op.cit*., 149.

[63]Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011), 84.

escultura, acabados de escaleras y para "continuar hasta su conclusión la Sala Semicircular", actual Sala de Velázquez (sala 12).[64]

José de Madrazo se preocupó por mejorar las colecciones, se ocupó de acelerar las restauraciones, establecer nuevas salas y exponer cuadros que permanecían almacenados. Una de sus principales labores fue la de enriquecer las colecciones del museo con obras procedentes de las residencias reales y, en especial, de El Monasterio de El Escorial. Otro de sus objetivos fue que las obras estuviesen expuestas en las mejores condiciones posibles. Realizó mejoras en el enlosado de algunas de las salas, coincidiendo con el motivo de la visita de la reina Isabel II el 17 de septiembre de 1849. La colección iba en aumento y contaba ya en estos momentos con dos mil ciento diecinueve obras. El clima seguía siendo una de las preocupaciones prioritarias. Con tal motivo se procedió a la instalación de un sistema rudimentario de calefacción central a la par que se procedió al esterado de algunas salas para evitar el polvo, que enturbiaba la visita y amenazaba la conservación de las obras.[65] Durante su dirección se llevó a cabo la redacción de un nuevo catálogo redactado por Pedro de Madrazo. Desde 1843 y hasta su muerte en 1893, Pedro de Madrazo sería el autor de los catálogos oficiales de pintura de la institución, sobre los cuales se reservó la exclusiva de la publicación y explotación comercial.[66] El catálogo de Pedro de Madrazo presentó algunas diferencias con respecto al de Luis Eusebi, elaborado años atrás. Entre otras la supresión de los comentarios valorando las obras.

[64] *ibidem* 77-78.

[65] Gaya Nuño, Juan Antonio, *op.cit,* 88-89.

[66] Las siete ediciones elaboradas entre 1900 y 1920, también llevan su nombre, aunque con adiciones y correcciones realizadas por otros estudiosos, como Salvador Viniegra o Pedro Beroqui. Portús Perez, Javier,

Las obras dejaron de estar ordenadas por salas, lo cual complicó su uso por parte del público. Ello llevó a Clément de Ris a denunciar su inutilidad, considerando que no eran más que un mero inventario de obras que poco aportaba al visitante. Los criterios descritos por Clement de Ris sí habían sido seguidos por Cruzada Villaamil, en la redacción del catálogo del Museo de la Trinidad, del que fue su director entre 1862-1864:

> "Un catálogo de un museo debe ser una guía y un registro de cuanto encierra. Con él debe, quien por primera vez lo coja en las manos y entre en el Museo, saber dónde están las obras, el sitio que ocupan, el nombre del autor, sus maestros, su nacimiento y su muerte, su escuela, a cuál de sus maneras pertenece, dónde y para quién y cómo lo pintó (si esto se sabe) a quien perteneció, como se adquirió, y cuáles han sido sus restauraciones". [67]

La dinastía de los Madrazo se caracterizaba por una visión "europeísta" en la concepción del Real Museo de Pintura y Escultura. José de Madrazo tuvo como principal referente al Museo del Louvre. Por eso la progresiva madurez del Museo del Prado se sustanció bajo su dirección en la consecución del modelo del museo francés, en todo en cuanto a organización interna se refiere. Todo ello quedaría reflejado en el primer reglamento que fue redactado por la institución. José de Madrazo cursó una solicitud al Museo del Louvre para que le remitiesen una copia de su reglamento, que serviría de inspiración al primer reglamento del Museo. Sobre este particular, según García Monsalve, se ha afirmado que en 1848 se confeccionó el primer reglamento del Museo. Pero no existe un acuerdo unánime sobre la fecha del pretendido Reglamento de 1848. Gaya Nuño sí que considera la fecha del 13 de Octubre. Además

https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-pedro-de/0931bfd5-a04f-4b4c-b435-dec628fa9bc

[67] Geal, Pierre, *La Naissance des Musées d´Art en Espagne (S.XVIII-XIX siècles),* (Madrid: Casa Velázquez, 2001), 353 y ss.

afirma que fue un Reglamento "calcado del Reglamento del Louvre". José de Madrazo, por su parte, dio la fecha del 20 de Octubre, si bien adelantó que es solo un proyecto de Reglamento[68]. Según García Monsalve lo único que se produjo en ese año fue una propuesta de Reglamento cursada por el Director del Museo al Gobierno de Palacio. [69] El 6 de mayo de 1848 el Gobierno de Palacio traslada al Museo una Orden en la que se conmina a confeccionar un reglamento "en términos que sea su legislación particular", con fecha límite de 20 de Junio[70]. Como consecuencia, el 20 de Junio siguiente,[71] un informe del Museo comunica al Gobierno de Palacio la confección de un proyecto de Reglamento del Prado en cumplimiento de la Orden de 6 de Mayo. El proyecto en cuestión nunca llegó a entrar en vigor, pues el 23 de Octubre de 1848[72] se produjo la disolución del Gobierno de Palacio. Pocos días después, el 6 de Noviembre[73], un Decreto de la recién restablecida Intendencia suspendía todo Reglamento publicado desde el 23 de Marzo de 1848, fecha en la que se promulgó la Ordenanza que ordenaba en su artículo 80 la confección de un Reglamento del Museo[74]. Sobre este tema García Monsalve señala que la derogación de la Ordenanza de 1848 y la disolución del Gobierno de Palacio fueron las causas de que dicho reglamento nunca entrase en vigor.[75] Junto al primer proyecto de Reglamento se

[68]Gaya Nuño, Juan Antonio, *op.cit*, 88.

[69]García-Monsalve Escriña, Antonio, *Historia Jurídica del Museo Del Prado (1819-1868)*, (Madrid, Atenea Varias, 1994), 226-227.

[70]García-Monsalve Escriña, Antonio, *op.cit.,* 226-227.

[71]AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.05 / Nº Exp: 42 / Nº Doc: 4. Nota 42.

[72]*Ibidem* Nota 43. AMNP Caja: 351/Legajo: 183/Exp.25.*Reales Órdenes*.

[73]*Ibidem* Nota 44. Caja: 351/Legajo: 183/Exp.25-36. Real Orden

[74]*Ibidem* Nota 45. AMNP Libros Viejos, artº 80.

[75]García-Monsalve Escriña, Antonio, *op.cit*., 226-227.

conserva, también de estos años, el registro más antiguo de visitantes en 1843 y de copistas en 1857.[76]

De manera paralela, comienzan a darse los primeros pasos en la estructura de la organización interna del museo. José de Madrazo presentó una propuesta de personal, compuesta por el director, un secretario-interventor, dos restauradores, tres ayudantes de restauración, un forrador-moledor con ayudante, un conserje, once porteros y tres plantones o guardias para las entradas. Al igual que con su primer intento de reglamento, la organización del Museo del Louvre sirvió de inspiración para los primeros pasos en la organización interna.[77] Museográficamente el Louvre también continuó siendo la referencia museística a seguir. Así, a imitación del Salón Carrée del Museo del Louvre, fue creada la Sala de la Reina, en honor a la reina Isabel II, donde quedarían expuestos "los valores consagrados de nuestra pintura".[78] Apoyada en columnas demasiado finas, esta estructura de dos niveles, sin embargo, licitó comparaciones con lugares de entrenamiento, en la que los espectadores también habían de mirar hacia abajo desde balaustradas como el Teatro Circo Price, las plazas de toros e incluso las peleas de gallo. La galería continuaba la tradición estética museográfica del siglo XIX. Mostraba una imagen como garante de la abundancia cultural, como coleccionista de obras de arte y como centro de gravedad de influencias artísticas. La exposición glorificaba simbólicamente a la reina como heredera y figura culminante de dos dinastías que encargaron y coleccionaron los

[76]Gael, Pierre *op.cit*., 2001, 327.

[77]AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 11 / Nº Doc: 6. *Real Orden por la que se disponen las obligaciones y las reglas que deben cumplir los empleados del Real Patrimonio y la Real Casa.* (28 de noviembre de 1843).

[78]Calvo Serraller, 1994, *op.cit*., 33-34.

cuadros, mostrando obras maestras "pertenecientes" a escuelas de todos los tiempos, desde Rafael a Velázquez.[79]

Se actuó para mejorar la museografía, procediéndose a la identificación de las obras a través de placas de latón, donde quedaba inscrito el nombre del autor, su fecha de nacimiento y muerte. Los archivos nos muestran las compras reiteradas de dichas placas destinadas a esta operación.[80] En Abril de 1839, José de Madrazo escribía al intendente de la Casa Real:

> "El empeño decidido de que de algún tiempo á esta parte se nota en extraviar la opinión pública con respecto al objeto a que se destinan los cuadros mandados del Escorial, exige en mi concepto una determinación que al mismo tiempo que patentice el expresado objeto, confunda a los mal intencionados que tienen el atrevimiento de poner en duda la rectitud y la generosidad de S.M. la Augusta Reyna Gobernadora. Animado de esta idea he oido al Ynterventor (sic), Secretario deste R.Museo y conforme con su parecer propongo) o a V.S, por si tiene a bien hacerlo presente a S.M, que se coloque debajo de cada cuadro de aquella procedencia una tablita pinta, que en letras doradas para que no se desdigan del marco á que deberán estar sugetas, manifieste haber sido traída del R.Sitio de San Lorenzo". [81]

Esta proposición fue aceptada al día siguiente. Aunque todavía casi treinta años después, en 1869, no todos los cuadros estaban identificados. Su hijo Federico Madrazo impulsó durante su gestión, a partir de 1860, la introducción de cartelas: "Tarjetones se han puesto fijos en los marcos y con el nombre de los autores bien

[79] Afinoguénova, Eugenia, *op.cit*., 131-132.

[80] AMNP, Legajo: 18.04 exp.2

[81] Archivo General Administración Pública, Sección Administrativa, Legajo: 458.

escrito". [82] Museográficamente el Louvre también continuó siendo la referencia museística a seguir. De esta manera a semejanza del Museo del Louvre, que se encontraba exponiendo las obras del Salón de París en su Salón Carré, muchos artistas exigieron que las obras de la Academia se expusiesen en la galería central del Museo Real. Así fue recogido en *El Clamor Público* del 9 de octubre de 1845. Tanto José como Federico de Madrazo se opusieron a esta idea y siguieron defendiendo los límites del Real Establecimiento y no lo abrieron a exposiciones que pudieran reflejar un tipo de nacionalismo que desaprobaban. Justo en un momento en que el debate giraba en torno a la participación, su renuncia a relacionarse con grupos más allá del trono, limitó la relevancia pública del Museo Real. [83]

A ello tenemos que unir el entorno en el que se encontraba insertado el museo. El Paseo del Prado se había convertido en sí mismo en un "espectáculo", promovido desde el Ayuntamiento. Lugar de verbenas y celebraciones como las noches de San Juan y las de San Pedro y San Pablo, el museo se convertiría en una feria, rodeado de música, bailes y puestos de venta ambulante. La fusión de las verbenas con el paseo del Prado se terminaría convirtiendo, tal como señala Eugenia Afinoguénova, en una novedad que llegaría a convertirse en norma. Así lo dejó manifiesto José de Madrazo, a la Villa de Madrid, señalando en su protesta que la tolerancia hacia las verbenas de San Juan y las carreras de caballos celebradas en el Paseo, convertían el vestíbulo del museo en un burdel", tal como quedaba recogido en el diario *La España*, el 18 de marzo de 1853. Así apunta la autora, éste fue sólo el comienzo de una lucha por mantener las actividades de ocio lejos del Prado, una

[82] Gael, Pierre, *op.cit*., 353 y ss.

lucha que emplearía la preservación del museo y su reputación como argumento principal. [84]

La dimisión de José de Madrazo (1781-1859)[85] como director del Real Museo de Pintura y Escultura tuvo lugar tras la promulgación del Real Decreto de 6 de marzo de 1857, relativo al régimen que debían observar en lo sucesivo los talleres de restauración del Real Museo de Pintura y Escultura, con cuya redacción el pintor se mostró en franco desacuerdo. Su dimisión fue acusada y, el 26 de mayo del mismo año, Juan Antonio Ribera fue nombrado Director del Real Museo de Pintura y Escultura. Este nombramiento no fue bien aceptado por Federico de Madrazo (1815-1894), que aspiraba a ser su sucesor y ocupar el cargo. Junto con Bernardo López (1800-1874), Federico de Madrazo ocupaba por entonces una plaza de segundo pintor de cámara al servicio de Isabel II, circunstancia que, sin duda, alentó en él la pretensión de desempeñar los cargos que dejaba su padre, pero que frustró la citada designación de Juan Antonio Ribera (1857-1869), como director de la institución.[86] En un documento conservado en el Museo del Prado el nuevo director, Juan Antonio Ribera, nos dejaba una descripción de su concepto sobre la institución:

> "Este Establecimiento tiene el doble carácter de Real y privado por ser propiedad y de Nacional por la bondad de su (…)dueña que le ha convertido en un templo de las Artes, donde

[83]Afinoguénova, Eugenia, *op.cit*., 106-107.

[84]Afinoguénova, Eugenia, *op.cit*., 118-119. La relación de la institución su entorno y en especial con el Paseo que le dio nombre ha sido minuciosamente tratada por Eugenia Afiguénova siguiendo el rastro de la institución en la prensa pública y en la documentación de Archivo.

[85]AMNP Caja: 1366 / Legajo: 11.280 / Nº Exp: 30. *Minuta de la carta de dimisión de José de Madrazo, Director del Real Museo, al Intendente general de la Real Casa en la que da cuenta de la situación del Establecimiento y los motivos que le llevan a la presentarla.* (30 de marzo de 1857).

[86]Miguel Egea de, María Pilar, "Juan Antonio Ribera, Director del Real Museo de Pintura y Escultura y primer pintor de cámara de Isabel II: un nombramiento cuestionado por Federico Madrazo," *Boletín del Museo del Prado*, 1982.

> libremente tiene entrada los que se dedican al cultivo de este ramo del saber humano, compañero inseparable de la ilustración de las Naciones, y es completamente equivocado el concepto que en otras ocasiones ha hecho mirar al Nuestro Museo como una dependencia particular con cuya guarda y conservación tiene que ver el Estado".[87]

Durante la dirección de Juan Antonio Ribera (1857-1860) se propuso la creación de un nuevo salón, teniendo en cuenta las estancias superiores que daban al Jardín Botánico, para poder realizar la ampliación de la colección, se propuso también la reforma del personal de la institución así como la modificación de la apertura del museo.[88] Entre las acciones llevadas a cabo durante su dirección se realizó una propuesta de reforma del personal al marqués de Santa Isabel, Intendente general de la Real Casa, que fue acompañada de un nuevo Reglamento de la institución. Entre algunas de las razones que esgrimió para ello, estuvo la de que un Museo de la talla del Real Museo de Pintura no podía tener empleados jornaleros que "rebajan el decoro del establecimiento":

> "Así como organizar el orden interior en tan vasto y rico Establecimiento considerado como un depósito precioso de las bellas artes y una de las principales artes de la Corona de España/Mi pensamiento es la reforma del Museo que comprende los Reales Decretos de 6 de Marzo y 26 de Mayo último en secundar las altas miras de mejora que S.M se propuso al dictarlos conciliando en lo posible (…). Se comprende muy bien que el Museo Real debe tener una planta de personal fijo, sin los empleados jornaleros que, no solo rebajan el decoro del Establecimiento sino que lo esponen (sic) a un contratiempo lamentable con sirvientes de esa clase y condición. También Se comprende que en un Museo de la clase e importancia por el

[87] AMNP Caja: 927/Legajo: 11.05/ Nº Exp: 26. Juan Antonio Ribera (director), *Oficio del capitán general de Castilla la nueva al director del museo por el dispone que se suprima la guardia del establecimiento en virtud de la Real Orden de 5 Julio.+ Respuesta de Ribera al Intendente Genera*l. (10 de julio de 1858).

nombre europeo que tiene, hay una imprescindible necesidad de que a cada individuo a ejemplo de lo que se práctica en otros Museos estrangeros (sic) se le marque su responsabilidad personal, y se le inculque además su obligación para que todo marche a un mismo tiempo con método y con regularidad, sin invadir ni per-/fol.5 perturbar las obligaciones señaladas respectivamente a cada uno. Por esta razón he creído conveniente al mejor servicio de S.M proponer la planta del personal fijo del Museo Real que detalla el documento que se acompaña (...) con las dotaciones que en mi opinión deberán disfrutar sus empleados pero dividiendo el personal facultativo del que es puramente sirviente en los sus Departamentos siguientes:

-Dirección

-Sala de Restauración de pintura

-Sala de Restauración de Escultura

-Conserjería

-Celadurías de Sala

-Porterías y Guardas.[89]

Juan Antonio Ribera realizó una descripción detallada de cada uno de los puestos, así como del sueldo, en lo que sería una especie de RPT (Relación de Puestos de Trabajo) del siglo XIX, añadiendo además las cualidades que debía de poseer el personal:

"Interesado el Director que suscribe ene le arreglo buen método y utilidad conocida en favor de las artes y de los intereses de S.M la procurado escoger personas idóneas en el arte de la

[88]AMNP Caja: 77/Legajo: 23.01/Nº Exp.33/Nº Doc.1. *Juan Antonio Ribera (director), Acta de la sesión de la junta consultiva celebrada el 29 de agosto de 1857* (29 de Agosto de 1857).

[89]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.38. *Juan Antonio Ribera (director), propuesta de reforma de personal enviada por Juan de Ribera, director del museo, al Marqués de Santa Isabel, intendente general de la real casa*, (6 de Julio de 1857). Fol.2-6.

restauración de pintura y escultura, recomendables además de su mérito relativo, por las condiciones de moralidad y buen comportamiento, así como también de personas honradas probada que han de desempeñarla bien los oficios mecánicos y materiales. [90]

Al mismo tiempo José Antonio Ribera aprovechó para dictar un Reglamento del Personal. El Director contaría entre sus obligaciones, como jefe superior de la institución, proponer las mejoras que exigían el buen servicio del establecimiento. Se incluyó también la figura del Conserje jefe inmediato de celadores, porteros y guardas y responsable por el orden interior en ausencia del Director y secretario del Museo.[91]

"(..)Cuidar del buen orden y compostura en las salas que les coloquen el domingo en las exposiciones dominicales a las cuales asistirán precisamente de uniforme (…) vigilar e impedir que por los copiantes, ni por nadie se toque ni se infiera daño alguno de a los cuadros y objetos artísticos cuyo cuidado tiene y les está encomendando, tener muy aseadas las salas y limpios los cuadros del polvo, recibir las órdenes del Director y conserje llevando los oficios o parte que ocurran para fuera del establecimiento. Cuidar de los braseros en invierno, (…)" (el frio en las salas es un hecho que queda presente en una gran cantidad de documentación[92]). Establecía también el número de tres porteros que tendrían entre otras obligaciones vigilar que nadie sacase nada del Museo sin previa orden del Director o del Conserje, el control de las sombrillas, paraguas y bastones del público, facilitando para su recogida una señal numerada". Se marcaba también como debía ser el trato con el público con mucha amabilidad sin dar lugar a quejas y disgustos "por los que visitan el Museo, espender (sic) los catálogos que se pidan por los estrangeros (sic) y demás personas que quieran comprarlos, cuidar de la limpieza de la portería respectiva, tanto interior como exteriormente, asistir de uniforme

[90]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.38. *Juan Antonio Ribera (director), Reglamentos de los empleados del Real Museo, con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*, (6 de julio de 1857). fol. 10-11.

[91]*Ibidem*.

[92]AMNP Caja: 927/Legajo: 11.05/Nº Exp: 19.*Juan Antonio Ribera (director), Reparación de los caloríferos instalados en el museo.* (21 de octubre de 1857).

dentro del establecimiento y obedecer las ordenas concernientes al servicio que se le comunique por la Dirección y al conserje". [93]

Otro de los aspectos tratados por Juan Antonio Ribera fue lo relativo a la renovación de ciertos aspectos museográficos. Se propuso el cambio del suelo del museo, hasta ahora de esteras, por uno de madera, hecho que fue aprobado por unanimidad al encontrar por debajo "una cantidad grande de polvo que perjudica notablemente los cuadros", aunque tras la sesión del 30 de noviembre de dicho año, quedaron aplazadas las mejoras.[94] Otras de las medidas adoptadas fue la reapertura de la galería de escultura que llevaba cerrada más de un año, y que se reinauguró con la colocación de la estatua dedicada a Isabel II, obra de José Piquer. Así describía el escultor José Piquer dicho acontecimiento:

"Los artistas no se vean privados de contemplar los modelos del Arte que la Galería de Escultura encierra y creo haber conseguido mi objeto con la propuesta y me atrevo a llevar a vuestra Excelencia su solicitud de autorización para mandar abrir la ya citada galería en los días señalados, (…) para que el público acuda a examinar tanto la referida estatua como las demás preciosidades (...) allí reunidas".[95]

Tras la breve dirección de Juan Antonio Ribera, se produjo la primera dirección de Federico de Madrazo. Federico de Madrazo fue su director entre 1860 y 1868 hasta el estallido de la Revolución *La Gloriosa*. Durante este periodo las circunstancias del museo no mejoraron. Existían graves problemas de seguridad, como así quedó

[93]AMNP Caja: 927/Legajo: 11.05/Nº Exp: 19.*Ibidem*.

[94]AMNP Caja: 77/Legajo: 23.01/Nº Expe.33/nº doc 2. *Juan Antonio Ribera (director). Acta de la sesión de la Junta Consultiva celebrada el 30 de septiembre de 1857* (30 de septiembre de 1857). Fol.2.

constatado en la carta que el propio Madrazo escribía al Consejo de Administración de la Corona en la que les informaba de la necesidad de proveer de carabinas a los cuatro guardas de Patrimonio del museo situado en las cuatro fachadas, ya que, debido a un incidente producido a primeras horas de la noche, habían quedado desarmados y desprovistos de sus carabinas.[96] Junto a los problemas de seguridad, los problemas de conservación siguieron siendo otra constante. Nada más asumir la dirección, Federico de Madrazo ya dio cuenta de la necesidad de trasladar varios bustos, fragmentos de estatuas y bajorrelieves de los sótanos del real Museo a las galerías exteriores de Escultura para una mejor conservación de los mismos:

> "(…)Siendo conveniente preservar de una total ruina efecto de la humedad que existe en los sótanos de este Real Museo en donde se hallan depositados varios bustos, fragmentos de estatuas y bajo relieves de mármol se hace indispensable trasladarlos del punto que ocupan a las dos galerías exteriores de la de Escultura".[97]

En 1864 Federico de Madrazo se dirigía al Director General de Instrucción Pública manifestando también su preocupación por la falta de espacio para conservar de manera adecuada las obras "nacionales y extranjeras" no expuestas y no disponer de un local digno, dejando expresado las "lamentables condiciones del Museo".[98] Dos

[95]AMNP Caja:1366/Legajo: 11.280/NºExp.39 *Juan Antonio Ribera (director)*, *Minuta de oficio del Director del Real Museo al intendente general de la real casa por el que solicita la apertura al público de la galería de escultura*, 1857, 3 de junio.

[96]AMNP Caja: 1429/Legajo: 11.286/Nº Exp.8.Madrazo y Kuntz de, Federico, *Minuta de oficio del director del museo al presidente del consejo de administración del patrimonio que fue de la corona por el que se le informa de un incidente protagonizado por varias personas armadas a la puerta del establecimiento*, (4 de noviembre de 1868).

[97]AMNP Caja: 367/Legajo: 18.10/NºExp: 7. Madrazo y Kuntz de, Federico, *Minuta de oficio de Federico Madrazo, director del Real Museo, al intendente general de la real casa por el que informa de la necesidad de trasladar varios bustos, fragmentos de estatuas y bajorrelieves de los sótanos del real museo a las galerías exteriores de escultura, para una mejor conservación de los mismos* (17 de Septiembre de 1860). Fol.1.

[98]AMNP Caja: 1341/Legajo: 11.200/Nº Exp.25. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio del [director del real museo] al director general de instrucción pública por el que pone de manifiesto nuevamente la falta de espacio del*

años más tarde, en 1866, reiteraba al Ministro de Fomento la situación en la que se encontraban algunas obras y la necesidad de poner los medios para garantizar su conservación, así como la necesidad inmediata de restaurar cuatro tablas de la Escuela Primitiva Española y "el preciosísimo tríptico de Roger Van der Weyden, una de las primeras joyas de este museo que, hace poco, ha sido objeto de admiración del sabio Director del Museo Mr. G.J.Waagen" cuando señala que "había tenido el gusto de discutir largamente acerca del modo más conveniente de restaurarla con el respeto que merece una obra que va adquiriendo fama europea":

> "La conservación de las obras de arte que me están confiadas, ha fijado siempre mi atención desde el día que tuve la honra de ser llamado a este puesto como empleado facultativo. El estado de deterioro en que se encontraban al crearse el Museo Nacional hacía necesaria la restauración de casi todas y a pesar de la repugnancia que he sentido cada vez que una mano agena(sic) debía intervenir en estas venerandas producciones que por tantos siglos han sobrevivido a sus autores, no había más alternativa que ó verlas desaparecer o acudir con tiempo a la salvación de tan preciosos restos (…)".[99]

Federico de Madrazo dejó reflejado algunos de sus criterios y su concepto de conservación, considerando que la restauración de las obras del museo fuese supervisada por una comisión de la academia:

> "(…)En estos casos excepcionales creo sería muy conveniente antes de emprender un trabajo de esta importancia se hiciera un examen minuciosos del cuadro por una comisión de la academia de San Fernando que indudablemente se compondría de artistas distinguidos a los

*museo y la necesidad de proporcionar un local conveniente para la conservación de las obras nacionales y extranjeras que forman parte del mismo* ( 10 de junio de 1864).

[99]AMNP Caja: 105/Nºexp.2/Nº Doc 1. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio de Federico de Madrazo director del Museo Nacional de Pinturas, al Ministro de Fomento por el que le remite una comunicación del subdirector del museo en la que da cuenta de la situación en la que se encuentran algunas obras y la necesidad de poner los medios necesarios que garanticen su conservación,* fol. 1 y2 (20 de noviembre de 1866).

que sometería mi plan de restauración para discutirlo, aprobarlo o modificarlo (…)".[100]

Durante su primera dirección fueron establecidas las directrices para la elaboración del Inventario del Patrimonio de la Corona. A través de una Real Orden del 31 de julio de 1865, quedaron establecidos los criterios para llevarlo a cabo, recogidos en los artº 4 y 30 de la Ley del 12 de mayo[101]. En su título I, "De la Designación de los bienes del Patrimonio de la Corona", artº 1.3. se establecía lo recogido para el Real Museo de Pintura y Escultura. Para cada una de las secciones, quedó establecido que el inventario de los bienes inmuebles precedería al de los bienes muebles y que existirían dos tipos de descripciones, una puramente estadística y otra artística. La primera realizada por los empleados del Real Patrimonio y la segunda, por los profesores facultativos encargados para ello por la Administración Patrimonial. Se instó a la dirección del Museo a la realización del inventario bajo el auspicio del Arquitecto Mayor de Palacio y a su remisión en cuanto estuviese terminado a la Administración General. [102]

Otro de los objetivos durante la primera dirección de Federico de Madrazo fue aumentar el número de las obras expuestas en las salas. En este sentido, la visión europeísta de José de Madrazo continuó con su hijo al argumentar sobre este hecho:

"Todos los museos de Europa se están enriqueciendo diariamente con nuevos tesoros artísticos o históricos y el N. Museo de Madrid que es reconocido por todo el mundo con uno de los tres primeros que existen quedaría estacionado si no se guarda también en

[100]AMNP Caja: 105/Nºexp.2/Nº Doc 1. *op.cit*, fol.1 y fol.2

[101]*Gaceta de Madrid*, jueves 18 de mayo año CCIV, nº136: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1865/138/A00001-00001.pdf.

[102]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº Exp.45 Madrazo y Kuntz, de Federico, *Real Orden por la que se dictan para la formación y ejecución del inventario del patrimonio de la corona*, (31 de Julio de 1865).

aumentarlo. No viendo el momento oportuno de precisar en nuevas adquisiciones, puede no obstante irse aumentando su interés, su caudal artístico-Esto se conseguiría por de pronto (que ahora sería el momento oportuno que se está trabajando sin descanso en el nuevo catálogo de los cuadros) si se resuelve lo que quedó pendiente de ejecución hace algún tiempo y para lo cual el gasto que habrá que hacer sería del todo insignificante casi nulo."[103]

Una de las opciones barajadas para acometer dicha empresa fue el traslado de las obras depositadas en la Casita de Abajo del Real Sitio del Escorial y de la Casita del Labrador de Aranjuez hacia el Real Museo de Pintura. Entre las obras seleccionadas se encontraban varios bustos griegos de la Casita del Labrador, varios cartones de Goya que se encontraban almacenados en el Real Sitio de Aranjuez, así como catorce cuadros de la Escuela de Van Eyck, entre otros.[104] El 22 de septiembre fue emitida la Real Orden que autorizaba dicho traslado al Real Museo de Pintura, aunque dicho traslado no contó con la aprobación del Jefe de Patrimonio de la Casa Real puesto que, una vez detallada la lista, manifestó:

"…Cuyas faltas si creyese V.E es necesario sustituir por los vacíos que resultarán en las paredes, me lo manifestará V.E. para en su vista determinar lo que juzgue conveniente; pero recomiendo a vuestra Excelencia y espero de su delo y deseo procurará que el propósito que S.M se ha forma de reunir en un solo local todo lo notable que posee en pintura y escultura y pueda con más esmero cuidarse por personas inteligentes y doctas en la materia, no quedará en cierto modo falseado si es necesario sacar del Museo Real cuadros que sustituyan los que ahora se

[103]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.55. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio de Federico de Madrazo director del Museo Nacional de Pinturas, al Ministro de Fomento por el que le remite una comunicación del subdirector del museo en la que da cuenta de la situación en la que se encuentran algunas obras y la necesidad de poner los medios necesarios que garanticen su conservación*.

[104]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº Exp.47. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta del oficio del director del Real Museo por la que proponer aumentar el número de obras del establecimiento con el traslado de algunas piezas existentes en la casita de abajo del real sitio de San Lorenzo y Casa del Labrador de Aranjuez + Real Orden por la que se trasladan al Real Museo procedentes de posesiones reales varias obras a propuesta del director del mismo* (22 de Agosto-22 de Septiembre de1866).

reúnen pues si bien no de tanto merito, siempre le tendrán cuando figuran en aquel incomparable Museo que quedará mermado".[105]

Otra de sus preocupaciones fue la renovación de la museografía de la exposición permanente. Al igual que su padre, José de Madrazo, el Museo del Louvre siguió siendo su referente a seguir. El estado en el que se encontraba la exposición de las Alhajas del Delfín ya le llevó a tomar medidas en este sentido durante su primera dirección. En este sentido, llama particularmente la atención su preocupación por la opinión del público extranjero:

"Exmo Sr. hace más de dos años que después de haber visto en la Sala de Apolo del Museo del Louvre, perfectamente colocados en sus ricos escaparates entre otros objetos curiosos la colección de vasos florentinos, compañeros y de la misma procedente de la bastante más numerosa que desde 1838 se conserva en este Real museo, me decidí a llevar à efecto el plan meditado hace muchos años de colocar estas alhajas convenientemente y representarlas sino con toda la riqueza que requieren al menos de un modo digno. Esto era más necesario cuanto que los estrangeros (sic) de todas condiciones que visitan diariamente este Museo podrían creer que no están con todo el decorado es debido à ignorancia o à falta de aprecio de estas joyas artísticas". [106]

Dentro de las progresivas mejoras en las infraestructuras también estuvo el acondicionamiento de los accesos. Las obras de Alejandro Sureda, como las de sus antecesores, habían estado ceñidas al ámbito murario del edificio de Villanueva y a la necesaria adecuación de sus locales. Esta idea se había sostenido ya bajo la dirección de José de Madrazo en 1851, pero no fructificó por encontrarse con un hecho

[105]AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.55. Madrazo y Kuntz, Federico de, *op.cit*.

[106]Madrazo y Kuntz, de Federico, *Construcción de dos escaparates o vitrinas para colocar las alhajas del delfín* (Tesoro del Delfín) 28 de noviembre de 1866.

"aparentemente banal", tal como señala Moleón Gavilanes, como fue la demolición de la casa de los celadores del Museo, construida por Juan de Villanueva.[107] En 1868 Federico de Madrazo retomaría dicha empresa escribiendo al Ayuntamiento para solicitar el desmonte del terreno de la rampa de acceso a la entrada del Museo de Pintura por la puerta norte debido, en primer lugar, a cuestiones prácticas como evitar humedades y la oscuridad en la zona baja del rasante y, en segundo lugar, con la intención de que se proyectase algún trazado menos vulgar y más artístico.[108] Iniciada la obra, la documentación nos refleja como Federico de Madrazo solicitó la adecuación del acceso de los visitantes por la puerta del Mediodía al encontrarse embarrado como consecuencia de las obras el acceso por la puerta norte:

> "Exmo. Sr. Presidente del Ayunto. Popular de Madrid. con fecha 23 de septiembre tuve el honor de dirigir al corregidor de Madrid una comunicación sobre la obra que se estaba principiando para variar y mejorar la subida a este Museo por la puerta del Norte[109], a fin de que se empedrase lo más pronto posible, que de otro modo, caso de empezar las lluvias no podrá menos de seguirse gran perjuicio tanto a los muchos artistas y aficionados españoles, cuanto a los estrangeros (sic) de todas clases que diariamente lo visitan, viniendo a Madrid sólo con ese objeto, así como también a los que viven en este establecimiento. Y considerando que dicha reforma había de durar algún tiempo, oí orden de que se habilitase por la entrada diaria de la puerta del mediodía[110], a pesar de haber en ello algunos inconvenientes". [111]

[107]Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011), 84.

[108]*Ibidem*, 84.

[109]N.A: Actual Puerta de Goya.

[110]N.A: Actual Puerta de Murillo.

[111]AMNP Caja: 1429/Legajo: 11286/Nº Exp.6. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio del director del Real Museo al presidente del ayuntamiento popular de Madrid por el que le solicita una modificación de las obras de acceso al museo por la puerta norte* (5 de septiembre de 1868).

El Ayuntamiento, a través de su arquitecto Agustín Felipe Peró, accedió a las peticiones de Federico de Madrazo de liberar la fachada del terreno que la cegaba, para lo que se propuso rebajar la pendiente hasta el nivel del Paseo del Prado, pero no se proyectó la escalera que daría acceso y que salvaría el desnivel. Esta obra sería proyectada por Francisco Jareño a partir de 1875. La idea propuesta fue aceptada por la Comisión de Obras municipales en sesión del día 17 de noviembre, aunque nunca llegó a realizarse.[112]

Podemos observar como el Museo del Prado presentó como institución durante la primera mitad del siglo XIX sus intentos iniciales de organización interna, a través de sus primeros Reglamentos, de una preocupación primigenia por la mejora de la museografía y el aumento de la colección. La desvinculación de la corona, en 1868, daría lugar a una etapa fructífera museísticamente hablando. El Museo venía marcado como institución asociada a la pintura y su inclinación a la Escuela Española y este rasgo destacado de su personalidad lo siguió manteniendo tras su nacionalización en 1868. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el museo entra en una etapa de resolución de cuestiones que quedarían todavía abiertas en el siglo XX: la mejora de la museografía, la ampliación de la colección, la definición y mejora de su Reglamentación. En este periodo fueron claves las direcciones tanto de Antonio Gisbert (1868-1873), durante cuya dirección se llevó a cabo la redacción del primer reglamento tras su nacionalización y la fusión con el Museo de la Trinidad en 1874, como la segunda dirección de Federico de Madrazo (1881-1889), que siguió el espíritu

[112]Moleon Gavilanes, Pedro, *op.cit*, 86-87.

de su padre, mejoró la colección y las condiciones de acceso a la colección, aspectos que veremos a continuación.

## 1. DE MUSEO REAL A MUSEO PÚBLICO: NACIONALIZACIÓN Y PROYECCIÓN PÚBLICA EN EL MUSEO DEL PRADO (1868-1881).

Uno de los rasgos más relevantes de la situación artística de 1868 quedó descrita por Hernando Carrasco.[113] Las artes se consideraban una manifestación decisiva del hombre que había que potenciar. Comenzó a vislumbrarse el interés por aumentar la dimensión pedagógica de la institución. "Era preciso poner en manos del pueblo el legado artístico, que se conociese su existencia y, sobre todo, que la conciencia de su necesidad alcanzase al mayor número de personas posibles".[114] La idea de la creación de un gran Museo Nacional de Arte respondió, entre otros motivos, a la necesidad manifiesta de reconstruir la historia artística de España. Para ello se realizaría una selección de los objetos más representativos de la misma, eligiéndose el criterio cronológico para la presentación de los mismos, sin olvidar la preocupación latente por la museografía y la ordenación sistemática de los objetos en la presentación de los mismos. En la redacción de los catálogos también se optó por un criterio de carácter crítico e histórico y mucho más sistemático.

En palabras de Javier Portús, las fechas entre 1868 y 1898 son dos hitos importantes para la historia del Museo, pues afectan a cuestiones vinculadas a la

[113]Hernando Carrasco, Javier, 1905. Las Bellas Artes y la Revolución de 1868, *Ethos-Arte, 1*5: 54-57.

composición y acrecentamiento de sus colecciones y a la propia definición del estatus y definición de la institución como ahora veremos. En primer lugar, por la relación entre el devenir político e histórico del país con la historia del museo, el triunfo de la revolución *La Gloriosa* y la anexión del Museo de la Trinidad. En segundo lugar, por la importancia que tuvieron sus fondos para el desarrollo del arte contemporáneo de la época, tanto a nivel nacional como internacional. Y, por último, porque el carácter "vivo" del museo con una colección en crecimiento reflejó la sensibilidad de la institución. Los cambios políticos que se produjeron en el país, como, por ejemplo, la llegada del liberalismo, tuvieron un reflejo artístico y museográfico en el Prado a través de obras como *El Fusilamiento de Torrijos* o mediante el énfasis que se puso en el cuidado de la colección de Goya, cuya obra y vida en esa época se leían en España en clave liberal y nacional.[115]

Es por todo ello que, tras el triunfo de la Revolución de 1868, la nacionalización del Museo del Prado fue solicitada desde el primer momento. A ello se unió otro hecho decisivo: el Decreto del 25 de noviembre de 1870 a través del cual se ordenó el traslado de los fondos del Museo de la Trinidad al Museo del Prado. Según Hernando Carrasco, aunque la Revolución puede considerarse un fracaso porque la transformación social y política definitiva no se produjo, sí que en el plano de las Bellas Artes, el Sexenio liberal fue decisivo en su impulso. Pese a la preocupación manifiesta por parte de los políticos del Sexenio liberal por la defensa del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, fruto del carácter intelectual de los políticos

[114] *Ibidem*, 52.

[115] Matilla, José Manuel y Portús Javier, *"Ni una pulgada de pared…*, *op.cit.*, 70-71.

del momento, dicha preocupación nunca llegó a materializarse en una Ley de Patrimonio.[116] Sobre la Revolución, *La Gloriosa* y el arte, Cruzada Villamil nos dejaba la siguiente reflexión en su obra *El Arte en España*:

> "No es posible que las artes, que son la bella expresión del sentimiento y que obedecen siempre al espíritu que domina en todas las épocas, que reflejan los grandes principios sociales políticos y religiosos de las naciones, los usos y costumbres de los pueblos, sus creencias, su historia política y en una palabra, la civilización entera de la humanidad, puedan permanecer extrañas a estas grandes revoluciones y hayan de ser indiferentes a las conquistas de la libertad y del derecho individual. Prueba es de tal imposibilidad, que, aun circunscribiéndonos al caso presente, no se puede dejar de reconocer que también ha sido el arte agente y no poco poderoso en la gran propaganda de la libertad. Demuéstralo claramente las tendencias de muchas de las individualidades que honran nuestra pintura nacional, a perpetuar y enaltecer los altos hechos que consigna la historia de las luchas mantenidas por el pueblo español para conquistar sus libertades y los momentos en que las ha asegurado o ejercido. Con la libertad conquista el hombre su personalidad, el uso de todos sus derechos, y así es que todo aquello que depende del esfuerzo individual, garantido está ya por la revolución que ahora se realiza. Pero en materia de bellas artes no depende todo del individuo, y es preciso que el espíritu de reforma penetre por todas partes, llegue á todas las esferas de la Administración, que no quede rincón que no sea por ella invadido, que no haya una sola rama, que no haya una sola hoja del árbol que no disfrute de la rica y saludable savia que produce la libertad. Para conseguir pues que en la esfera de las bellas artes y sus manifestaciones penetre el nuevo espíritu que simboliza la revolución, forzoso es que la Administración^ quien compete, indispensable es que el Ministerio de Fomento sea revolucionario, y en breve tiempo y sin doblarse, ni cansarse, realice las reformas en cosas y en personas que la justicia, la ilustración, el decoro nacional y en una palabra, la revolución exige y aconseja. Cese ya la indolencia, acabe el desorden, concluya para siempre el

[116]Hernando Carrasco, Javier*, op.cit*, 132-133.

> monopolio y la perniciosa influencia que han dominado hasta aquí en el campo de las bellas artes. La libertad de enseñanza proclamada por la revolución, la institución del jurado y el propósito de que desaparezca todo monopolio, causas son que deben de imprimir nueva marcha á la vida oficial de las bellas artes en España". [117]

Al ser propiedad real, el Prado fue puesto a cargo de un nuevo organismo llamado Consejo de Conservación, Custodia y Administración del Patrimonio perteneciente a la Corona.[118]

Durante el sexenio democrático (1868-1874) se emitieron dos decretos que afectaron a la organización interna del Prado. El primer decreto intentó dotar al museo del personal preciso, aunque en realidad lo que hizo fue modificar la composición del personal existente reduciendo las plazas con la finalidad de no incrementar el presupuesto. En segundo lugar, intentó transformar la institución en un centro de cultura y educación que proyectase más allá de la mera exhibición de sus obras, su contenido, y sus enseñanzas a la sociedad. Así se propusieron conferencias sobre historia del arte y estética, publicaciones de trabajos sobre los fondos, monografías de artistas, etc. Según Hernando Carrasco: "una lección de modernidad, que de nuevo viene ofertada por la parte más avanzada de la revolución: la República". [119]

[117]Cruzada Villaamil, Gregorio.1868. Lo que ha hecho y lo que falta que hacer a la revolución en el personal en la administración y en la enseñanza de las Bellas Artes*, El Arte en España*. T.VII, (Madrid: Imprenta M.Galiano).

[118]Afinoguénova, Eugenia, *op.cit*, 153.

[119]Hernando Carrasco, *op.cit*, 58.

## 1.1. El Museo del Prado bajo las direcciones de Antonio Gisbert (1868-1873) y Francisco Sans y Cabot (1873-1881).

La dirección de Antonio Gisbert[120] comprendería buena parte del Sexenio Democrático (1868-1873). Nombrado director por el entonces Ministro de Fomento, José Echegaray, el 20 de noviembre de 1868, su dimisión se produjo el 16 de julio de 1873. [121] El nombramiento de Gisbert estuvo relacionado, según algunos historiadores como Adrián Espi Valdés, por su activa participación en *la Gloriosa,* es probable que formase parte del grupo de intelectuales y políticos que apoyasen el destronamiento de Isabel II desde París. Lo cierto es que, tal como señala Espi Valdés, fue la fecha del 19 de noviembre de 1868, esto es, al día siguiente de registrarse la sublevación, cuando Antonio Gisbert fue nombrado Director del Real Museo de Pintura y Escultura. Sobre este aspecto Espí Valdés apuntaba: "Téngase en cuenta que Gisbert, por tales fechas, no es académico de San Fernando, ni catedrático de pintura siquiera; posee varias recompensas, eso sí; socialmente está bien considerado; desde luego ha viajado por Europa y ha conocido y tratado a mucha gente pero nada más".[122] Su nombramiento fue apoyado por pintores como Gregorio Cruzada Villaamil, quien destacó su calidad como pintor y sus profundos conocimientos de la historia del Arte.[123] El carácter internacional de su figura y su estrecha relación con Paris quedaron reflejadas en su gestión. Una de sus primeras decisiones fue ampliar el horario de apertura de dos a cinco días. En Paris, ciudad que el pintor conocía bien,

[120]Sobre este tema vid. La tesis doctoral realizada y recientemente publicada por Pérez Velarde, Luis Alberto, *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901),* (Madrid: Doce Calles ediciones, 2019).

[121]AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº 2. Gisbert, Antonio, *Expediente personal de Antonio Gisbert* (8 de julio de 1870).

[122]Espi Valdés, Adrián. 1971. Vida y obra Andel pintor Gisbert, *Cuaderno de Arte*, 22:93-94.

[123]Pérez Velarde, Luis Alberto, *El pintor Antonio Gisbert*, (Madrid: ed. Doce Calles, S.L, 2019), 64.

las instituciones abrían seis de los sietes días de la semana y el acceso a las mismas no estaban sujetas a documento de ninguna clase como si veremos que ocurría en nuestro país.[124]

Fue una dirección intensa, marcada por varios acontecimientos claves en la historia del Prado como su nacionalización en 1870 y su unión, cuatro años más tarde, en 1874, con el Museo de la Trinidad. Estos acontecimientos vendrían acompañados de reformas museográficas y mejoras en su organización interna. Con Antonio Gisbert se enriquecieron los cartones para tapices Goya, Bayeu y Antonio del Castillo que, desde los sótanos del Palacio Real y la Casita del Príncipe, fueron trasladados al museo. A Gisbert se debe también la adquisición de los tapices de Goya y la confección del Catálogo extenso de Madrazo en 1872 en el que se consignaban los autores con un rigor científico nuevo, alfabéticamente y por escuelas, incluyendo notas biográficas y críticas sobre los pintores. Se catalogaron un total de mil cincuenta y un cuadros de las escuelas española e italiana, siguiendo un orden alfabético de las mismas. [125] Pero durante su dirección Gisbert también se enfrentó a una continua economía de medios que afectaban continuamente a las condiciones de las salas y por ende a la calidad de la visita. Un ejemplo lo podemos encontrar en el documento que describe el estado del suelo de las salas de la Escuela Flamenca e italiana del museo, que era tan deficiente que impedía el paso del público, tal como especificaba el Director del Museo a la Dirección de Instrucción Pública:

[124]Pérez Velarde, Luis Alberto, *op.cit*, 71.

[125]Pérez Velarde, Luis Alberto, *op.cit*, 75.

> "Las salas de la escuela flamenca e italiana tienen el pavimento cubierto con esteras de color el cual hace once años que lleva sin haberse quitado de manera que se encuentra en un estado tal de deterioro (...) que se hace imposible que el público visite aquellas salas sin renovar el esterado".[126]

Gisbert inició una serie de mejoras en la museografía y en las condiciones de la visita. El 25 de junio de 1870 se iniciaría el expediente para la renovación de las salas flamenca, francesa, italiana y española.[127], aunque su ejecución se demoraría varios años. La renovación se realizaría de manera gradual en los años sucesivos y afectaría tanto a las salas de la Escuela flamenca e italiana como a la Galería de Escultura y a la Sala Rubens:

> "Es de indispensable necesidad hacer una reforma en la Galería de escultura en este establecimiento para lo cual se hace preciso el movimiento de estatuas y objetos de gran volumen. Los pasillos que enlazan las salas francesas y flamencas de este establecimiento tienen el pavimento de baldosa (…) de tierra cocida y que hoy se halla en muy mal estado. Esta clase de suelo es perjudicial para el establecimiento por el mucho polvo que desprende y es en mi concepto de precisa necesidad que la renovación de aquel piso se haga de entarimado". [128]

El 24 de octubre de 1870, en una minuta dirigida al Director General de Instrucción Pública escrita por Antonio Gisbert, se le comunicaba el estado de la sala de Rubens:

---

[126]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 11. Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del director del museo al (Director General de Instrucción Pública) por el que solicita la renovación de las esteras de las salas de la escuela flamenca e italiana del museo, 23 de Septiembre de 1869, fol.*2.

[127]AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.2. Gisbert. Antonio, Expediente sobre las reformas en el entarimado, pintura y decorado en la sala flamenca francesa italiana y española con cargo al crédito extraordinario concedido por la ley de 25 de junio de 1870 (8 de octubre de 1870).

[128]AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.2.

"(…) Que el pavimento de la sala de Rubens, en este establecimiento necesita reforma completa por el mal estado en que se encuentra y toda vez que hay que ponerlo nuevo debe de hacerse entarimado por ser al objeto el más propósito".[129]

A través de la documentación conservada se deduce como se fueron materializando de manera lenta y progresiva en el tiempo las reformas en el interior del museo. Así lo constatamos en 1871, cuando finalmente se autorizó la adecuación de las salas de la Escuela Española, italiana, el Gran Salón y la Sala Ovalada, o la antigua Sala de la Reina Isabel, futura sala de Velázquez.[130]

Las reparaciones continuarían hasta enero de 1874. Antonio Gisbert pediría autorización al Director de Instrucción Pública solicitándole, al hilo de lo que se había autorizado con fecha del 31 de enero de 1871, la adecuación de persianas, puertas, ventanas y tragaluces de las Salas Españolas, Italianas contemporáneas, Salón Grande y Salón Ovalado "abonándose el importe (...)solo faltan por reparar la española e italiana...) y de las salas donde habían sido colocados las tablas procedentes del Convento de la Trinidad", lo cual fue autorizado, a cargo del mismo crédito por el Director General de Instrucción Pública, el 12 de febrero de 1874.[131]

El proyecto de entarimado de una de las Salas de la Escuela Flamenca que sustituiría las baldosas existentes, correspondió a Francisco Jareño, arquitecto del Ministerio de Fomento, cuya actividad se encuentra documentada en el museo desde

[129] *Ibidem*.

[130] Gisbert, Antonio, *Oficio del Dirección General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la orden de llevar a efecto las reales ordenes por las que se autoriza al director del Museo de Pintura para ejecutar las obras de adecuación de salas, tras la unión del Museo de la Trinidad* (20 de marzo de 1871).

[131] AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.2.

1875.[132] Tras las mejoras en el enlosado se continuó con la construcción de tabiques en la Salas Flamenca, Italiana y Española lo que mejoraría las condiciones de visita, si bien ya bajo la dirección de Francisco Sans y Cabot (1873-1881), quedando especificados que debían ser construidos con gran solidez. Con la construcción de estos tabiques divisorios se logró aprovechar mejor la luz mejorando la contemplación de las obras, en especial, las de tamaño medio y pequeño y se permitió la colocación de un mayor número de obras, ganando 218 metros de superficie útil. El objetivo era poder mejorar la organización de las salas por escuelas y, por ende, de las condiciones de visita y del estudio de las colecciones. El presupuesto conservado nos permite conocer las calidades de algunos materiales: crestería doble de madera de encina para los ocho tabiques, con su tarjetón en el centro y molduras, empapelado y pintado al temple de todas las salas formadas por los tabiques y paredes de fachada correspondiente y pintado al óleo y barniz imitando de los ocho tabiques y de una barandilla para la contemplación de los cuadros.[133]

El 22 de marzo de 1870 se dictó la resolución que supondría la unión entre el Real Museo de Pintura y Escultura y el Museo de la Trinidad, por lo que fue proyectada la ampliación del Museo que serviría para acoger las colecciones procedentes del Museo de la Trinidad.[134] El 7 de septiembre de 1870 se realizaba la visita por parte del arquitecto responsable para diseñar la ampliación del Museo. El inicio de estas obras de acondicionamiento se las debemos a Alejandro Sureda (1874-

[132]Moleón Gavilanes, *op.cit*, 87.

[133] AMNP Caja: 410/Legajo 34.10/Nº Exp.1.*Construcción de tabiques en las salas flamenca, italiana y española* (Se conservan el plano del levantamiento de los cuatro tabiques y detalle de la sala).

[134]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº3/Nº Doc.8. Gisbert, Antonio, *Oficio del director general de Instrucción Pública al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los Museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad* (22 de Marzo de 1870).

1884) el primer arquitecto del Ministerio de Fomento a cargo de la institución. Sureda iniciaría una serie de reformas sucesivas para acondicionar el Museo a la ampliación de sus colecciones tras la anexión del Museo de la Trinidad. Entre ellas la subdivisión de la Sala Flamenca y Española, habilitó la sala central del piso ático del cuerpo sur para cuadros modernos y proyectó una nueva escalera de acceso así como preparó una sala en el piso bajo para la colocación de dos tabiques que aumenten la superficie de exposición disponible:[135]

> "Se establece un crédito de 200. 000 pesetas de con destino a obras de ensanche del edifico que ocupa en el prado el Museo Nacional de Pinturas y Escultura; ha dispuesto S.A el regente del Reino que el arquitecto á las ordenes de esta secretaria pase a renovar el edificio referido y oyendo al Director del Museo forme por duplicado y remita a esa Dirección presupuesto general detallado de las obras de ensanche teniendo en cuenta el crédito disponible y la memoria descriptiva facultativa y económica, planos, tablas de precios simples y compuestos y cuantos datos sean necesarios para la ejecución del proyecto por subasta" (...)Y teniendo en cuenta el carácter monumental del edificio de que se trata, ha resuelto S.A. se asocien al referido Arquitecto para el encargo que se le da en su día para llevar á efecto las obras otros dos profesores designados por el Director de la Academia de S. Fernando a cuyo fin se comunicará las órdenes oportunas". [136]

Una vez producido el traspaso del museo al Ministerio de Instrucción Pública, no sólo se llevaron a cabo reformas sustanciales sino también otras de menor calado como, por ejemplo, la renovación de los uniformes del personal, tal como instaba, Juan Valera, por aquel entonces Director General de Instrucción Pública, al director

[135] Moleón Gavilanes, *op.cit*., 83.

[136]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 16. *Gisbert, Antonio, Oficio del Director General de Instrucción Pública al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que se informa de la visita que realizará un arquitecto para reconocer las obras de ensanche del edificio, así mismo solicita la formación de un presupuesto*

del Museo Nacional del Prado: “la dignidad y aseo que debe de existir en este establecimiento artístico en la reforma en los uniformes de los empleados de esta dependencia, que importara según informes de los peritos la cantidad de dos mil cien pesetas".[137]

La documentación conservada también nos deja evidencias de la falta de seguridad en el museo, lo cual quedó evidente en sendos documentos, uno fechado el 10 de abril de 1870[138] y otro, unos meses más tarde, el 10 de julio, donde el Director, Antonio Gisbert, se lamentaba de la falta de celadores para la vigilancia de las salas ya que eran cinco los celadores y nueve las salas que había que abrir: “así pues se hace preciso el aumento de dos celadores para que el público pueda estudiar y admirar todas las obras de arte que encierra este Establecimiento y se pide la ampliación del horario de apertura “para que el público pueda visitar las preciosidades que encierra”.[139] De manera paralela solicitaba la apertura del museo todos los días de la semana, cuando hasta ahora tan sólo se hacía los domingos no lluviosos:

> "En atención al cumplimiento de mi cargo, me creo en el deber de poner en conocimiento de V.I las más perentorias necesidades para que el servicio de este establecimiento no se halle desatendido. En la actualidad sólo los domingos y esto no estando el tiempo lluvioso, es

*detallado de las obras, teniendo encuentra el crédito disponible en el Ministerio de Fomento*, (7 de septiembre de 1870).

[137]AMNP Caja: : 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 6. Gisbert Antonio, *Minuta de oficio del director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que solicita uniformes para el personal del establecimiento (*10 de julio 1870).

[138]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 17. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio del Director del Museo al Director General de Instrucción Pública por el que le comunica las necesidades de personal de vigilancia del establecimiento* (1870, 10 de abril).

[139]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/NºExp.1/Nº Doc.6. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio del director del Museo al Director General de Instrucción Pública por el que le comunica las necesidades de personal de vigilancia del establecimiento.* (10 de julio de 1870). (La fecha del Documento es 4 de octubre).

cuando se halla abierta esta localidad para que el público pueda visitar las preciosidades que encierra, aun así me veo precisado se quede cerrada alguna sala por falta del personal. Son cinco los celadores que desempeñan este servicio y nueve las salas que hay que vigilar así pues se hace preciso el aumento de dos celadores para que el público pueda estudiar y admirar todas las obras de arte que encierra este Establecimiento, con tal ---podría también llevara cabo el pensamiento tan conveniente de que la exposición fuese publica y diaria". [140]

Los problemas de seguridad no sólo se ceñían a la falta de personal de las salas sino también a la inseguridad en los alrededores del museo. Antonio Gisbert ponía de manifiesto la misma especialmente en la zona oriente y propuso obras indispensables para evitar atracos en el mismo e impedir así que se adentrasen en el interior del museo, "contra cualquier golpe de mano que se intentara por infames que se dedican a esta clase de delitos y no es de extrañar que se fijaran un día de asaltar este establecimiento en donde se encierran preciosidades de tanto valor".[141]

### 1.1.1. El proyecto de reglamentación tras la nacionalización. El Reglamento de 1870.

Uno de los aspectos fundamentales durante la dirección de Antonio Gisbert fue la cesión del Museo del Prado al Ministerio de Instrucción Pública. Este hecho fue un punto de inflexión en la historia del Museo, a través del cual dejaría de ser definitivamente patrimonio de la corona. El 16 de marzo de 1870, se emitió la Real Orden del Ministerio de Hacienda en el que se hacía efectiva la cesión al Ministerio de Fomento y así fue comunicada al Director del Museo:

[140]AMNP Caja: 1429/Legajo: 11.286/Nº Exp.17.

[141]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.71/Nº Exp.8/NºDoc.28. Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del director del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Director General de Instrucción Pública por el que pone de manifiesto la falta de seguridad que ofrece el edificio en su parte oriental* (28 de agosto de 1871).

"El Exmo Sr. Ministro de Hacienda dice con fecha del 9 del corriente al de Fomento lo que sigue: Enterado de la comunicación de V.E del 22 de febrero último reclamando el Museo de Pintura y Escultura con las condiciones que en un día se establezcan por el Reglamento que ha de servir para la ejecución de la ley de desvinculación y venta del Patrimonio que fue de la Corona y las demás formalidades que se estimen oportunas, Su Alteza, el regente del Reino se ha dignado acceder a lo pretendido por V.E disponiendo que se lleve afecto la cesión con las condiciones que se expresen en aquel citado Reglamento teniendo presente:

1º que à la entrega ha de proceder la rectificación del inventario adicionándole los objetos que no se hallasen incluidos en él y comprendiendo los vasos artísticos que existen hoy colocados en el centro de la Sala principal y que serán descritos en la referida adición sino lo estuviesen en los inventarios.

2º que se exceptúan de la entrega los originales de la colección de tapices que hoy se encuentra depositados en el taller de restauración y en donde deben permanecer hasta que se establezca el museo de tapices.

3º-que la entrega se verificará ante Notario, que levantará la oportuna acta y con a asistencia del Arquitecto de la Dirección de Patrimonio que de la Corona, representando a ese Ministerio la persona que al efecto se designe V.E designar y a esta un oficial del expresado Centro Directivo; y

4ºque la dirección del Patrimonio que fue de la Corona satisfará los gastos de la Dependencia hasta el día 1 de Abril próximo y ese Ministerio lo que origine la cesión conforme a lo que dispone el artículo 1º de la Instrucción dada para la ejecución de la ley de 9 de junio de 1869".[142]

La dependencia económica del Museo con respecto al Ministerio de Instrucción Pública no se haría efectiva hasta el 1 de abril, como versaba en la

[142]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 1. *Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda a la dirección del Museo de Pintura y Escultura por la que se disponen las condiciones de la cesión del museo al Ministerio de Fomento* (16 de marzo de 1870).

anterior orden, y así, un mes después, fue emitida un nueva orden firmada en la que el Ministerio de Hacienda daba cuenta al Ministerio de Fomento para que asumiera los gastos generados por el Museo a cargo del presupuesto del Ministerio de Fomento, y en la que se pedía también una relación detallada del personal, de sus puestos así como de sus retribuciones. La escasez presupuestaria fue otro aspecto importante que acució el Museo durante el siglo XIX y que estuvo presente durante todo su periplo decimonónico como podemos deducir de la documentación conservada. Así consta en la Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda al Director del Museo de Pintura y Escultura del 3 de mayo de 1870 por la que se dio cuenta de la entrega del establecimiento al Ministerio de Fomento, firmada por el entonces Director General, José Abascal:

> "Con fecha de hoy se dice por este Ministerio al de Fomento lo siguiente (Del Ministerio de Hacienda. Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona) Dadas cuenta a S.A. al regente del Reino de la comunicación de V.E de fecha de 22 de Marzo último en la que manifiesta que acordada la cesión del Museo de Pintura y toda vez que desde el día 1º de Abril habían de satisfacerse por el Ministerio de Fomento los gastos que ocasione la conservación del mismo se le remita relación detallada del personal de que hoy consta el Museo con expresión de los cargos que desempeñan y sueldos que disfrutan, S.A se ha servido acordar se lleve a efecto la entrega del referido establecimiento la cual ha de tener lugar en los días que restan del presente mes con arreglo a las bases comunicadas a ese ministerio el 9 de Marzo (…) asistiendo a la misma el Arquitecto y el oficial de la Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona, D. Agustín Puebla en representación de la misma y que los gastos de aquel establecimiento no obstante los manifestados a V.E. con fecha indicada se satisfagan con cargo al presupuesto de la expresada Dirección puesto que no ha sido posible llevar a efecto la entrega del Establecimiento de que se trata en la época que se creyó para que los gastos mencionados fuesen dé cuenta de ese Ministerio. De orden S.A.

lo comunicó a V.E. para su inteligencia acompañándole adjunta la relación de personal ocupados en el servicio del Museo que V.E se sirvió para pedir en su ya citada comunicación. Lo que traslado a V. para su conocimiento y a fin de que la entrega pueda verificarse lo más pronto posible. Dios os guarde muchos años. Madrid 3 de Mayo de 1870. El Director General. José Abascal".[143]

La entrega se produjo finalmente el 6 de mayo de 1870, documentándose tanto las condiciones como el procedimiento a seguir para completar la entrega, tal como quedó constatado en la copia del testimonio del acta notarial del 7 de junio a través de la cual el Ministerio de Hacienda entregaba la gestión al Ministerio de Fomento ante el notario de la nación, D. Luis González, que se conserva en el Archivo del Museo Nacional del Prado con fecha del 17 de junio de 1870[144]. Así quedaron descritas, tanto las condiciones como el procedimiento seguido para completar la entrega: [145]

"(…). Don José Grajera recibió las llaves en nombre del Ministerio de Fomento y haciéndose cargo al propio tiempo de todos los departamentos, cuadros, y objetos de arte y mobiliario quedando en proceder inmediatamente quedando en proceder a la entrega de todo mediante recibo y a través de los inventarios correspondientes custodiados en la Secretaria del Museo, "en los que se harán las observaciones y adiciones pertinentes y con objeto que desde luego quede incautado el Ministerio de Fomento de dicho Establecimiento se extiende la presente acta que firman los señores concurrentes con los testigos don Carlos Martínez y González y Don Luis Rodríguez y Palacios, vecinos de esta capital, sin impedimento para serlo, de todo lo

[143]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 2. *Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda al director del Museo de Pintura y Escultura por la que da cuenta de la entrega del establecimiento al Ministerio de Fomento* (3 de mayo de 1870).

[144]A partir de ahora AMNP.

[145]AMNP Caja 1378/Legajo 11.282/Nº Exp.1Gisbert, Antonio, *Copia del testimonio del acta de entrega del Museo Nacional de Pinturas por el Ministerio de Hacienda al de Fomento* (17 de junio de 1870).

cual doy fe: Antonio Gisbert—Agustín Puebla—José Grajera—José Segundo de Lema. Signado Luis González. (…) Cumpliendo pues con lo mandado en día 7 de mayo, un día después de la entrega del edificio del MNPE, se reunieron en el mismo todos los asistentes a aquel acto excepto el Señor Arquitecto Lema y García para proceder a la rectificación de los inventarios y entrega de las pinturas, esculturas y demás objetos de arte y mobiliario existente en el museo acordando verificarlo acto continuo y al efecto fueron reclamados los inventarios al Sr. Director quien inmediatamente puso de manifiesto un libro y dos cuadernos en los que dice consta lo que existe y que aun cuando ligeramente se describen en esta forma" (…)".[146]

La verificación de los inventarios de la que nos habla el acta notarial fue realizada tras la cesión de los bienes y recogidos en diferentes cuadernos a través de una comisión que comprobó el orden de las obras por salas y departamentos. Se comenzó por la sección de pinturas y se continuó después con la de Dibujos y Estampas, Esculturas y vaciados en yeso, Alhajas y Mobiliario. En el inventario de Pinturas, realizado entre los días 18 y 27 de mayo, quedaron recogidos un total de tres mil cincuenta y seis cuadros. Al revisar dicho inventario también se dejó constancia de algunas observaciones con respecto a la colocación de las obras:

"Que teniendo en cuenta que en la colocación de la Pintura, Esculturas y demás objetos de arte existentes en el Museo, no se observa un orden riguroso y correlativo en la numeración, sino que aparecen indistintamente mezclados, obedeciendo, bien a asignaciones de escuelas, bien a la necesidad, atendiendo a su tamaño de ocupar el espacio de que ha podido disponerse al ser colocados, o bien a la decoración y adorno del edificio, que la rectificación se verifique por Salas en cuanto sea posible". [147]

[146]AMNP Caja: 1378/Legajo: 11.282/Nº Exp.1, 9-10.

[147]AMNP Caja: 1378/Legajo: 11.282/Nº Exp.1. *Testimonio del acta…op.cit.*

Sobre este respecto, gracias al Cuaderno de Pintura conservado en el Archivo del Museo del Prado, podemos conocer una relación de las obras que encontramos en las diferentes salas. A través de este documento vislumbramos que en la Galería Central había expuestas un total de 385 obras y que en la Sala Ovalada se encontraba expuesta "El Descendimiento de Van der Weyden" junto a "Las Hilanderas" de Velázquez y unos 115 obras más aproximadamente; en la sala dedicada a la pintura española: 130 obras y en la sala de pintura italiana: unas 196 obras.[148] Así cumpliendo con lo que había quedado establecido en la Real Orden del 16 de marzo de 1870, se procedió el 8 de octubre de 1870 a la elaboración de un nuevo inventario, que fue acompañado de la redacción de un nuevo Reglamento y de la intención de una mejora de la imagen general de la pinacoteca:

> "El Exmo Sr. Ministro de Fomento me dice con esta fecha lo siguiente "Ilmo Sr. S.A el Regente del Reino, teniendo en cuenta lo manifestado por el delegado del Ministerio (...) ha resuelto que con toda urgencia y bajo su responsabilidad procedan el Director, Subdirector y Secretario del mencionado establecimiento a la formación de un nueva inventario que reúna las debidas condiciones de orden, método y claridad debiendo remitir a este centro directivo un ejemplar del referido inventario".[149]

En estos momentos también se produjo otro acontecimiento crucial en la historia de la pinacoteca como fue la fusión del Real Museo de Pintura y Escultura y el Museo de la Trinidad. Aunque efectiva desde el 27 de noviembre, desde el 20 de septiembre de 1870 ya se había ordenado el traslado de la Dirección del Museo de la

[148]AMNP Caja: 1369/Legajo: 114.03/Nº Exp.3. Gisbert, Antonio, *Cuaderno en el que se relacionan los cuadros que contiene el Real museo en 1870.*

[149]AMNP Signatura Caja: : 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 9 Gisbert, Antonio, *Oficio de Manuel Merelo, Director General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la orden del Ministerio de Fomento de formar un nuevo inventario del establecimiento*, (8 de octubre de 1870).

Trinidad. Así consta en varios documentos conservados en el Archivo del Museo del Prado, en los que también quedaron reflejadas las dificultades para llevar a cabo dicha fusión:

> "El resultado obtenido no ha sido muy favorable, pues el único departamento que en caso estremo (sic) pudiera servir al efecto sería uno de los salones destinados hoy a Museo Histórico situado en la planta alta del edificio y que si bien la calidad es muy suficiente (…)ofrece varios inconvenientes como son los de luces no muy a propósito para la clase de trabajos que en él se han de ejecutar; además la escalera única que conduce al local indicado es estrechísima y no habría manera de subir por las misma cuadros de grandes dimensiones sin perjuicio de estos (…) y por último se privaría a este establecimiento de una sala de exposición de pinturas(…)". [150]

El 27 de noviembre de 1870 se formó por Decreto la comisión que propuso las bases para refundir sendos museos:

> "Conformándose por el Ministro de Fomento de acuerdo al Consejo de Ministros se convoca una Comisión bajo la presidencia de D.Manuel Silvela y compuesta de los Sres. D. Eduardo Fernández, Académico de San Fernando, D. Juan Facundo Riaño, profesor de la Escuela Especial de Pintura y Académico de la Historia; D. Cosme Algarra, Director del Museo de la Trinidad, y D. Jose Gragera subdirector del Museo del Prado, con el fin de proponer las bases al Gobierno para refundir en uno el Real Museo de Pintura y Escultura y el Museo de la Trinidad, designando los objetos que deben incorporarse al mismo. Publicado en la Gaceta se detalla la ampliación del museo, para poder albergar ambas colecciones indicando que las Cortes han concedido al Gobierno un préstamo de 900.000 pesetas destinados a ensanchar el museo, ayunque esto no es todo lo que se necesita para alojar bien y con espacio las obras de

[150] AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/Nº Doc.6 Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y escultura al Director General de Instrucción Pública por el que da cuenta de las condiciones de las zonas*

ambos Museos, podrán, sin embargo, colocarse dignamente las mejores de los dos (…) Juntas todas podrán formar inapreciables colecciones en que estén representadas las diversas épocas del arte, formando las páginas de su historia sus diferentes escuelas: y contando como base con las obras modernas adquiridas se conseguirá también en breve un Museo contemporáneo en que figuren cuadros y estatuas firmadas con nombres que han sido premiadas en las Exposiciones más notables celebradas en el extranjero. Para realizar este propósito y de acuerdo al Consejo de Ministros, se propone la formación de una Comisión de personas notoriamente competentes en el asunto, que indiquen los medios de refundir en uno solo los Museos del Prado y de la Trinidad y las obras de pintura, escultura y grabado que se le han de agregar de las que estén fuera de ambos; que las clasifique, que establezca reglas para la formación de un inventario-catalogo y de un reglamento para su régimen ordinario que proponga la planta y condiciones de los empleados y en fin que penetrada de la importancia del servicio que a su distinguida ilustraron se encomienda inicie el Gobierno cuanto sea necesario hacer para que nuestro Museo no sólo conserve el alto nombre que ya tienen sino para que se levanta su fama hasta donde se merecen las muchas y muy valiosas obras que lo forman (…)" Firmada por el Ministro de Fomento, José Echegaray". [151]

Según Antonio Gisbert, la fusión de ambas entidades daría lugar a una colección más completa y coherente y a la posibilidad de mantener abierto el museo todos los días de la semana, además que generaría fondos para contratar a personal adicional, incluido un jardinero que había sido empleado anteriormente por la Casa Real, tal como queda recogido en una carta escrita al Ministro de Fomento.[152]

---

*del museo donde pueden trasladarse la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura (trinidad) según lo ordenado el 20 de septiembre de 1870*, (26 de septiembre de 1870).

[151]AMNP Caja: 1365 / Legajo: 11.279 / Nº Exp: 3. *Ejemplares de la Gaceta de Madrid del 27 de noviembre de 1870 y 19 de noviembre de 1873.*

[152]2 de diciembre de 1870 AGA. Grupo de fondo, 5, fondo 1.7, Caja 31 6783. Al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Excemo. Sr. D. Pedro de Madrazo.

De acuerdo a lo que había quedado establecido el 25 de noviembre de 1870, el 3 de diciembre de 1870 se dictó la Orden de la Dirección General de Instrucción Pública por la que la Dirección y Restauración del Museo Nacional de Pintura de la Trinidad debía de trasladarse al edificio que ocupaba el Real Museo de Pintura en el mayor breve espacio posible. En dicha orden quedó establecida la formación de la Comisión para gestionar la unión de ambos museos, así como que el personal de ambas instituciones: escribientes, mozos, porteros y vigilantes siguiesen realizando sus servicios en el nuevo museo. Por otro lado, también quedó establecido que el Arquitecto del Ministerio y los nombrados por la Real Academia de San Fernando para estudiar y proponer el proyecto de nuevas construcciones en el edificio del Prado "suspendan sus trabajos y se pongan al servicio de la referida comisión a cuyas disposiciones deberán atenerse en lo sucesivo".[153] Un día antes, el 2 de diciembre del mismo año, Pedro de Madrazo, que había sido el encargado de elaborar el catálogo de la colección una vez fusionada, propuso "Museo del Prado" como nombre para la nueva institución a fin de eliminar cualquier posible confusión con el viejo Museo Nacional y, tal vez, erradicar de todo el asunto de la propiedad.[154] La nacionalización, en palabras de Eugenia Afinoguénova, también supuso un cambio en lo que a público. Durante cincuenta años los directores del museo habían pugnado por satisfacer a artistas y extranjeros educados mientras repudiaban a las clases medias que sabían poco de las bellas artes. Pero ahora tenían que dar la bienvenida a un público "profano", la clase media y trabajadora, gustosa de contemplar las obras. Por otro

[153] AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.1/Nº Doc.3. Gisbert, Antonio, *Orden de la Dirección General de Instrucción Pública por la que la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura de la Trinidad debe trasladarse al edificio que ocupa el museo del Prado en el más breve espacio posible para que los empleados puedan prestar sus servicios en el local que ocupa este departamento ministerial* (03 de diciembre de 1870).

lado la misma autora afirma que si bien la revolución no causaría cambios radicales en la opinión pública sobre el museo, sí que gracias a la misma la ética, la política y el entretenimiento comenzaron a interferir en los asuntos artísticos.[155]

La fusión no se realizó de manera inmediata, sino que demoró varios años, como quedó reflejado en la documentación. El 22 de marzo de 1872 fueron emitidos dos documentos claves. Por un lado, el Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que dictaba finalmente el traslado de la resolución en la que se disponía la unión del Museo Nacional de Pintura y Escultura y el Museo de la Trinidad .[156] Por otro, el Real Decreto por el que la unión de ambos museos se hacía efectiva y en el que se establecía que, de conformidad con lo propuesto por el Ministro de Fomento, se decretaba lo siguiente:

> "Artículo Primero: queda incorporado al Museo Nacional del Prado el de Pintura y Escultura de la Trinidad.
>
> Artículo Segundo: El Director del Museo del Prado se hará cargo inmediatamente de las obras de arte, inventario muebles y enseres de toda clase del antiguo Museo Nacional y desde la fecha quedan a las órdenes de aquel todos los empleados de éste. Artículo Tercero: se trasladaran al primero las mejores obras del segundo a juicio del Director exponiéndolas al público con preferencia a las de menor importancia. (…)
>
> Artículo Cuarto: el personal del museo se ajustará a la planta siguiente: Un director (…), un subdirector (…), un secretario (…); un escribiente; dos restauradores (…); un ayudante; un

[154]Afinoguénova, E., *op.cit*., nota 25.

[155] Afinoguénova, E., *op.cit*, 176.

[156]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/ Doc.7 Gisbert, Antonio*, Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad .*

forrador; un moledor de colores; un cantero; un conservador; un carpintero; un jardinero; ocho celadores; cuatro porteros y cuatro guardas. (…)

Artículo Sexto: El Director del Museo adopta las resoluciones convenientes respecto a la distribución del personal y al cuidado y vigilancia que exigen las obras que queden en el Ministerio y formará un reglamento provisional que quedará a la aprobación superior en el término breve. (…) Acabando con que el ministerio de fomento adoptará las medidas oportunas para la adopción de este Decreto". [157]

La fusión de ambos museos produjo una nueva revisión de las colecciones del Museo, como se comprueba en la minuta de oficio emitida el 13 de junio de 1872 en la que se notificaba por parte del Director del Museo Pintura y Escultura la verificación y rectificación de los inventarios del Museo Nacional de la Trinidad al Director General de Instrucción Pública como una de las tareas prioritarias a realizar tras la fusión:

"Habiéndome hecho cargo el 1ºde abril del año corriente del Museo de la Trinidad con arreglo a lo dispuesto en el Real Decreto del 22 de marzo último que lo más conveniente es en principio por rectificar los inventarios de los cuadros y objetos de arte como del mobiliario y enseres de toda clase que allí existieran dando entrada a todo lo que no estuviera inventariado, cuyas operaciones ha practicado y concluido acompañado (…)"[158].

En lo que se refiere al personal, la plantilla del nuevo museo quedó fijada en la Real Orden emitida por la Dirección de Instrucción Pública a través de la cual quedó nombrado el personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura tras la unión con el

[157]AMNP. Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.º1. Gisbert, Antonio, *Real Decreto por el que el Museo Nacional de Pintura (Trinidad) se incorpora al Museo Nacional de Pintura y Escultura* (22 de marzo de 1872).

[158]AMNP Caja: 344/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.2. Gisbert, Antonio*, Minuta de Oficio del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director general de Instrucción pública por el que le notifica haber comenzado*

Museo de la Trinidad, fechado el 22 de marzo de 1872 y firmado por su Director General José Valera[159] y por el Decreto del Ministerio de Fomento que determinaría el personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura, que fue emitido el 14 de noviembre del mismo año.[160] En la Real Orden del 22 de marzo de 1872 se estableció que, atendiendo al Decreto de la misma fecha y en virtud de lo establecido por el Ministro de Fomento tras la unión de ambos Museos Nacionales "y en conformidad con la planta del personal que en la rápida disposición se establece, S.M se ha servido nombrar el carácter con que hoy sirven sus cargos". [161] Se mantuvo en sus puestos al Director D. Antonio Gisbert, con un sueldo de siete mil quinientas pesetas, al subdirector José Gragera, con cuatro mil pesetas, así como a un secretario, un escribiente, tres restauradores y un ayudante de restauración, un moledor de colores, un carpintero, un jardinero, un conserje, ocho celadores, cuatro porteros y cuatro guardas. El Decreto del 14 de noviembre[162] vino a ratificar lo expedido en la Real Orden del 22 de marzo.[163] Durante este tiempo también se produjo la apertura de nuevas salas. Así el 21 de diciembre de 1872 se abrieron al público las nuevas salas dedicadas a la Escuela Flamenca y la Sala de descanso, a la vez que se apuntaba la falta de personal suficiente para atender a las mismas:

---

*con la verificación y rectificación del Museo Nacional de Pintura (Trinidad) al mismo tiempo le remite copia de las notas, relaciones e inventario resultado de ello* (13 de junio de 1872).

[159]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.º1, *ibidem*.

[160]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 19 Gisbert, Antonio, *Decreto del Ministerio de Fomento por el que se fija la planta de personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (14 de noviembre de 1872).

[161]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/NºDoc.9. Gisbert, Antonio, *Real Orden por la que se nombra al personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura tras la unión con el Museo de la Trinidad.* (22 de marzo de 1872).

[162]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 19, *Decreto del Ministerio de Fomento*, *op.cit.*

[163]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/NºDoc.9, *Real Orden por la que se nombra al personal…op.cit*.

"Exmo Sr. dentro de breves días estarán en disposición de abrirse al público el salón de descanso y pasillo de las salas flamencas de este museo donde se colocan los cuadros más notables procedentes de la Trinidad. Al efecto no puedo menos de llamar la atención de V.I sobre el escaso número de celadores que tiene este establecimiento pues sería imposible exponer al público dichas obras sin el aumento de dos plazas de aquellos sobre los que figuran hoy en plantilla". [164]

Otro aspecto relacionado con el público que nos apunta la reorganización del Museo recién fusionado, lo encontramos en la apertura de una primigenia tienda en el Museo. Así consta en el documento fechado el 18 de mayo de 1872 bajo el título "Oficio de Eugenio Lemus Olmo, regente de la Calcografía Nacional al Director del MNP por el que insta a colocar en sitio visible, un cuadro con un catálogo de las estampas a la venta y otro con un grabado":

"Según proveniente del artículo 7 del Reglamento de esta Calcografía Nacional remito a ese museo para que V.E se sirva ordenar se coloquen en un sitio visible un cuadro con un catálogo de las estampas que se hallan a la venta y otro con un grabado". [165]

La dirección de Antonio Gisbert supondría cinco intensos años en los que el museo viviría algunos de sus acontecimientos más reseñables como su nacionalización definitiva y la unión con el Museo de la Trinidad, que significó el enriquecimiento notorio de sus colecciones. Si fueron las circunstancias políticas las

[164] AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.1/Nº Doc: 40. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio de Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que le informa de la apertura al público del salón de descanso y pasillos de las salas flamencas del museo, donde se colocarán los cuadros procedentes del Museo de la Trinidad* (21 de diciembre de 1872).

[165] AMNP Caja: 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 33. *Oficio de Eugenio Lemus Olmo, Regente de la Calcografía Nacional al Director del Museo Nacional de Pinturas por el que le insta a colocar en sitio visible, un cuadro con un catálogo de las estampas a la venta y otro con un grabado (*18 de mayo de 1872).

que habían propiciado la dirección de Antonio Gisbert, fueron las mismas las que propiciarían su caída en Agosto de 1873. Francisco Sans y Cabot asumiría a partir de este momento la dirección del Museo del Prado tras la dimisión de Antonio Gisbert por sus convicciones contrarias a la recién proclamada Primera República.

### 1.1.2. La Dirección de Francisco Sans y Cabot (1873-1881).

La documentación sobre la dirección de Francisco Sans y Cabot en el Museo del Prado no es muy abundante. El archivo del Museo del Prado conserva su expediente de su nombramiento como director de la institución, lo cual se produjo el 9 de octubre de 1873, y en el que aparecen como presidente ejecutivo, D. Emilio Castelar, como Ministro de Fomento, Joaquín Gil Berges, y como Director de Instrucción Pública, Juan Uña, estableciendo su sueldo como director en 7500 pesetas. El 13 de octubre, apenas cuatro días después, Sans y Cabot tomó posesión del cargo. Su expediente también nos permite rastrear que el director no gozó de muy buena salud ya que pidió tres largas bajas: la primera en agosto de 1875, la segunda en agosto de 1876 y la tercera el 27 de agosto de 1877, para que pudiera atender, según señalaba el Director General de Instrucción Pública, "el restablecimiento de su quebrantable salud", que finalmente le condujo a su fallecimiento el 5 de mayo de 1881.[166]

Podemos rastrear como principales actuaciones de su dirección la finalización del traslado de las obras del Museo de la Trinidad y las incipientes acciones para la difusión del Museo. Aunque fue director del Museo del Prado entre 1873 a 1881, su

[166]AMNP Caja: 360 / Legajo: 34.11 / Nº Exp: 3, *Expediente personal de Francisco Sans Cabot, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura*. (2 de febrero de 1868 al 2 de febrero de 1881).

formación artística se completó en 1856, cuando se trasladó a París donde estuvo bajo la tutela de Thomas Couture. Su experiencia francesa resultó definitiva para consolidarse entre sus contemporáneos como la personalidad artística catalana de mayor relieve entre el nazarenismo y la popularización del fortunismo. Tras su paso por París, se trasladó dos años después en 1858 a Roma. Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que obtuvo una medalla de tercera clase por *Lutero*, adquirido por el Estado para el Museo Nacional de la Trinidad, y *Náufragos de Trafalgar*, que recuerda las composiciones francesas románticas contemporáneas, aunque de mayor clasicismo y contención. Instalado en Madrid, acogió al joven Mariano Fortuny al regreso de su primer viaje a Marruecos. En marzo de 1860 le acompañó en su primera visita al Museo del Prado, le presentó a su amigo Federico de Madrazo y organizó en su estudio una exposición con el material había recopilado durante su estancia norteafricana. En 1865 realizó *El general Prim atravesando las trincheras del campamento de Tetuán*. Consolidó su éxito como pintor participando en las Exposiciones Nacionales e ingresó finalmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 29 de junio de 1875. Cuando, en octubre de 1873, asumió la dirección del Museo del Prado, al suceder en el puesto a Antonio Gisbert, que había dimitido por sus convicciones contrarias a la recién proclamada Primera República, se hizo cargo del Museo en un momento particularmente difícil. En marzo de 1872, se produjo el traslado de las obras del extinto Museo Nacional de la Trinidad, con lo cual se añadieron por primera vez obras de titularidad estatal a las colecciones reales. Otra de sus empresas fue completar la colección de la Escuela Española, especialmente de representantes de la Escuela catalana. En 1874 inició largas negociaciones con la Academia de Bellas Artes de Barcelona para proceder a un intercambio de obras, sin

obtener el fruto deseado. Otra de sus preocupaciones fue la de reestructurar el funcionamiento de la institución de acuerdo con las nuevas circunstancias. En 1876 se publicó el nuevo reglamento del Museo, por el que se amplió el horario de visita pública a todos los días no festivos de nueve de la mañana a cuatro de la tarde, excepto los lunes, cuyas mañanas se reservaban para la limpieza del edificio, y solo se abría desde la una hasta las cuatro de la tarde. La entrada costaba 50 céntimos, pero los domingos no lluviosos era gratuita. Establecía también que el director habría de ser pintor y académico de San Fernando. El subdirector, por su parte, sería académico o premiado con medalla. Provisionalmente un conservador se ocuparía de los cuadros procedentes del Museo de la Trinidad, mientras permanecieran en otros locales. Éste era un asunto de difícil solución. Los espacios disponibles, tanto para exposición de obras como para almacenes, hacía ya tiempo que se habían agotado. Las varias veces planteada ampliación del Museo resultaba en aquel momento impensable. Era, por tanto, imposible integrar los casi dos millares de piezas que había que acoger. Al final, solo un centenar de ellas ingresaron en el edificio Villanueva; las restantes fueron distribuidas por multitud de instituciones abarcando toda la geografía española, y dieron origen al llamado «Prado disperso». El 5 de mayo de 1881 moría Francisco Sans Cabot, legando al Museo un cuadro titulado *Herrador marroquí*, que Mariano Fortuny le había regalado en 1866. Sin embargo, por alguna razón desconocida, la obra en cuestión no llegó al destino deseado por el testador y se encuentra actualmente en el coleccionismo privado.[167]

[167]Alcolea Blanch, Santiago.2006. Francisco Sans y Cabot, *Enciclopedia del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado-TF editores), 1981-1982.

Son muy pocos los documentos conservados de su dirección en el Archivo del Museo del Prado que nos permitan rastrear su dirección respecto al tema que nos ocupa. Entre ellos destacamos el destinado a completar la denominada "Guía del Forastero", publicación de la época que actuaba como las actuales guías turísticas y que nos permite conocer aspectos de la vida del museo tales como sus horarios y colecciones. En él quedó recogido el horario del museo que, en estos momentos, pasó a estar abierto todos los días de la semana excepto los domingos lluviosos y los festivos entre semana. Los domingos, la entrada sería pública y gratuita desde las diez de la mañana a las tres de la tarde; los lunes, desde la una a las cuatro de la tarde y los demás días de 9 a 16 h. La entrada tendría un coste de 50 céntimos, con destino a los huérfanos del Asilo de la Beneficencia. En el documento también se realizaba una descripción de las colecciones albergadas desde su fundación donde el museo contaba con tres salones, dos de ellos dedicados a la Escuela Española y un tercero, a la pintura "contemporánea", con un total de 311 obras. En el podemos rastrear como tanto el número de obras como el espacio fueron ampliándose progresivamente a lo largo del tiempo. Así en él se nos relataba que en 1821 el museo contaba con 4 salas y 512 obras expuestas. En 1828, se dedicaron espacios a la Escuela Italiana, Francesa y Alemana exponiéndose un total de 755 obras. Dos años más tarde, en 1830 quedó inaugurada la Galería de Escultura junto con la apertura de las salas dedicadas a la Escuela alemana y Holandesa. Se recogía también en dicho documento la apertura de la Sala Ovalada, futura Sala de la Reina (dedicada a Isabel II) y actual sala dedicada a Velázquez en 1851, así como la apertura en 1873 de la sala llamada de descanso en donde se habían colocado las obras procedentes del Museo de la Trinidad. El número total de obras expuestas durante la dirección de Sans y Cabot había llegado a dos mil

doscientas tres obras de pintura junto con "estatuas, bustos y demás objetos, que corresponden a la Galería de Escultura". [168] Tal como señala Javier Portús, la creación de la llamada Sala de la Reina Isabel en 1853, convergía en el centro del Gran Salón Central. Aunque este espacio estaba previsto en el proyecto inicial del museo, hasta la década de 1850 no fue terminado. Se decidió darle un uso especial por su significación arquitectónica, optándose por la fórmula de convertirla en "Sala de obras maestras", con obras de Tiziano, Ribera, Van Dyck, Rafael y Velázquez entre otros. "El carácter selectivo de lo expuesto en este espacio lo hace útil para entender lo que podríamos llamar "el canon del Prado" y su evolución a lo largo de su casi medio siglo de existencia. La Sala de la Reina Isabel tenía una estructura basilical y contaba con una cabecera, es decir, un lugar en el que se focalizaba la mirada. En ese sentido, era como una especie de altar mayor del Museo del Prado".[169]

Una de las principales preocupaciones que detectamos durante su dirección, como se comentó anteriormente, fue la de continuar la redefinición y el enriquecimiento de la colección. Para dicha empresa se acometió el traslado de algunas de las principales obras de los Sitios Reales al Real Museo de Pintura y Escultura. Los documentos con fecha del 6 de mayo de 1874 y el 5 de junio de 1874 nos ofrecen una relación de los cuadros, bustos y tapices del palacio de Oriente, Casita del Labrador de Aranjuez, Casita de Abajo del Escorial y Monasterio de San Lorenzo que serían trasladados al actual Museo del Prado. Como documento testimonial de esta situación, se conservan en el Museo Nacional de Pintura y

[168]AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 23 / Nº Doc: 1. Sans y Cabot, Francisco, *Minuta de oficio del director del Museo de Pintura y Escultura al director general de Instrucción Pública por el que le remite nota histórica de la fundación y organización del establecimiento para su publicación en la guía de forasteros* (21 de abril de 1873).

[169]Portús, Javier. 2018. *op.cit*, 100-101.

Escultura las notas recogidas el 6 de mayo de 1874 en las que se solicitaba el traslado de cuadros, bustos y tapices procedentes de los Sitios Reales tales como el Palacio de Oriente, la Casita del Labrador de Aranjuez y el Monasterio del Escorial al Museo Nacional del Prado:

> "Teniendo en cuenta el artº 18 de la ley de desvinculación del 1869 y existiendo en las antiguas dependencias del Patrimonio que fue de la corona objetos de gran valía con los que se puede aumentar notablemente este Museo, dando en él cabida á escuelas que aún no tienen representación, esta dirección se considera en el deber de reclamación de algunas obras maestras de primer orden (....)puesto que en ningún lado pueden conservarse mejor ni admirarlos más los inteligentes que en esta localidad. Hay también en el indicado palacio (de Oriente) algunos cuadros cuyos autores deberían figurar en nuestro Museo Nacional y que por otras personas se ha indicado ya antes de ahora la conveniencia de traerlos a este Monumento artístico". [170]

Así, en el documento conservado del 5 de junio del mismo año, se nos hacía una exhaustiva relación de las obras seleccionadas que tuvieron como destino final el Museo del Prado. Entre otras *El Descendimiento* de Van der Weyden y dieciséis bustos de mármol griegos procedentes de la Casita del Labrador del Palacio de Aranjuez.[171] Pocos días después, el 15 de junio, se harían estas objeciones acerca del traslado alegando que en ningún otro lugar podrían ser admiradas por un público numeroso y selecto:

> "Entre las reclamaciones de este género figura lo que con fecha del corriente eleva a este centro, relativa a la traslación que podría hacerse de varias obras artísticas de mérito notable que existen

[170]AMPN Caja: 1341/Legajo: 11.200/NºExp.5/Nº1. Sans y Cabot, Francisco, *Minuta de oficio de Francisco Sans Cabot, director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que le reclama alguna de las obras que se encuentran en el Palacio de Oriente, la casita del Labrador de Aranjuez, el Monasterio de El Escorial, la Casita de Abajo así como la colección de bustos griegos, traídos a España por José Nicolás de Azara, ya que debería formar parte de la colección del museo*.(6 de mayo de 1874).

[171]AMNP Caja: 1314/Legajo: 11.200/NºExp.5/ Nº 2. Sans y Cabot, Francisco, *Notas de los cuadros, bustos y tapices existentes en el Palacio de Oriente, Casita del Labrador de Aranjuez, Casita de Abajo del Escorial y Monasterio de San Lorenzo que por su mérito y condiciones debieran figurar en el museo*.(5 de junio de 1874).

en algunos edificios pertenecientes al que fue patrimonio de la corona, de las cuales; algunas de ellas, que forma determinadas escuelas no tienen representación en el Museo y otras vendrían a engrandecer las colecciones que existen en el mismo y en ninguna parte obtendría mayor ni más inteligentes número de admiradores". [172]

En este sentido, bajo la dirección de Alejandro Sureda, se comenzó una serie de obras singulares como fue en 1874, la subdivisión de las salas Flamenca y Española del cuerpo sur mediante cuatro tabiques transversales de 3,70 metros que dejaban correr por encima de ellos las bóvedas de las salas sin interrupción.[173] Con el fin de mejorar las condiciones de visita, se propuso también una mejora de la distribución de los espacios, diseñándose una nueva compartimentación de las salas. Las salas propuestas para la reforma fueron las situadas en los extremos del edificio que recogían las colecciones de la Escuela española, Italiana, Flamenca y Francesa que, al contrario del Gran Salón Central y dada su ubicación, no recibían luz cenital, "siendo más difícil dar a cada cuadro la luz que necesitan". Se procede a la construcción de cuatro tabiques en las salas flamencas, uno en la Española y otro en la dedicada a la Escuela Italiana:

"Si bien un salón de grandes dimensiones para exposición de cuadros ofrece cierta grandiosidad que a primera vista gusta generalmente, presenta el inconveniente para los verdaderos conocedores y artistas de hallarse confundidas y mezcladas las diferentes escuelas y sobretodo perjudicados en su buen efecto los cuadros pequeños en comparación de los grandes que les hace perder importancia a pesar del gran mérito que muchos cuadros (…) "Para obviar todos estos inconvenientes el Sr. Director del Museo ha tenido el pensamiento

[172]AMNP Caja: 1341/Legajo: 11.200/NºExp.5/Nº.Exp.3. Sans y Cabot, Francisco, *Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la disposición del presidente del poder ejecutivo relativa al traslado de cuadros, bustos y tapices que solicita.* (15 de junio de 1874).

de dividir dichas salas en tabiques del modo indicado en la adjunta planta. Estos tabiques de una altura de 3 metros ya dejan un espacio de dos metros hasta la cornisa para cuadros grandes y no quitan importancia a la sala para ver completamente su bóveda, cuya cúspide se halla a unos 8 metros del suelo./Con la construcción de estos tabiques divisorios se lograran las ventajas de aprovechar mejor la luz para el buen efecto de cada cuadro, sobretodo de los de tamaño mediano y pequeño; se podrán colocar mayor ´numero de cuadros por el aumento de 218 metros de superficie útil que miden dichos tabiques ; y se podrán clasificar los cuadros con mucho más acierto, comodidad del público, por escuelas entre las cinco divisiones que regulen formando cinco salas cuyos lienzo podrán estudiar por separado. Estos tabiques deberán construirse con solidez que requiere el peso que han de recibir y los frentes que miran al paso general presentaran un pilastra cuya decoración en armonía con la importancia de los objetos que contiene el edificio conservando siempre la severidad y sencillez que le caracteriza**.** 4 de octubre de 1874. Alejandro Sureda".[174]

De esta manera fue aprobada la reforma el 19 de diciembre de 1874 por parte del Director General de Instrucción Pública. Pero el 22 de enero de 1875 se pusieron objeciones a dicha intervenciones por el entonces director del museo, Francisco Sans y Cabot, quien en una misiva dirigida al Director General, consideró que la nueva colocación de los cuadros en la Sala Española podría entorpecer la labor de Pedro Madrazo quien en esos momentos se encontraba realizando el catálogo histórico del Museo. La aceptación quedó ratificada por el Director General del Instrucción Pública, cinco días después, el 25 de enero:

(…) "La nueva colocación de cuadros en la sala española podría ofrecer algunas dificultades a D. Pedro Madrazo en los trabajos del Catálogo histórico que está formando de las obras de

[173]Moleón Gavilanes, *op.cit*, 87.

[174]AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.1 Sans y Cabot, Francisco, *Memoria Descriptiva de la construcción de cuatro tabiques en casa una de las salas flamencas (dos), una española y otra italiana* (7 de octubre de 1874).

arte que este Establecimiento encierra y con el fin de evitarlo en lo posible todo entorpecimiento, creo conveniente proponer a V.I que los tabiques de deben de construirse en la referida sala española (cuatro en cada una), se construyan en la flamenca izquierda puesto que esta reúne en todo las mismas condiciones que la flamenca derecha y no afecta en nada al presupuesto y plano aprobado al efecto consiguiendo no interrumpir los trabajos literarios de D. Pedro Madrazo, referentes al indicado catalogo y al mismo tiempo dar más carácter de uniformidad a las obras decorativas que se vayan verificando en esta dependencia". [175]

Durante este tiempo se produciría también una de las empresas más destacables de la dirección de Sans y Cabot, el traslado de una serie de 38 cuadros desde el convento de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura en febrero de 1875 y que comprendía obras anónimas, obras procedentes de la Escuela italiana y obras de la Escuela Española, destacando entre todas ellas dos de Juan Correa de Vivar: *Santo Domingo de Guzmán* y *Santo Tomás de Aquino*.[176]

A nivel arquitectónico se produjo la proyección de la gran escalinata de la fachada norte. El Arquitecto del Ayuntamiento, Agustín Peiró, propuso en agosto de 1875 la creación de un parque que enlazará el Museo con el Retiro dejando convenientemente aislado el edificio del Museo del Prado. Su proyecto necesitaba crear una escalera para la fachada norte del Museo que conectase la cota del Paseo del Prado con el pórtico jónico del edificio. Habrían de pasar varios años hasta que Francisco Jareño, en calidad de arquitecto del Ministerio de Fomento, presentase su proyecto para dicha escalera en la fachada norte, que fue, por otro lado, su primera

[175]AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.1.

[176]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc. 4. Sans y Cabot, Francisco, *Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura por orden de la dirección del 3 de febrero de 1875* (15 de Febrero de 1875).

intervención de importancia en el museo. La escalera de Francisco Jareño resolvía el cambio de nivel provocado por el vaciado del terreno y tenía la virtud, según Moleón Gavilanes, de actuar en parte al modo de la rampa que Juan Villanueva había diseñado, dando acceso directo a la entrada norte, y en consecuencia, haciendo innecesaria una gran escalera interior a la que sustituía.[177] Este proyecto inicial fue objeto de sucesivas reformas, en las que no entraremos por no ser el objetivo del presente estudio. En 1883 se presentó una versión más depurada del mismo aprobada en julio de ese mismo año y vuelto a modificar en 1884. Las obras serían adjudicadas finalmente el 22 de noviembre de 1884 y se dieron por concluidas en julio de 1885, cerrándose de este modo una de las primeras operaciones previstas.[178]

La seguridad del museo fue otra de las grandes preocupaciones latentes también durante estos años. De hecho, quedó puesta a prueba con el robo de un bodegón del pintor José María Estrada, nº 148, el 12 de febrero de 1876. El copista Mariano Gonzalez Soubrié se percató de dicha acción dando parte al portero de la entrada, siendo finalmente detenido el ladrón en la calle Atocha. [179]

En cuanto a la organización interna del museo, al igual que en las direcciones anteriores, se continuaría su permanente revisión, como observamos en los abundantes oficios, minutas y reglamentos versados sobre este tema. A través del oficio conservado, escrito por parte de Fernando Núñez Arenas, Jefe accidental del

[177]Moleón Gavilanes, *op.cit*, 89.

[178]*Ibidem*, 91-92.

[179]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/ Nº Doc: 5. Sans y Cabot, Francisco, *Oficio de Mariano González Soubrié, conservador del departamento de trinidad al Director del Museo Nacional de Pinturas y Esculturas por el que informa del robo de la obra "bodegón" de José María Estrada (nº de inventario 148) y su posterior recuperación* (12 de febrero de 1876).

Negociado de Instrucción Pública, al Director del Museo Nacional de Pinturas y Esculturas, conocemos la relación de empleados del Establecimiento. También se conserva en estos momentos una relación de la plantilla del museo y otro importante documento como son las estadísticas de público publicadas habitualmente en la *Gaceta de Madrid*. Así el ocho de abril de 1878 se publicó una relación del personal del Museo, bajo el título *Proyecto de Plantilla con cargos, sueldos, tomando como referencia a la que regía en 1863*:

> "El 3 de Abril de 1878, mi digno antecesor el Sr. Sans remitió a este centro directivo una nueva planta de personal inspirada en la gran regia en 1863, y que producía en el presupuesto de este museo, un aumento de 13940 pesetas (...)"Conviene así mismo que llame la atención de su Centro directivo a mi juicio un artículo al Reglamento que trata de las "cualidades y condiciones que han de adorna el personal subalterno del Museo". Y siendo estas en primer término las de una reconocida providad y honradez antecedentes, dalos los valiosos internos se confían, convincente también a mi entender, tanto por la influencia moral que esto generaría en el público, cuanto por un respeto al sentimiento estético que se guarda en todos los Museos, que el personal tenga crecida talla y buen aspecto, y a este fin, nada satisfaría tales aspiraciones como la de adicionar el referido artículo concebido en parecidos términos "Los nombramientos de celadores, porteros, y guardas del museo y en general los del personal subalterno del mismo, deberán recaer siempre en individuos procedentes del benemérito cuerpo de la guardia civil o en licencias procedentes de Artillería e ingeniería". [180]

Dicho documento nos describe el personal existente en estos momentos: un Director, un Subdirector, un secretario, un auxiliar de secretaria, dos restauradores, un ayudante de restauración, un conservador, un forrador, un moledor de colores, un

[180]AMNP Caja: 936-Legajo: 35.04/Nº Exp.11. Sans y Cabot, Francisco, *Proyecto de plantilla con cargos, sueldos, tomando como referencia a la que regía en 1863* (8 de abril de 1878).

cantero, un carpintero, un conserje, un celador, ocho celadores con sueldo inferior, un portero mayor, tres porteros y nueve guardias. En la ampliación de la plantilla se propuso introducir nuevos puestos como el de restaurador para pasar tablas a lienzos, un ayudante de carpintero, aumentar el número de celadores de ocho a quince, así como también incluir un portero más y dos mozos ordinarios, puesto este último, que no existía hasta el momento. Todo ello supuso un aumento de gasto de personal de 58.380 pesetas a 78.970 pesetas. [181]

Durante este periodo, las estadísticas realizadas entre 1873 y 1881, publicadas el 19 de marzo de 1881, nos proporcionan datos muy interesantes como que el número de mujeres copistas de nacionalidad española era de noventa mujeres, frente a quinientos cincuenta varones españoles. De lo que deducimos, de que casi un cuarto de los copistas eran de género femenino. El número de copistas extranjeros rondaba los ciento sesenta y uno aproximadamente. En este año están cuantificados un total setecientos sesenta y un copistas, lo cual nos indica la importancia de este tipo de público dentro de las salas del museo. En cuanto al público general se dispone del número total de visitas: 249.620 visitantes de los cuales 13.920 de ellos entraron con entrada gratuita. También se apuntaba el número de obras adquiridas por el Estado. De un total de ciento treinta y siete obras, ciento diecisiete fueron adquiridas por el Estado.[178]

Los datos nos muestran cómo la institución se había vuelto más popular entre los copistas de ambos sexos tras la Revolución. La proporción de hombres y mujeres se mantuvo en diez a uno igual que antes, pero progresivamente la presencia de

[181] *Ibidem*.

mujeres aumentaba, sobre todo, artistas extranjeras que acudían solas. Lo que también sugiere, según Afinoguénova, que en términos de género, el museo se estaba volviendo más diverso en cuanto a idioma y estatus social. [182]. La nacionalización no fue bien recibida del todo por los jóvenes copistas, quienes protestaron a la Dirección del museo por la pérdida de algunos de sus privilegios, entre otros, el acceso exclusivo a diario como habían tenido hasta ahora, teniendo que compaginar su trabajo con el público general, al mismo tiempo que perdieron también el privilegio de vender las copias en el pórtico del museo.[183] Tras varios intentos durante la dirección de Antonio Gisbert y Francisco Sans y Cabot de regular el comportamiento tanto del personal de la institución como de la institución, finalmente en 1876 se produjo la redacción del primer reglamento editado de la Historia del Museo.[184] En lo relacionado al público, cabe resaltar la regulación de los copistas, aunque no existieron grandes diferencias con respecto a los reglamentos redactados en 1871 y 1872. Sí encontramos algunas matizaciones con respecto a los reglamentos anteriores en el caso de los copistas, a quienes se dedicó el capítulo III (artº23 al 35). Así la solicitud de copia pasaría de ser entregada al conserje a ser entregada al conservador o se insistía en las normas de comportamiento requeridas con el objetivo "de ayudar a aquellos dedicados al estudio y que necesitasen el silencio y la tranquilidad para sus trabajos".[185] Se especificó el horario de trabajos incluyéndolo en un nuevo artículo donde quedó establecido que los copiantes podían

[182]Afinoguénova, *op.cit*., 180.

[183]*Ibidem*., 181.

[184]*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura: aprobado por S.M. en 31 de marzo de 1876 / Museo Nacional de Pintura y Escultura,* (Madrid: Imp. y Fundición de Manuel Tello*, 1876).*

utilizar sus estudios todos los días de trabajo desde las nueve de la mañana a las cuatro de la tarde, excepto los lunes, que sería de una a cuatro por estar ocupadas estas primeras horas en la limpieza general.[186] La introducción de una tarifa de entrada desde 1871 marcaría la presencia de dos tipos de "públicos": el de pago y el que no. Se estableció un día de admisión pública generalizada, los domingos, y el resto de los días sería necesario mostrar credenciales (un pasaporte o una nota de autorización especial del director del museo). La introducción del precio de entrada supuso un aumento del público potencial a la vez que limitó su "público", a eruditos y artistas y todos aquellos que podían permitírselo. "El significado de las visitas dominicales gratuitas, que el decreto definía, como dirigidas a garantizar la "recreación artística", también cambió a fin de reflejar una nueva agenda de clase. El museo estaba pasando a ser de ser una institución gobernada por privilegios a una escenario moderno para el disfrute de aquellos ciudadanos que pagarán la entrada y para la educación artística de los que no".[187]

La dirección de Francisco Sans y Cabot (1873-1881) siguió redefiniendo los principales temas que abarcan este estudio: la continua y progresiva reestructuración de la organización interna del museo tanto en lo que se refiere al personal como a horarios y condiciones de la visita. En lo relacionado con las colecciones existió la progresiva reestructuración de la colección. Se continuó con la reestructuración de las salas y la ampliación de la colección incorporándose, por un lado, las colecciones

[185] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura: aprobado por S.M. en 31 de marzo de 1876 / Museo Nacional de Pintura y Escultura,* (Madrid: Imp. y Fundición de Manuel Tello*, 1876),* artº 29.

[186] *Ibidem*, artº35.

[187] Afinoguénova, *op.cit*, 177.

procedentes de los Reales Sitios y, por otro lado, una parte de las obras procedentes del malogrado Museo de la Trinidad. Cuestiones todas ellas que se seguirían abordando en las sucesivas direcciones, como veremos más adelante.

En conclusión, podemos apuntar que tras la Revolución de 1868 existió una preocupación política por dar un impulso al campo de las Bellas Artes. En este sentido podemos sugerir a nuestro entender, que las direcciones de Antonio Gisbert y Francisco Sans y Cabot, fueron dos de las direcciones más fructíferas de la historia del Museo del Prado en el siglo XIX. Con Antonio Gisbert, se llevaron a cabo aspectos tan importantes como el primer Reglamento tras la nacionalización, promulgado en 1870, así como cambios en la museografía de las salas, en concreto, en las Salas de pintura española, italiana, el Gran salón y la Sala Ovalada, futura sala Velázquez y se amplió considerablemente la plantilla del museo. Por otro lado, durante su dirección se materializaría la unión del Museo del Prado con el Museo de la Trinidad. Si bien sería durante la dirección de Sans y Cabot cuando se haría efectivo el traslado, siendo el origen del "Prado Disperso". Durante su dirección, Francisco Jareño diseñaría la gran escalinata de la fachada norte, hoy uno de los signos arquitectónicos del actual museo, y se continuaría también con las mejoras en la museografía y en la organización interna del museo.

## 2. EL CAMINO HACIA LA PROYECCIÓN PÚBLICA DEL MUSEO DEL PRADO (1868-1901). LAS DIRECCIONES DE FEDERICO DE MADRAZO (1881-1889), FRANCISCO PRADILLA (1896-1898) Y LUIS ÁLVAREZ CATALÁ (1898-1901).

La proyección pública del Real Museo de Pintura se fue gestando entre 1868-1900. Junto a la dirección de Antonio Gisbert, fueron decisivas las direcciones de Federico de Madrazo (1881-1889), Francisco Pradilla (1896-1898) y Luis Álvarez Catalá (1898-1901). De todas ellas destacó especialmente la dirección de Federico de Madrazo. En su dirección se reflejó la continuación de las directrices marcadas por su padre, José de Madrazo, entre las que se encuentra su profunda preocupación por conseguir la europeización del Museo Real de Pintura de Escultura. Junto a Federico de Madrazo, nos encontramos con las figuras de los directores Vicente Palmaroli (1895-1896), Francisco Pradilla (1896-1898) y Luis Álvarez Catalá (1898-1901), todos artistas. El Archivo del Museo del Prado conserva el expediente de todos ellos lo que nos permite conocer su recorrido en la institución y su constante preocupación por reactivarla y situarla a la altura de los museos europeos.

Federico de Madrazo tomaría posesión de su segunda dirección al frente de la institución durante los años 1881 hasta 1889. Así consta en el oficio conservado en el Archivo del Museo del Prado: "atendiendo a los méritos y especiales circunstancias que concurren en Don Federico de Madrazo vengo en nombrarlo Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura", según suscribía el Real Decreto de 24 de mayo de 1881, tras el oficio firmado por Pascual de Gayangos el 14 de mayo:

> "Don Alfonso XII por la gracia de Dios, rey constitucional de España. Por cuanto atendiendo el mérito, servicios y circunstancias de vos D. Federico Madrazo y Kuntz ha tenido a bien

nombraros por Decreto de 14 de mayo de 1881, Director del Museo del Prado con el suelo de 7500 pesetas anuales y con las facultades que están concedidas a este empleo por las ordenanzas-instrucciones y órdenes vigentes o con las que en lo sucesivo se señalaron. Por tanto mando a todas las autoridades, así civiles, militares y eclesiásticos que en el uso y ejercicio de vuestros cargos os ponga impedimento alguno antes bien os guarde y hagan guardar todas las consideraciones que os corresponden. Dado en palacio a 24 de mayo de 1881". [188]

A Federico de Madrazo le sustituiría Vicente Palmaroli (1895-1896), con una brevísima dirección:

"Con arreglo a lo dispuesto en el artº2 del Real Decreto de esta fecha S.M el Rey (q.D.g) y en su nombre la Reina Regente del Reino he tenido a bien nombrar secretario del Museo Nacional de Pintura y Escultura con el sueldo anual de cuatro mil pesetas". El 22 de junio de 1894 tomaba posesión de su cargo tras haber sido secretario del museo: "Don Alfonso XIII, por la gracia de Dios y la Constitución, rey de España y en su nombre durante su menor edad la Reina Regente del Reino: Por cuanto atendiendo al mérito y servicios y circunstancias de vos D. Vicente Palmaroli he tenido a bien nombraros por decreto de esta fecha Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura con el sueldo de siete mil quinientas pesetas y con las facultades que están concedidas por las ordenanzas, instrucciones y órdenes o con las que en lo sucesivo se señalaren. Por tanto mando a todas las autoridades civiles y eclesiásticas que en el uso y ejercicio de vuestro cargo no se ponga impedimento alguno, antes bien os guarden y hagan guardar todas las consideraciones (…)". [189]

Al igual que en semejantes situaciones anteriores, el museo cerraría con motivo de su fallecimiento el 25 de enero de 1896: "cerrado hoy y viene en

[188]AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº Exp.3. *Expediente personal de Federico de Madrazo y Kunt, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura*.13 de noviembre de 1863.

[189]AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº Exp.4. *Expediente personal de Vicente Palmaroli*, 29 de diciembre de 1893.

demostración de duelo por la pérdida de tan esclarecido artista y querido director".[190] Tras su fallecimiento la dirección fue ocupada por el pintor de historia, Francisco Pradilla:

> "Con esta fecha se publica en la Gaceta de Madrid el Real Decreto siguiente: a propuesta del Ministro de Fomento y en atención a las especiales circunstancias que consumen en D. Francisco Pradilla, en nombre de mi Augusto hijo el Rey Alfonso XIII y como Reina regente del Reino. Vengo en nombrarle director del Museo de Pintura y Escultura en la vacante ocurrida por fallecimiento de Vicente Palmaroli. Lo que traslado a su señoría para su conocimiento".[191]

Su dirección fue también muy breve apenas dos años entre 1896-1898. La salud no acompañó a Pradilla en el desempeño de sus funciones. En la minuta de su nombramiento se dice: "D. Aureliano Linares Rivas, Ministro de Fomento, por cuanto por Real Decreto de esta fecha, Su Majestad el Rey (que Dios lo guarde) y en nombre de la Reina Regente del Reino he tenido a bien nombrar a D. Francisco Pradilla, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura (…) con la retribución de siete mil quinientas pesetas consignadas en el presupuesto vigente de este Ministerio con arreglo a lo dispuesto con la Real Orden de 13 de Agosto de 1893, expedido por Hacienda". [192] Los motivos de salud que marcarían su dirección le impidieron tomar posesión según dicta el oficio del Director General: "el Sr. Ministro de Fomento me dirige en esta fecha la Real Orden ss.: Excmo. Sr. Fernando en cuenta que el Director electo del Museo Nacional de Pintura y Escultura D. Francisco Pradilla hallase retenido en el extranjero por los cuidados que exige el restablecimiento de su salud S.M. el Rey

[190] *ibidem*.

[191] AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Exp.12. Pradilla, Francisco, *Expediente personal de Francisco Pradilla, director del Museo Nacional de Pintura y Escultural nombrado por Real Decreto de 3 de febrero de 1896, presenta su dimisión el 29 de julio de 1898*.

(que Dios le guarde) ha tenido a bien concederle una prórroga de 3 meses para tomar posesión del expresado cargo. Lo que traslado a V.S. para su conocimiento y demás efectos".[193] La trayectoria seguida por Luis Álvarez Catalá (1898-1901) es muy similar a la de los directores anteriores de este momento. Luis Álvarez Catalá pasó por todos los estamentos en la institución. Fue secretario y subdirector antes de llegar finalmente a la dirección del museo.[194] Así tras la dimisión de Francisco Pradilla por motivos de salud, Luis Álvarez Catalá asumiría el cargo el 29 de julio de 1898 hasta su fallecimiento el 4 de octubre de 1901, ocupando la subdirección el artista Salvador Viniegra. Bajo su dirección se continuó la política de adquisición de fondos con la aceptación de varios legados como el legado de Rosario Rodriguez Vahamonde de Fuente Alcázar y el de Alejandro Soler Durán, Duque de San Fernando entre otros. Se produjo la celebración del III centenario del nacimiento de Velázquez, que supuso un acontecimiento desde el punto de vista museográfico pero también dentro de la historia de la Museología, por el discurso pronunciado por Aureliano Beruete, y que tuvo como resultado el Catálogo ilustrado de la sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid que al incorporar las fotografías de las obras convierte a esta publicación en el primer catálogo parcial del Museo ilustrado con este tipo de técnica. Por otro lado, el 1 de agosto de 1898 se llevaría a cabo la fundación del Museo de Arte Moderno, al que se traspasaron las obras de la llamada "sala de pintura contemporánea" del Museo del Prado, ya que todos las obras del nuevo museo habrían de ser posteriores al nacimiento de Goya.

[192] AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Exp.12.

[193] *Ibídem*.

Estas cuatro direcciones fueron decisivas para situar al museo dentro de la línea europea de otras grandes instituciones museísticas. Desde el punto de vista arquitectónico, se iría configurando su fisonomía actual. Así desde mediados del siglo XIX tres arquitectos habían cometido diferentes obras, tras Aníbal Álvarez Bouquel (1857-1859), José Segundo de Lerma entre 1859 y 1868 y Alejandro Sureda (1874-1884). Centrados en las obras de conservación y de acondicionamiento de nuevos locales para una colección de pintura que va ganando superficie a la escultura, especialmente después de los Reales Decretos del 25 de noviembre de 1870, que unificaron el Museo del Prado y de la Trinidad y del Real Decreto 22 de marzo de 1872 por el que se suprimió el Museo Nacional de la Trinidad y se trasladan sus fondos al del Prado, lo que llevó a la necesidad de pensar en su ampliación para dar cabida a la colección de pintura religiosa procedente del Museo de la Trinidad. De los tres arquitectos, Alejandro Sureda comenzó proyectando en 1874 la subdivisión de las Salas Flamenca y Española del cuerpo sur y más tarde entre 1877-1878 habilitó la sala central del piso ático del cuerpo sur para cuadros de autores modernos y proyectó una nueva escalera de acceso en la fachada norte, finalizada en julio de 1885.[195] A Alejandro Sureda le sustituiría Francisco Jareño aunque compartirá la dirección de una parte de las obras con Eduardo Saavedra. A él se debe la iniciativa de las actuaciones en estos momentos sobre la fachada oriental en el interior de las dos plantas del cuerpo absidal. La nueva configuración convertiría al Museo en un edificio exento, culminado en 1892. Según Moleón Gavilanes: "Francisco Jareño ha sido el

[194]AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/NºExp.10, Alvárez Catalá, Luis, *Expediente Personal de Luis Alvarez Catalá*, (20 de agosto de 1890).

[195] Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, *op.cit*, 81-83.

arquitecto peor tratado por la fortuna crítica tras sus intervenciones en el Museo". De todas ellas queda el ábside central y los cuerpos frentes posteriores de los cuerpos norte y sur. Pero se ha perdido definitivamente su escalera en la fachada norte, modificada por Fernando Arbós y sus intervenciones en la fachada oriental.[196] Fernando Arbós sustituiría a Jareño en enero de 1893. Entre otras intervenciones Arbós sustituyó la armadura de madera por una de hierro. Con motivo del centenario de Velázquez modificó su sala colocando una pantalla bajo el gran lucernario construido por Jareño. Junto al salón absidal construiría una pequeña sala para exponer Las Meninas, derribada trece años después de su construcción.[197] Durante estos años se aumentaría la plantilla notablemente para hacer frente a las necesidades, cada vez mayores en materia de organización, se completó la colección de manera notable y se llevaron a cabo las directrices de organización interna a través de la redacción de una serie de sucesivos reglamentos.

## 2.1. Organización interna: directrices sobre los nuevos espacios y necesidades públicas.

El museo fue adquiriendo madurez, configurándose y consolidándose su perfil institucional durante los últimos cuarenta años del siglo XIX. Se enriqueció la organización de la institución así como el cuerpo del personal del museo, a través de los reglamentos que sucesivamente se emitieron. Los progresivos cambios de organización interna tuvieron su reflejo en la museografía con la creación de nuevos espacios, la mejora de las salas en pro de un mayor disfrute del público y la regulación

[196] Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, *op.cit.*, 104-105.

de la visita tanto de particulares como de profesionales: copistas y fotógrafos. Federico de Madrazo inauguraría este periodo. Los Madrazo, tal como señala Eduardo Salas, se presentaron como unos "auténticos príncipes de las artes" y formaron una burguesía ascendente vinculada al Estado y la Cultura. Fue evidente y manifiesta su preocupación y su afán por modernizar las instituciones culturales madrileñas: "El caso de la familia Madrazo aunque representativo de una minoría ilustrada nos viene a confirmar cómo Madrid está más cerca de la cultura europea de lo que se ha venido pensando hasta el momento debido a los tópicos sobre la ciudad acuñados por escritores y viajeros románticos. Los Madrazo viajaron por distintos países de Europa y estuvieron siempre informados de los avances artísticos y científicos que se produjeron en otras ciudades".[198] Esta preocupación ya quedó manifiesta durante la dirección del patriarca de la familia, José de Madrazo, quien diseñó un catálogo razonado que pudiese ser imprimido en español y en francés para poder "extenderlo por toda Europa" y preocupándose por cuestiones como la conservación, la colocación de las obras en espaciosos salones y la adecuada iluminación, que consideraba tan importante como una buena ubicación de las obras.[199] Esta visión europeísta y novedosa, no sólo quedó reflejada en los planteamientos de José de Madrazo sino también en los de su hijo, Federico de Madrazo. Según Begoña Torres González su análisis sobre la descontextualización de la obra de arte en los museos y su preocupación por el disfrute público, resultan planteamientos muy modernos.

[197] Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, *op.cit*., 110-111.

[198] Salas Vázquez, Eduardo, "Madrid y los Madrazo", *El Mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, 2007).

[199] Torres González, Begoña, "La larga sombra de los Madrazo", *El Mundo de Los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, 2007), 142.

Pedro Madrazo, fue especialmente crítico con las exposiciones celebradas por instituciones como el Liceo o la Rea Academia de San Fernando como años después con las Exposiciones Nacionales y también con las que tenían lugar en el Real Museo de Pintura y Escultura, ya que consideraba que no existía un criterio adecuado en la colocación de las obras- que no se exponían por temas ni por calidades-además de darse las circunstancias de colgarse en número excesivo, así como muy juntas unas de otras con lo que "lo mediano parece malo...lo malo parece pésimo". Pensaba que ninguna aglomeración era buena para poder apreciar dignamente las obras ya que la excesiva aproximación entre ellas "destruye la atmosfera privada de cada uno". De otro lado veía que la acumulación indiscriminada de obras buenas y malas o de diferentes escuelas y estilos traía como resultado inevitable el perderse los cuadros buenos entre los malos y el mal ánimo entre el público que los visitaba. Este criterio se extendía también a los museos "guardajoyas del genio" formados a expensas de la "dislocación" que sufrían ciertas obras con respecto al lugar para el que fueron pensadas.[200] Asistimos gradualmente a una mayor apertura pública. En España se produciría de la mano de jóvenes románticos como Federico y Pedro de Madrazo –impulsores de un cambio cultural que había sido largamente aplazado por el prolongado absolutismo de Fernando VIII–. Comenzaron a alzarse ciertas voces, a través de publicaciones como *El Artista*, a favor de la educación del público, así como la defensa del papel del artista en la sociedad española.[201]

Durante la dirección de Federico de Madrazo se realizaron, entre otras, mejoras en las condiciones de acceso de la visita en la puerta sur, actual puerta de

[200]Torres González, Begoña, *op.cit*, 144.

Murillo, que ampliaría el acceso para el público, para "contribuir al embellecimiento del edificio".[202] Creó diferentes talleres, como el de escultura, revisó el estado de las obras y realizó una serie de reformas estructurales que afectaron al disfrute de la visita: cambió el pavimento en la Galería principal y exterior, arregló las salas de descanso, mandó hacer bancos nuevos, banquetas y los "sillones de la reina" para el descanso del público.[203] Uno de los primeros documentos existentes sobre este asunto, data de 1843, y demuestra una preocupación por el descanso del público asistente al museo: "La rotonda de la entrada de este establecimiento por la puerta de San Jerónimo es la única sala en la que se encuentran asientos que al mismo tiempo que la adornan, proporcionan descanso en las personas que diariamente contemplan las bellezas del Real Museo".[204]

Junto a la restauración de las obras, se arreglaron marcos y se mandaron realizar otros nuevos; se pusieron cartelas "tarjetones fijos en los marcos y con el nombre de los autores bien escritos, lo que es bastante difícil de conseguir, y se clasificaron en escuelas italiana y española (...). También hizo construir vitrinas, para colocar las alhajas que se limpiaron y "compuesto poco a poco (no por falta de fondos); algunas de ellas estaba en 60 pedazos, pedestales para situar esculturas y para colocar las estatuas de la colección de la Reina Cristina de Suecia, "que yacían en el patio y en el sótano". Se distribuyeron por todas las salas las mesas de mosaico que

[201] *Ibidem*, 145.

[202] AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/Nº Exp.3-Nº4. *Expediente relativo a los desmontes de terrenos anejos al Museo por su parte posterior. Desmontes de terrenos anejos al Museo, arreglo de la fachada posterior y ampliación de locales*.

[203] González López, Carlos, *Federico de Madrazo y Kunt (1815-1894)*, (Barcelona: Subirana, 1981), 87-89.

estaban en las galerías de escultura y se colocaron cuadros de menor categoría en las dependencias administrativas. Consiguió por otro lado a partir de 1866 una ampliación del horario de apertura, abriendo el Museo sus puertas los domingos, y lunes de cada semana en horario de diez a tres de la tarde. Incluso quedó corroborado que los domingos se producían tal aglomeración que el museo se vio obligado a pedir a cada visitante un "previo certificado".[205]

El 27 de noviembre de 1868 Federico de Madrazo fue cesado, pero volvió de nuevo a la dirección del Museo en 1880. Durante este segundo periodo, Federico de Madrazo se preocuparía por acometer mejoras tanto estructurales como en la colección: se encargó de reformar el pavimento del Museo a cargo del arquitecto Alejandro Sureda. Durante este periodo se enriqueció notablemente la colección. Se produjo la entrada de las pinturas negras de Goya o la donación Pastrana, con más de los doce mil cuadros.[206] Estuvo presente la preocupación por mejorar las condiciones de acceso del público y facilitar su entrada. A partir de la última década del siglo XIX aumentaría notablemente la solicitud de entrada por parte de diferentes colectivos. Así en 1886, la Escuela Normal Central de Maestros recibió el permiso para que sus alumnos en compañía de sus profesores, pudieran visitar el museo durante el horario que este permaneciese abierto. En 1892 con motivo de la celebración del IV centenario de América se incluyó en la *Guía Colombina* una autorización para visitar el museo durante los cuatro meses que duraron las conmemoraciones con motivo de

[204]AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 5 / Nº Doc: 5. *Oficio del Intendente General de la Real Casa al Director del Real Museo por el que autoriza la composición de seis banquetas para la rotonda o sala de entrada, según el presupuesto presentado por Antonio Miche*l. (13 de mayo de 1843).

[205]González López, *op.cit*, 87-89. Véase *La Época* 7 de abril 1866. Archivo de Palacio, Real Orden del 27 de septiembre de 1867.

tal efeméride. En contrapartida fueron entregados en el museo veinte ejemplares de dicha guía. El mismo procedimiento se realizó en marzo de 1897, para todos aquellos poseedores del libro *Noticiero Guía de Madrid*, mediante la presentación del cupón que era incluido en la obra. Aunque en el oficio dirigido al Dirección General de Instrucción Pública, se advertía que los cupones carecían de sello, no estaban firmados ni presentaban señal alguna que los autorizase lo cual suponía, pues "en cualquier imprenta podrían tirarse gran número de cupones, abusando de las pocas precauciones".[207]

Junto a la dirección, otros de los órganos gestores en el funcionamiento del museo fueron las Juntas. Fundamentales en su organización, antecedentes del Patronato, que no aparecería hasta 1912. Las Juntas del museo decidieron sobre asuntos tan variopintos como la de construcción de viviendas para los vigilantes de la institución, puesto que tal como se indicaba "los empleados que por razón de su cargo y de tener constante vigilancia no puedan ni deban alejarse del edificio las cuales deberán situarse en los terrenos de propiedad del Estado inmediatos al mismo" hasta cuestiones de mayor peso como fueron la reforma de la bóveda de la Galería central. El peligro de incendio fue una de las máximas preocupaciones de la institución durante el siglo XIX. Para su prevención se proyectó la sustitución de la armadura de la cubierta de madera por otra de hierro. Para acometer esta reforma se hacía necesario acabar con las obras que en este momento transcurrían en la Sala de la Reina Isabel. La reforma de la bóveda obligaba a disponer de un espacio donde pudiesen ser trasladadas las obras de la Galería Central y éste era la antigua Sala

[206] Gonzalez López, C*., op.cit*, 116.

Elíptica. Junto a la reforma del pavimento del museo se acometieron otras obras de mejora: se arreglaron la pintura de puertas, ventanas, tragaluces y muros deteriorados por el paso del tiempo; se intervino en las salas de Retratos, Goya, Española, Flamenca e Italiana, cuyo presupuesto fue finalmente aprobado por la Orden del 7 de febrero de 1888 según consta en reunión de junta del 14 de marzo de ese mismo año.[208]

Otro aspecto al que tuvo que enfrentarse el museo fue el comportamiento del público. Los comportamientos del público, tanto en el interior como en el exterior del museo, no fueron siempre todo lo ejemplares que debieran ser. Las continuas verbenas organizadas en las proximidades del museo llevó a la dirección del museo a escribir al Alcalde de Madrid, misiva en la que se alegó que los "puntos y tinglados para espectáculos instalados en las inmediaciones del museo, con motivo de las últimas verbenas organizadas, han dejado el pavimento en tan mal estado sobretodo enfrente de la escalinata del museo, que dificulta la parada de carruajes, utilizados por los visitantes, especialmente extranjeros que son quienes más los utilizan".[209] Por otro lado también se recogía en el mismo expediente la llamada de atención a Don Miguel Aguirre, copista, que es pillado fumando *in fraganti* dentro del Museo:

> "Con profundo disgusto me he enterado del hecho de haber sido y sorprendido por los dependientes de este Museo fumando dentro de su local, lo que está terminantemente prohibido por el Reglamento vigente, hecho tanto más lamentable tratándose de persona como usted que por su significación social y su carácter de artista era de esperar que diese

[207]AMNP Caja: 903. Madrazo, Federico, *Autorización Para Visitar El Museo* (1886-1887-1892-1895-1897).

[208]Archivo de Palacio, (Madrazo, F.RN, 745).

[209]AMNP Caja: 268 / Legajo: 11.219 / Nº Exp: 1. Madrazo, Federico y José de Villegas, *Correspondencia: Oficios y Minutas.* (1 de enero de 1886).

ejemplo de corrección y acatamiento a las disposiciones de régimen interior que tanta importancia tienen en su establecimiento que tan querido de sernos a cuantos amamos el Arte; teniendo en cuenta la falta cometida por V de las más graves atendiendo a sus posibles consecuencias, y vista el apartado 4º del artº 23 vigente de este museo que previene que el que lo cometiera deberá ser castigado severamente aún más sin querer estrenar esta severidad me he visto en el remisible caso de acordar la suspensión por tres meses, contados desde esta fecha, del permiso que se concedió a V.E., para poder copiar las obras existentes en este Museo. En cuanto a la queja verga que formal ante el Sr. Secretario de sete Museo por supuestos faltas de personal respecto a V. con motivo y como consecuencias a la suya debe presentarla por escrito como previene el apartado 40 del artº 21 del repetido Reglamento, y con los posibles comprobantes, segura de que esta Dirección impondrá el debido correctivo a dicho personal si hubiera lugar a ello".[210]

Uno de los documentos conservados en el Archivo del Museo del Prado relacionados con el tema del público es el cuestionario de la Comisión Real Belga de intercambios artísticos (sección Arte). El objetivo era establecer una tabla comparativa de la organización interna de diferentes instituciones museísticas europeas, entre las cuales se encontraba el Real Museo de Pintura y Escultura. Conservamos alguna de las respuestas, aunque no todas las dadas por la dirección del Museo en 1897. Las preguntas recogidas en el cuestionario fueron las siguientes:

"Ayant eu l´honneur d´être chargé para le comité de notre musée d´établir un tableau comparatif de l´organisation des divers Musées étranger je me permets de faire appel à votre obligeance à l´effet à obtenir certaines indications sous l´établissement confié à votre direction. A cette fin, je vous adresse a contre, une liste des renseignements qui me seraient nécessaire, que je vous serais de reconnaissant de vouloir bien me donner:

[210]AMNP Caja: 268 / Legajo: 11.219 / Nº Exp: 1.

1.- Dénomination de Musée?

2.-Date de fondation.

3.-De quelle nature sont les collections exposées?

4.-Para quel moyen sont-elles été réunies? (Dons, achats, échanges, legs, et)

5.-Le Musée possède-t-il une bibliothèque?

6.-De combien de volumes se compose-t-elle approximativement?

7.-Par quel moyen ont-ils réunis? (Dons, achats…)

8.-La bibliothèque est-elle accessible au public?  Dans quelles conditions?

9.-Les objets faisant partie des collections peuvent-ils être prêtes, soit des particuliers, soit des établissements publics? A quelles conditions?

10-Meme question en ce qui concerne les ouvrages de la bibliothèque

11.-Des reproductions des objets exposés peuvent-elles être vendues au public? Dans quelles conditions.

12.-Quelles sont les dispositions générales et la surface approximative des locaux, autant que possible joindre un plan ou un croquis)

13.-Quel est l´ordre adopté pour le classement des collections?

14.-Quels sont les jours et heures d´ouvertures du Musée?

15.-Quel sont les conditions d´admission des visiteurs.

16-Est-il permis de prendre des croquis o u photographies des objets exposés?

17-Delivre t-on des permis d´étude? Dans quelles conditions?

18-Par qui le Musée est-il administre?

19-Existe-t- il une Commissión spéciale pour les échanges avec l´étranger?

20-Dans la négative à qui les propositions doivent-elles être adressées?

21-Quelles sont les dispositions prises pour prévenir ou combattre les incendies?

22-Quels sont les moyens d´accès au Musée (Travois, gare de chemin de fer?

23-Primer de signaler les dispositions particulières que le questionnaire ne mentionnerait pas.[211]

La contestación al cuestionario se hizo por carta por el Director de la institución el 19 de mayo: "Muy Sr. Mío, en contestación a su carta del 19 de agosto del correspondiente año tengo el gusto de remitirle una sucinta memoria contestando al cuestionario que se ha dignado enviar, esperando me hará (...) de remitir antecedentes análogos respecto de los museos del Reino de Bélgica". El 12 de septiembre de 1898, recibía contestación de H. Rousseau : "J´ai l´honneur de vous accuser la reception des renseignements que vous avec bien voulu m´adresser, au sujet de l´organisation du Musée placé sous votre direction".[212] Lo encontramos un documento de extremado interés por ser un antecedente de las encuestas de público, que tardarían décadas en imponerse en los Museos. Sobre la organización de la colección (pregunta 13) se contestaba que se había preferido organizarla siguiendo un criterio por escuelas: Escuelas Española, Francesa, Germana, etc. Agrupando las obras por autores y siguiendo un criterio cronológico. Sobre las preguntas 14 y 15, en relación a la admisión de los visitantes y las condiciones de entrada, se contestó que el museo estaba abierto al público todos los días y que los domingos y días festivos se

[211]AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/ NºExp.3. *Correspondencia de Francisco Pradilla y José Villegas. Cuestionario de la Comission royale belge des échanges artistiques (Section Artistique),* (2 de febrero de 1897).

[212]AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/ NºExp.3. *ibidem*.

destinaban a la exposición pública y gratuita. El horario de apertura era de 8 a 1 en verano y de 9 a 1 en invierno. La entrada a los copistas era permitida, tanto a los que presentasen tarjeta de invitación como a los que pagasen 0,50 pesetas por la entrada y que eran destinados a los huérfanos del asilo del Pardo. En relación al permiso de copiar (preguntas 16 y 17), se indica que "respecto de los copiantes necesitan para hacer estudios un permiso especial que se concede previa solicitud del interesado según el modelo al efecto que se acompaña y de conformidad con el Reglamento que también se remite". En relación a los préstamos (pregunta 19) no existía una comisión especial, como se pregunta, para los préstamos con el extranjero. Los permisos de fotografía estaban permitidos siempre y cuando se entregase a la dirección una copia de las fotografías realizadas. Sobre la accesibilidad al museo (pregunta 22), se establecía que dado que el museo estaba enclavado en una zona céntrica, había varios tranvías que conducían al mismo, en especial, el de la Ronda de Embajadores que es más próximo. Ante la pregunta de si el museo disponía de biblioteca la respuesta fue la siguiente: "La biblioteca no tiene la importancia que corresponde al museo. Tiene aproximadamente 500 volúmenes y muchas de sus obras se refieren a conocimientos agenos (sic) al arte. La dirección del Museo solicitará en breve (...) oficinas públicas y particulares promoviendo donaciones que permitan reunir una biblioteca de selecta de Bellas Artes. El secretario del Establecimiento está encargado de dicho servicio y escogerá entre lo que se donen los más útiles al arte pictórico. Entre tanto la biblioteca permanece cerrada sin embargo, a los que manifiestan deseos de hacer algún estudio se le facilitan los libros que deseen". Si bien, sobre este

respecto, habría que esperar al nacimiento del Patronato en 1912 que si promulga una biblioteca especializada de Bellas Artes.[213]

No sólo fueron extranjeros o visitantes habituales los que querían realizar la visita, sino también afamados fotógrafos los que solicitaban la entrada al museo. En tiempos de Francisco Pradilla y Luis Álvarez Catalá nos encontramos con los testimonios de los prestigiosos fotógrafos Lévy[214], los cuales habían solicitado la entrada a través de una misiva dirigida al director el 2 de julio de 1898 y entregada por el diputado a Cortes Luis Canalejas en la que manifestaban lo siguiente: "*Monsieur le Directeur du Musée de Prado à Madrid. Nous avons l´honneur de soliciter de votre bienveillance, l´autorisation de photographier les tableaux du Musée du Prado. Nous ne demandons, bien entendu, sous aucun prétexte, le décrochement des tableaux. Notre travail sera exécuté sur place, et nous vous serions profondément reconnaissants des facilités que vous pourriez nous accorder*". D. Luis Canalejas escribiría a Francisco Pradilla, director del museo el 9 de julio de 1898, solicitándole la entrada gratuita para los señores Levy, quienes le habían enviado una misiva con el objetivo de poder ejecutar y reproducir en fotografías las mejores obras del museo: "Se trata de los mejores fotógrafos de Paris, especialmente en vistas estereoscópicas y me alegraría pudieran conseguir lo que desean. Ruego a V. me diga que puedo contestar a dichos señores. D. Luis Canalejas". Francisco Pradilla señaló el

[213]AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/ NºExp.3. Correspondencia de Francisco Pradilla y José Villegas. Cuestionario de la Comission royale belge des échanges artistiques (Section Artistique), (2 de febrero de 1897).

[214]https://cfrivero.blog/2012/07/15/l-l-leon-et-levy-fotografias-de-una-espana-viva/. Levy et Cie., J. (Isaac Georges Levy 1833-1903) París. Los Levy son los sucesores de la gran casa fotográfica que llegara a fundar Claude Marie Ferrier, completando y renovando sus catálogos de vistas con arreglo a las nuevas técnicas. Su colección de España no quedó desatendida y fue ampliada con nuevas vistas realizadas entre 1885 y 1888, en un recorrido por las principales ciudades de las que, además de las inevitables fotografías topográficas y monumentales, emerge una auténtica España "viva" llena de gente y movimiento, multitudes en ocasiones, como en las fotografías de las

procedimiento a seguir, pidiéndoles que una vez concedida la solicitud y realizada las copias fuese entregada al museo una copia de cada fotografía.[215] En el mismo expediente se conserva otro documento en el que se solicitaba la intermediación de la dirección para que la sección de redacción del periódico *El Liberal* pudiera realizar una visita al Museo. Y la petición del intelectual y crítico de arte gallego, Rafael Balsa de la Vega, con fecha del 15 de octubre de 1898 quien solicita a la dirección una nueva tarjeta gratuita:

> "Mi respetable querido amigo. Se me ha extraviado la targeta (sic) que tenía para poder estudiar este Museo de su digna dirección. Sería U. tan bueno que me proporcione otra pues tengo precisión de hacer estudios en breve. Dispénseme que le moleste y que le haga por escrito, mas estoy tan ocupado en estos días que ni tiempo tengo de ir con V. Tengo el gusto de ofrecerme como siempre de V. Rafael Balsa de la Vega." [216]

Si rastreamos los expedientes del museo vemos como el uso de invitaciones quedó reservado para personalidades políticas e intelectuales o miembros de la alta burguesía, así también para estrechar vínculos profesionales, como podemos contemplar en el documento que se conserva con fecha del 18 de mayo de 1898 en el que el Director del Museo Naval solicitaba invitaciones para el museo, a la par que le remitía entradas gratuitas para poder visitar su centro.[217] Dentro del mismo expediente se conserva también la solicitud por parte del secretario del Museo

---

Ramblas barcelonesas, pero sobre todo de personajes con una ausencia total de pose, en sus actitudes y tareas cotidianas, siendo el primer gran reportaje que se realiza en España con estas características.

[215]AMNP Caja: 903. *Autorización para visitar el Museo* (1886-1887-1892-1895-1897).

[216]AMNP Caja: 268 / Legajo: 12.01 / Nº Exp: 2 / Nº Doc: 26. *Carta de Rafael Balsa de la Vega, Redacción de El Liberal, a Luis Álvarez Catalá, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, por la que solicita una nueva tarjeta para visitar el museo por haber extraviado la que tenía,* (15 de noviembre de 1899).

[217]AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/NºExp.1. *Solicitud de Papeletas de Entrada 1898*, 18 de mayo de 1898.

Arqueológico Nacional, el cual remarca que no enviaba invitaciones puesto que la entrada en el Museo Arqueológico Nacional era gratuita. Así consta que fueron enviadas al Museo Arqueológico Nacional 6 invitaciones:

> "Al Excmo Sr. Director del MNPE y tiene la honra de suplicarle tenga la bondad de remitir algunas targetas (sic) para visitar el Museo de su digno cargo, no remitiéndolas para visitar este establecimiento por ser en él la entrada libre. Don Eduardo de la Rada y Méndez (…)". Acompañada de la nota autógrafa del director en la esquina inferior izquierda en la que se indica "después de poner el sello del Museo: remítanse las 6 papeletas con un B.L.M (sic), Fdo Luis Álvarez)". De la misma manera nos encontramos petición del Conde de Romanones, por entonces Alcalde residente del Ayunto. de Madrid con fecha del Madrid 31 de mayo de 1898 en la que se solicita "remitir unas papeletas para visitar el Museo su digna dirección". [218]

Durante la dirección de Francisco Pradilla encontramos también la petición de entrada por el profesor de la cátedra de Anatomía artística, Don José Parada, con fecha del 7 de febrero de 1898. De la misma manera el Inspector general de los Reales Palacios Manuel R. Zarco del Valle se dirigía a Francisco Pradilla, el 11 de mayo de 1898 y le rogaba que se facilitasen papeletas personales para visitar el Museo de Pintura para el Conde de Chotek, Jefe de la Casa de su Archiduquesa Isabel.[219] La utilización de dichas tarjetas personales e intransferibles para visitar gratuitamente el centro siguió manteniéndose durante la primera década del siglo XX. Este privilegio quedó extendido a académicos de la Real Academia de San Fernando, miembros de la Junta de la Iconografía Nacional, conservadores del Museo del Louvre, pintores como

[218] *Ibidem*.

[219] AMNP Caja: 268 / Legajo: 12.01 / Nº Exp: 2 / Nº Doc: 12. *Besalamano de Manuel R. Zarco del Valle,Inspector general de los Reales Palacios, a Francisco Pradilla, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, por el que le solicita tarjetas de visita al establecimiento a favor del Conde de Chotek, Jefe de la Casa de la archiduquesa Isabel.*(11 de mayo de 1898)

Julio Romero Torres y numerosas instituciones educativas como la Universidad Popular de Madrid, el Seminario Conciliar o el Colegio de Fomento de las Artes.[220] El Archivo del Museo del Prado conserva entre sus fondos un ejemplar de estas tarjetas de visita utilizadas en 1898. [221].

Otras visitas frecuentes, especialmente, a partir de la última década del siglo XIX, fueron las visitas curriculares protagonizadas por colegios y escuelas artísticas. A finales de siglo asistimos a un auge de las visitas al Museo con carácter didáctico por parte de colegios y escuelas artísticas. La enseñanza no profesional del arte fue una de las grandes novedades del siglo XIX. Aunque con orígenes dieciochescos, tuvo su gran impulso y referente en la Ilustración Libre de Enseñanza y en figuras claves como Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, al que le debemos el reformismo pedagógico del cual la Ilustración Libre de Enseñanza (ILE) fue uno de sus grandes impulsores. "El arte de saber ver"[222] es el título de uno de los primeros artículos que publicó Manuel Bartolomé Cossío, en el que sentó las bases para una revolución educativa impulsando la pedagogía artística, centrada en las visitas escolares. Manuel B. Cossío fue un pionero en la realización de las prácticas escolares, que fueron desarrolladas por la Ilustración Libre de Enseñanza en las primeras décadas del siglo XX, aparte de ser el precursor de las visita de los niños al museo.[223] Según Javier Arnaldo, la modernización de la escuela era aún una aspiración irresuelta en 1927 y ni

[220]AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 6. *Nota de las autorizaciones del director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.*

[221]AMNP Caja: 992 Legajo: 37.320. Exp. 1. Pradilla, Francisco. *Tarjeta de visita*, 4º trimestre Abril, Mayo-junio de 1898.

[222]Cossío Bartolomé Manuel, *Carácter de la pedagogía contemporánea: el arte de saber ver*, 1879, vol.III.

que decir tiene en 1879, cuando escribió su artículo Manuel Bartolomé Cossío o cuando Francisco Giner de los Ríos y otros intelectuales crearon la Institución Libre de Enseñanza. En 1879 junto a la falta de actualización de la pedagogía, otro problema fue la alta tasa de analfabetismo. Hasta el siglo XX no llegó a introducirse en España la escuela graduada. Desde sus inicios, el movimiento del reformismo pedagógico apostó por el valor de la pedagogía artística.[224] Desde la década de 1880 estaban ya previstas en el ciclo escolar primario de los alumnos de la Institución Libre de Enseñanza al menos dos visitas al Museo del Prado, idénticas a las "tres horas" de iniciación a una clase de historia de la pintura, cuyo conocimiento había de partir del contacto real con los objetos artísticos. Entre los reformadores de la enseñanza que confirieron una importancia fundamental a la educación estética como paradigma de la formación integral del alumno destaca absolutamente Manuel B. Cossío por haber incidido muy tempranamente con sus propuestas de visitas a museos de arte, y de modo paradigmático con los programas dirigidos al Museo del Prado.[225] Estas visitas[226] señala Javier Arnaldo formaron parte de lo que se denominó "visitas instructivas", cuyos resultados fueron abordados en el Congreso Internacional de la

[223]Arnaldo, Javier, "Pedagogía de la vanguardia. El descubrimiento artístico de la revolución educativa", *I Congreso Internacional. Los Museos en la Educación. La formación de los educadores*, (Madrid: Museo Thyssen -Bornemisza-Caja: Madrid Fundación, 2009), 31.

[224]*Ibidem*, 36-41.

[225]Arnaldo, Javier Arnaldo Javier, "Las visitas escolares en el Museo del Prado", *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío. La institución libre de enseñanza y el Greco*, (Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Institución Libre de Enseñanza, 2016), 267-268.

[226]AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 7. Villegas y Cordero, José, *Nota de las visitas al Museo del Prado desde junio de 1909 a mayo de 1910.*

Enseñanza de Bruselas en 1880 para admiración de sus colegas reformistas de toda Europa. [227]

Otras visitas reseñables fueron las realizadas por los académicos de la Real Academia de San Fernando, la de los conservadores del Museo del Louvre y la de pintores de fama, como fue el caso de Julio Romero de Torres, quien detallaba que entró en el Museo recomendado por el pintor Salvador Viniegra y Don José Benlliure Ortiz quien consiguió su tarjeta previa petición directa del Director. [228] Junto a los artistas e instituciones artísticas, también fueron frecuentes instituciones educativas como la Escuela Normal de Maestras de Madrid, la Universidad Popular de Madrid y el Colegio Cervantes entre otros, fueron también habituales "visitantes" del Museo del Prado.[229]

Para favorecer la entrada del público se mejoraron algunos aspectos como fue, entre otros, el horario del museo. No se conserva el horario de verano que quedó establecido durante la dirección de Francisco Pradilla, pero sí el documento que certifica su establecimiento: "(…) Esta Dirección General ha tenido a bien aprobar el cuadro de horas propuesto por Vuestra Excelencia en su oficio del 10 del actual, para las visitas del público a este museo de su Dirección durante la estación de verano próximo".[230] A partir de 1903 se estableció como horario de verano de ocho a una y de diez a una para los días festivos, pudiendo los copistas realizar los días no festivos

[227] *Ibidem*, 267-269.

[228] AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 6. *Nota de las autorizaciones del Director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.*

[229] AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 7. *Nota de las visitas al Museo del Prado desde junio de 1909 a mayo de 1910.*

en las horas en que el Museo estuviese abierto sus trabajos. Como horario de invierno se propuso de diez a cuatro los días ordinarios y de diez a una los festivos, según minuta dirigida a la Subsecretaria del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1904 y atendiendo a lo establecido en el artº3, nº17 del Reglamento aprobado por R.D. el 22 de febrero de 1901 se estableció el horario de ocho a una y de diez a una en los días festivos.[231] Por otro lado, la falta de personal de sala llevó a la necesidad de cerrar cuatro salas: las denominadas Salas Pastrana, Flamenca y Francesa, de las Tablas Italianas y Germánicas y la Sala Griega de la Galería de Escultura. Tal como quedó señalado en minuta dirigida al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el 3 de octubre de 1903 Y en el documento conservado, fechado el 9 de diciembre de 1904, en el cual se recalcaba que la importante afluencia de público en el Museo impedía el cierre de la Sala Velázquez para retapizar la misma: "Muy señor mío y amigo ya dije a V. cuando hablamos del tapizado de la sala del Velázquez que quedase hecho para los primeras de octubre y así lo ofreció R. para las dificultades que sin nada ha encontrado para adquirir la tela para ello necesario ha hecho que hasta la fecha no haya podido realizar la obra. En esta época ya no es posible llevarla a efecto pues el numeroso público que a diario concurre a este Museo y el número también grande de copiantes, en su mayor parte estrangeros (sic), cuya numerosa mayoría están copiando cuadros de la mencionada sala de Velázquez no permite que esta se cierre, aunque sea por pocos días para dar lugar al tapizado, así es que nos vemos forzados a suspender esta operación hasta el

[230]AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/NºExp.32. Pradilla, Francisco, *Oficio del Director General de Instrucción Pública al director por el que aprueba el horario de visita publica en verano remitido por este,* 14 de junio de 1898.

verano, época en que podrá hacerse sin ocasionar los prejuicios que hoy se originan a los que de países lejanos vienen en estos meses del año a admirar y copiar las obras que encierra este museo. Lo que advierto a V. para su conocimiento (...)".[232]

En lo referente a la regulación de la entrada del Museo, resulta especialmente interesante el Real Decreto emitido el 7 de septiembre de 1901. Por primera vez se procedió a la apertura pública del museo todos los días, tal como quedó manifiesto en su artº 1, revocándose las papeletas, que habían quedado implantadas desde el Reglamento de 1897: "La entrada en todos los Museos de la Nación será pública, gratuita y sin papeletas todos los días del año, sin exceptuar los festivos ni los lluviosos y en el transcurso del mayor número posible de horas"[233]. Se insistía en cuestiones hasta ahora novedosas, tales como que los directores de los Museos y los Jefes de Secciones, cuidarían de las obras expuestas que llevarían títulos explicativos detallados "para dar a conocer la naturaleza, carácter, mérito, y significación y demás circunstancias, cuidando de que haya rótulos generales para designar la series, rótulos especiales de los grupos y rótulos individuales de los ejemplares importantes". La autorización para tomar notas, sacar copias, fotografías y otra clase de reproducciones de las obras que se conserven en los Museos sería gratuita. Y se insistía en el carácter pedagógico de la institución. Por otro lado los directores de los Museos organizarían series o cursos de conferencias prácticas que sirviesen para la

[231]AMNP Caja: 268 / Legajo: 11.219 / Nº Exp: 1. *Minuta de la Subsecretaria con fecha del 22 de febrero de 1901 en la que se acuerda disponer las horas de entrada del público en este Museo sean de ocho a una los días laborables y los festivos de diez a una con arreglo a lo previsto en el Reglamento del 22 de febrero de 1901.*

[232]AMNP Caja: 268 / Legajo: 11.219 / Nº Exp: 1. *Minuta de la Subsecretaria con fecha del 22 de febrero de 1901 en la que se acuerda disponer las horas de entrada del público en este Museo sean de ocho a una los días laborables y los festivos de diez a una con arreglo a lo previsto en el Reglamento del 22 de febrero de 1901.*

[233]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos), artº 1.

difusión de los conocimientos generales de la masa común del público y al efecto podían compartir ese trabajo con el personal técnico del museo o invitar a "personas de reconocida reputación". El profesorado de primaria debería visitar el museo al menos dos veces al año durante el curso escolar y los profesores y profesoras de segunda enseñanza cuyas asignaturas pudiesen tener una aplicación práctica, lo podrían visitar tanto como lo estimasen oportuno, para mostrar la práctica necesaria para complementar las teorías expuestas en la cátedra, al igual que los profesores de Historia y de Ciencias, los de las Escuelas afines y los de las Academias preparatorias que se hallen en igual caso. Del mismo modo en la Secretaria se llevaría un libro-registro de todas las conferencias y visitas pedagógicas realizadas y de la estadística que dicho libro arrojase, se daría cuenta anualmente a este Ministerio. En el Reglamento emitido, este mismo año, en 1901, se recogía en sus artículos 1 y 2 que la entrada en todos los Museos de la Nación sería pública, gratuita y sin papeletas todos los días del año, sin exceptuar los festivos ni los lluviosos y en el transcurso del mayor número posible de horas. Los Directores de los Museos y jefes de sus secciones cuidarían muy especialmente de que las colecciones y objetos encomendados a su custodia y expuestos al público llevasen rótulos explicativos suficientemente detallados para dar a conocer la naturaleza, carácter, mérito y significación de las obras. Habría también rótulos generales para designar las series, rótulos especiales para los grupos y rótulos individuales de los ejemplares importantes.[234]

En las disposiciones generales recogidas en el reglamento se recogían las cuestiones de la entrada. La entrada de los no festivos se verificaría mediante

[234]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3 MNP, *Reglamentos y Reales Decretos que afectan a La normativa sobre el régimen interior del museo* (, 31 de mayo1881).

papeletas adquiridas en la portería por un importe de 50 céntimos destinado a los Asilos benéficos del Prado. De acuerdo con el Ministerio, el director establecería también el horario durante toda la semana. Los artistas, los copistas y los directores de enseñanzas artísticas tendrían un billete permanente para la entrada del museo. Los fotógrafos podrían poner en venta sus fotografías siempre y cuando ellos se encargaran de la misma, al igual, que de la misma manera, los copistas disponía de un local para la venta de sus obras.[235]

Existen algunos aspectos que aunque, a priori, parece que no podrían proporcionar información relativa al comportamiento del público y/o a las condiciones de visita, resultan reveladores cuando se analiza la documentación. Uno de ellos, por ejemplo, sería lo relacionado con la climatización del museo, a la par uno de los problemas que arrastró el museo durante todo el siglo XIX. A vueltas con este problema a principios de siglo se decidió un nuevo sistema de calefacción, que tuviese en cuenta tanto la conservación de las obras como la comodidad del público. La preocupación por la climatización del museo es un tema extendido en el tiempo como podemos comprobar en los documentos conservados en el Museo. La calefacción era de leña en 1830. Así lo contemplamos en la minuta del Duque de Híjar al Conserje Carlos Mariani: "con motivo del haumento (sic) de los dos Salones de Escuela Flamenca y tener que encender en el presente mes uno de ellos una estufa y en el otro un brasero diariamente para el buen temple y conservación de los cuadros.

[235]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. VV.A.A, *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 22 de Febrero de* 1901 1901-1909.

Pongo en consideración de V.E., ser necesarias diez y ocho arrobas de leña además de las sesenta que estén encendidas.[236]

En un documento conservado de 1839, podemos ver la distribución de los caloríferos. El número de caloríferos no eran muy alto en las salas del museo lo cual explica el frío que siempre acució a las mismas. Y ello lo podemos constatar en la existencia de un único brasero para las tres salas de la Escuela Flamenca, y otro para el resto de las Salas. Al menos en la galería de escultura sí que había tres instalados.[237] En 1841 se escribió a la Intendencia General de la Real Casa al menos en dos ocasiones en febrero y en noviembre del mismo año para mostrar su malestar al respecto:

> "La temperatura de las habitaciones influye conocidamente en la conservación de las pinturas que se colocan en ellas y con particularidad el frio escesivo (sic), secando los colores y haciendo que se cuarteen, las dispone a destruirse prontamente. Este hecho cuya esactitud (sic) es demasiado conocido para que yo me detenga a aprobarla no puede serme indiferente como encargado de la Dirección de este Real Establecimiento y en tal concepto me dirijo a V.E., haciéndole presente que la leña y carbón consignada par ale mismo no es suficiente para templar las salas en las que conceptuó necesario tener encendidas las estufas y braseros dos días a la semana además del día de exposición pública, con las cantidades de combustibles acostumbrado".[238]

[236]AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 / Nº Exp: 1. *Aumento de la consignación de carbón y leña para los braseros y estufas de las nuevas salas de la Escuela Flamenca del Museo. et alii*.

[237]AMNP Caja: 435 / Legajo: 34.02 / Nº Exp: 39. *Minuta de oficio de José de Madrazo, Director del Real Museo al Intendente general de la Real Casa, por el que solicita la instalación de braseros en las nuevas salas habilitadas del Establecimiento. et al.*

[238]AMNP Caja: 268/ Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1 *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. 13 de febrero de 1841.

Se conserva en el archivo del museo el presupuesto de leña y carbón utilizado el 28 de diciembre de 1844. Tras el uso durante décadas de braseros y chimeneas en 1868 se colocaron caloríferos de gas por las instalaciones del museo. A mediados del siglo XIX se construyeron los hornos para sustituir los antiguos braseros y estufas de leña y así poder alimentar el nuevo sistema de caloríferos repartidos por la mayoría de las salas del museo: "Encendidos los 8 hornos de los caloríferos que se han construido han producido un aumento de la temperatura de 10 grados "(…) en el salón grande la Escuela Italiana que era el punto más frio del Establecimiento. Este resultado ha probado la utilidad de los caloríferos y sus ventajas sobre las antiguas chimeneas que nunca elevaron la temperatura a tantos grados". [239] Un documento del mismo año puntualiza: "Quedaron establecidos los caloríferos en las Salas Altas y se tabicó este hueco que era la primitiva puerta de entrada a la Sala Flamenca y Holandesa y se trasladó éste al centro de la Sala lográndose evitar las corrientes de aire que pasaban de las rotondas francesas y el mejor abrigo de ambas salas". [240] El documento conservado con fecha de 28 de enero de 1868 dirigido al Sr. Inspector General de oficios y Gastos de la Real Casa, informaba de la instalación de un sistema de calefacción de caloríferos de gas, que debía estar encendido desde 1º de Diciembre hasta fin de Abril. La Real Casa de Gas era la responsable de su suministro. El combustible escaseaba y prueba de ello es la petición de que se aumentase su abastecimiento. Lo cual se hizo a través de Real Orden del Inspector de Oficios y Real Gastos de la Real Casa al Director con fecha del 31 de marzo de 1868:

[239]AMNP Caja: 1366 / Legajo: 11.280 / Nº Exp: 22. *Madrazo de, José, Informe de La dirección del Real Museo sobre la utilidad de Los nuevos caloríferos.* 29 de enero de 1852.

"Siendo indispensable suministrar para las atenciones de esta real dependencia en la próxima temporada que empieza en 1º de Diciembre y termina en 30 de abril, el carbón vegetal necesario para los braseros de los Porteros, Guardas, Sala de la Reina Isabel, departamento de restauración, galería de escultura y creyendo en un cálculo aproximado que se consumirán novecientas arrobas. Ruego a V.E. que si es posible se sirva disponer que se facilite por la Inspección General de Oficios y Gastos de la Real Casa, 180 arrobas del referido combustible en cada uno de los cinco meses ya citados como se verifica con el Colk para los caloríferos ó de no poder ser así, podría adquirirse en pública licitación por esa intendencia General del digno cargo de V.E o autorizarme para que e se hiciera por esta Dirección con arreglo al pliego de condiciones que por duplicado adjunto incluyo. Pasaron los meses y no se dio resolución a la petición como así lo demuestra la minuta conservada con fecha del 22 de diciembre de 1868 y dirigida al Director del Patrimonio que fue de la Corona donde se indicaba "con fecha del 10 de septiembre último se pidió por la anterior Dirección de este Museo a la suprimida Intendencia General del palacio 900 arrobas de carbón que se calculaban necesarias en la presente temporada de invierno para el consumo de los braseros de las salas donde no llega la acción de los caloríferos y los de las porterías y guardas que custodian el edificio por la noche. Como hasta ahora no ha recibido resolución alguna y no pueda prescindirse ya de atender a este servicio, ruego a V.I se sirva de disponer que por quien corresponda se faciliten a esta dependencia 500 arrobas de carbón, que es lo más que podrá necesitarse hasta fin del próximo mes de abril, en vez de los 900 que se habían pedido; bien sea en una partida o de la manera que V.I estime más conveniente**".**[241]

El problema seguía subsistiendo años después. Así en 1870, en minuta dirigida al Director General de Instrucción Pública seguían sin caloríferos y reclamaban más braseros para las salas:

[240]AMNP Caja: 1341 / Legajo: 11.200 / Nº Exp:20.*Conserje del Real Museo Borrador del Acta por el que Julián Antonio Colorado, da cuenta de la instalación de caloríferos en las salas altas y el tabicado de puertas de acceso a las Salas Flamenca y Holandesa, para evitar el paso de corriente desde la Rotonda Francesa. et alii.*

"Habiéndose suspendido por orden de esa superioridad el servicio de los caloríferos disponiendo se sustituya con carbón vegetal en braseros y no teniendo en este Establecimiento bastante número de aquella clase de recipientes para acomodarlos en las respectivas salas, recurro a V.I, a fin de que si lo cree oportuno y conveniente se digne a ordenar se entreguen seis copas de brasero de las pertenecientes a Palacio destino a este establecimiento para cubrir el servicio. Como desde primero de febrero se haya suspendido el servicio de caloríferos por falta del combustible con que aquellos se alimentan, ha sido necesario suplir tan (se tacha aquel y se ponen tan) necesario servicio con aumento de braseros que procurando toda la economía posible es de necesidad aumentar sobre la dotación de carbón vegetal. (...) para cubrir aquel servicio".[242]

El 6 de noviembre de 1872, a petición de la dirección del Museo, se nombra un mozo temporero:

"que se encargue de encender y cuidar los caloríferos y braseros durante los establecimientos del invierno por no poder atender a este servicio los celadores y porteros sin desatender sus demás obligaciones", algo que tal como se solicita en nueva minuta del 3 de noviembre de 1873 " se viene haciendo todos los años". [243]

Lo mismo quedó indicado en minuta del noviembre de 1874, el problema persistía y los copistas se quejaban del frio en las salas:

"Ilustrísimo Sr. vista la instancia suscrita por varios Señores copitas que asisten a este Museo, solicitando "el mejoramiento de la pobre calefacción que hoy existe en el mismo" y cumpliendo con lo dispuesto por esa superioridad en su decreto margina de 2 del corriente, ordenando informe cuanto me pare sobre el particular; debo hacer presente a V.I que todos los años se formulan quejas sobre este asunto, y aun cuando esta dirección de mi cargo

[241]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1 *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas* (1841-1873).

[242]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1 *Ibidem.*

reconoce lo justo de la reclamación no ha sido posible encontrar el remedio. El sistema de calefacción que hace cuarenta y cinco años se instaló en este Museo, es el de caloríferos subterráneos, pero son de construcción tan defectuosa y se hallan en tal mal estado de conservación, que sería preciso sumas respetables para ponerlos en condiciones de funcionamiento así como resultaría sumamente cara de alimentación de combustible, por lo cual no encuentro otro procedimiento que muy (tacha la palabra deficiente) pobre de los braseros, que si bien no es suficiente a los fines deseados es el menos espuesto (sic) y de que está más en armonía con los recursos que cuenta este Establecimiento/Esta dirección conoce perfectamente los cuatro proyectos de calefacción de este edificio presentados por diferentes casas estrangeras, sobre los cuales informó oportunamente la Junta Consultiva de Construcciones Civiles y últimamente la Dirección de este Museo en unión del Sr. Arquitecto del mismo, recomendando la conveniencia de aceptar el presentado por la Casa Fritz Marti de Suiza y si esa superioridad hubiera podido prescindir del dictamen de la RASF, tal vez a esta fecha podrían estar en ejecución las obras necesarias al efecto. Después de lo expuesto cumple a mí deber manifestar a V.I que los cuadros no sufren absolutamente nada con el frio pues para su segura conservación les es más conveniente la baja temperatura que la alta. Es cuanto tengo el honor de informar a V.I sobre este particular acompañando adjunto la instancia de referencia los fines que proceda".[244]

El aumento de las dimensiones del museo también agravó el peligro de incendio. Existió una latente amenaza de incendio durante todo el siglo XIX. Desde el último tercio del siglo XIX comenzaron a tomarse medidas serias al respecto. El progresivo aumento de sus dimensiones hizo necesario la colocación de timbres, para que en caso de incendio, fuga de agua o conato de robo, se pudiera avisar con una

[243] *Ibidem*.

[244] AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Ibidem*.

mayor rapidez. Así consta en la minuta dirigida al Director de Instrucción Pública de 1882:

> "Ilmo. Sr. La importancia que bajo todos conceptos adquiere de día en día este Museo, el aumento de nuevas salas ya expuestas al público y las mejoras que aún se han de llevar a cabo en tan vasto edificio pone de manifiesto la falta de medios para avisar al personal de esta dependencia en caso de incendio, rotura de alguna tubería de agua o conato de robo pues dada la extensión que tiene el establecimiento y su gran número de salones de hace imposible prevenirles con la rapidez necesaria, de cualquier incidente que pudiera ocurrir. En su consecuencia y con el fin de contarlo en lo posible he proyectado un servicio combinado de timbres eléctricos, con el cual en un momento dado se pone en inmediata comunicación al personal encargado de su vigilancia". El 4 de Septiembre queda aprobado el presupuesto, que había sido enviado previamente el día 29 de agosto de 1882. Del cual se vislumbra que junto a los timbres cualquier incidencia era llamada también mediante el uso de campana para el cuadro de la rotonda, o dos campanas de resistencia para el interior de los salones para llamar al Conserje".[245]

Por otro lado, durante la llegada a la dirección del museo de Vicente Palmaroli en 1895, este manifestaba su preocupación por la existencia del sistema de braseros que, aparte de poner en peligro la conservación de las obras tampoco aseguraba un confort térmico suficiente para garantizar y ofrecer una adecuada visita al público y permitir un cómodo estudio de las obras:

> "Ilmo Sr. una de las primeras intenciones que cero debe ocuparme en este muso es su calefacción: primero para facilitar que la juventud estudiosa pueda dedicarse sin inconvenientes al estudio de las obras de enseñanza que este museo encierra y segundo para atender igualmente a que el público en general lo visite. El último invierno la temperatura en

[245]AMNP Caja: 412/34.08/Nº Exp.9. *Instalación de Timbres Eléctricos según el presupuesto por Ildefonso Sierra, constructor de Aparatos Eléctricos.* (31 de agosto de 1882).

este establecimiento era excesivamente fría, pues solo existían algunos braseros que apenas eran suficientes para mitigar el frio de los celadores y aparte su insuficiencia para modificar el frio de los que se dedican al estudio de las obras de arte eran un continuo peligro, peligro de incendios teniendo presente que este peligro era más posible dadas las condiciones del local todo entarimado.

Ahora bien Ilmo. Sr. en el Museo existía un servicio de caloríferos que ha funcionado muchos años y que por razones que ignoro no le utilizan si algún defecto o deterioro tienen o bien su primera construcción ha sido defectuosa es menester verificado así y en atención a proveer para el próximo invierno los inconvenientes de las bajas temperaturas ruego a V.I, se sirva de encargar a D. Fernando Arbós, arquitecto del Ministerio para que en unión de otro arquitecto visiten dichos caloríferos y estudien el modo de que puedan funcionar en el próximo invierno sin perjuicio de que pueda adoptarse en adelante un sistema más perfecto de calefacción cuando hay fondos destinados a este objeto pero es urgente proveer para el invierno próximo pues estoy completamente resuelto a que el peligrosísimo sistema de los braseros cese; lamentando que al hacerse necesaria esta medida se impida que los estudiosos copien y a los amantes de las bellas artes visitar este establecimiento".[246]

Por estas razones fue elaborado un minucioso expediente para la reparación de la calefacción. En él se encuentra incluido el informe que tanto el director del Museo como el arquitecto Fernando Arbós, realizaron en relación a la instalación del sistema de calefacción por vapor en las dependencias del museo, en julio de 1893.[247] Fernando Arbós había sustituido a Francisco Jareño como director de obras el 12 de enero de ese mismo año. En dicho informe se recogían y describían los cuatro

[246]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. Rgdo. nº381 folio 107 28 de julio de 1894. *Minuta dirigida al Ilmo Sr. Director General de Instrucción Pública*. *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. (1841-1904).

[247]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Orden fecha 20 de noviembre de 1893 nº1294 folio 23. Expediente relativo al proyecto de calefacción de este Museo presentado por la Casa Hertos: En él se encuentra incluido el informe que tanto el director del Museo como el arquitecto del mismo, realizan referente a la instalación del sistema de calefacción por vapor en las dependencias de dicho Establecimiento, con fecha de julio de 1893.*

sistemas propuestos por las diferentes empresas candidatas: la Casa Fritz Martí de Suiza, la casa Compañía de París; el Ingeniero Gibbs de Liverpool, y la Casa Geneste. Este informe resulta especialmente interesante al describirnos la conveniencia del uso de cada uno de ellos. El informe reconocía que los cuatro sistemas reunían las condiciones apetecidas para que el calor no fuese perjudicial a las personas pero también afirmaba que "no podíamos hacer igual afirmación en lo que se refería a la conservación "de los hermosos lienzos que encierra el Museo".[248] En el caso de los proyectos Gibbs, y Geneste se apuntaba que los tubos conductores del calor se situaban en los zócalos de los salones y por consecuencia el calor se irradiaba junto a los cuadros amenazando la conservación de los mismos y que al ser un sistema de calefacción por agua caliente podía causar perjuicios al ocurrir roturas de tuberías y descomposición de llaves. La Casa Fritz Martí de Suiza y la casa Compañía de París propusieron sistemas de calefacción por vapor:

> "En los sistemas de calefacción por vapor se obtiene una ventaja de verdadera importancia sobre los otros dos, especialmente sobre el de Gibbs y es la de poder regular la temperatura de los diferentes locales independientemente unos de otros consiguiéndose automáticamente una relación entre el gasto del combustible y la calefacción que en cada momento se requiera; además esta puede suprimirse instantáneamente en los puntos que convenga y por lo tanto se obtiene uno de los objetivos principales en todo sistema de calefacción, que consiste en que los moradores sean constantemente dueños y no esclavos de la temperatura cosa muy de tenerse en cuenta en países como este en que los fríos no son continuos y en ocasiones hasta variables en un mismo día. (...) Al efectuarse las obras deberán tenerse en cuenta multitud de detalles como la situación de las tuberías horizontales y verticales, cámaras de calor, perforaciones y rozas en los muros en los puntos que no alteren la debida colocación de los

[248] *Ibidem*.

cuadros, ni perjudiquen la solidez y buen aspecto del edificio para lo cual el autor del proyecto elegido en principio deberá presentar además un proyecto que detalle la solución de todos estos problemas sometiéndolo al examen de los que suscriben e introduciendo en el mismo las modificaciones que juzgue convenientes a fin de poder armonizar el buen resultado de la calefacción, sin perjudicar la buena estructura del edificio, buen aspecto de todas sus partes y la conveniencia que exigen sus servicios".[249]

La Real Academia de San Fernando se pronunció y puntualizó que una vez presentados los proyectos consideraba conveniente los de calefacción por vapor de agua de baja presión lo cual recogía en Real Orden con fecha de 8 de marzo de 1894.[250] Finalmente la instalación del nuevo sistema de calefacción no se llevó a cabo y ante las frías temperaturas que impedían la permanencia en las salas tanto a los visitantes como a los copiantes, el director Vicente Palmaroli rogó que se pusiese en marcha el sistema de caloríferos:

"Acercándose la época en que la fría temperatura no permite la permanencia en las salas de nuestro Museo a visitadores y copiantes y en vista del padecer competente del Sr. Arquitecto de que sería imposible el establecer en tiempo útil la nueva calefacción y no pudiendo pasar sin ella; a V.I, suplica que nombre persona técnica que reconozca los actuales hornos de calefacción y que se puedan utilizar los servibles. Ahora bien Ilmo. Sr. en el Museo existía un servicio de caloríferos que ha funcionado muchos años y que por razones que ignoro no le utilizan si algún defecto o deterioro tienen o bien su primera construcción ha sido defectuosa es menester verificado así y en atención a proveer para el próximo invierno los inconvenientes de las bajas temperaturas ruego a V.I, se sirva de encargar a D. Fernando Arbós, arquitecto del Ministerio para que en unión de otro arquitecto visiten dichos caloríferos y estudien el modo de que puedan funcionar en el próximo invierno sin perjuicio de que pueda adoptarse en

[249]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1.

adelante un sistema más perfecto de calefacción cuando hay fondos destinados a este objeto pero es urgente proveer para el invierno próximo pues estoy completamente resuelto a que el peligrosísimo sistema de los braseros cese; lamentando que al hacerse necesaria esta medida se impida que los estudiosos copien y a los amantes de las bellas artes visitar este establecimiento". [251]

Los problemas continuaron en los meses y años siguientes, como vemos en la carta en que el director instaba a que quedase resuelto este asunto "por ser de urgente necesidad la introducción de tan importante servicio en este establecimiento". A lo que añadía en un nueva minuta: "Acercándose la época en que la fría temperatura no permite la permanencia en las salas de nuestro Museo a visitadores y copiantes y en vista del padecer competente del Sr. Arquitecto de que sería imposible el establecer en tiempo útil la nueva calefacción y no pudiendo pasar sin ella; a V.I, suplica que nombre persona técnica que reconozca los actuales hornos de calefacción y que se puedan utilizar los servibles".[252] Tendrían que pasar dos años para que se emitiese la Real Orden que llevase a cargo la instalación del sistema de calefacción, sin haberse producido todavía la renovación de la calefacción y utilizándose todavía los braseros. Así finalmente a través de la Real Orden del 22 de enero de 1896 el Director General de Instrucción Pública manifestaba al Director del Museo Nacional del Prado que "accediendo a lo solicitado por V.I a que se instala en este establecimiento de su cargo un sistema de calefacción que aleje de todos riesgo

[250]AMNP Caja: 412/34.08/Nº Exp.9. *Instalación de Timbres Eléctricos según el presupuesto por Ildefonso Sierra, constructor de aparatos eléctricos.* 31 de agosto de 1882.

[251]AMNP Caja: 268/Legajo: 34.03/ Nº Exp: 1. *Real orden de la Dirección General de Instrucción Pública y Construcciones Civiles, con nº1342, folio 35, con fecha del 15 de agosto de 1894*.

[252]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. Minuta del 29 de octubre de 1894, Regdo. nº 397, folio 112.

las riquezas artísticas que contiene, S.M el Rey y en su nombre la Reina Regente ha tenido a bien autorizar a V.I para que con las restricciones que le dicte su prudencia se enciendan braseros para mitigar los rigores de la estación y hacer compatible la tibieza de la atmosfera con la comodidad de los visitantes, de R.O lo digo a V.E, para su conocimiento y demás efectos".[253]

Bajo la dirección de Luis Álvarez Catalá, a partir de 1898, se siguió insistiendo en la necesidad de regular la calefacción.[254] Resultan muy interesantes todas las observaciones que realizó en torno a la conservación de las pinturas. Señaló también la necesidad de corregir el excesivo calor, especialmente en la Sala Isabel, con falta de ventilación, con dos ventanas laterales y la cubierta de zinc, lo cual todo ello, aumentaba la temperatura en 5 grados. Luis Álvarez Catála, insistió como sus antecesores en la necesidad de acometer la reforma en el sistema de calefacción:

> "Además Ilmo.Sr. Estas reformas que tengo el gusto de cometer a las altas consideraciones, situarán à este museo en condiciones análogas a los del estrangero [sic.]; (...**)** se fomentaría más las convivencia de copiantes que a veces se retraen de venir à estudiar por el excesivo frio o el intenso calor y por último suprimiríamos los braseros que son un peligro grande inmenso para este museo"**.**[255]

El problema seguiría persistiendo, como quedó recogido en minuta del 17 de diciembre del 1898 dirigida al Ilmo Sr. Director general de Ilustración pública:

[253] *ibidem*.

[254] AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas.* Minuta dirigida a la Dirección GIP, del 25 de agosto de 1898.

[255] AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Minuta dirigida a la Dirección GIP del 25 de agosto de 1898*.

"Las repetidas quejas que hay formuladas a esta Dirección por los copiantes y en general el público que visita las Salas por la falta de braseros o caloríferos que temple la temperatura ha movido a esta dirección a dirigirme a su superioridad recaudando la necesidad de un sistema completo de calefacción y entre tanto que se instala creo conveniente digne N.S permitiera el uso de caloríferos o braseros que (...) evitarán el frio verdaderamente glaciar que se siente en las salas". [256]

Finalmente en 1901, tras años de órdenes y debates se decidió la colocación del sistema de calefacción de la casa Fritz Martí de Winterthur, Suiza. La Real Orden del 14 de diciembre de 1901 dictaba así:

"Al ordenador de pagos por obligaciones de este ministerio comunico con esta fecha el Real Decreto siguiente": S.M El Rey y en su nombre la Reina Regente del Reino he tenido a bien expedir con fecha del 13 del actual el Real Decreto que sigue: conformándome con lo propuesto por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de acuerdo con el Consejo de Ministro en nombre de mi augusto hijo el Rey D.Alfonso XIII y como Reina Regente del Reino vengo en decretar lo siguiente: Artº1: Se aprueba de conformidad con los dictámenes de la Junta de Construcciones Civiles, Reales Academia de Bellas Artes y San Fernando y Dirección del Museo Nacional de Pintura y Escultura el proyecto para instalar en este edificio el servicio de calefacción presentado al concurso por la casa Fritz Martí de Winterthur-Suiza-", que tal como rezaba en su libreto-publicidad estaba representado en España por Jacobo Schneider Ingeniero, con domicilio en la calle Preciados 8, único concesionario en España de la calefacción central con ventilación por vapor de baja presión del sistema Bechem y Post y con privilegio de invención.[257]

La colocación del sistema de calefacción por vapor, el favorito de la Real Academia de San Fernando, como hemos visto, apremiaba tal como reza en la minuta

[256]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Minuta del 17 de diciembre del 98 dirigida al Ilmo Sr. Director general de Ilustración pública.*

de la dirección al museo al Director General de Instrucción Pública, con fecha del 9 de abril de 1902:

> "Exmo.Sr. a juzgar por el acopio de materiales que el contratista por la instalación de calefacción de este edificio está efectuando en el local del mismo, parece que se propone dar inmediato comienzo las obras, las que seguramente en este caso no habrán de terminar para la época en que con motivo de las fiestas[258] que han de tener lugar el próximo mes de mayo ha de aumentar considerablemente el número de visitantes de este museo, época además en que habrán de ser recibidas en el personalidades extrangeras de alta jerarquía por sí y por las representaciones que ostenten. Todo esto hace indispensable que para aquella fecha se encuentre este museo en las mejores condiciones de decorado y aseo, lo cual no podría realizarse si las referidas obras se comenzasen ahora, puesto que habiendo de dar lugar a perforaciones de muros y pavimentos sería imposible circular libremente por las salas que tendría por otra parte un desagradable aspecto desfavorablemente al público que ha de acudir a este local con el expresado motivo".[259]

El informe de la Academia sobre el sistema de calefacción más adecuado tanto para visitantes como la conservación fue muy explícito. Los sistemas más adecuados eran los tubos de aleta para las salas de escultura y las cajas de calor para las salas dedicadas a la pintura. La Academia manifestó que el sistema de vapor era el más favorable frente a los otros existentes: los sistemas de electricidad y de agua caliente. Estos dos últimos eran sistemas muy costosos y antihigiénicos Dentro de los dos sistemas, se escogía sin lugar a dudas el sistema de caja de vapor:

---

[257]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Real Orden del 14 de diciembre de 1901*.

[258]Subida al trono de Alfonso XIII: el 17 de mayo de 1902.

[259]AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. Rgdo. nº381 folio 107 28 de julio de 1894. Minuta dirigida al Ilmo Sr. Director General de Instrucción Pública *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. (1841-1904).

> "El sistema de calefacción por medio del vapor de agua es a no dudar el más conveniente de los actualmente conocidos y solamente los de agua caliente y el de electricidad cuyos efectos son semejantes puede disputarle en algunos conceptos pues todos los demás como las chimeneas, estufas(…) son muy costosos y antihigiénicos y nada adecuados para un museo de pintura entre otras razones por la sequedad que establece la atmosfera y por el peligro de incendio; así que esta Academia no puede menos de aconsejar y aprobar se instale la calefacción por vapor de agua cualquiera que sea el sistema pues como queda antes indicados son análogos (...)." [260]

Tal como se describía en el citado informe, su colocación resultaba más ventajosa. La colocación de los tubos de aletas había demostrado en otros museos europeos requerir una limpieza constante y la Academia especificaba que el personal del museo no se caracterizaba por su preocupación por la higiene y la limpieza: "el sistema adoptado en algunos Museos de Europa tiene el inconveniente de la suciedad pues el polvo y la basura de barrido los tendría constantemente sucio y todas aquellas materias acumuladas y en descomposición por la alta temperatura que allí habían de alcanzar serían un verdadero foco de infección. La limpieza había de ser además muy difícil pues "en los museos en que esta así establecidas lo están generalmente con tubos sencillos más fáciles de limpiar y de extraer de las capas de basura acomodada que con los de aletas y de todos modos siempre quedaría a merced de la pulcritud del personal del servicio, que no se distingue generalmente por el cuidad y la limpieza".[261] Los caloríferos debían situarse lo más separados de las paredes llevándolos al centro de las salas "en sitio adecuado y procurando que estos

[260] AMNP Caja: 1365/Legajo: 11.279/Nº Exp.6. *Copia del informe de la Real Academia sobre el sistema de calefacción.* 20 de febrero de 1902.

[261] *Ibidem*.

aparatos no levante más que los pedestales de las esculturas". Respecto a la planta principal del museo, la segunda, se especificaba claramente que "se separen los caloríferos más, de las paredes llevándolos al centro de las salas y colocándolos paralelamente a la línea de mayor longitud con la que a la par que se separan los focos de color de los cuadros quede más diáfano el espacio para los visitantes y copistas". [262] Se señaló especialmente esto último para la sala nueve, que era la sala dedicada a Velázquez. Gracias a dicho informe también conocemos que la calefacción quedaba encendida entre octubre y abril, a la par que manifestaba que la empresa contratada debería de hacerse cargo de mantener la temperatura entre los 16 y los 18 grados. Temperatura habitual en las salas, tal como vemos en un plano conservado de 1897 sobre las mediciones realizadas en los salones del Este y salas nuevas.[263] .

Durante este tiempo hubo otras mejoras importantes en las instalaciones del museo como fue el diseño de nuevas salas. Las reflexiones en torno a la mejora de la museografía afectaron a la mejora de la conservación de las obras y por ende de la visita. Con este motivo se comenzaron a realizar tabiques en varias salas del museo como fueron la sala Germánica, Española e Italiana, reforma llevada a cabo por el arquitecto Francisco Jareño. Sans y Cabot escribía al Director General de Instrucción Pública y alegaba: "Terminado el arreglo de las salas Escuelas Germánicas que han venido a dar no escasa importancia a nuestro museo mejorando las condiciones de

[262]AMNP Caja: 1365/Legajo: 11.279/Nº Exp.6.

[263]AMNP Caja: 360 / Legajo: 34.11 / Nº Exp: 9. *Plano de las mediciones de temperatura de los salones del Este y salas nuevas.*

exhibición de las notables obras de esta Escuela, y conocido por mí el laudable propósito que anima a V.I de contribuir con su apoyo e inteligente cooperación a una altura digna bajo el punto de vista de decorado y de condiciones de exhibición de las envidiables obras que posee; me permito llamar la atención de V.I respecto de la necesidad de proceder al arreglo interior de los Pabellones "Escuela Española e italiana cuya situación actual desdice notablemente de los que últimamente arreglados corresponde a estas en la estructura del edificio y propongo a V.I por si la estima aceptable la idea de dividirlos y ponerlos en fin en todo al igual de los de las Escuelas Germánicas". Se conserva la memoria facultativa escrita por Francisco Jareño en la que se argumenta la conveniencia de realizar dicha intervención, así como la necesidad del cambio del pavimento por el bien de la conservación de las obras, la comodidad de los visitantes y la percepción suntuosa de las salas:

> "Exmo. Sres. La experiencia demuestra diariamente que para la contemplación y estudio de los cuadros en un Museo es necesaria la agrupación por afinidades de Escuela y carácter de los mismos así como adecuar la situación en puntos donde la concentración necesaria para deleitarnos en sus bellezas no sea muy difícil a nuestro espíritu, sentida esta necesidad delicada se requiere como todas las relativas a satisfacer el sentimiento estético en todos los Museos más modernos de disponer para cuadros pequeños, reducidos espacios o gabinetes que en cierto modo nos aíslen del poblado en un ambiente de ideas artísticas para colocarnos en un momento dado frente a unas muy pocas que por su analogía admitan fácilmente armoniosa asociación. Por este motivo y por el de aumentar la superficie disponible de exposición de los cuadros tan numerosos del Museo Nacional se ejecutó ya en 1874 a propuesta de su digno director la decisión de la Sala Flamenca de iguales condiciones y magnitud que las dos de cuya reforma aquí se trata.

(...)Respecto a la necesidad de sustituir el embaldosado actual por decoroso entarimado poco debemos añadir, al deseo expresado en la orden del Sr. Director, pues basta conocer las propiedad de la baldosa ordenada de Madrid, llamada de la ribera, para darse cuenta, de que ni la buena conservación de los inestimables cuadros, que atesora el edificio, ni la comodidad del público que lo visita, ni la suntuosidad debida en tales templos del arte quedan muy bien, atendidas con la clase de pavimento que se trata de quitar. (...)[264]

Las obras de mejora continuarían en el piso bajo donde se instalaron los cuadros de gran formato. Entre ellas la obra de *Juana la Loca* de Francisco Pradilla, que se encontraba expuesta en la primera parte de la sala mencionada que daba frente al Jardín Botánico y al Retiro. Esta reforma ya se había proyectado durante la dirección del malogrado Francisco Sans y Cabot. La intervención se hacía necesaria, tal como se nos describe puesto que muchas de las obras procedentes de las Exposiciones Nacionales no podían ser expuestas por falta de espacio. Por todo ello se proyectaron nuevos tabiques divisorios:

"Son muchos los cuadros de mérito y gran tamaño que se están deteriorando en los depósitos por falta de sitio para colocarlas siendo muy conveniente exponerlos al público y a los artistas a fin de que puedan estudiar y apreciar su mérito. Para aprovechar mejor las paredes de esta sala y aumentar su superficie se han proyectado los dos tabiques de división indicados en los planos por el estilo que existente en los pisos principal y segundo de este Museo, que tan buenos resultados han dado y cuyo detalle de pilastras remito en el nº22". [265]

A la proyección de la realización de nuevos tabiques se añadía la necesidad de reformar el pavimento del museo cubierto por un enlosado antiguo, gastado y que

[264]AMNP Caja: 417 / Legajo: 34.13 / Nº Exp: 2. *Proyecto para la división con tabiques de la Sala Española e italiana entarimado de los suelos, aprobado por Real Orden del 14 de julio de 1876*.

producía una gran cantidad de polvo, lo cual perjudicaba la conservación de las obras. Tal como se había hecho en otras salas el enlosado fue sustituido por una tarima mucha más higiénica y estética visualmente. Junto a la tarima se colocó también a modo de catenaria una barandilla de hierro para evitar la proximidad del público a las obras y mejoras generales en la presentación de las salas". [266] Se apuntaba además que el arreglo de esta sala ofrecía una ventaja para el público y es que "sirve de paso agradable y "abrigado" a la sala de Escultores evitando atravesar el corredor actual. Siendo ahora el arquitecto artífice Alejandro Sureda. (...)"[267]. Durante este tiempo se fueron sucediendo las reformas y continuas mejoras que afectaron también a la estructura. La documentación conservada da cuenta del frágil estado del museo, con abundantes humedades y necesidades de reparación urgentes del tejado. Actuaciones que fueron llevadas bajo la dirección técnica del arquitecto Alejandro Sureda y que fueron aprobadas por Real Orden del 10 de octubre de 1881 y el 4 de julio de 1882.[268]

Las mejoras museográficas reflejaron también la preocupación por las condiciones de exhibición y la conservación de las obras. La sustitución de la antigua cubierta de madera por una cubierta incombustible de hierro supondría disminuir el riesgo de incendio que siempre había amenazado al Museo. Por otro lado, mejoraría los aspectos de iluminación de las salas de los pisos superiores y ampliaría el espacio expositivo:

---

[265]AMNP Caja: 417/Legajo: 34.13/NºExp.3. *Obras de rehabilitación de una sala del piso bajo del Museo donde se instalarán cuadros de gran formato de autores contemporáneos, según el proyecto de Alejandro Sureda y aprobadas por R.O el 29 de septiembre de 1881.*

[266]AMNP Caja: 417/Legajo: 34.13/NºExp.3.

[267]*Ibidem*.

[268]AMNP Caja: 417/Legajo: 34.13/Exp.5. *Obras de conservación y reparaciones del Museo realizadas por el Arquitecto Alejandro Sureda aprobadas por la Real Orden de 10 de octubre de 1881 y 4 de julio de 1882.*

"En 25 de mayo de 1896 tuve el honor de hacer entrega del proyecto de cubierta incombustible para el Museo Nacional de Pintura y Escultura encargado oportunamente y que sirvió para subastar las obras correspondientes el 30 de enero de 1897. (...) como en dicho edificio se encierra el inapreciable tesoro artístico de la nación, es a todas luces evidente que el sinnúmero de maderos que forman la estructura de la cubierta constituyen un peligro constante que podría ocasionar al iniciarse en ellos un fuego, la perdida de dicho tesoro. (...) Las tres obras complementarias que se han juzgado indispensables para obtener este resultado han consistido: la primera en contribuir pabellones exteriores para agrupar en ellos las viviendas de los empleados y el taller de carpintería; la segunda en establecer un sistema de calefacción de vapor a baja presión colocando en los hogares calderas y chimeneas separadas del edifico y la tercera por ultimo en sustituir las cubiertas de madera por otra de hierro. (...)".[269]

Entre las razones que el arquitecto Fernando Arbós esgrimía para acometer dicha obra se encuentran la ya comentada mejora de la iluminación y la seguridad de las obras, manteniendo el aprecio estético por el edificio:

"(...) Al tratar de este trabajo he tenido presentes dos bases principales: primeras las de no introducir modificaciones tales en la cubierta que pudieran alterar el hermoso apuesto exterior del edificio y segundo la de realizar alas necesarias aprovechando esta coyuntura para que los objetos expuestos en las salas que lindan con las cubiertas obtengan notable mejora en su colocación haciendo que la luz los hiera por igual y en condiciones favorables (...). En su consecuencia en la galería central proyecto corridos los tragaluces de la misma evitando las sombras que producen las interrupciones que actualmente existen. Proyecto también el derribo de la parte alta de la sala contemporánea, regularizando en ese punto la cubierta, dejándola a nivel con los costados y cuando un tragaluz central. Así los objetos quedarán expuestos en condiciones muy distintas; puesto que en la actualidad reciben por ventanas

[269]AMNP Caja: 1427/Legajo: 34.01.59/NºExp.1. *Memoria del proyecto de cubierta incombustible por Fernando Arbós*. 5 de mayo de 1897.

altas una luz que llega a ellos de un modo exageradamente oblicuo. Además, practicando tragaluces corridos en las cubiertas de las crujías que cierran los grandiosos pabellones Norte y Sur, resultará que las salas del último piso que actualmente reciben una luz baja y de costado por ventanas laterales, la tendrán excelente y cenital que permitirán contemplar en perfectas condiciones todos los objetos colocados en los paramentos cosa hoy imposible de conseguir como sucede en las salas contemporáneas en las del Legado de los Duquesa de Pastrana y en la de Goya. Por otra parte, al desaparecer las viviendas que ocupan el último piso del pabellón Norte puesto que deben trasladarse al exterior podrán utilizarse estos locales para preciosas salas de exposición como todas las que correspondan a este piso y así se dará a conocer al público otras obras de arte actualmente arrinconadas en los almacenes por carecerse de locales de exhibición. Queda solo por proyectar una escalera suficientemente amplia que sustituya a la estrecha que actualmente conduce a la sala de Goya, para de ese modo obtener un acceso decoroso a todas las altas del pabellón Norte. Por las condiciones especiales y por su poca cuantía presentaré oportunamente este proyecto a fin de que se tramite por separado." [270]

Si la reforma de Fernando Arbós supuso una notable transformación en la estructura del edificio, la inauguración de la nueva sala de Velázquez en 1899 supondría un hito con una nueva concepción museográfica. Numerosas personalidades asistieron a su inauguración. Entre ellas, personalidades del mundo de la cultura y los directores de los principales periódicos: Salvador Martinez Cubells; Fernando Arbós; el Director de *El Español*; El Director de *La Ilustración Española y Americana*; El Director de la Academia de la Historia; el director de *Blanco y Negro*; el Director de *El Correo*; el Presidente del Ateneo; el Director de la Escuela de Pintura; el Director de *El Imparcial*; el Director de *Nuevo Mundo* o el pintor D. Antonio Muñoz Degrain. *El Correo* en su edición de noche destacó: "la impresión que la nueva sala

[270] AMNP Caja: 1427/Legajo: 34.01.59/NºExp.1.

produce colocadas las obras en inmejorables condiciones de luz, viéndose ahora mejor que nunca, destacándose, sin nada que distraiga ni desentone sobre el tono gris, admirablemente encontrado de los muros es una grandiosidad tal que da la media del genio que las concibió y ejecutó con tanta intensidad que al terminar la visita y volver a la galería principal de cuyos muros penden las joyas de los grandes maestros, casi todos estos, sino todos sufren el peso abrumador de la impresión recibida"(...)En su colocación se ha seguido en lo posible para combinar el tamaño y tono de los lienzos el orden cronológico, pudiéndose de esta suerte apreciar los tres estilos sucesivos de Velázquez". Por el contrario *El Liberal* atacaba la mala colocación de las obras hasta el presente. La sala permaneció cerrada durante los días que duró la nueva colocación de las obras para asegurar la integridad de copistas y visitantes: "Con motivo de las obras que se están llevando a cabo en este museo para instalar en la sala denominada de la Reina Isabel los cuadros del insigne maestro Velázquez solicito a V.E. la autorización muy necesaria para proceder al descolgado de cuadros de dicha Sala, así como también para cerrar este Museo durante los cuatro o cinco días que son necesarios para dicha operación por cuanto el arquitecto D. Fernando Arbós ha exigido desalojar (sic) la sala por el peligro que corren los visitantes y copiantes. Así a esta razón se añade la posibilidad de que alguna herramienta caiga sobre los cuadros comprenderá V.E la urgencia de que conceda la autorización a la que se ha hecho referencia".[271]

El diario *El Imparcial* publicó también una noticia sobre dicho acontecimiento: “Presididos por el Director General de Instrucción Pública se reunieron ayer tarde en

[271]AMNP Caja: 1/Legajo: 17.01/NºExp.7. Exposición "Tercer Centenario del nacimiento de Velázquez”. (3 de marzo de 1899).

el Museo Nacional de Pintura los señores Fernández Jiménez, Álvarez (don Luis) y Menéndez Pidal, con el fin de ocuparse de los trabajos preparatorios para las fiestas del Centenario de Velázquez". Para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de Velázquez se nombró una comisión presidida por Aureliano Beruete encargada de llevar a cabo una revisión de las atribuciones a Velázquez y la instalación de las nuevas salas del pintor".[272] Para la asistencia a la inauguración la Dirección General de las Instrucciones Públicas y Bellas Artes consideró indispensable la presentación de la siguiente invitación:

> "S.M La Reina Regente (q.D.G.) se ha servido disponer se invite a V.E. a la inauguración de la sala Velázquez, cuyo acto honrará con su presencia S.M y Augusta Real familia el día 6 del actual (junio de 1899) a las cuatro y media de la tarde en el MNPE. De orden del Sr. Ministro se invita a V. para que se sirva concurrir de uniforme o de etiqueta, a tan solemne acto". Sabemos que para tal acontecimiento estuvieron invitados: Salvador Martínez Cubells; Fernando Arbós; el Director del Español; El Director de la Ilustración Española y Americana; El Director de la Academia de la Historia; el director de Blanco y Negro; el Director de El Correo; el Presidente del Ateneo; el Director de la Escuela de Pintura; el Director de El Imparcial; el Director de Nuevo Mundo"; D. Antonio Muñoz Degrain.[273]

La Sala de la Reina, antigua Sala Elíptica, había sido creada en mayo de 1852. Tras un año de obras parciales se reabrió el museo inaugurándose el "Salón de la Reina Isabel", con el objeto de reunir en una única sala las obras maestras del museo. Según Pierre Geal "aunque no pase de ser una mera hipótesis no parece descabellado pensar que la creación del Salón de la Reina Isabel pudiera concebirse como la

[272] *El Imparcial*, 23 de abril de 1899 y *La Ilustración Española*, 30 de julio de 1899.

[273] AMNP Caja: 1/Legajo: 17.01/NºExp.7 *Exposición "Tercer Centenario del Nacimiento de Velázquez*", Madrid Museo del Prado, (3 de marzo 1899).

respuesta paradójicamente más adecuada a una de las críticas frecuentemente emitidas por los visitantes del museos, en particular los extranjeros: el carácter incompleto de sus colecciones"[274]. Pierre Geal defiende que los cambios que se produjeron en 1899 son consecuencia directa del deseo de encumbrar a través de Velázquez el arte español. De esta manera con su colocación en el centro espacial y simbólico del edificio, el museo asume su función como promotor de la gloria patria y del patrimonio nacional.[275] Javier Portús a este respecto señala que buena parte de la fama y el prestigio del Museo del Prado procedía de su colección velazqueña, y la institución quiso reconocer esa realidad dedicándole uno de sus lugares principales: la gran Sala Basilical, perpendicular al eje longitudinal del edificio que Villanueva proyectó como salón de actos y que durante toda la segunda mitad del siglo XIX había acogido una selección de obras maestras de los diferentes autores y las escuelas representativas en las colecciones. Cuando llegó el turno a Velázquez se decidió sustituir el concepto de "sala de obras maestras" por el de "sala del pintor maestro", del que solía decirse que era el único de los grandes artistas cuya obra principal se hallaba concentrada en una sola institución. La Sala de Velázquez permitía contemplar en un único espacio todas las obras del pintor que poseía el Museo, que además estaban ordenadas cronológicamente con objeto de facilitar al visitante el conocimiento de la evolución de su estilo. Se distinguía del resto del Museo por su carácter monográfico y porque el montaje de los cuadros seguía criterios modernos,

[274]Geal, Pierre. "El Salón De La Reina Isabel En El Museo Del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 2001, vol.19 (37), 143-145.

[275]Geal, Pierre*, op.cit,* 2001, 150.

pues se había tratado de evitar la excesiva densidad que reinaba en otras salas.[276] La reforma de la sala presentaba tres novedades hasta ahora nunca vistas en la historia del Prado: estaba destinada a un solo artista, sus obras se ordenaban de manera cronológica y la selección de pinturas había sido extraordinariamente rigurosa y resultado de una profunda reflexión sobre la identidad estilística de su autor. De hecho sólo se exponían cuarenta cuadros y no los cerca de sesenta que hasta hacía poco se atribuían en el Prado a Velázquez. Javier Portús señala que no se ha dado la importancia suficiente al hecho de que por primera vez en la historia del Museo del Prado se intentó organizar una parte de la colección siguiendo un criterio histórico artístico y con una marcado carácter pedagógico, con la intención que los visitantes se pudieran formar un juicio correcto del valor y significado de la obra de Velázquez y su evolución histórica. Estos propósitos pedagógicos se reforzaban mediante la exposición de treinta fotografías de cuadros del pintor propiedad de otras instituciones, muchas de las cuales todavía se guardan en los archivos". Aunque actualmente este tipo de distribución de obras y esos objetivos puedan resultar obvios, no era así en 1899, y aproximaba el Museo a instituciones germánicas que habían sido pioneras en llevar la nueva ciencia de la Historia del Arte al campo de la Museología.[277] La Sala de las Meninas no nació como un simple experimento museográfico destinado a llamar la atención sobre una obra singular del Prado, pues su creación derivaba del deseo general de exponer "científicamente" la obra de Velázquez y de la voluntad específica de crear las condiciones de percepción más

[276]Portús Pérez, Javier, La sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra, *Boletín del MNP*, 2009, vol.XXVII, nº45(2009), 100.

[277]Portús Perez, Javier. 2009. *op.cit*.104.

adecuadas para que el cuadro revelara la plenitud de sus valores estéticos. [278] Las palabras de Javier Portús son suscritas por Javier Arnaldo al afirmar que La disposición de la Sala Velázquez, es un hito en la historia de la museografía del Prado por responder a criterios completamente novedosos en relación a lo anteriormente conocido. [279]

Junto a la configuración de la museografía y los cambios estéticos y estructurales del edificio, otro aspecto fundamental de este periodo es el personal. Es una etapa de madurez en todos los aspectos de la institución. Los sucesivos reglamentos fueron definitivos para dar el soporte legislativo a los cambios organizativos. En lo relativo al personal siempre fue compleja la relación del mismo con el público. En especial con conserjes y celadores. "Con el fin de que el personal no alegue ignorancia", comienza la minuta emitida por el conserje al personal del museo ante la aparición del nuevo Reglamento. Previa a su impresión sería entregado a cada uno de los celadores la *Gaceta de Madrid* para que tomasen conocimiento del mismo. Lo cual tal como se conserva en el documento fue firmado por todos los asistentes. [280]

Otra de las cuestiones a tratar consistió en regular el comportamiento de los celadores. La secretaria del museo incidía en este problema al manifestar:

> "Correspondiéndome según el número siete del artículo 7 del Reglamento que actualmente rige este Museo Nacional, vigilar el buen desempeño de todos los servicios de la dependencia corrigiendo las faltas que advirtiere; al tomar posesión de cargo de secretario y empezar el

[278] *Ibidem*, 107-108.

[279] Arnaldo Javier, *op.cit*, *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío. La institución libre de enseñanza y el Greco*, 261.

[280] AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº Exp.18. *Instrucción que el conserje del Museo debe dar al personal sobre las obligaciones de éstos que han sido recogidas en el nuevo Reglamento*, 29 de abril de 1897.

ejercicio de mis funciones recomiendo de manera muy especial a todos los empleados cuya vigilancia me compete el más exacto cumplimiento de sus deberes esperando de todos una eficaz ayuda para que las gestiones de la secretaria secundando las elevadas ordenes de los señores Director y Subdirector den al apetecido funcionamiento:

Hago asimismo encargo muy interesado a todos los Celadores de que observen con el público las reglas de urbanidad más exquisitas no dando lugar a quejas de ninguna especie. De quedar enterados se servirán firmar a continuación todos los señores empleados. Madrid a 3 de noviembre de 1897. (Firman todos)". [281]

Apenas pocos días después recibían justamente la queja presentada por el copista Hortensio Güell ante la falta de personal que se encargase de recibir las copias.[282]

### 2.1.1. Reglamentos.

Los Reglamentos de la institución resultan una fuente inestimable para acercarnos a la historia de la organización del museo en materia de horarios, entrada y personal. Para trabajar en su visión retrocederemos a los reglamentos dictados durante la dirección de José Antonio Ribera, pintor, y director de la pinacoteca entre 1857-1869. El reglamento emitido en 1857 detalló exhaustivamente los cargos existentes en el Museo: El director tendría un sueldo de 4000 Reales y a su cargo la Dirección y el gobierno interior de todos los departamentos del Museo. Como jefe superior respondería por todas las propuestas de mejoras que garantizasen el buen servicio del establecimiento de la Junta consultiva de Pintores de Cámara y la intendencia general y todo lo demás que fuese inherente a la importancia de su destino. Bajo su directa responsabilidad se encontraría el conserje que tendría la

[281]Caja: 998/Legajo: 31.02/NºExp.3, *Instrucción de Secretaria a los celadores para el buen desempeño de los servicios y funciones del Museo*. 3 de noviembre de 1897.

responsabilidad de la custodia y seguridad de todos los valores y efectos del Real Museo, como jefe inmediato de los celadores, porteros y guardas. Sería el responsable por el orden interno del Director y del Secretario en ausencia del Director y depositario de las llaves de las salas y de todas las puertas del Museo, auxiliado en sus tareas por el Teniente Conserje. Las salas se encontrarían vigiladas por 7 celadores de sala. Dentro de sus funciones estaría "cuidar del buen orden y compostura en las salas que les coloquen el domingo en las exposiciones dominicales a las cuales asistirán precisamente de uniforme". El resto de los días se encargarían de hacer la guardia asistiendo al establecimiento en las horas de Reglamento: "vigilar e impedir que por los copiantes, ni por nadie se toque ni se infiera daño alguno de a los cuadros y objetos artísticos cuyo cuidado tiene y les está encomendando, tener muy aseadas las salas y limpios los cuadros del polvo, recibir las órdenes del Director y conserje llevando los oficios o parte que ocurran para fuera del establecimiento así como cuidar de los braseros en invierno". Las puertas estarían custodiadas por un portero y un guarda para cada una de ellas. Los porteros tendrían la obligación de vigilar que nadie sacase nada del Museo sin orden previa del Director o del Conserje, guardar en las exposición públicas "sin retribución alguna, los bastones, paraguas y sombrillas que llevan los concurrentes, facilitando a los caballeros y señoras al tiempo de entrar una señal numerada que deberán recoger cuando salga; estar muy atentos y tratar con mucha amabilidad a las gentes, sin dar lugar a quejas y disgustos por los que visitan el Museo". Los porteros serían los encargados de entregar los catálogos que se pidan por los extranjeros y demás personal que quieran comprarlos, cuidar de

[282] *Ibidem*.

la limpieza de la portería respectiva, tanto interior como exteriormente, asistir de uniforme dentro del establecimiento y obedecer las órdenes concernientes al servicio que se le comunicase por la Dirección y al Conserje.

La vigilancia del museo quedaba reforzada con 4 Plazas de guarda: las plazas de guarda con uso de bandolera de la Real Casa. Dichas plazas serían ocupadas por licenciados del ejército con buena nota, y creadas en virtud de Real Orden. Tenían a su cargo la vigilancia y custodia día y noche del edificio. Además estaban obligados a asistir a las exposiciones públicas desempeñando funciones de celadores y a vigilar e impedir toda sustracción. Los mozos "ordinarios" serían los responsables de recibir las órdenes del conserje, así como los encargados de conducir los cuadros al Real Palacio acompañado del conserje cuando S.S MM y AA.RR. Proporcionarían el carbón, la leña y el aceite y los distribuirían entre los celadores y porteros y demás operaciones de esta clase que le ordene el conserje. Se establecía también la existencia de tres restauradores encargados de los trabajos individuales en la Sala de Restauración, dentro de los cuales el del primer restaurador sería el encargado de distribuir el trabajo. Así como también se contaría con la figura de un moledor de colores, que aparte de producir los mismos se encargaría de mantener en condiciones la sala y de ayudar en los movimientos de las obras a las galerías.[283]

De manera paralela, pocos años después, en 1860,[284] también se pretendió redactar el Reglamento del Museo de la Trinidad, el cual acabaría anexándose, como hemos visto, al Museo del Prado en 1874. En 1868, durante la primera dirección de

[283]AMNP Caja: 1366/Legajo:11.280/Nº Exp: 33. *Reglamentos de los empleados del Real Museo con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*.6 de julio de 1857.

[284]AMNP. Caja: 359/Legajo: 111.01/ Exp.3 y 4. *Proyecto de Reglamento de este Museo Nacional de Pintura (Trinidad).*

Federico Madrazo se redactó un nuevo reglamento para los empleados. Este reglamento resultó ser una copia de los redactados años antes durante la dirección de José Antonio Ribera, aunque añadía algunos detalles en lo relativo a los puestos de trabajo e incorporaba otros nuevos como el de carpintero. Los sueldos se mantuvieron, al menos en lo que respecta al Director, el secretario y al escribano. Se mantuvo también el sueldo y número de celadores, así como de porteros y se mantiene el número de guardas. Se destinaron dos salas para restauración, una para pintura y otra para escultura, y se introdujo el oficio de ayudante de estucador para la sala de pintura y un escultor y un cantero devastador para la sala de escultura.[285]

Sin duda el Reglamento más relevante relativo a la organización del museo de este periodo fue el redactado una vez producida la nacionalización del Museo, en 1868. Si bien el proyecto de Reglamento del 22 de abril de 1871 no quedaría materializado hasta 1872. En su preámbulo la redacción de dicho Reglamento se justificaba al existir exclusivamente "Órdenes y Reglas emanadas de la casa Real". Tal como se apuntaba en la circular dirigida al Director General de Instrucción Pública por parte del por entonces Director del museo D. Antonio Gisbert:

> "La Elevada ilustración de V.I comprende perfectamente que si un jefe ha de ser respetado por sus subordinados cual corresponde es necesario que aquel dé sus órdenes estribadas en bases ciertas para no divagar y que de ello resulte debilitación en la fuerza moral que debe ejercer sobre la dependencia. /las bases a que me refiero y deben existir en la clase de Establecimiento como el que tengo la honra de dirigir son los reglamentos especiales para los mismos aprobados y autorizados `por la superioridad. No existiendo en esta Dirección para

[285]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura. Reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura; el sueldo anual que deberán disfrutar con arreglo a la nueva planta del establecimiento y las obligaciones señaladas en sus respectivos destinos*.

régimen del Museo una vez que órdenes y reglas emanadas de la Real casa hoy difíciles algunas de cumplir é imposibles otras es de urgente necesidad un reglamento, base a que deben sujetarse (sic), asi los gefes(sic) como los subordinados./En atención a lo espuesto (sic) he creído de mi deber pasar a manos de V.I el indicado proyecto que acompaño a fin de que lo encuentra aceptable ó haciendo las adicciones y reformas que la ilustración de V.I crea convenientes ejecutar en el mismo se digne autorizarles con su superior aprovación. Dios a.V.m.a". [286]

El nuevo reglamento recogía nuevos oficios como el de cantero devastador o el de jardinero que no se encontraban en reglamentos anteriores. Otros puestos como el forrador de cuadros y su ayudante, aparecieron en el borrador de 1871 pero luego no quedarían reflejados en el Reglamento de 1872. Muy interesantes son las diecinueve reglas de organización interna que si quedarían incorporadas al Reglamento, recogidas en el Capítulo 2. Con respecto al Reglamento de 1857 de José Antonio Ribera y de Federico de Madrazo se aumentó la plantilla: los porteros pasaron de uno a cuatro, al igual que los guardas y el personal de sala que pasaría de siete a ocho. El nuevo reglamento establecía que el Museo de la Trinidad quedaría como depósito del Museo del Prado, "hasta tanto que en éste se habilite local (tachado) encima escrito a mano sitio, suficiente en que puedan exponerse y quedar todos los cuadros y objetos existentes en aquel durante este periodo seguirán esponiéndose (sic) al público todos los cuadros y objetos de arte en repetido local de la Trinidad considerándole como uno de los departamentos de exposición del Museo Nacional. La custodia del mismo quedará a cargo del conservador del Museo

[286]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo.* 22 de Abril de 1871.

Nacional".[287] Dentro de las nuevas obligaciones atribuidas al director se encontraba ser el responsable del control del inventario. Los inventarios deberían ser revisados escrupulosamente cada dos años, detallándose las altas y las bajas que hubiesen ocurrido durante ese periodo. Se estableció la obligación de remitir una copia del mismo al Director General de la Instrucción Pública. En lo que respecta al personal técnico se diferenciaba entre el Conservador de Escultura y de Pintura, puestos que no aparecían detallados ni especificados en reglamentos anteriores y describía pormenorizadamente las funciones de ambos:

El Conservador de Escultura: sería el responsable de la restauración de los objetos pertenecientes a la galería de escultura, así como de proponer los movimientos en las mismas y los gastos y útiles necesarios. Apuntando que ningún movimiento se realizaría fuera de su supervisión.[288]

El Primer Restaurador: Sería el responsable de la restauración de los cuadros que le designase el director. También tendría una relación directa con los copistas supervisando las copias que tratasen de llevarse, autorizando con su firma la papeleta de salida. Se mantuvo la figura del forrador de cuadros. Y junto al primer restaurador se contemplaba un restaurador más y un ayudante de restauración. Éste quedaría bajo la supervisión del primer restaurador pero también podría ejercer funciones de vigilancia de sala "cuando lo acordaré así el Director". Otro puesto auxiliar sería el mozo moledor de colores, que al igual que el anterior quedaba obligado al servicio de vigilancia en las salas y galerías del Museo.

[287]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. artº3.

[288]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6.

Por primera vez se definían en un reglamento las funciones del Conservador de pintura**.** Estaría obligado al cuidado de los cuadros y de los objetos artísticos colocados en el sitio designado por el Sr. Director. Llevaría también el control de los lienzos que supervisasen los copistas, indicando el número y el asunto a pintar expidiendo una papeleta de salida para cada copia que se sacase del museo que sería entregada al conserje previa supervisión del primer restaurador. Tendría también competencias con respecto al personal de sala, distribuyendo el personal acorde a las órdenes que recibiese de la dirección obligando al cumplimiento exhaustivo de sus funciones. Las funciones del conserje también fueron ampliadas en el citado reglamento. Estaría bajo su inmediata responsabilidad la custodia y seguridad de todos los objetos artísticos. En lo que respecta a los copistas sería el responsable por el control de los útiles, sillas y demás enseres que presentasen los copistas. Este cuaderno le serviría a modo de registro y le serviría para no permitir que nadie sacase del establecimiento lo que no constase como de su propiedad (artº 37). Los celadores, quedarían bajo la supervisión del conserje, y ejercitarían sus funciones en las salas según la distribución del conservador, cuidando del buen orden en las mismas. Entre sus funciones se encontraría vigilar porque nadie tocase ningún cuadro ni objetos artísticos, por el buen cuidado. Los porteros serían los encargados de la recepción del público con "mucha urbanidad y atención" sin dar lugar a quejas y disgustos, ofreciendo los catálogos y dando cuenta cada quincena de la relación de los vendidos. Recibiría órdenes directas del Conserje y de la dirección.[289]

[289]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6.artº 44.

### 2.1.2. Copistas.

En lo que se refiere al público, en su primera dirección Federico Madrazo (1860-1868), comienza a reorganizar a uno de los públicos más numerosos que tuvo el museo, los copistas. Su comportamiento y la reglamentación que le acompañó serán objeto de un capítulo al respecto. Pero daremos una panorámica de su incidencia durante estas primeras décadas del siglo XIX. Así reza el reglamento dictado el 31 de enero de 1863 bajo el título "Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública": "la persona que desease copiar algún cuadro presentaría una solicitud dirigida al Sr. Director quien determinará lo que tenga por conveniente, en vista de certificación o nota de capacidad y buena conducta. Una vez se tuviese el permiso se entregaría al Conserje para que tomase nota objeto de copia y de la fecha inicio. Una obra no podía una obra ser copiada por dos personas al mismo tiempo. Los individuos admitidos a copia deberían llevarse su caballete, su silla y demás enseres que necesitasen con marca en cada cosa del nombre y apellido de su dueño. El Conserje llevaría un cuaderno de registro tanto del material que portasen los copistas como de la entrada y salida de los lienzos. La ausencia durante 15 días consecutivos supondría la pérdida del derecho de copia. No se podría quitar la barandilla de las salas para arrimar los caballetes. En los casos en que fuese necesario quitarla no se permitiría colocar el lienzo a una distancia de uno a tres pies de distancia según las circunstancias del cuadro. En el artº5 se establecieron las normas del decoro: se prohibía expresamente el que cualquier individuo "de los que asistan à estudiar y copiar los cuadros del Real Museo, fume dentro del Establecimiento, cante,

baile, silbe, ponga letreros ó dibujos en las paredes, hable en voz fuerte, ó lea periódicos ú otros impresos, pasee por los salones de un punto a otro, forme corrillo con otros copiantes, que distraigan a los demás de sus ocupaciones, y cometa acciones, ó profiera expresiones impropias del decoro de esta Real Dependencia". [290] Se establecía que pasado un año, ya fuese su ausencia debida a descuido, olvido o enfermedad, los copistas perderían el derecho de reclamar los enseres olvidados, lo cual empezaría a contarse "desde el día en que por cualquier motivo dejen de poner su nombre en el libro". Los permisos concedidos eran personales e intransferibles. No se permitía tampoco tirar cuadrícula ni tirar raya alguna sobre los cuadros, ni limpiar los cuadros para ver mejor las tintas, aplicar a las mismas aguas, aceite, barniz, o cualquier otra cosa perdiendo por tal hecho su permiso para estudiar. Quedaba prohibida la apertura o cierre de balcones o galerías. Las copias no podrían ser del mismo tamaño que los originales y quedaban recogidos los miércoles y los sábados como los días establecidos para la salida de las obras salvo si fuesen festivos que entonces se cambiarían a los martes y viernes. La salida de las obras únicamente podría ser autorizada por el jefe de restauración. Durante las vísperas de exposiciones y días festivos no se permitiría trabajar en las copias. En dicho reglamento quedaba validado el papel del conserje, refrendado más tarde en el Reglamento de 1872. "El Conserje del Real Museo sería el encargado de la conservación del orden interior del Establecimiento, y estaría autorizado para dirimir cualquier disputa que pudiera ocurrir entre los concurrentes a las salas, dando parte al instante a la Dirección. Del mismo modo estaba facultado el referido empleado para hacer cumplir

[290] AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4 *Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el bueno orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en*

indistintamente a toda clase de personas las prevenciones que van expresadas y las que se le comuniquen en lo sucesivo, pudiendo valerse de los celadores, porteros y guardia del Establecimiento para llenar su cometido".[291]

Durante la dirección de Antonio Gisbert se definieron exhaustivamente las obligaciones y derechos dentro de los copistas en el capítulo 3º del Reglamento del Museo emitido el 15 de septiembre de 1872.[292] El capítulo 3, titulado "Disposiciones generales que deberán observarse así por la dependencia del Museo, como por los copiantes y personas que concurran a visitar las salas y galerías del mismo" marcaba las directrices que guiarían el comportamiento de los copistas y que perdurarían desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Se mantiene la necesidad de una solicitud para acceder a la realización de la copia. La solicitud estaría dirigida al Director, "teniendo conveniente la capacidad y buena conducta". El director comunicaría al conservador el cuadro a copiar y la fecha de inicio para la realización de la copia. Nunca se podrían copiar dos obras a la vez. Los objetos utilizados por los copistas tanto silla, pinceles como caballetes debían de estar debidamente marcados. El conserje del museo era el responsable por llevar una relación de los objetos y de la entrada y salida de las obras, impidiendo que ningún copista sacase una obra que no le correspondía. Los objetos y los trabajos que se estuviesen realizando no podían ser abandonados durante más de un año, aunque las causas fuesen por olvido, descuido o enfermedad o ausencia. Los copistas tampoco podrían abandonar su trabajo de

*los días que no sean de exposición pública.* 31 de enero de 1863.

[291]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4 *Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública.*

copia más de 15 días sin una causa legítima. En cualquier caso el conservador debía ser avisado, en caso de no hacerlo o de abandonar la obra con frecuencia se consideraría la obra "desocupada". Los copistas podrían dejar las obras en la salas, galerías o porterías durante ocho días en caso contrario el conserje trasladaría la obra al depósito destinado al efecto, sin que pudiesen reclamar si la obra sufriese algún tipo de deterioro. Los copistas tenían prohibido quitar la barandilla o descolgar la obra en la que estuviesen trabajando. Debían seguir unas normas de comportamiento: no se podría fumar en el establecimiento, cantar, bailar, silbar, poner letreros o dibujos en las paredes, hablar fuerte, o formar corrillos que les distraigan de sus ocupaciones o proferir expresiones impropias del decoro de esta dependencia. Los permisos eran personales e intransferibles, extensibles a los padres y a los maestros. A la hora de realizar las copias, los copistas no debían ni formar cuadrante ni tirar raya sobre las obras, ni tocar las obras ni los marcos así como aplicar agua, aceite, barniz o cualquier otra cosa que pudiese estropear la obra. Si algunas de estas circunstancias se produjesen perderían el derecho de entrada particular o permiso. Los copistas podrían retirar sus obras todos los días de la semana excepto los días festivos de doce a dos de la tarde. La papeleta de salida de las obras era autorizada por el conserje del museo una vez supervisada por el restaurador, con el objetivo de que el portero no pusiese ningún inconveniente en la misma. El conserje eran el responsable por el buen orden y comportamiento dentro del museo y estaba autorizado para dirimir cualquier disputa que pudiera acontecer entre los concurrentes a las salas, dando parte al instante a la Dirección. Del mismo modo

[292]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo.* 15 de septiembre de 1872.

quedaba facultado para hacer cumplir indistintamente a toda clase de personas las prevenciones que se recogían en el Reglamento. Los conserjes responsables por el público en general, también lo serían por comportamiento de los copistas. Los copistas podrían realizar sus copias dentro de los horarios establecidos, entre las nueve y las cuatro a excepción de los lunes que sería de una a cuatro por ser también, tal como ocurre en la actualidad, los días dedicados a la limpieza del museo. Se establece también el horario del público, que coincidía con el horario de los copistas de 9 a 16:00h. La entrada se haría mediante una papeleta con precio de dos reales cuyos beneficios irían directamente a los asilos de beneficencia del Pardo. Los domingos la entrada sería gratuita, con un horario que iría entre las diez y las tres de la tarde en invierno y las ocho y la una en los meses de calor. Se mantenía el horario propuesto en el borrador del Reglamento de 1871, aunque en este se puntualizaba con respecto al mismo que también podría visitarlo los extranjeros, forasteros previa presentación de pasaporte o cédula de vecindad.[293] Algunas cuestiones como el papel de los porteros quedaron más detalladas en el Reglamento publicado el 22 de abril de 1871. En dicho reglamento las funciones de recogida y guarda de paraguas, bastones, sombrillas de los visitantes quedaban desempeñadas por los porteros que les entregarían una señal numerada para que pudieran ser recogidas a la salida. En el Reglamento de 1872, sería el Director quien designase a dos personas del dentro del dependencia subalterna. Por último se establecía que el Director del museo quedaba autorizado para adicionar en el Reglamento todas aquellas disposiciones que su "que su buen criterio creyere conveniente al buen orden y régimen interior del Museo

[293]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo.* 22 de abril de 1871, artº 17.

dando conocimiento a la Dirección General de las adiciones o innovaciones que hubiere efectuado". [294]

Durante estos años se sucedería la redacción de Reglamentos. Así, dos años más tarde, se comienza la redacción de un nuevo reglamento cuyo proyecto fue redactado bajo la dirección de Francisco Sans y Cabot el 28 de febrero de 1874 aunque no sería publicado hasta dos años más tarde, el 31 de marzo de 1876. En minuta dirigida al Director General de Instrucción Pública, se señalaba que resultaba indispensable un reglamento para mejor "cumplimiento de su deber tanto del personal dependiente de este museo como los señores copiantes que concurran a estudiar las obras de arte que en el mismo existen he creído formar el proyecto que tengo el honor de remitir al examen de este centro directivo afín de que si lo encuentra aceptable con las necesidades de este museo se digne autorizarlo con su superior aprobación". [295] Sobre las responsabilidades del Director refuerza su papel como "el primer encargado de su orden interior y de la custodia de los objetos que en él se depositan, precaviendo por sí y por medio de sus subalternos toda sustracción de aquellos". Se introduce también su responsabilidad con el inventario del museo, el cual debía ser rectificado escrupulosamente cada cuatro años, extendiendo nota de las altas, de las bajas que hubiesen ocurrido durante este periodo. Cuidaría también que los "objetos artísticos" se hallasen bien colocados y conservados para su exposición dirigiendo su restauración y ornato necesario. La figura del subdirector debería ser detentada por un artista escultor, responsable de la galería de escultora,

[294]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo.* 15 de septiembre de 1872, artº 60.

[295]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamentos del Museo Nacional de Pintura y Escultura desde 1874 hasta 1913*. 28 de febrero de 1874.

el cual sustituiría al Director cuando fuese necesario. El artº 15 especifica cuestiones como el movimiento de obras que debería ser supervisado por el Director como máximo responsable de las obras. Con respecto al Reglamento anterior son muy pocas las modificaciones que se producen. Algunas como el precio que sería de 2 reales, destinados a los asilos benéficos del Pardo, excepto los domingos no lluviosos en los que la visita sería gratuita de diez a tres en invierno y de ocho a una en verano.[296]

En 1897 se llevaría a cabo la redacción de un nuevo reglamento que reformaba el reglamento redactado durante la dirección de Francisco Sans y Cabot en 1874.[297] Dentro de este reglamento destacaremos su intento de modernizar el museo y de darle un peso más científico proponiendo la creación de una biblioteca. Aunque habría que esperar a 1912 para que dicho proyecto se consolidase. A medida que el museo iba adquiriendo madurez en su configuración interna también se iba enriqueciendo de un mayor número de personal. El personal destinado al público había aumentado considerablemente. Junto a la figura del conserje, trabajaban en el museo catorce celadores, distinguiendo entre un celador primero y un celador segundo. Se recogieron también las directrices para el nombramiento de Director por Real Decreto estableciendo que recaería o bien en un miembro de la Real Academia de San Fernando o bien en un artista premiado en las diferentes exposiciones y que hubiese destacado por sus obras en el "cultivo de la Bellas Artes". El horario quedaría fijado de acuerdo a las estaciones del año, tal como había sido habitual, un horario de

[296]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7

[297]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos), 12 de abril de 1897.

invierno y otro horario de verano. Se dictaron también las reglas dirigidas a los copistas "para no estorbarse mutuamente ni causar molestia al público". [298] Por primera vez se recogía dentro de un Reglamento la obligación de mantener correspondencia con los Directores de los Museos Nacionales y Extranjeros para el continuo perfeccionamiento del Catálogo oficial de las obras de arte expuestas al público en orden a la clasificación de éstas y a las noticias biográficas de sus autores.[299] El cargo de subdirector se proveería por concurso. Al subdirector se le exigiría conocimientos de francés, y podría ser elegido entre profesores de la Escuela Especial, Escultura y Grabado en su sección de Pintura, o bien haber obtenido primera medalla en el ramo de Pintura en alguna Exposición Nacional o Extranjera. Se ampliaron las competencias del conserje, los cuales deberían controlar el comportamiento de los vigilantes para que no "formen corrillos ni estén sentados delante del público, ni se entretengan en ocupaciones ajenas al servicio, ni presten o alquilen al público o a los copiantes catálogos, caballetes u otros objetos, ni acepten remuneración alguna por los servicios a su cargo, controlar que se cumpla la limpieza del museo los lunes y acompañar las rondas diarias tanto en el momento del cierre como por la noche, acompañado de un guardia "cuidando de que en la sala de restauración y forración y carpintería no haya el menor residuo de lumbre". Sobre los celadores también se matizaron sus funciones[300]: asistirían de uniforme a las salas, cuidando del buen orden y compostura que de las mismas; vigilarían constantemente para impedir que por copiantes ni por nadie se tocase ni se infiriese daño alguno a los

[298]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos), 12 de abril de 1897, p.7 y punto 10.

[299]*Ibidem*, punto 13.

cuadros y objetos artísticos puestos bajo su vigilancia, haciéndose responsables si por su culpa se ocasionasen desperfectos o si abandonasen sin justificado motivo las salas a que se hallasen destinados; y cuidarían del "aseo" de estas, obedeciendo las órdenes del Conserje y las que directamente reciban de sus jefes superiores en lo concerniente al buen servicio del Museo. Se les prohibía prestar o alquilar caballetes u otros utensilios a los copiantes, prestar o vender catálogos al público y percibir bajo ningún concepto remuneración dentro del Museo. Entre las responsabilidades de los porteros se mantenía las establecidas en los reglamentos anteriores: controlar la salida de objetos por parte de los copistas; debían de tratar "con atención y urbanidad al público" sin dar lugar a quejas y disgustos; expender los catálogos oficiales y billetes de entrada no pudiendo prestar los primeros bajos pretexto alguno y estándoles igualmente prohibido alquilar o ceder útiles de ningún género a los copiantes; cuidar del aseo y policía de las portería haciendo su servicio de uniforme. Como se ha dicho anteriormente. Se impulsó la formación de una biblioteca, como hemos señalado anteriormente, un "local a propósito del Museo, una biblioteca útil para el estudio de la historia del arte, en que se reúnan las más acreditadas obras de este género, así españolas como extranjeras, y los catálogos de todos los Museos, y galerías de España y de fuera de ella, para lo cual promoverá donaciones de particulares y de los Establecimientos públicos".[301] Finalmente no sería hasta 1912, cuando se llevase a cabo la creación de la primera biblioteca del museo.

Si rastreamos el archivo del Museo del Prado, se percibe a lo largo de todo el siglo XIX una preocupación por el respeto y el decoro, con el que conserjes, porteros,

[300] *Ibidem*, artº24-25.

celadores y guardas debían de vestir y en su comportamiento para con el público. Los uniformes se renovaban cada dos años, lo cual era insuficiente pues como deducimos en la documentación, una vez llegado al tiempo límite, se encontraban en un estado muy degradado. Así, en minuta del director fechada en 1864 se señala que "cuando se abrió el Real Museo de Pintura, vestían uniformes todos los dependientes encargados de la custodia pero como desde aquella fecha ha venido cayendo en desuso tal costumbre quizás por el corto sueldo del que disfrutan aquellos dependientes no les ha permitido reponer las prendas deterioradas esta dirección tiene el honor de suplicar que se sirva autorizar el gasto".[302] En oficio del Director al por entonces Administrador de la Real Casa y Patrimonio se dice: "siendo cada día mayor el número de personas tanto nacionales como extranjeros que visitan el Establecimiento y a fin de que los empleados del mismo encargados de la custodia de las salas guarden uniformidad en las prendas de vestir y de preservarles del riguroso frio que se siente en los pasillos, salas bajas y galería de escultura he creído mandar formar al sastre D. Francisco Casas".[303] Un año después se seguía reclamando la realización de los uniformes. En oficio del Director del Museo se insiste "habiendo cumplido ya su tiempo los uniforme de los empleados de esta Real Museo a quienes por sus respectivos destinos les corresponde este emolumento y hallándose por consiguiente estas prendas enteramente deterioradas, lo mismo que los capotes de los cuatro guardas que se hicieron en marzo de 1861, es de absoluta necesidad la renovación de los citados uniformes, pues es triste el estado de los actuales desdice

[301]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, punto 14.

[302]AMNP Caja: 378 / Legajo: 37.1.01 / Nº Exp: 5 Expediente de presupuestos de uniformes para el personal del Museo.

del decoro que reclama una dependencia de tanto interés y tan visitada por nacionales y extranjeros como esta". [304]

Tiempo después la problemática por el buen decoro y aseo del personal del museo seguía vigente, así como hemos visto en los reglamentos dictados en el último tercio del siglo XIX. Así se pronunciaba Antonio Gisbert ante esta situación:

> "Uno de los gastos que con más urgencia reclama la dignidad y aseo que debe de existir en este establecimiento artístico en la reforma en los uniformes de los empleados de esta dependencia que importara según informes de los peritos la cantidad de dos mil cien pesetas". Respuesta de Juan Valera: "Enterado de la comunicación de V.S. fecha del 6 de octubre del año próximo pasado y comprendiendo que el buen nombre, dignidad y decoroso de este establecimiento exigen que los empleados del mismo se presenten al público con el debido aseo, esta Dirección autoriza a V.S para inmediatamente disponga la forma de los uniformes cuyo gasto satisfará con cargo al material ordinario". [305]

La Reglamentación de 1897, también incluía un capítulo, el tercero, dedicado a la regulación de los copistas dentro del museo, con el mismo título que en reglamentos anteriores: "las disposiciones generales que deberán observarse por los dependientes del museo, por los copiantes y por las personas que concurran a visitar las salas y las galerías". [306] Las novedades con respecto al Reglamento anterior no fueron muchas. Una vez concedido el permiso por el Director, este se presentaría al Ayudante Restaurador y no al conservador, como era costumbre anteriormente, para

[303]AMNP Caja: 378/Legajo: 37.1.01/Exp.5. 16 de octubre de 1865.

[304]AMNP Caja: 378/Legajo: 37.1.01/Exp.5 *Expediente de presupuestos de uniformes para el personal del Museo*.

[305]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Exp.1./Nº Doc.6.*Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que se solicita uniformes para el personal del establecimiento*. (10 de julio de 1870).

[306]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1. Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos). (12 de abril de 1897).

que tomase nota del cuadro que el artista desease copiar y de la fecha en que empieza a verificarlo. Los artistas debían acompañar dicha solicitud por una nota de capacidad y buena conducta firmada por el profesor que le dirigiese los trabajos. El ayudante restaurador también firmaría las salidas de las obras para que no se le pusiese ningún obstáculo por parte de los porteros del museo. Los copistas no podían elegir el sitio donde colocarse. En caso de que quisiesen mejorar la luz sería el director quien eligiese el lugar donde debían colocarse para tal fin. Se prohibía terminantemente tanto a los trabajadores como al público, fumar dentro del establecimiento. Se introdujo la prohibición de escupir fuera de las escupideras, poner letreros o dibujar en las paredes, hablar en voz alta formar corrillos y distraer la atención de los que dedicados al estudio necesitan el silencio y la tranquilidad para sus trabajos. El conserje seguía siendo el responsable por el mantenimiento del orden en el interior del museo. Tenía la potestad para dirimir los altercados que pudieran producirse como consecuencia de la concurrencia de público en las salas, dando parte a la Dirección para que este acordase lo más conveniente. Del mismo modo, el Conserje tenía entre sus obligaciones hacer cumplir a toda clase de personas las prescripciones de este Reglamento y las que en lo sucesivo pudieran comunicársele, valiéndose de los Celadores y Guardas del Museo y, en caso necesario, de los Guardias de Seguridad que a las Exposiciones asistían.[307] Los permisos de los copistas se mantuvieron igual, personales e intransferibles. La víspera de la apertura de las exposiciones y los días festivos, estarían obligados a retirar sus utensilios y estudios que tuviesen en las salas, depositándolos en los sitios destinados al efecto. Los

[307]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos), (12 de abril de 1897).

copistas seguían con el mismo horario de trabajo: todos los días, desde las nueve de la mañana a las cuatro de la tarde, excepto los lunes, que sería de una a cuatro, por estar destinados las primeras horas a la limpieza general del Museo. Coincidía su horario de trabajo con el horario de apertura de la exposición pública. El precio de la entrada seguía estando destinado a beneficio de los asilos de huérfanos del Pardo y se mantenía su precio de 50 céntimos.[308]

El siguiente reglamento dictado en 1901 aportaba pocas novedades. Aprobado el 22 de febrero de 1901, dedicó su capítulo II al nombramiento, atribuciones y obligaciones de cada funcionario. Junto a la figura de los copistas comenzó a quedar regulada la figura de los fotógrafos. Sobre la figura de ambos el director adquiere una mayor potestad. El director les concedía las autorizaciones para poder copiar y fotografiar las obras expuestas, así como también tenía la potestad para corregir sus faltas de comportamiento, estando facultado para prohibirles la entrada. El nombramiento del director seguiría siendo por Real Decreto. Resulta Interesante que se señala en este Reglamento, entre sus funciones, la responsabilidad en la colocación de las obras para que fuesen lo más accesible posible a la vista y en un orden que permitiese el estudio de los diferentes autores y escuelas.[309]

El subdirector sería el responsable de firmar los permisos tanto para las copias de cuadros como para la realización de fotografías en el museo. El conserje seguiría siendo el responsable por el comportamiento del público, de los fotógrafos y copistas,

[308]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos),* 12 de abril de 1897, p.7.

[309]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901*, 8-9.

controlando los objetos que estos entrasen así como autorizar la salida de los mismos que incluía las máquinas fotográficas de mano y la salida de los *chassis* con placas sensibilizadas. Cuidaría también que todas las salas estuviesen abiertas tanto al púbico como a los copistas y se contemplaba la posibilidad de que en caso de enfermedad de algún celador cuya sala tuviese en custodia se supliría con otro celador o "con un portero que no tenga servicio de puertas o con un guarda de los más antiguos que preste servicio".[310] En lo que respecta a los celadores se puntualizaba su obligación de prestar su servicio de pie, sin descuidar escrupulosamente la vigilancia del lugar que se les designase. Estaban obligados a tratar al público con la mayor urbanidad y cortesía posible. Y en caso de preguntas por parte del mismo contestarían de manera sucinta para no descuidar sus funciones de vigilancia. Vigilarían que los "copiantes" trabajasen cada uno en su sala correspondiente, previa presentación de la correspondiente papeleta. De cualquier falta, abuso o cuestión, que pudieran suscitar los copiantes, los fotógrafos, o el público en general darían parte inmediatamente al Conserje incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieren. Así como tendrían la obligación de retirar de las salas todas las galerías, caballetes, sillas y demás objetos que en el establecimiento quedase a disposición de los copistas, durante la víspera de los días festivos, sin que por este servicio recibiesen gratificación alguna. [311]

Respecto a las obligaciones ya descritas de los porteros y su control por la recogida de objetos se puntualizaba en el Reglamento de 1901 la recogida de abrigos "de los que se presten a ocultaciones punibles", recogiéndolos y entregando a sus

[310]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7, artº 16.14.

dueños contraseñas numeradas sin recibir ninguna gratificación por tal servicio. Ni los copistas ni los fotógrafos podían sacar ningún objeto previamente autorizado. Las copias y los objetos artísticos podrían salir previa papeleta firmada por el conservador de pintura y escultura constando asunto, dimensiones y nombre del copiante, incluyendo también la nacionalidad y mediante orden verbal del Conserje o viceconserje en su defecto quien asumirá toda responsabilidad. Los objetos que no tuviesen carácter artístico saldrían mediante orden verbal o escrita del conserje o del viceconserje en su defecto. Y los de uso diario de los copiantes, como la caja de rollo de pinceles entre otros, bastaría con que fuesen examinados por los porteros antes de su salida quedando a su juicio y discreción el cumplimiento de este servicio según los casos. Cada una de las puertas quedarían vigiladas por un portero, los cuales obedecerían directamente al portero mayor.

El Reglamento de 1901, se reserva el Capítulo III para los copiantes y los fotógrafos. El procedimiento para la solicitud de copia o fotografía se mantenía igual, si bien se puntualizaba algunas cuestiones con respecto a los plazos de la copia. Sería el copista el que determinaría el tiempo de la duración de la realización de la copia, pudiéndose conceder una prórroga que durase la cuarta parte del tiempo de la ejecución. Cinco días antes de finalizar la copia, el copista debería comunicarlo al Conservador para que se pudiese avisar al artista siguiente. Se especifica la existencia de una sala de estudio, donde podrían trasladarse para copiar aquellos originales que por su altura o por las condiciones de la luz no pudiesen ser trabajadas, correspondiendo al Director la autorización de dicho traslado. Esta sala quedaría

[311] *Ibidem*, artº 18.10-18.11.

disuelta varios años dispuestos. Todavía en estos tiempos el museo proporcionaría a los copiantes los caballetes, sillas, hules para el pavimento de manera gratuita. Los copistas debía ser responsables que el caballete que utilizasen quedará a la distancia suficiente para que entre su lienzo y la barandilla colocada a modo de catenaria pudiera pasar una persona. Aquellos que necesitasen usar gradillas estarían obligados a retirarlas tantas veces como los visitantes lo deseasen. En lo que respecta al horario de trabajo y de retirada de obras se mantenía el mismo que en reglamentos anteriores.

Los fotógrafos obtendrían al igual que los copistas el permiso a través del director.[312] Serían considerados como tal, aquellos fotógrafos que trabajasen con máquina de pie. El Director fijaría las horas en las que podían trabajar. En caso de que quisiesen fotografiar una obra que estuviese siendo copiada por un copista deberían ponerse en contacto con él. Al igual que los copistas, tampoco podrían fotografiar una misma obra dos fotógrafos a la vez. Las máquinas serían colocadas de tal manera que no impidiesen la contemplación de las obras, ni tampoco podrían hacer exposiciones prolongadas sin permiso del Director. Ni fotógrafos ni copistas podrían cambiar las obras de sitio y quedaba prohibido el uso de productos químicos para obtener la luz artificial y el empleo de toda sustancia que pudiera producir algún daño o molestia en la obra. No se permitiría el uso de escaleras con plataformas para poner la máquina ni trípodes excesivamente alto. Los días festivos también deberían retirar las máquinas y guardarlos en el local para los caballetes y copias. La realización de fotografías sí que iba grabada con una tasa de cinco pesetas:

[312]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7, artº 22.

"La persona que solicite autorización para fotografiar las obras de pintura o escultura deberá dirigirse al director por medio de instancia. Una vez concedido el permiso el solicitante presentará al Restaurador correspondiente una lista detallada de las obras que desee reproducir. Por cada reproducción de un cuadro o escultura deberá abonar la cantidad de 5 pesetas". [313]

Al igual que con los copistas sería el director el que fijase las horas y demás condiciones en que los fotógrafos pudiesen trabajar. Frente a los 21 puntos que el Reglamento de 1901 dedica a organizar el trabajo de los fotógrafos, el Reglamento de 1909 apenas lo regula en un único artículo de 1909.[314]

El último tercio del siglo XIX, puede afirmarse como un periodo de grandes transformaciones en todos los aspectos, que repercutirían en una mejora del servicio público del museo. Desde el punto de vista arquitectónico: se procedió a la mejora de los accesos tanto en las puertas sur, actual puerta de Murillo como en la puerta Goya, incorporando la imponente escalinata que da acceso a la Galería Central. Se sustituyó la armadura de la cubierta por una cubierta de hierro que no sólo trajo mejoras en la seguridad de las obras, evitando el riesgo de incendio, pero también trajo mejoras ampliando la superficie expositiva y mejorando la iluminación de los pisos superiores. En cuanto a la climatización del museo, que fue uno de los grandes problemas del museo a lo largo del siglo XIX tras décadas de negociaciones se sustituyó el sistema de braseros por un sistema de caloríferos y de tubos de aletas que distribuía el calor por

[313]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901*, 33-34.

[314]*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M 1º de abril de 1909*. (Madrid: Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos/Imprenta y fototipia de J.Lacoste, 1910), artº 22.

las salas y mejoraba el confort de las salas. Se crearon nuevos espacios y se reformaron otras salas como la Sala Española, la Italiana y la Germánica para mejorar la distribución de las obras por Escuelas y dispuestas cronológicamente. Se sustituyeron los pavimentos, por otros más higiénicos y seguros para el bienestar tanto de las obras como de los visitantes.

En lo que respecta al público, todas estas actuaciones redundaron en una mejora de la calidad de la visita. Progresivamente el horario fue ampliándose y mejorándose las condiciones de acceso a las colecciones. Reseñable es el impulso de las visitas escolares y académicas a partir de finales del siglo XIX. Por otro lado, las sucesivas reglamentaciones recogerían todos estos avances y regularían la presencia de los copistas, denominados “copiantes” en la documentación existente y en la figura de los fotógrafos que ya se encuentra perfectamente regulada en el Reglamento de 1897. El Museo del Prado pondría los cimientos hacía la configuración de una institución museística moderna que se configuraría a lo largo de todo el siglo XX.

# 3. PÚBLICO O PÚBLICOS EN UN MUSEO EN CONSTANTE TRANSFORMACIÓN: VIAJEROS Y COPISTAS. 1868-1900.

## 3.1. Los viajeros y su mirada de España a través de su visita al Museo del Prado.

Aunque la existencia de la literatura de viajes la podemos retrotraer a la época clásica, su nacimiento como género literario, tal como lo conocemos en nuestros días, apareció a finales del siglo XVIII y se desarrollaría con notable éxito editorial y de público a lo largo del siglo XIX. España sería protagonista de un ingente número de relatos de viajes durante todo el siglo XIX.[315] A lo largo del siglo XIX se realizaron las primeras revisiones formales sobre este género, como la que encontramos en la obra de Foulché-Delbosc, una bibliografía publicada en el París de 1896 en la que se recogían más de ochocientos cincuenta y ocho títulos que hablaban sobre España.[316]

La literatura de viajes del siglo XIX construiría una imagen generalista y parcial sobre nuestro país. La mayoría de las obras de literatura de viajes compartieron un mismo punto de vista con respecto a nuestro país: España fue objeto de atención literaria para el "viajero europeo" pero aparecía como un ente social y político, cercano geográficamente, y lejano cultural y antropológicamente[317]; epicentro de la

[315]Sobre este tema se han realizado varios repertorios bibliográficos como el llevado a cabo por María del Serrano, Mar, *Viajes de Papel: (Repertorio Bibliográfico de Guías y Libros de Viajes Por España, 1800-1902),* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993).

[316]Foulché-Delbosc, Raymond. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal,* (Madrid: Julio Ollero Editor, 1991), 349.

[317]VV.AA., *Viajeros Impertinentes. Madrid visto por los viajeros extranjeros en los siglos XVII, XVIII, y XIX (Catálogo de la exposición, Madrid, Biblioteca Azcona, 22 Febrero-26 Marzo de 1989)* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 1989),9-13

fantasía orientalista que inundaría las manifestaciones artísticas decimonónicas.[318] Según José del Corral, uno de los principales puntos en los que reside la visión utópica y alejada de la realidad que generaron los libros de viajes fue el prejuicio con el que vinieron a visitarnos. Tendieron a generalizar sus observaciones. Así se advierte su natural inclinación a fantasear actos y costumbres a las que dan una interpretación generalmente equivocada. La búsqueda de lo exótico, lo distinto, suele incurrir en lo tópico que buscan y desean, para ir dando colorido a sus relatos. [319]

El tema de España abrió una variadísima gama de posibilidades para la imaginación romántica, hasta el punto de que resulta difícil encontrar un romántico europeo que de una u otra manera no se hubiese dejado influir por la imagen de nuestro país. A la fascinación por "lo español" se uniría el descubrimiento de la Escuela Española de pintura, cuyo desconocimiento antes de la Guerra de la Independencia era total. El expolio masivo de numerosas obras de arte con la Guerra de la Independencia supuso una herida abierta en nuestro Patrimonio pero, en cambio, produjo la difusión y el conocimiento del arte español más allá de nuestras fronteras e impulsó el entusiasmo hacia el mismo y la consecuente llegada a España de numerosos viajeros, principalmente procedentes de Francia e Inglaterra.[320]

En lo que respecta al Museo del Prado, tan sólo un número reducido de relatos recogieron una descripción sobre el mismo, sin embargo, constituyeron una

[318]García Melero, José Enrique.1998, *"Arte Español de la Ilustración y del siglo XIX. En Torno a La Imagen del Pasado",* (Madrid: ed. Encuentro), 208.

[319]Del Corral, José, "Madrid en los libros de viajes", *Madrid visto…, op.cit,* 13-14.

[320]Calvo Serraller Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, (Madrid: Alianza Forma Editorial, 1995), 27.

fuente fundamental para definir su personalidad decimonónica. El Museo del Prado fue considerado desde principios del siglo XIX como una galería pródiga de obras maestras, despojada de pinturas mediocres, abundante en lagunas pero imprescindibles para conocer la obra de algunos de los más grandes maestros de la pintura.[321] Tal como afirma Javier Portús, la literatura de viajes se ha convertido en una fuente inestimable para el conocimiento del Patrimonio Histórico Español y del Museo del Prado en particular. La mayoría de los viajeros estuvieron de acuerdo en considerar esta pinacoteca como una de las mejores colecciones de Europa que albergaba, por otro lado, una mayor proporción de obras maestras e imprescindibles para el conocimiento de la obra de grandes maestros como Velázquez. La estela dejada por pioneros de la talla de Taylor, Ford, o Gautier a su paso por nuestro país arrastró a otros viajeros que tomaron sus obras como "guías de viajes" con las cuales adentrarse en su descubrimiento, guiados por sus juicios y descripciones y fue decisivo en la construcción progresiva sobre la imagen del Museo del Prado.[322]

Así pues, en la imagen utópica de España construida a lo largo del siglo XIX, el Museo del Prado constituyó una excepción. El Prado quedó integrado dentro de la nueva modalidad de viajes decimonónica: el viaje cultural que surge de manera paralela al nacimiento del Turismo. Tres factores ayudarían a impulsar el surgimiento y posterior consolidación de los viajes culturales: el desarrollo del turismo cultural que fue acompañado por el auge editorial con la aparición de las primeras guías de viajes, el nacimiento de los "museum trips" y las obras de autores como Viardot,

[321]Portús Pérez, Javier, *Museo del Prado…op.cit,* 68-69.

[322]*Ibidem*, 68-69.

Merimée, Clement de Ris para el mundo francófono y de Richard Ford para el mundo anglosajón que se convirtieron en libros-llave para la incursión española de los viajeros.

Durante las primeras décadas del siglo XIX destacarían las obras de tres escritores. La obra de Richard Ford sería fundamental para el conocimiento de la pintura Española en el mundo anglosajón. Por su parte Louis Viardot sería el autor de los libros más influyentes para el conocimiento de la pintura española en Francia. Al que se uniría la figura de Prosper de Mérimée, personaje clave en el hispanismo francés del Romanticismo y al mismo tiempo para la historia del descubrimiento y la conservación patrimonial en Francia. No sólo fue autor de uno de los primeros artículos en lengua francesa sobre el museo sino que su correspondencia nos deja entrever también lo que significó la institución para sus visitantes extranjeros. [323]

Dos aspectos fueron decisivos en el surgimiento del turismo cultural: el auge de la literatura de viajes y el impulso editorial dado por la expansión del género de las guías, entre las cuales hay que destacar la famosísima guía de viajes *Baedeker*. [324] De manera paralela se produjo el nacimiento de una nueva modalidad de viaje, el "museum trip", en la que los artistas recorrían las capitales europeas para conocer sus principales pinacotecas. En el caso español, el objetivo era la búsqueda de la confirmación de sus propias tendencias a través de la contemplación de la Escuela Española y la mirada directa a las pinceladas y tonalidades de las obras de Velázquez y Goya. Fueron principalmente los viajeros ingleses y franceses los que cultivaron esta

[323]Portús, Javier. 2018. *op.cit*, 68.

[324]Baedeker Karl, *Espagne et Portugal. Manuel du Voyageur* (Leipzig-París : Impr. de Grimme y Trömel, 1900).

nueva modalidad de viaje aunque con objetivos diferentes. Los viajeros franceses buscaron a través del "museum trip" el conocimiento de la Escuela Española y no se interesaron por los temas bucólicos de una España exótica y folclórica, que tanto atraería a los viajeros ingleses, sino por la técnica de la Escuela Española. A ello se uniría la tendencia de los profesores de arte parisinos, tales como Bonnat, que animaban a sus alumnos a viajar y a estudiar en España, sustituyendo así el tradicional viaje a Italia. Lo curioso es que tras su regreso, no cultivaron pintura de temática española.[325] Los viajeros alemanes e ingleses en cambio se centraron en cristalizar la visión popular de España, atraídos por el paisaje español y sus personajes como protagonistas: nuestro país era visto como una tierra bañada por el sol, de gitanos, bailes y trajes pintorescos y epicentro de la fantasía orientalista. Tal como señala Brooke, no fue hasta finales del siglo XIX, cuando los artistas ingleses y escoceses comenzaron a visitar nuestro país, no en busca de un colorido folklore, sino por el interés artístico que la Escuela Española suscitaba, en especial siguiendo la estela de Velázquez.[326] En medio de este panorama, el Museo del Prado, se convirtió en protagonista excepcional del "museum trip", y por ende de los relatos de muchos de los viajeros que pasarían por nuestro país. El desarrollo de los viajes culturales y la consolidación del denominado "turismo cultural" contribuyeron en gran medida a la difusión de su conocimiento.

[325]Luxenberg Alisa, " Over the Pyrenees and Trough the Looking Glass: French Culture Reflected in Its Imagery in Spain ", *Espagne Spain, Spanien. Foreign Artist Discover Spain* (1800-1900), (New York: The Equitable Gallery, 1993), 28.

[326]Brooke Xanthe, "British Artist encounter Spain: 1820-1900 in *Spain", Espagne, Spanien. Foreign Artist Discover Spain (1800-1900)*, (New York: The Equality Gallery, 1993), 48.

En el presente capítulo abordaremos las impresiones de los viajeros desde tres puntos de vista: sus impresiones generales sobre el Museo del Prado, sobre su museografía y la visita pública para acabar con la Escuela Española, razón primera y última de la mayoría de las visitas de los viajeros que el Museo vivió.

### 3.1.1. Opiniones generales.

Los libros de viajes fueron decisivos en la construcción de la imagen de lo "español" durante el siglo XIX. La literatura de viajes decimonónica fue la responsable de la creación de una imagen folclórica y parcial de la multicultural España. El folclorismo y los tópicos se apoderaron de sus descripciones. Si bien cabe decir que el Museo del Prado constituyó en ellas una excepción. La gran mayoría de los viajeros coincidieron que se encontraban con una o, si no, con la mejor pinacoteca del mundo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los libros de viajes escritos en décadas anteriores se convirtieron en obras de referencia para la organización del denominado "museum trip". Así las obras de Viardot, Merimée, Clément de Ris, para el mundo francófono y la de Richard Ford, para el mundo anglosajón, fueron libros clave para su incursión española. Estas obras junto con el desarrollo de la modalidad de aquellos "museum trips" y el auge editorial que tuvo lugar en estos momentos, fueron claves para el nacimiento, impulso y consolidación del turismo cultural y de la literatura de viajes, como hemos visto. En sus obras, los viajeros nos dejaron sus visiones objetivas entremezcladas con sus impresiones personales. "Banquete del arte" o "sinfonía artística" son algunos de los calificativos superlativos que suscitaría la visita al Museo del Prado como veremos.

Los viajeros franceses, ingleses y alemanes, fueron los principales protagonistas en este recorrido literario por nuestro país y por el Museo del Prado en particular. Los viajeros ingleses se acercaron buscando la España exótica y folclórica. Los viajeros alemanes sintieron preferencia por la arquitectura medieval y por nuestros paisajes, frente a los viajeros franceses que tuvieron una visión artística: Roma sería sustituida por España, como lugar donde perfeccionar su técnica y conocer de modo directo la Escuela Española. El Museo del Prado se convertiría junto al Museo del Louvre en los dos referentes museísticos, y el triunvirato formado por Velázquez, Murillo y Goya, en el de los pintores principales a descubrir en su visita a la pinacoteca española.

Los viajeros ingleses quedaron atraídos por el folclorismo y el exotismo de nuestro país, creando una imagen tópica y parcial del país como se ha comentado anteriormente. La España exótica y costumbrista quedó fijada en el imaginario británico con tanta fuerza que permanece en algunos aspectos hasta nuestros días. Uno de estos viajeros, fue David Wilkie (1785-1841), quien llegó a España en 1827 y fue guiado en sus viajes por Washington Irving. Wilkie llegó a nuestro país en busca de inspiración para repensar su técnica pictórica y conocer la Escuela Española y sus orígenes. Su obra se convirtió en referente para un gran número de artistas que viajaron a nuestro país para encontrar y poder pintar las coloridas y "exóticas" escenas de la vida popular, que Wilkie describía en sus relatos. Obras de género costumbrista que tuvieron una gran aceptación en el mercado del arte. De la misma manera que los viajeros alemanes, los temas elegidos por los viajeros ingleses cristalizaron una visión popular de España que tuvo al paisaje español y sus gentes

como protagonistas. Nuestro país era visto como una tierra bañada por el sol, de gitanos, bailes y trajes pintorescos y señoritas flirteando. Esta imagen se enmarcaba principalmente en ciudades andaluzas como Sevilla, Granada y Córdoba.[327] El propio Brooke, afirmó que los escritos de los viajeros británicos del siglo XIX fueron los responsables de la reducción de la maravillosa variedad de España en un pastiche andaluz. Habría que esperar a finales del siglo XIX, tal como señala Brooke[328], para que los artistas británicos –ingleses y escoceses en su mayoría– comenzaran a visitar nuestro país, no en busca de su folklore y exotismo, sino por el interés artístico que España suscitaba, en especial la pintura de Velázquez, artista que se convertiría en el ídolo de pintores de la "vanguardia del momento" como el prefarrealista Millais, o el pintor John Lavery, miembro del grupo impresionista "Glasgow Boys", quien visitó el Prado en 1891.

Junto a los viajeros ingleses y franceses, los viajeros más asiduos por tierras españolas fueron los viajeros alemanes. Sobre su figura no nos detendremos apenas por haber sido objeto de un estudio realizado por Javier Portús y Beatriz Mariño.[329] Dichos autores nos señalan que el estudio de los relatos de viajeros y eruditos extranjeros que visitaron el Museo del Prado proporciona un material de gran interés para el conocimiento de la institución durante el siglo XIX. El análisis de los mismos nos permite un mejor conocimiento de las expectativas de los visitantes al museos y sus opiniones sobre las obras que vieron, sus comportamientos o los juicios que

[327]Hoffman, Rosemary, *Spain*, *Espagne, Spanien. Foreign Artist Discover Spain (1800-1900).* (New York: The Equitable Gallery, 1993), 50.

[328]*Ibidem*, 48.

merecían los aspectos de naturaleza museográfica. Además dada la importancia que tiene la representación de la Escuela Española en el mismo, es posible acercarse a la visión que dicha escuela y sus principales representantes tuvieron en diversos países europeos. La investigación en base a la literatura de viajes procedente de visitantes de habla inglesa, francesa e italiana, ha sido muy utilizado pero no así en lo que respecta a los de habla alemana. En relación a sus escritos, Beatriz Mariño y Javier Portús afirman que existe un número considerable de relatos de viajes por España, aproximadamente unos treinta escritos por viajeros de habla alemana que contienen referencias al Prado.[330] Cronológicamente, su presencia en la literatura de viajes fue más tardía que la de los viajeros franceses e ingleses, quedando constatada a partir de 1850. Entre ellos podemos destacar al pintor Adolf Friedrich von Schack, gran difusor de la pintura española en su país y entre los historiadores a Carl Justi, con su obra sobre Velázquez.[331] Sobre España, se interesaron al igual que los viajeros del mundo anglosajón por los paisajes y la arquitectura medieval islámica. Pero en lo que se refiere al Museo del Prado se detuvieron en cuestiones como la falta de sistematización de la colección. A este respecto se refirieron muchos de los viajeros alemanes que se hicieron eco sobre todo de las críticas francesas (Louis Viardot y Dominique Clément de Ris) tratando de matizarlas. En el año 1869 Wilhem Wattenbach, aunque reconocía que en la colección no estaban representados todos los maestros y escuelas y que la disposición no era sistemática, afirmaba que no lo

[329]Mariño Beatriz y Portús Pérez, Javier, "Visitantes de habla alemana en el Museo del Prado, en la segunda mitad del siglo XIX", *Spanien Und Deutschland: Kulturtransfer Im 19.Jahrhundert = España Y Alemania: intercambio cultural en el siglo XIX*, (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert S.L, 2007), 231-244.

[330]Mariño Beatriz y Portús Pérez, Javier, "Visitantes de habla alemana en el Museo del Prado, en la segunda mitad del siglo XIX", *op.cit*, 2007, 231.

[331]Justi, Carl, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, (Bonn: Cohen, 1888).

consideraba una falta y sí un motivo de aprecio. Lo único que echaba de menos era un mayor número de obras con escenas infantiles de Murillo.[332] Curiosamente Stahl, tres años antes, llevado por su pasión hacia Murillo, afirmaba que una de las cosas que hacía único al Museo, era precisamente la colección de cuadros de este pintor:[333]

> "El que aquí busqué una Academia, una escuela pictórica, una historia del desarrollo de la pintura, una sistematización no lo encontrará del todo. Si, en cambio lo que arde en su pecho es el santo ardor por el arte, si lo que busca es la más pura belleza (...) no hay nada cómo visitar estas salas".[334]

Bettina Ringseis abordaría esta cuestión, en 1875,[335] cinco años después que el austriaco Strobl afirmase que las críticas a esas carencias eran exageradas y se debía a la rivalidad francesa, pues, se preguntaba "¿que importan estas carencias frente al hecho de que casi no hay uno solo de los dos mil lienzos de la galería que sea mediocre?".[336]

Los viajeros franceses constituyeron otro referente indiscutible en la imagen literaria de la España del siglo XIX. Los viajeros galos sucumbieron pronto a la recién nacida modalidad de viaje: el "museum trip" y aquellos que se acercaron a España no se resistieron a comparar el Museo del Prado con su gran pinacoteca nacional, el Museo del Louvre. Entre ellos uno de los más singulares fue Gustav Doré. Pocos años antes del inicio de nuestro estudio visitó el Museo del Prado y nos dejó una impresión

[332]Vid. Wilhem Wattenbach, *Eine Ferienreise nach Spanien und Portugal* (Berlin, 1869), 210.

[333]Vid Arthur STAHL,*Spanien Reiseblätter*. (Leipzig, 1986), 125.

[334]Stahl, *op.cit*, 125.

[335]Vid Bettina Rignseis, *Drei Monate in Spanien*. (Freiburg, 1875), 271-272.

[336]Vid. Gabriel Strobl, *Eine Sommmerreise nach Spanien*. (Graz, 1880), 523-524.

sobre la pinacoteca que perpetuaría la percepción del Museo como una de las mejores galerías de pintura de Europa, aunque su colección tuviese un carácter incompleto.[337]

Lucien Boileau exclamaba en 1889 que la gran atracción de Madrid eran sus museos. Incidió también en la visión parcial de su colección: menos completa desde el punto de vista cronológico e histórico que la del Museo del Louvre, aunque la superaba en el valor artístico de las obras que acogía, afirmando que uno no conocía verdaderamente la Escuela Española hasta que no la contemplaba en el Museo del Prado:

> "La grande attraction de Madrid, ce sont ses musées. Son musée royal de peintures, moins complet, au point de vue historique et chronologique, que notre Louvre, l´emporte sur ce dernier comme valeur artistique. Tout naturellement l´école espagnole y brille au premier rang et de telle sorte qu´on ne la connaît pas avant de connaître le musée de Madrid". [338]

Henri Guelin también exclamó la idea de que lo mejor de Madrid eran sus museos y que si algo la hacía destacar era ser la ciudad que acogía al Museo del Prado. Fue rotundo al afirmar que ni el mismísimo Louvre conservaba tal cantidad de

[337]Davillier, Charles y Doré, Gustav, *Viaje Por España (1862)*, vol. vol.II (Grech: Barcelona, 1988), 225: "El Museo Real de Madrid como se ha repetido a menudo y con razón, es el más rico del mundo entero. No forma, bien es verdad una cronología completa de los maestros de las diferentes escuelas y no presenta, como otros museos, una serie ininterrumpido de la historia de la pintura desde sus orígenes. Es simplemente una reunión de obras maestras, formada un poco al azar y sin haber seguido un plan. (...) no bastaría un libro entero para describir las muchas obras del museo de Madrid. Por lo demás, esto ya se ha hecho y bien. Así que nos limitaremos a echar una ojeada rápida sobre la escuela española, no bien conocida sino se hace un viaje a Madrid".

[338]Boileau, Lucien, *Voyage Pratique d'un Touriste en Espagne* (Paris: Editor: E. Dentu 1889), 62-64: "La grande attraction de Madrid, ce sont ses musées. Son musée royal de peintures, moins complet, au point de vue historique et chronologique, que notre Louvre, l´emporte sur ce dernier comme valeur artistique. Tout naturellement l´école espagnole y brille au premier rang et de telle sorte qu´on ne la connaît pas avant de connaître le musée de Madrid".

obras de arte.[339] Subrayó las palabras apuntadas por Edmundo d´Amicis. Afirmó que Amicis no caía en la exageración al manifestar que el día en que una persona entraba en el Museo del Prado era una fecha histórica en su vida. Las salas dedicadas a la Escuela Española y la posibilidad de su estudio lo convertían en el único lugar donde uno realmente podía formarse una idea apropiada de la misma. De la misma manera que consideraba que aquel a quien no le gustase Velázquez no se podía considerar docto en pintura.[340] En la misma línea que Amicis y Guelin, Bottineau afirmaba rotundo que "Madrid era la ciudad de los museos, pero ante todo era la ciudad del Prado".[341]. A la par que añadía que: "Madrid es complejo como una mujer, bullicioso como un paseo en fiesta constante, y encantador precisamente por su perpetua animación".[342]

Auguste Eschenauer, que realizó en un mismo año dos visitas al Museo, nos dejó plasmados la emoción que supuso para él su visita con exclamaciones tan superlativas como su deseo de saborear su visita a la pinacoteca de la manera como se hacía con un vino añejo, a pequeños sorbitos para poder paladear toda su delicia.[343] Otros viajeros como Demolder escribirían de una manera más objetiva

[339]Guelin Henri, Espagne.*Espagne. Impressions de Voyages et d´Art,* (Tours: Alred, Mame et Fils, s.a, 1907), 65-68: "La gloire de Madrid ce sont ses musées. Notre Louvre lui-même ne contient pas plus de chefs d´oeuvre que le Prado. A lo cual añadía: "Dire que le Prado es une des plus magnifiques collections du monde serait un éloge insuffisant. Il faut affirmer sans hésiter qu´elle n´est pas surpassée par aucune, pas même par les Uffizi, et pas même par le Louvre".

[340]Guelin, Henri, *op.cit,* 63-64: "Le jour où l´on entre pour la première fois dans un musée comme celui de Madrid, dit avec enthousiasme méridional Edmondo de Amicis, constitue une date historique dans la vie d´un homme; c´est un événement important comme le mariage, la naissance d´un enfant, la prise de possession d´un héritage, et l´on en sent les effets jusqu´à la mort". C´est à peine exagéré".

[341]Bottineau, Yves, *España* (Barcelona: ed. Juventud, 1967), 113.

[342] *Ibidem*, p.101.

[343]Eschenauer, Auguste, "España. Impresiones Y Recuerdos," *Viajes De Extranjeros Por España Y Portugal,* (Junta de Castilla y León: Salamanca 1999), 395-396.

dejando exhaustivos comentarios sobre la colección y sus autores. Tuvo especial interés en las obras de Goya, Rubens, Tiziano y Durero para acabar afirmando que Madrid poseía uno de los más bellos museos de Europa.[344] Otros como Lecomte prefirieron la figura de Zurbarán[345] y señalaron con respecto a autores como Murillo, que la calidad de la ejecución de las obras conservadas en el Museo del Prado era muy superior a las conservadas en el Museo del Louvre.[346] Por su parte, Demolder consideró a Goya el artista más influyente de la Escuela Española. Su encanto y variedad sobrepasaban para él todo lo esperado y apuntaba la similitud entre los impresionistas y su pintura, siendo para él, su iniciador incontestable, del cual aprendieron su estilo simplificado. Percepción de la que uno sólo podía ser consciente si visitaba los museos de Madrid:

> "(...) En France nous ne connaissons qu´un des aspects de l´art de Goya: l´horreur superbe de ses cauchemaresques imaginations. Nous ignorons le beau peintre de décorations radieuses qu´il fut parfois. Et les deux portraits médiocres du Louvre ne donnent qu´une peu favorable idée du portraitiste, si admirable pourtant. Les musées de Madrid nous révéleront toutes les particularités de son talent" [347] (…)Ce qui concerne les enveloppements d´atmosphères, l´évocations de formes pas masses d´ombres et de clartés, Goya est l´initiateur incontestée des impressionnistes, qui très justement, se préoccupent de représenter les objets et les êtres tels qu´ils apparaissent dans la lumière, utilisèrent ses procèdes synthétiques....et c´est

[344]Demolder, Eugenio, "España En Auto", *Viajes De Extranjeros Por España Y Portugal,* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999), 688.

[345]*Ibidem*, 201-202.

[346]Lecomte, George, *Espagne*, (Paris: Editor G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896), 233: "Le Louvre donne de Murillo une opinion très exacte. Les musées d´Espagne ne peuvent que la confirmer.(...)parfois, cependant au Prado, on s´arrête, charmé, devant des toiles d´une lumière chaude, vaporeuse à laquelle les Murillo du Louvre ne nous ont pas habitués".

[347]Lecomte, *op.cit*., pp. 268-269.

seulement dans les musées de Madrid que on prend conscience de ces analogies et de cette influence. Une étude sur l´art espagnol ne serait pas complète si elle ne les notait pas".[348]

Gustav Doré se convirtió en referente para los viajeros franceses, de la misma manera que Richard Ford lo sería para los viajeros ingleses. Ford recorrió España entre 1830-1833, comprando en su periplo una buena colección de pintura española. Junto a su famoso libro *Manual para Viajeros por España y Lectores en Casa: Observaciones Generales*, publicado en 1846, destacó también su artículo en la *Penny Encyclopedia*.[349] Ford intentó proporcionarnos en su *Viaje por España* una visión objetiva de la España del momento. Coincidió con Gustav Doré, que la Escuela Española y en especial Murillo y Velázquez, sólo podían ser conocidos visitando nuestro país.[350]

Tras la estela de Richard Ford**,** nos encontramos escritores como Luffman**,** quien nos dejó una de las mejores descripciones existentes sobre el Museo del Prado en la época que nos ocupa**.** Destacó al igual que Hutton[351] la colección de la Escuela italiana, considerándola "más rica" incluso que las conservadas en las galerías italianas. Alabó su horario y la temprana apertura los domingos. Entre todos los pintores de la Escuela Española destacó la figura de Velázquez, que iluminaba la galería con sus obras *Los Borrachos* o *La Rendición de Breda*. Su visita al museo un

[348]Lecomte*,* George*, op.cit.*, pp. 268-269.

[349]Garcia Felguera, Maria de los Santos, *Viajeros Eruditos y Artistas. Los europeos ante la Pintura Española del Siglo De Oro* (Madrid Alianza, 1991), 124.

[350]Ford Richard, *Manual para Viajeros por España y Lectores en Casa: Observaciones Generales*, (Madrid: Turner, 2008, 1846), 130.

[351]Hutton Edward, *The Cities of Spain (1906)*, Eight Edition (Firs Edition 1906) ed. (Londres: Methuen and Co.LTD, 1927), 106.

domingo por la mañana se convirtió, para él en “un gran festival, un calidoscopio de las pinturas del mundo”.[352] Si bien lamentaba el carácter incompleto de la colección ante la falta de obras de maestros antiguos españoles:

> “(…) My Sunday morning in the museum provided me with a rich feast. A kaleidoscopic picture of the world has passed before me, and the "the fate of all things" may have saddened me for a moment; buy the world is still real for those who know how to use it, and the great gallery or Madrid has helped to make it larger and richer for me".[353]

Pero no siempre la imagen de Madrid, y del Museo del Prado en particular, estuvo centrada en alabar sus virtudes. Hubo autores que no recabaron una imagen tan favorable ni de Madrid ni del Museo del Prado. Tal fue el caso de Elisabeth Herbert quien visitó el museo en 1867. Madrid le resultó una ciudad anodina sin ningún edificio público ni iglesia reseñable. Sin embargo el Museo del Prado le resultó una galería desconcertante tanto por el gran número de obras y la calidad de las mismas como por su excelente ordenación que permitía verlo cómodamente a cualquier hora del día.[354]

El sentimiento de E. Herbert fue compartido por otros viajeros como P. Tchihatchef, quien quedó prendado por el Escorial, y señaló que lo único destacable

[352]Luffmann Charles, *A Vagabond in Spain* (Londres: John Murray Albemarle Street, 1895), 128-130.

[353]Eschenauer Auguste, "España Impresiones Y Recuerdos,", *Viajes de Extranjeros por España y Portugal,* (Junta de Castilla y León: Salamanca 1999), 374-375.

[354]Herbert, Elisabeth, *Impressions of Spain in 1866,* (Londres: Spottiswoode and Co, 1867), 25-27: “It is a gallery bewildering from the number of its pictures, but with the rare merit of almost all being good; and they are so arranged that the visitor can see them with perfect comfort at any hour of the days (...) buy apart from its galleries, Madrid is a disappointment; there is no antiquity or interest attached to any of its churches or public buildings”.

en Madrid era el Museo del Prado y en particular su colección de Pintura Italiana.[355] La misma idea era compartida por Routhier en 1889 quien la consideraba la más bella pinacoteca del mundo:

> "J´ai passé huit jours à Madrid, dont quatre au Musée du roi. C´est qu´en réalité Madrid ne possède guère autre chose que son admirable galerie de peinture, la plus belle du monde peut-être. (…)".[356]

Otros viajeros como Cordeiro se centraron en las carencias de la colección. En 1874 escribiría sobre las "deplorables lagunas en relación a la historia de la pintura española" existentes en el Museo, sin denostar su grandeza, pero criticando la escasez de obras que representasen los orígenes de la misma. John Day también señalaba su carácter incompleto en 1883, si bien ningún museo de Europa podía presumir de poseer una colección de Tiziano de semejante calidad.[357]

## Impresiones sobre la museografía, personal, público.

Los viajeros también se detuvieron en sus descripciones en cuestiones como la organización de la visita del museo, el personal o detalles sobre la museografía que hoy resultan de un valor documental inestimable. Sus testimonios fueron los únicos testigos directos que poseemos sobre el Prado de aquella época. Con el tiempo los relatos de viajes se harían muy numerosos y llegarían a contarse por centenares y aunque en la mayoría de los casos se limitan a recoger información y opiniones

[355]Tchihatche*f* P. de, *Espagne, Algérie Et Tunisie : Lettres À Michel Chevalier [Texto Impreso]* (Editor: J. B. Baillière et fils, 1880 ), 6-7.

[356]Routhie*r* Adolphe Basile, *A Travers L'espagne : Lettres De Voyage [Texto Impreso]* (Québec: Imprimerie Générale Al.Coté et cie, 1889 ), 40.

[357]Cordeiro Luciano, *Viagens [Texto Impreso] : Hespanha E França [França, Baviera, Austria E Italia]* vol. II (Lisboa: Imprensa de J.G.de Sousa Neves, 1874-1875 ), 74.

similares, en su conjunto forman un material inestimable para conocer no sólo la imagen de nuestro país que se difundió por Europa durante el siglo XIX sino también para conocer aspectos diversos sobre la sociedad, la naturaleza, la cultura o el patrimonio histórico español. Este tema ha sido objeto de algún estudio general y numerosísimos acercamientos parciales pero todavía está por realizar un análisis en todas sus implicaciones, que son muchas.

En sus escritos la información que podemos extraer sobre cuestiones como la museografía, el personal del museo o las visitas son escasas. Al describir su paso por el Museo del Prado, se centraron en la Escuela Española. Tan sólo unos pocos viajeros se detuvieron en estas cuestiones y aquellos que lo hicieron se detuvieron principalmente en cuestiones como la iluminación o la restauración de las obras. Pero pese a que sus referencias sobre algunos de estos aspectos no abunden en sus relatos, cuando éstas se producen nos ilustran el estado de la pinacoteca madrileña y nos ayudan a recrear la organización interna y el aspecto del museo en el periodo que nos ocupa.

En sus escritos podemos apreciar un interés gradual por estas cuestiones a medida que avanza el siglo XIX lo cual fue paralelo a la mejora de la organización interna del museo. Y rastreando sus impresiones, podemos comprobar la progresiva aunque lenta mejora interna y organizativa del museo en cuestiones como la iluminación de las salas de la Galería Central y de la Sala de la Reina Isabel, futura sala dedicada a Velázquez; o las nuevas salas construidas con la ampliación de principios de siglo; la atención sobre las restauraciones de las obras, donde encontraremos sentimientos enfrentados, como las manifestaciones de viajeros como

Gallenga, Hoskins o Mary Eyre frente a opiniones como la de Godard. La mayoría de los viajeros destacarían la buena ordenación de la colección, la selección de las obras y la calidad de las mismas, aunque sus impresiones no fueron homogéneas ni unánimes. Betham o Eschenauer alabaron la selección de las obras. Otros como Hale, alabaron la gestión realizada por la Familia Madrazo –José de Madrazo y su hijo Federico– y nos ayuda a conocer la rotación de las obras, en especial, de la Sala Reservada o Sala Velázquez en el siglo XX. La rotación de la colección es un hecho que también nos dejó certificada la Guía Baedeker, que recomendaba que no fuera utilizada para conocer la ordenación de las obras en las salas, dado el continuo cambio de las mismas.[358]

## Edificio

El edificio, como hemos indicado anteriormente, fue uno de los asuntos del museo que más interesó a los viajeros extranjeros. Sus comentarios se redujeron la mayoría de las veces a algunas observaciones asépticas de su aspecto exterior. Aunque hubo excepciones, como los comentarios que Lavice y Hübner, entre otros, realizaron sobre la Galería de Escultura. No obstante, en algunas ocasiones sus afirmaciones se contradicen al contrastarla con la documentación gráfica, cuando ésta existe.

Sobre el edificio del Museo del Prado ya en 1830 Merimée opinaba que estábamos ante un edificio bello pero con falta de carácter:

[358]Baedeker, Karl, *op.cit*.,64-67.

**"**El Museo es un edificio bastante bello, bien situado, en el barrio más elegante de la ciudad entre el Prado y el Buen Retiro: la parte exterior del edificio es de una arquitectura falta de carácter, que no obstante no produce un efecto desagradable". [359]

Hoskins se sumaba a la opinión del escritor francés al considerarlo un edificio pesado pero a la vez apunta que pocas capitales europeas podían contar con un edificio de semejantes características.[360] Otras veces como en el caso de Elliot, sus escritos nos sirven para conocer detalles de aspectos tales como la disposición de la entrada al museo:

"From the entrance-hall a few steps bring me to the basement, all pictures, on, through long corridors, without an inch of wall visible, up the grand staircase, a rainbow of colour, into other corridors, through a domed saloon of the French School, Poussin, Dugueth Claude Lorraine, Mignard, Creuze; then a heavy door swings in my hand; I raise a thick curtain, and I am gazing down the great hall, by this time so excited than I am fain to sit down on a bench to collect myself".[361]

Aunque poco frecuentes, algunos autores sí que nos dejaron descripciones muy detalladas sobre el mismo. Este fue el caso de Baxley, quien lo describió con tanto detalle que nos dio incluso las medidas de algunas de sus estancias como la galería central: "cuatrocientos pies de largo y cuarenta pies de alto y de ancho".[362]

[359]Merimée, Prospère, "Cartas Desde España (1830)", *Imagen Romántica De España: [Exposición] (Palacio De Velázquez, Parque Del Retiro, Madrid, Octubre-Noviembre)* (Madrid: DGBA-Ministerio de Cultura, 1981).

[360]A.Hoskins George, *Spain, as It Is (1850)* (Paris: È. Brière, 1851), 196: "The Museum of Madrid is a tolerably handsome building. A paltry upper story rather spoils the façade, and the portico is heavy; but few capitals can boast of a better one, and the situation is fine, fronting the Prado".

[361]Elliot Frances, *Diary O Fan Idle Woman in Spain (1881-1882)* vol.I, (Londres: F.V. White and CO, 1884), 87.

[362]Baxley Willis H., *Spain Art-Remains and Art-Realities, Painters, Priest, and Princes. Being Notes of Things See, and of Opinions Formed During Nearly Three Years Residence and Travel in That Country (1871-1874)*, vol. II vols., 2º vols. (Londres: 1875)., 262-263: "The Museum del Prado is a large brick building with granite embellishments,

Las descripciones de los viajeros nos permiten conocer espacios que pasaron desapercibidos para la prensa del momento y la mayoría de los escritos del momento. De todos ellos, destacamos la Galería de Escultura. Matilla y Portús la consideran la gran olvidada en las referencias de la literatura de viaje. El viajero y estudioso alemán Emil Hübner realizó su primer catálogo y a él le debemos la descripción más exacta de la misma, fruto de su visita en 1861. Su catálogo resulta un documento inestimable para conocer los criterios de exposición de la escultura en el Museo durante el siglo XIX. Debemos añadir además que su importancia va más allá de su mero valor documental y científico, pues el escrito de Hübner sirvió de llamada de atención sobre la arbitrariedad expositiva que reinaba en la exposición. Hübner se detuvo en la falta de criterio expositivo: las obras antiguas y las modernas se encontraban completamente mezcladas, lo que atribuyó a que en su colocación se habían seguido criterios decorativos y no científicos, de forma que "en el más multicolor de los desórdenes aparecen estatuas, bustos, relieves y obras antiguas, copias, obras estimables del siglo XVI, horribles reproducciones de los siglos XVI y XVIII, retratos de los reyes españoles y otra serie de piezas, que fueron elegidas en algunos casos por razones más políticas que artísticas".[363] Los problemas se extendían no sólo a su

situated on the east side of the Paseo botánico, one of the divisions of the fashionable drive and promenade called the Prado. There are two portals, one at the north end, and the other at the south. Opposite the south door, in the midst of a flower-adorned space between the Museum and the Botanic Garden stands a fine bronze statue of Murillo. Here, as at Seville, his statute is deemed the fittest embellishment of Spain´s great art-treasury. Each door of the building gives access to a rotund. To the right and left of each rotund is a saloon, about eighty by thirty feet in size. The saloons at the north end are devoted, one to Spanish, the other to Italian Paintings. While in corresponding saloons at the south end in the intermediate rotund an in rooms bellow, these are French, Flemish, and German paintings and some statuary. Between the two rotundas, stretches the chief gallery, more the four hundred feet long, nearly forty feet wide and high. This contains the masterpieces which Spanish monarchs, from the time of The Emperor Charles V, coveted and compassed. From the middle of the east side of this main gallery a door opens into a large room also containing many precious pictures. It was formerly known as the hall of Isabella II".

[363]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)", *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado* (1819-1920) (catálogo de la

arbitrariedad expositiva sino también a las condiciones de exposición y visibilidad: las mejores obras no se encontraban bien iluminadas y las estatuas que deberían poder ser rodeadas aparecían pegadas a la pared; mientras que en el centro se habían colocado las obras mediocres, por lo general modernas y los bajorrelieves se encontraban expuestos tan altos que era imposible apreciarlos.[364] Hübner consideró que esa falta de rigor era una de las causas por las que a la colección de escultura no se le había otorgado la importancia que merecía. Pero no se limitó a criticar sino que, en un esfuerzo más constructivo, aportó una serie de ideas con las que se paliaría la situación. Según el arqueólogo alemán se imponía separar lo antiguo de lo moderno, y entre esto último, habría que incluir las copias de la obras clásicas, de forma que no llevaran a error al visitante. Ese principio ordenador general debía aplicarse a cada una de las subsecciones, distinguiendo así, por ejemplo, lo griego de lo romano, y estableciendo una secuencia cronológica. Fueron sugerencias que hoy nos pueden parecer elementales y podría pensarse que si no se había llevado antes a cabo una ordenación similar se debía a las dudas que planteaba la catalogación de muchas piezas. Aunque el libro de Hübner vino a resolver muchas de estas dudas, sin embargo no fue hasta la conmemoración del IV centenario del descubrimiento de América, en 1892, cuando la colección de escultura se ordenó finalmente siguiendo criterios científicos.[365]

exposición, Museo Nacional del prado 22 junio-26 de septiembre de 2004). (Madrid: Museo del Prado, 2004), 111-113.

[364]Matilla José Manuel y Portús, Javier, *op.cit*., 111-113.

[365]*ibidem*.

En palabras de Matilla y Portús, la ordenación arbitraria de la galería de escultura y la prevalencia del criterio decorativo sobre la sistematización histórica constituyeron uno de los varios aspectos del Museo que evidenciaban su origen en las Colecciones Reales españolas donde los objetos artísticos se habían agrupado tradicionalmente en razón de su uso.[366]

Otro de los viajeros que analizaron el estado de la galería de escultura fue Lavice**,** que continuó el camino iniciado por Mérimée, Viardot y Clement de Ris, y recorrió el museo en 1864. Lavice afirmó que aunque Madrid le recordó a las ciudades francesas y el Museo del Prado era para él uno de los más bellos del mundo, su Galería de escultura era una de las peores:

> "Madrid ressemble beaucoup, dans son intérieur, à une ville de France (...) parmi les autres édifices, le plus remarquable est le Musée royal de peintures et sculptures. Il a deux façades, l´une sur une place donnant accès aux salles de peintures, l´autre sur un terrain plus bas où se trouve l´entrée des locaux renfermant les sculptures. Les marbres les plus important sont rangés sous la salle des Chefs-d´ouvre, dit salle l´Isabelle, galerie circular éclairée para le toit et dont le milieu est vice, ce qui permet de voir de là les statues dont nous venons de parler. A la vérité, on ne les aperçoit qu´en raccourci; aussi faut-il pour en apprécier le mérite, se rendre, para l´autre entrée, dans la salle des marbres. Alors chaque objet se trouve sous un jour favorable venant d´en haut; disposition bien préférable à celle des locaux percés de fenêtres, comme sont les salons de sculpture du Louvre. Ce musée est, sans contredit, le plus beau musée du monde en ce qui concerne les peintures; c´est un des plus mesquins par rapport à la sculpture".[367]

[366]Matilla José Manuel y Portús, Javier, *op.cit*., 111-113.

[367]Lavice Andre-Absinthe, *Revue Des Musées D'espagne Hollande Et De Russie [Texto Impreso] : Catalogue Raisonné Des Peintures Et Sculptures Exposées Dans Les Galeries Publiques Et Particulières Et Dans Les Églises*

Años después de la obra de Lavice, Leck nos dejó una pequeña referencia sobre la galería de escultura cuando afirmó que el visitante pasaba rápidamente por ella ya que se encontraba compuesta únicamente por copias de obras conocidas. Sabemos hoy en día, gracias al trabajo de Hübner, que no eran copias únicamente lo que albergaba:

> **"**The Museum Real, or Royal Art Gallery of Madrid, is a magnificent building, situated on the Prado. The ground floor is devoted to the sculpture and the upper storey to what is perhaps, on the whole, the finest collection of paintings in the world. We did not give much of our time to the sculpture, as it consists chiefly of copies or replicas of welll-known subjects, which may be as well studied nearer home".[368]

Las descripciones de la Galería de Escultura fueron, en su mayoría, muy parciales y sesgadas, lo que ha dificultado el conocimiento de este espacio. La obra de Hübner es un referente, no sólo por sus aportaciones a nivel histórico sino también museográfico, ya que han permitido conocer cómo y cuál era el papel de la Galería de Escultura en el Prado decimonónico.

## Visita

Otro aspecto sobre el cual los relatos de los viajeros constituyeron una fuente inestimable es lo relativo a la concepción de la visita y su naturaleza.[369] En sus visitas al Museo del Prado, nos dejaron plasmadas sus experiencias y sus impresiones personales y permiten acercarnos a las cuestiones museográficas de primera mano.

---

*Précédé D'un Examen Sommaire Des Monuments Les Pluss Remarquables* (ParísEditor:: Jve. J. Renouard, libr.-éd. , 1864), 24-25.

[368]Leck Jane, *Iberian Sketches, Travels in Portugal and the North-West of Spain (1883),* (Glasgow: Wilson and McCormick, 1884), 114.

[369]Portús Javier, *Museo Del Prado,…op.cit,* 81.

Uno de los primeros testimonios lo encontramos en la obra de Mérimée, que en 1830 ya nos apuntaba la existencia de esteras para hacer más liviano el frio que se sentía en las salas durante los meses de invierno y otoño, como "en todas las mansiones españolas"[370], así como de zonas de descanso, formadas por canapés "anchos y cómodos en los que uno puede entregarse en completa molicie a cierta agradable ilusión que toda obra inspira".[371] Otro aspecto que resaltaron fue la decoración de las salas. Erskine señaló que la sala del Greco estaba pintada en color gris, color que hacía resaltar sus obras y que proporcionaba una atmósfera arcaica, fuertemente espiritual, que llamaba la atención a sus espectadores:

> "This room is in the new building and was the first to be opened. It is a small room, though lofty; the walls are distempered in grey, which makes and excellent background to the pictures. There is a peculiar atmosphere about this room, something archaic, something strongly spiritual that must strike the most unobservant".[372]

Relató sus impresiones sobre la gran galería central, describió la ordenación de las obras y la Sala de la Reina, de la que destacó su sobriedad, el color rojo de sus paredes, su sencilla composición y la calidad de sus obras que hacían sentirte en otro mundo.[373] En este sentido, uno de los relatos más interesantes fue el escrito por

[370]Portús, Javier *ibídem,* 163-167: "(…)Es muy importante que un aficionado en una galería no tenga que preocuparse de algunas de esas distracciones molestas tales como las que producen frío en los pies, la humedad y mil otras pequeñas y tristes realidades que hacen desaparece con rapidez las más agradables emociones".

[371]Portús Javier, *Museo Del Prado*…*op.cit*, 163-167.

[372]Erskine, *op.cit*., 98.

[373]*Ibidem*, .92: "The long gallery with its glowing Titians, with the wonderful series of Rubens, with examples of the Schools of Venice and the low countries, the galleries devoted to the portraits, containing many a masterpiece, the French Schools, the Primitives, The Sculpture galleries-all these remained in the mind with an impression of bewildering beauty. But for something intimately seen and studied, the mind always harked back to the Oval room with the portraits of Kings and queens, statesmen and heroes, dwarfs and beggars". (…)In this room, hung on a wall that was painted with a peculiarly evil shade of brick-dust red, were the masterpieces of the greatest artist of

Eschenauer, quien nos dejó una serie de recomendaciones para prevenir la denominada fatiga museal que hoy en día podríamos encontrar recogidas en cualquier manual de Museología. Eschenauer realizó dos viajes, uno de ellos de diez días de duración, superando la media de las estancias de los viajeros, que habitualmente no se alargaban más de dos días. En él recomendaba una visita de dos horas máximas de duración considerándola la media razonable, en cualquier visita:

> "(…) Entro, voy de sala en sala, de sorpresa en sorpresa, de arrebato en arrebato, sin desdeñar, claro está las tres salas de la planta baja consagradas a la pintura moderna". (…) Todos los que han recorrido grandes museos saben que una primera visita es siempre un trabajo, y un trabajo laborioso de orientación y de discernimiento. Se ha visto corriendo, de una manera general, reteniendo en su memoria para volver allí con tiempo para estudiar de cerca lo que se quiere estudiar bien. En una palabra, una primera exploración en el Prado, constituye un trabajo y una fatiga en el seno mismo de los goces más vivos. Esa fatiga, lector, quiero ahorraros. Y como volveremos juntos a Madrid, y pasaremos en él diez días-y dos horas (es la medida razonable) cada mañana en dicho museo-, para estudiar bien los maestros y sus obras maestras hablaremos de ellas con conocimiento".[374]

Frente a los diez días que duró la visita de Eschenauer, la de Julio Cesar Machado, fue mucho más breve, aunque según nos dejó reflejado en su escrito le bastó apenas una mañana para quedar embelesado.[375] Machado nos dejó reflejado

---

the Spanish School. Austere in colour, simple in composition, apparently simple in technique, these wonderful pictures not only delight the connoisseur, they make a whole generation live again (…), practically, another world".

[374]Eschenauer A., "España Impresiones Y Recuerdos," *Viajes De Extranjeros Por España Y Portugal, 1999,* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1880-1881), 374-375.

[375]Machado Julio Cesar, *Em Espanha. Scenas De Viagem* (Lisboa: A.M., Pereira, 1865), 115: "Ha duas maneiras de fallar do museu de Madrid: escrevendo um volume de quatrocentas páginas, ou dizendo núma só palavra:- Prodigioso!. Tambèm a duas maneiras de o vêr: andar dois mezes por aquellas salas, ou atravessal-as em uma manhâ; eu infelizmente, tive de resignar-ea a este segundo methodo, mas nem por isso me convenço menos que o homem que só disser d´este museu:"Prodigioso!", é mais exacto, é mais consciencioso, é mais fiel do que o que escrever um grosso volume acerca d´elle".

en su escrito la falta de espacios dedicados el descanso. Recorrer este "babel de la pintura", como llegó a calificar al museo, le llevó hasta la extenuación emocionalmente y físicamente:

> "Dentro d´este collosal edificio era bom que houvesse cadeirinhas, por que é de moer um homem andar alli uma manha de un lado para outro!.E depois, ao sair de là às quatro horas havendo entrado às dez da manha julga uma pessoa ter visto tudo; nao viu nada. Abre-se uma porta, ahi se desce uma escada de degraus infinitos; depois en cada sala encontras-se um museu tao completo como o que acabou de vêr, outra legua de quadros todos interessantes, preciosos todos, e que devem vêr-se a um por um; (…) trepa a gente outra spiral d´aquella Babel de pintura, e encontra uma galeria maior que todas a julgar pela fadiga em nos ficam as pernas de percorrernos!".[376]

Otros testimonios, como el del pintor y crítico de arte judío-holandés Israels**,** nos dejan un apasionado relato de su ansiada visita al museo. La idea de visitar el museo les había incluso robado el sueño a él y a sus acompañantes, presentándose incluso antes de la hora en la puerta del museo.[377] Israels destacó la comodidad de galería, sin grandes lujos pero con una correcta disposición de las obras frente a lo abigarrado de museos como el Museo del Louvre, así como la iluminación de las salas y la restauración de las obras:

[376]Machado, *op.cit*, 117.

[377]Isräe*ls* Joze, *España: Un Relato De Viaje (1894)*, trans. traducción y notas Plar Martino Alba Introducción (Madrid: Universidad Juan Carlos I, 2005), 63: "La primera mañana en Madrid, aparecimos los tres bien temprano en el comedor de desayunos sin haber acordado antes la hora del encuentro; apenas nos permitimos el tiempo de consumir el desayuno: nos esperaba el gran cuadro de Velázquez de Silva que se nos iba a mostrar en el Museo del Prado, hacía tiempo que nos había robado el sueño. Recorrimos a toda prisa las calles de Madrid, como si para el forastero no hubiese en ellas nada digno de ver u observar. Acalorados y agotados llegamos frente al sobresaliente edificio, pero para calmar nuestra hambre antes las pinturas españolas allí estaba un bien uniformado empleado del museo que nos mostró un anuncio pegado sobre las paredes por el que pudimos saber que en Madrid no se puede llegar tan temprano a los sitios. Una hora, una hora larga tuvimos aún el placer de tener que esperar".

**"**Ascendimos por una alta y ancha escalera de mármol, atravesamos una gran terraza y pasamos por una amplia puerta, y allí estaba el lugar de nuestros deseos. El Museo de Madrid es un lugar grande, cómodo y agradable. No hay muebles ostentosos ni lujosos, ni objetos expuestos, y a pesar de ello resulta regio y grandioso. Es acogedor y cómodo; no hay férreas barreras, Uno puede darse casi de narices con las pinturas u observarlas con lupa si a uno le apetece; no hay barniz que le vuelva a uno loco; por todas partes hay una hermosa luz que entra a través de amplios, aunque no demasiados vanos".[378]

En su relato nos acerca a su visión sobre los tipos de visitantes y nos apunta, ya en estas épocas tempranas, la presencia de clases populares entre sus visitantes:

"Me pareció que los vigilantes presentían de qué clase eran los diferentes visitantes del museo: Acompañaban a un grupo de campesinos y campesinas que también visitaba el museo, y se preocupaban de que estas personas no impidiesen acercarse a los cuadros a los demás que observaban todo con detenimiento. Diferenciaban siempre a los artistas y a los verdaderos aficionados al arte, a escritores e interesados, de aquellos, que como simples turistas, vestían claros trajes de mil rayas y husmeaban las salas del museo con las rojas guía de viaje entre sus manos (Se refiere a las guías alemanas Baedecker. La editorial Karl Baedecker, especializada en guías de viajes se fundó en 1827)".[379]

Este fue un aspecto, que años antes de que Israels lo recogiese en sus escritos, ya lo había hecho Merimée en 1830. Si bien hay que decir que el testimonio de Merimée resultaba contradictorio. Por un lado, se quejaba de la entrada los domingos en el Louvre, de "una muchedumbre de criadas, obreros y soldados" que producían una gran cantidad de polvo en el museo y por otro lado mostraba su desacuerdo con

[378]Isräe*ls* Joze, *op.cit,* 63-65.

[379]*Ibidem*.

el elitismo de la National Gallery y alababa la gran cantidad de pintores surgidos de clases populares:

> "(…) El domingo no es un día que podamos decir público y siento en verdad que esto no ocurra en Paris. Este día en el Louvre, una muchedumbre de criadas, de obreros y soldados, vienen a pasearse por la galería para ocupar sus horas de ocio;(…). Pero por lo general no prestan ninguna atención a las obras de los grandes maestros, que tiene la desgracia de ser algo obscuras y poco brillantes. El resultado de su paseo es la entrada de una cantidad de polvo terrible que hace necesarias frecuentes limpiezas, lo que perjudica seriamente los cuadros. Quisiera que tantas obras maestras no se enseñaran, sino a aquellos que pudieran o quisieran apreciarlas; por otra parte me sentiría muy molesto si se hiciese como en Inglaterra, donde para ser admitidos en una galería pública, hay que llevar un vestido de paño fino y tener todo el aspecto de un gentleman. En el Museo de Madrid se permite la entrada a todo el mundo, en botas o en alpargatas, bien o mal vestido; pero como durante los días que está abierto, la gente del pueblo está en su trabajo resulta que el pequeño número de aquellos que uno se encuentra en la galería, está allí con la intención de ver, y no pasearse a lo largo y a lo ancho. Sacrifican la jornada de trabajo para ver los cuadros, y se puede muy bien suponer que éstos son en verdad amantes de la pintura. ¡Cuántos pintores ilustres han surgido de clases artesanales! (...)".[380]

Otro aspecto señalado en los relatos de los viajeros, en cuanto al público se refiere, son las continuas deferencias con el público extranjero. Merimée apuntaba ya en 1830 que el público extranjero, podía entrar todos los días de la semana con tan sólo enseñar el pasaporte, mientras que el público general tenía limitado el acceso a dos días por semana, los miércoles y domingo:

[380]Merimée Prospère, "Cartas Desde España, (1830)", *Imagen Romántica De España*, (Palacio De Velázquez, Parque Del Retiro, Madrid, Octubre-Noviembre 1981) (Madrid: DGBA-Ministerio de Cultura, 1981), 163-167.

"El Museo está abierto con muchísima liberalidad; al público se le admite dos veces por semana, y los extranjeros pueden verlo todos los días con tan sólo enseñar su pasaporte. El domingo no es un día que podamos decir público". [381]

Hoskins escribía como los guardas del museo disponían únicamente de dos catálogos de las salas que prestaban particularmente al público extranjero. Ante esta situación y al ver que su número era de todas insuficiente para atender la demanda de los mismos, optó por comprar uno y pagar un precio cinco veces superior a su valor por encontrarse agotado.[382] Estas deferencias con el público extranjero también fueron recogidas por Zimmerman, cuando en 1902, y pese a encontrarse el museo cerrado por ser el cumpleaños del Rey, nos relató cómo pudieron acceder al mismo al enviar una tarjeta al Director, por aquel entonces José Villegas, y comunicarle su nacionalidad americana:

"The Royal Museum was closed on the King´s birthday and many of the people especially those who came from the country, were greatly disappointed when the found that entrances was prohibited on that day. They lingered about some time and endeavoured by means of the influence of guides to gain admission. They made many and loud complaints, and in various ways showed their displeasure. We were more fortunate, and through a representative sent our card to a director, who appeared, and after a formal introduction, in which informed him that we were Americans, were greatly willing to pay for the special courtesy of being permitted to visit it on this national holiday, we were instructed to retire for a short time, until the people had disappeared and then they would be pleased to admit us. We returned in due

[381] Merimée, *op.cit*. 163-167.

[382] Hoskins George.A., *Spain, as It Is (1850) (*ParísÈ. Brière, 1851), 149: "As the catalogue is out of print and there will probably not be another for years, I will mention the paintings, as they follow each other, which appeared to me worth attention. The keeper had one or two copies of the old catalogue, which he lent to strangers; but when other had applied before me, I had to manage without one; and it was only the day before I left that I was enabled to purchase the volume at five times its value".

time and were more courteously received, and we spent the remaining hours of the day among those rare treasures of art, to which we returned with added interest for many days of study cannot exhaust the marvellous charms of the many masterpieces of the Madrid gallery".[383]

Por su parte Hale, en 1883, nos dejaba una curiosa observación sobre la visita, comparando el trato dispensado por el Director del Museo del Prado a sus visitantes con el trato dado en otras instituciones museísticas. Le sorprendía que el director del Museo del Prado estuviese encantado con la existencia de público en sus salas. Hecho que, en su opinión, no ocurría en otros museos europeos, en los que los propios directores se comportaban como "sacristanes en su iglesia donde deseaban que no hubiese nadie".[384]

### 3.1.2. Cuestiones museográficas.

A lo largo del periodo que nos ocupa y en los relatos examinados, vislumbramos una preocupación por aspectos museográficos. Cuestiones como la iluminación de las obras, la restauración y la ordenación de la colección, fueron aspectos que estuvieron presentes en la literatura de viajes sobre el Museo del Prado. En muchas ocasiones sus impresiones se entrecruzan con sentimientos personales. Otras veces sus opiniones se entremezclan con las comparaciones con otros Museos de la época, especialmente el Museo del Louvre. El Louvre se convirtió en el museo

[383]Zimmerman Jeremiah S., *op.cit*, 128-129.

[384]Hale Edward Everett, *Seven Spanish Cities and the Way to Them (1882),* (Boston: Robert Brothers, 1883). 227: "They like to have you come, and they are sorry to have you go away. From the man at the door who takes your umbrella, all they way up to Señor D.José Madrazo, the accomplished artist who oversees the collection, everyone is good to you, it is not as in the Louvre, or in galleries I have seen nearer home, where they wish there were no visitors to the gallery, or as sacristans of churches sometimes wish no one would come to church. On the other

de referencia a la hora de reflexionar sobre la situación del Museo del Prado. Esta preocupación por cuestiones museográficas quedó reflejada no sólo en la literatura de viajes sino también en la reglamentación del museo que comienza a diseñar la organización interna del Museo del Prado durante todo el siglo XIX.

Como hemos comentado anteriormente, algunos autores son reticentes en considerar que, en estos momentos –segunda mitad del siglo XIX– existe una preocupación por cuestiones museográficas. Es el caso de Portús, quien apuntaba que quizás sea osado referirnos a "cuestiones museográficas"[385] al hablar de aquellos aspectos que afectaron a la manera y cuidado de la exposición. Pero lo cierto es que aspectos como la iluminación, la conservación de las salas y una mejora en la atención de las obras junto a una mayor diversificación del personal, constituyeron una preocupación constante a lo largo del siglo XIX, especialmente durante su segunda mitad, lo cual quedaría patente en los diferentes reglamentos publicados durante este periodo.[386]

## Iluminación

La obra de Merimée, anteriormente citada, resulta clave para conocer la situación del museo en cuestiones como la iluminación, las condiciones ambiéntales y su impresión sobre la sala reservada. Merimée se quejaba de la pésima iluminación de las salas. Arremetió contra los arquitectos por no tener en cuenta la iluminación

hand, everybody is pleased that more visitors have come. (…)They do not think that you are a wretched tourist "doing the gallery". They see to know that you are decent people, and are really interested in their treasures".

[385]Portús Javier, *Memoria escrita…*, *op.cit.,* 81.

[386]Sobre este tema vid: Álvaro Sánchez, Rocío, "Primeros reglamentos del Museo del Prado para visitantes", *III Jornadas de museos. Enseñar en los museos, enseñar con los museos* (25-26 septiembre de 2015), Universidad Complutense de Madrid. (inédito).

de las obras. Apuntaba que en algunos puntos la luz era tan fuerte, que era preciso la utilización del sombrero "a modo de pantalla" para poder apreciar los trazos de Velázquez y Van Dyck. Alabó la iluminación de la escuela italiana pero consideró, por el contrario, que la escuela española italiana y flamenca había sido sacrificada:

> "En todos los países, los arquitectos parecen haber sentido una gran satisfacción al hacer a los pintores el más perverso de los favores que tenían en su poder: parece como si hubiera habido entre ellos una rivalidad profesional. Si tienen que construir un museo, es seguro pensar que se olvidarán de una cosa, y es iluminar razonablemente los cuadros. (…)Las pinturas del Museo de Madrid no han sido tratadas mejor que las nuestras (en referencia al Museo del Louvre), pues si la luz es mal utilizada durante la mayor parte del día, las pinturas expuestas frente a las ventanas son poco más o menos que invisibles: la luz cae a plomo sobre los lienzos barnizados y se refleja como en un espejo. En cuanto a los otros, aquellos que se hayan colgado s al lado de las ventanas pueden verse, pero con cierta dificultad y desventaja, a causa de la enorme claridad de un cielo que, en España es deslumbrador. Es preciso utilizar el sombrero como pantalla para poder apreciar los finos y delicados trazos de un Velázquez y un Van Dyck. Este reproche no va dirigido tanto a la sección del museo que alberga las obras maestras de la escuela italiana, estas se encuentran iluminadas razonablemente sin embargo la escuela española y la flamenca han sido sacrificadas".[387]

Mérimée destacó la colección del Museo del Prado con respecto a la conservada en el Museo del Louvre, no tanto por el número de obras sino por su calidad: "En el Museo de Madrid no se ve nunca ese gran número de obras mediocres que en el Louvre se sorprende uno de encontrar al lado de las obras maestras de los

[387]Merimée, *op.cit*., 163-167.

grandes pintores". Aunque si apuntaba que ambos museos carecían de una buena iluminación en sus salas. [388]

Frente a la crítica de Merimèe, un coetáneo suyo, Gautier, consideró que además de la traza, uno de los aspectos más positivos del edificio era la iluminación.[389] En 1875, en sus comentarios sobre la Sala Oval, Baxley, también destacó la iluminación cenital de la Sala de Isabel II, futura Sala de Velázquez.[390] Décadas después, en el umbral cronológico de nuestra investigación, y habiéndose producido la ampliación de principios del siglo XX, Erskine, al describir las nuevas estancias y la nueva reordenación, elogia la iluminación de las nuevas salas así como su decoración y acabados.

> "(…) The Museum consist of building in the shape of an oblong cube, with a central room that projects form the long gallery that runs from end to end. Parallel with this long gallery another has been erected, containing the new rooms on the ground floor and twelve on the first floor, where the principal pictures are housed. These rooms are very lofty, admirably lighted and decorated, as each one is finished, to suit the pictures that are to hung on the walls".[391]

## Impresiones sobre la Colección y sus restauraciones.

Otro aspecto recogido en la literatura de viajes fue lo relacionado con las restauraciones de las obras, aunque no fue un tema sobre el cual los escritos se detuvieron con frecuencia. La mayoría de los viajeros hicieron descripciones someras

[388] *Ibidem*, 163-167

[389] Gauthier Théophile, *Viaje Por España (1840)* (Madrid: Editorial Mediterraneo, 2008), 95: "El Museo de Pinturas es de extraordinaria riqueza. Abundan en él los Tizianos, los Raphael, los Veronés, los Rubens, los Velázquez, los Ribera y los Murillo. La traza del edificio no carece de gusto, sobretodo en el interior. Los cuadros están bien iluminados (…) aunque la fachada que da al Prado no es agradable"

[390] Baxley., *op.cit*, 262-263.

[391] Erski*ne*, op.cit, 96-97.

y muy puntuales sobre este aspecto. Gallenga se quejó del estado de conservación y de las malas restauraciones de las obras. Aunque consideró que el Museo del Prado era lo único que merecía ser visto en Madrid y lamentaba que sus tesoros estuvieran enterrados bajo una capa de polvo que ocultaba los colores de los artistas**:**

> "Hence is nothing in Madrid that does not belong to the Decadence. There is hardly a building that is not commonplace and insignificant, of not positively hideous. Nothing worth seeing but the Museo or picture gallery; and it the gallery itself there is reason to regret that its treasures should have been in such keeping; that Raphaels "Spasimo", and "Perla" should have been in the hands of restorers, who have buried the artist´s oil colours under a coating of their own brick-dust"**.**[392]

Hoskins señaló el daño sufrido por los repintes y la limpieza excesiva de algunas obras de la Escuela Española, aunque las encontró en mejor estado de lo que esperaba. Destacó la ordenación de la sala que permitía hacer una comparación entre las Escuelas sevillana, valenciana y castellana, y apreciar sus diferentes estilos:

> **"**(…) The Museum of Madrid is a tolerably handsome building. A paltry upper story rather spoils the façade, and the portico is heavy; but few capitals can boast of a better one, and the situation is fine (…). You enter a circular domed room, filled with modern paintings. I observe two good Goyas, but I was too impatient to get amongst the treasures, to linger admits the glare of inferior works. Door to the right and left lead into the Spanish Schools, and in these rooms there are few bad, except some very modern daubs of fruits and flowers, etc, imprudently placed among the finest world in the world. There is no classification of the different Schools, and indeed such an attempt would only show how many names of the great Spanish artist are wanting. The paintings of Seville, Valencia and Castille are mingled together, and

[392]Gallenga Antonio, *Spanish Reminiscences Fifteen Year´S Travelling, Impressions of Spain and Portugal (1865-1879)* (Londres: Chapman and Hall, 1883), 28-29.

> good opportunities are certainly afforded for comparing the respective merits of the differences provinces. Some of them have been spoilt by repainting, and very many damaged in the cleaning, buy on the whole they are less injured than I expected. When the dose is not too strong, however prejudices fora a time, the patient rallies, and in first-rate pictures there is such extraordinary vitality, that they often recover their tone and sometimes their pristine beauty, even when there is almost reason to despair".[393]

Mary Eyre**,** apuntaba en 1865 que los cuadros estaban amontonados, algunos colgados en sitios donde era difícil verlos correctamente, y que habían sufrido muchos de ellos un "villano proceso" llamado restauración. El museo en general le pareció mal organizado, descuidado y desordenado:

> "I was disappointed in the famous "El Tinoso" by my favourite artist Murillo: for the face of Santa Isabel of Hungary did not strike me as so expressive of tenderness as Mr. Ford says it is (...). (...)I noticed many others; buy a dry catalogue of pictures always seems to me a dull chapter in a book; so I pass on from pictures men and women, to the living real ones; only remarking, that many of the pictures were lumbered up on against the other in the musée of the Botanic Garden, and hung in place where they could not be seen properly, and that a great many were undergoing, or had undergone, the villainous process called restoration, and the whole museum was badly arranged, slovenly, and untidy".[394]

En la misma línea Elwes, en una carta escrita el 17 de marzo de 1872, señalaba que pese al gran número de obras que poseía el museo, cerca de dos mil en aquel entonces, muchas de ellas se encontraban dañadas. [395]

[393]Hoskins*, op.cit,* 196.

[394]Eyre Mary, *Over the Pyrenees into Spain (1865).* (Londres, Bentley, 1865), 274-275.

[395]Elwes Alfred, *Trough Spain by Rail in 1872,* (Londres: Effigham Wilson, 1873), 65: "It contains an immense number of works more than 2000, and of course and infinite deal of spoiled canvas".

Aunque no todo fueron críticas. Godard destacó la buena conservación, gracias a las esteras que absorbían el polvo y al clima seco y duro que evitaba tener que aplicar gruesas capas de barniz como ocurría en los museos del norte Europa, a la par que escribía que sería "imposible describir todo lo que se encuentran en estas galerías donde el cuerpo se cansa y el alma se agota de admiración, de contemplar y de lamentar que la lengua humana no sea suficiente para expresar lo que siente frente a tales creaciones del genio".[396]

## Ordenación de las colecciones

En cuanto a la ordenación de las salas cabe destacar que en los criterios expositivos del Museo del Prado decimonónico prevaleció la ordenación arbitraria y la prevalencia del criterio decorativo sobre la sistematización histórica en su colección. El hecho de que los mayores esfuerzos organizativos del Prado tuvieran casi siempre como beneficiaria la colección de pintura agudizó su falta de sistematización. La colección de pintura, considerada la más importante, fue continuamente remodelada a lo largo del siglo XIX, relegando pocas oportunidades de actuación para la galería de esculturas. La prevalencia del criterio decorativo sobre otros fue el reflejo de una realidad que afectó a los museos y a la historiografía española del siglo XIX. A ello se unió la escasez de personal con conocimientos históricos- artísticos cualificado. Las instituciones museísticas estuvieron bajo la dirección de artistas de renombre y no de historiadores. Este hecho influyó de forma notable en los criterios de ordenación y

[396]Godard Abbé Léon, "*L´Espagne, Moeurs Et Paysages. Histoire Et Monuments (1865)*," (Tours: Alfred Mame et Fils, éditeurs, 1882), 155: "Les toiles y sont merveilleusement conservées; ce qu´on attribue en partie à l´usages des épais tapis de sparterie (esteras), où s´absorbe la poussière, et au climat sec et pur, qui dispense d´appliquer aux peintures ces couches de vernis sous lesquelles elles miroitent dans nos musées du Nord. Il nous est impossible de passer en revu ces longues galeries où le corps se fatigue et l´âme s´épuise en admiration, en contemplation, en exclamations qui font regretter l´insuffisance de la langue humaine en face des créations du génie".

exposición de las colecciones, sobre todo, en lo que se refiere a la de escultura; y no podía pasar desapercibido a los viajeros, en especial a aquellos procedentes de países de habla alemana, donde la historia del arte había alcanzado un desarrollo importante como disciplina humanística.[397]

En las descripciones proporcionadas sobre la organización de las salas del museo, la mayoría de los escritos describieron la Galería Central y la Sala oval, que fue en su día la Sala Reservada, destinada a partir de 1899 a la colección de Velázquez del museo. Sobre este tema, Boucher escribía en 1855 que el edificio, aunque bello, podría estar mejor distribuido y sobre todo mejor iluminado. Realizó una reflexión sobre qué difícil era una correcta y adecuada colocación de los cuadros en un museo, sujeto a las variaciones de la iluminación de un día para otro, la ordenación de la sala y la armonía existente entre cuadros vecinos, atendiendo a sus tonalidades y temática:

> "Le local, qui se compose d´une rotonde et de plusieurs salles, est beau, mais il aurait pu être plus utilement distribué et surtout mieux éclairé. C´est une chose bien difficile que de placer convenablement les tableaux. Un jour plus ou moins favorable, influe sans doute l'effet d'une peinture, mais ce qui agit peut-être plus encore, c'est le voisinage. On ne peut m'imaginer combien un bon tableau peut nuire à un autre tout aussi bon, ou à propos de faire ressortir. Retrouvez cette harmonie dans un musée, ou tout au moins, essayez le rapprochement des tons qui se heurtent et s'écrasent, est un talent presqu'aussi grand que celui de l'harmonie des couleurs, ou la parfaite justesse des accords: aussi est- Il peu commun".[398]

[397]Matilla José Manuel y Portús Javier, *op.cit*, 111-113.

[398]Boucher de Perthes Jacques, *Voyage en Espagne et en Algérie en 1855,* (Paris: 1859), 120-121.

Frente a la opinión de Boucher**,** la escritora y viajera inglesa Matilda Betham-Edwards consideraba que el museo era una excelente pinacoteca, tranquila y silenciosa como una iglesia. Sus salas no se encontraban abarrotadas por copistas que impidieran el disfrute de las obras y al salir uno se sentía revigorizado tras haber disfrutado de aquel deleite intelectual.

> "(…) It is not only the greatest but the best arranged, the quietest and the most comfortable. (…) All is quiet, and silent, and orderly, as in a church; the rooms are unadorned and perfectly lighted; the pictures are never hidden by crowds of copyist; the place is neve crowded or noisy; and after contemplating your favourite pictures or picture for a time; you leave the gallery, not tired and blinded by too many impressions, but refreshed and invigorated with a calm intellectual enjoyment that is as good and simple as it is deep and lasting".[399]

Eschenauer**,** en cambio, se quejó de la ordenación de la Galería Central, por la mezcla de pinturas de diferente calidad que perjudicaba el efecto del conjunto:

> "Se puede reprochar a la administración del museo el haber mezclado esas telas soberbias, un poco por todas partes, sobretodo en la galería larga y grande. Eso perjudica el efecto de conjunto, lo creo así; pero con la ventaja de proporcionar contrastes del más alto interés".[400]

Por su parte, a Kennedy, el Museo del Prado la parecía una galería ideal frente al Museo del Louvre. En el Louvre, las pinturas estaban colocadas demasiado altas, eran demasiadas y los suelos demasiados resbaladizos. Ante este cúmulo de desatinos llegó a la conclusión que un par de horas en el Louvre le eran suficiente para el resto de la vida. Al contrario que Eschenauer alabó la colocación de las obras

[399]Betham-Edwards Matilda*, through Spain to the Sahara (1867),* (Londres: Hurst and Blackett 1868), 79-80.

[400]Eschenauer, *op.cit*. 395-396.

en el Museo del Prado, el número de obras expuestas y la iluminación de las mismas:

> "But there is one thing that Madrid posseses of which it may well be proud the Prado. I think this must be the finest picture-gallery in the world. To my mind it is far past the Louvre in Paris. In the Louvre the pictures are set up too high and there are too many of them. And there is another fault about the Louvre that I suppose people of artistic souls never think of. The floor is most tiring to walk upon. What The French have done to it? I don´t know. But it is the worst and the slipperiest floor I have ever had the bad luck to walk upon. A couple of hours upon it is enough for a lifetime. Preserve me from the Louvre! On the other hand, the Prado in Madrid is an ideal picture-gallery. The light is good and the pictures are nearly all set on a level with the eye. One does not have to strain one´s neck in trying to see them. And there are not too many of them. This overcrowding of pictures into galleries does more to weary people with them than anything else(...)".[401]

En los años próximos al relato de Eschenauer, tenemos el testimonio de Annie J. Harvey que, junto a Mary Eyre y Matilda Betham-Edwards, fue una de las pocas mujeres viajeras que nos encontramos en nuestro periplo literario. Según Harvey, aunque España era un país "feo", el Museo del Prado se lo hacía olvidar al contener una de las colecciones de pintura más interesantes del mundo. Uno de los aspectos que destacó fue la ordenación de sus colecciones, las facilidades dadas a todo aquel que quisiese copiar sus obras así como la climatización de sus salas, uno de los grandes problemas del museo a lo largo de todo el siglo XIX:

> "Madrid, however, has an attraction that makes one quite forget that the surrounding country is somewhat ugly, and that the climate is somewhat bad, the Museum contains one of

[401]Kenne*dy* Bart, *A Trip in Spain, from Andalusia to Andorra,* (Londres: 1904), 167-169.

> the most interesting collections of pictures in the world, and is the more worthy of attention as it comprises most of the master-piece of the great painter whose grandest works are unknown of Spain (…) The gallery also is exceedingly well arranged with the exception that some good pictures are in the lower room. It is cool in summer, and warm in winter, and every facility is given to artist who may wish to copy"".[402]

Otros testimonios, como el de Hale, nos ayudan a conocer detalles relativos a la ordenación de las colecciones en las salas, como fue, en su caso, la Sala de la Reina Isabel.[403] De ella destacó su confort y su comodidad y la calidad de sus obras, lo que producía que al adentrarse en ella te encontrases bañado por la "bienaventuranza" de alguna de las obras más exquisitas del mundo:

> "I need to say that such change of picture goes on from time to time in the Royal Gallery, because such is the law of galleries and public libraries. You never visit one but the "are making a change in the arrangement, which will be a great improvement when it is done. So is it that sometimes the Isabella salon contains one set of pictures and sometimes another. But it always means to contain the best it is a sort of tribune, only much larger. It is comfortable, well lighted; and here you bask in the light and blessedness of the most exquisite pictures in the world".[404]

Otros autores como John Lomas describieron el Museo del Prado como una auténtica "casa del arte". Destacó la ordenación de sus colecciones, apreciando que estuviesen reunidas en unas cuantas salas, sin tener que andar "millas" para encontrarse con las obras maestras:

---

[402]Harv*ey* Annie J., *Cositas Españolas or Everyday Life in Spain (1872),* (Londres Hurst and Blackett, 1875), 91.

[403]Hale, *op.cit*, 221.

[404] *Ibidem*, 226.

"It is a relief to turn into the quiet Museo. That is home, at any rate- a veritable home of art. It is all in such deliciously small compass, all so well ordered, all so well. One has not to walk miles before attaining to favourite spots, or to stare over acres of unresponsive canvas before lighting upon familiar faces, or even to command one´s temper against officialism, or jostling. All is in a few rooms and that by exclusion of the bad rather than through poverty. The excellence too is so refreshingly its own-of Spanish. Beyond even the somewhat similar excelling of our National Gallery. One approaches the collection, aware, perhaps, of the fact that there is a grievous absence of representatives of the early Italian and German schools (…)".[405]

En el umbral del siglo XX, en 1900, la Guía Baedeker nos dejaba una exhaustiva descripción del Museo del Prado. Señalaba al Museo del Prado como la más celebre galería de pintura y de escultura. Destacaba también la arquitectura pese al hecho de que en su origen fuese a acoger una colección de Historia Natural y sus salas no fuesen suficientes para su destino actual. Sobre la disposición de las obras, advertía que era preferible no tomar la guía como referencia debido al continuo cambio de las mismas y a que su ordenación actual también era provisional, lo que hacía que algunas obras incluso se encontrasen dispuestas en caballetes. Pese a esta advertencia, la guía nos deja en sus páginas una pormenorizada descripción de la distribución de las obras:

**"**Le Musée du Prado, comprend la célèbre galerie de peinture, et celle de sculpture. (...) l´exterieur est remarquable. Mais comme les salles étaient d´abord destinées par une collection d´histoire naturelle, elles ne suffissent pas à leur destination actuelle. En particulière, il n´y pas assez de jour en beaucoup d´endroits". (…) L´arrangement de la galerie a été fréquentèment changé dans ces dernières années. L´arrangement actuel n´est aussi que

[405]Lomas John, *Sketches in Spain from Nature, Art and Life* (Edimburgo: R. & R. Clark, 1888), 90.

provisoire. Beaucoup de toiles sont exposées sur des chevalets qu´on peut ôter à tout moment. Il serait donc inutile de prendre pour base de notre description, l´ordonnance actuelle des tableaux". [406]

### 3.1.3. Opiniones sobre la Escuela Española.

Pasemos ahora a la gran protagonista de los relatos: la Escuela Española. El magnetismo ejercido por ella durante el siglo XIX se hizo patente a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la eclosión del Turismo Cultural y, dentro del mismo, del "museum trip". Así lo manifestaba Boileau en 1889, quien reconocía la superioridad artística del Museo del Prado frente al Museo del Louvre, pese a que éste último abarcase un umbral cronológico e histórico más amplio.[407] El sentimiento predominante en los relatos de viaje, en la mayoría de los casos, fue que el Museo del Prado era, sin lugar a dudas, el mejor lugar para el estudio de la Escuela Española. El triunvirato pictórico formado por Velázquez, Murillo y Goya atrajo las atenciones de la mayoría de los viajeros que se acercaron al Prado. Sobre este aspecto, Matilla y Portús realizaban la siguiente reflexión:

"No es lugar para repetir lo que se ha dicho muchas veces acerca de la historia de la revalorización de la pintura española por el público, la crítica y los artistas europeos del siglo XIX**.** Pero si queremos llamar la atención sobre el papel protagonista que desempeñó el Prado en ese proceso, ya fuera porque algunos de los pintores más importantes e innovadores de la época recorrieron sus salas, o porque entre los viajeros que lo visitaron se cuentan escritores notables y muy receptivos hacia los valores que encarnaban los artistas locales. Casi todas las

[406] Baedeker Karl, *Espagne Et Portugal. Manuel Du Voyageur* (Leipzig-París : Impr. de Grimme y Trömel, 1900), 64-67.

[407] Boileau, *op.cit*., 62-64.

descripciones extranjeras sobre el MP tienen como objeto la Escuela Española, y en general se hace en términos muy elogiosos, de manera que varios de los textos fundamentales para la fortuna crítica de nuestra pintura proceden de viajeros que dejaron por escrito sus impresiones sobre este museo. Fue el caso de Viardot para el público francés que escribió en tres ocasiones sobre el Prado (nota 83) y fue el caso de Richard Ford para el público ingles". [408]

En una arrebatada descripción, Andrade expresaba que de la misma manera que el teatro era la expresión literaria del espíritu español, en el campo artístico éste quedaba manifiesto en la pintura. Una España sin pasión es una inconcebible quimera, afirmaba:

> "É por isso que o theatro tem sido sempre a expressao litteraria mais nacional da Espanha, nas suas variadas manifestaçoes (...) Os episodios de uma vida como a espanhola nem cabem na forma puramente lyrica nem chegam para encher os vastos moldes epicos. Só na scena se podem represemtar como todo o seu movimento, enredo e desenlace. Pelo mesmo motivo, é tambèm a pintura a sua verdadeira manifestaçao artistica. (…) O seu fim era representar a força, cheia de serenidade e desprovida de paixao. Ora uma Hespanha sem paixoes é uma inconcebibel chimera. (...) Na Hespanha, (…), até as estatuas de pedra se movem e andam.(…)". [409]

Otro sentimiento predominante, entre los viajeros, fue que en ningún otro museo del mundo se podía conocer la pintura del auténtico Velázquez como en el Museo del Prado. Fue una opinión insistente, que encontramos entre muchos otros escritos, en el relato de Andrade, a la vez uno de los más emotivos y completos que

[408] Matilla y Portús, *op.cit*, 40.

[409] Anselmo de Andrade, *Viagem na Espanha (1875-1880)* (Lisboa: Manuel Gomes editor 1903), 38.

podemos encontrar sobre la pinacoteca.[410] Su relato nos dejó un recorrido por todas las Escuelas representadas en el Museo del Prado hasta detenerse en la Escuela Española y en las figuras de Velázquez y Goya:

> "Saos os quadros d´este prodigioso Velázquez e os do nao menos prodigioso Goya, que constituem a verdadeira originalidade do Museu de Madrid. Os dos outros mestres principalmente os dos italianos e os dos hollandezes, estao profusamente espalhados por toda a parte, no Louvre, nos museos de Veneza, de Florença, de Roma e n´outros muitos. Com Velázquez e Goya nao acontece isso. (…)No estrangeiro conhecem-no ainda menos do que a Velázquez. É necessario por isso ir tambem vel-o em Madrid. Nao ha pintor tâo español.(…)".[411]

Jules Claretie fue uno de los viajeros que exaltaron con más vehemencia la figura de Velázquez. Según él, la imagen que el Museo del Louvre proporcionaba de Velázquez y de la Escuela Española era minúscula al lado de la intensidad que ofrecía el Museo del Prado. Ningún artista "como este pintor sevillano" había llegado a comprender el papel del arte:

> "Notre Louvre ne donne de Velázquez et toute la peinture espagnole qu´une idée piteuse. Les Velázquez du Louvre, la petite infante exceptée, ne laissent pas plus une idée juste du maître que la face du Fagoteux ne donnerait une idée de Molière (...) Notre Velázquez ne sont pas d´œuvres, mais d´autographes. Je n´avais deviné Velázquez qu´en Italie, à Rome, dans la galerie Doria, devant ce portrait d´Innocent X si étrangement vivant et vrai (...) mais ce a

[410] Anselmo de Andrade, *op.cit*., 35-38.

[411] *ibidem,* 38

Madrid qu´il le faut juger. Je ne crois qu´un artiste ait jamais mieux comprend le rôle de l´art".[412]

Otros, como fue el caso de Bellinghan, dirigieron sus alabanzas hacia la figura de Murillo, a quien situaba al mismo nivel que a Velázquez. Sus niños mendigos tenían, según él, el mismo encanto que las obras realizadas por Velázquez, aunque consideraba que las mejores obras de Murillo se encontraban en Sevilla y no en el Museo del Prado:

"In one of the French Hotels in Puerta del Sol we spent nine or ten days, revealing in the finest picture gallery in the world-as all travellers from Ford downwards have called the Museo-and specially admiring Murillo´s pictures, though his finest master-piece are at Seville. Nobly has Murillo accomplished his life´s work, preaching sermons on canvas as durable as a though written on a stone. (...)Murillo´s beggar-boys are in their way as charming and courtly grace by the great painter Velázquez".[413]

Hare**,** por su parte, manifestaba que Tiziano, Pantoja de la Cruz o Velázquez tenían tal capacidad de transmitir en sus pinturas que uno tenía la sensación de estar viviendo entre ellas, a la par que consideraba al Museo del Prado una pinacoteca tan exquisita como mal ordenada:

*"In the Royal gallery where many delightful and profitable mornings be spent, Titian, Pantoja, Coello and Velázquez have handed down to us their living forms son vividly that we may still walk and live amongst them* (…)[414]. Upon the other treasures of the Madrid gallery it is impossible to dwell here. (…)Never was there a more delightful collection, though there never

[412]Claretie, Jules *Journées de Voyage. Espagne et en Portugal* (Paris: Alphonse Lemerre éditeur, 1870), 203.

[413]Bellingham H. Belsches Graham, *Ups and Downs of Spanish Travel* (London: Literary Society, 1883), 247-248.

[414]Hare J.C Augustus, *Wanderings in Spain*. (London: George Allen 1896), 210.

was one worse arranged, or in which it is more difficult, almost impossible, to find what you want".[415]

Un relato femenino lo encontramos en la voz de la copista María Baskisterf**.** Su escrito resulta interesante tanto por ser una voz en femenino como por venir de una copista. Sus impresiones están llenas de pasión por todo aquello que ve y vive, llegando a decir que el Museo del Louvre se quedaba "pálido ante la magnitud del Prado" y que nada era comparable a Velázquez:

> "Madrid Domingo 2 de octubre: Ah! el Louvre es pálido a su lado (…) Nada es comparable a Velázquez, pero todavía estoy demasiado deslumbrada para poder juzgar. ¿Y Ribera?! Señor Dios, Helos aquí a los verdaderos naturalistas ¡No es posible ver nada más verdadero¡ Mas divinamente, mas verdaderamente verdadero(…) Jueves 6 de octubre: he copiado la mano de Velázquez, vestida modestamente de negro, con mantilla, como todas las mujeres de aquí; han venido a mirarme mucho sobre todo un hombre. (...)Lunes 10 de octubre: mientras trabajaba en el museo llegaron dos hombres de bastante edad; me preguntaron si era la señorita Bashkirtef. Ante mi contestación afirmativa se precipitaron. El señor Soldatenkoff, un millonario de Moscú que viaja mucho y adora las artes y los artistas. Pollack nos dice que a Madrazo, hijo del director del museo y pintor él mismo, le ha gustado mucho mi copia y ha pedido conocerme. El viejo Soldatenkoff me preguntó si los vendía y yo cometí la estupidez de contestarle que no. (…)".[416]

Otros viajeros como Lomas expresaron el deleite de perderse en el Museo del Prado y de encontrarse con el auténtico Velázquez, el poder de Murillo y otros maestros no tan conocidos como Antonio Moro, Coello, Pantoja de la Cruz, Pacheco y

[415] Hare, *op.cit,* 213.

[416] Bashkirtseff María, "Visita a España (1881), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal,* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999), 453-454.

Ribera, pese a las carencias manifiestas en la Escuela Italiana y Alemana, y su alabanza de la excelencia de la National Gallery:

> "(…)Beyond even the somewhat similar excelling of our National Gallery. One approaches the collection, aware, perhaps, of the fact that there is a grievous absence of representatives of the early Italian and German schools, and under the impression that he has already abundantly studied Velázquez and Murillo elsewhere. And then all sense of lacking, even as all complacent resting in former experiences, is delightfully lost in the wonderful revelation of what the real Velázquez was, of a fresh power in Murillo, and of a whole host of hitherto unknown and yet veritable masters, from sixteenth-century Antonio Moro, Coello, and Pantoja de la Cruz, through Pacheco, Ribera (with, after all, his only too lifelike representations of what old days and old saint were)Zurbaran and Alonso Cano, Valdes Leal, or the Goya and Lopez (…)".[417]

Al contrario que Bellingham,[418] Lomas no consideraba que Murillo sólo pudiese ser estudiado en Sevilla y destacó la colección del Museo del Prado, donde uno podía contemplar sus Caridades, sus Inmaculadas, la *Adoración de los Pastores* y sus *Niños de la Concha*:

> "To say nothing of Murillo, who appeals to the students here in quite a refreshingly new light. There is not a solitary example of his impossibly sinless and confiding beggar boys, but he stands forth in his Virgins, Conceptions, Saints and Crucifixions, as the great religious painter that he essentially was devout in purpose and idea, tender and true in execution. It is often asserted the Murillo can only be appreciated in Sevilla, his native city, and it is assertion that leads on to a good deal of disappointement. His *Caridades* and Museo Pictures there are certainly very grand, buy surely he himself would be content to be judged by his two great

[417]Lomas, John *Sketches in Spain from Nature, Art and Life (1883),* 2ª ed. (Edimburgo: Adam and Charles Black, 1888), 90.

> Conceptions, his Adoration of the Shepherds, his *Niños de la Concha*, his Virgen del Rosario, of the Madrid gallery, an the Tiñoso, with its two great companion paintings in the neighbouring Academia de San Fernando".[419]

Leck describió la ordenación de la galería central,[420] donde destacó en especial la Escuela Española. Afirmaba que sería toda una osadía pretender realizar una correcta descripción de la colección y que por esta causa únicamente se detendría en aquellas obras que le habían causado una mayor impresión.[421] Velázquez y Murillo eran para él los maestros indiscutibles: Velázquez como fundador de la Escuela Madrileña y Murillo como fundador de la Escuela Española:

> "As it is natural the Spanish school is predominant, and in it of course Murillo and Velázquez are the undispute masters, the former as the founder of the School of Seville, the latter as that of the school of Madrid. In the middle of the large rectangular gallery which contains only masterpieces, there hangs an exquisite and priceless group of Murillo´s painting".[422]

La huella de Velázquez en algunos viajeros fue tan profunda, que llegaron a manifestar que aunque tan solo existiesen sus cuadros en el Museo del Prado, hubiera valido la pena el viaje. Este fue el caso de Eschenauer en 1880:

---

[418]Bellingham, *op.cit,* 247-248.

[419]Bellingham, *op.cit*, 92.

[420]Sobre este aspecto vid Matilla y Portús*: op.cit,* 76-77.

[421]Leck Jane, *Iberian Sketches, Travels in Portugal and the North-West of Spain, (1883),* (Glasgow: Wilson and McCormick, 1884), p. 114: ""To attempt anything like an adequate description of the Madrid Gallery would be a madness in any one like myself, ignorant of the first rudiments of art criticism, yet to pass it over unnoticed would be almost inexcusable. I must select only a few of the paintings that pleased me most, and describe them to the best of my ability, without the aid of technical terms".

[422]*Ibidem*, 114.

> "Dejadme decíroslo, al punto lector benévolo, a fin de no olvidarlo: aunque no hallarais en Madrid más que los cuadros, los sesenta y cuatro cuadros de Velázquez del museo, eso valdría el viaje. Lo digo sin temor de verme desmentido".[423]

Eschenauer ratificaba la opinión generalizada de que no era posible conocer la Escuela Española sin pasar por el Museo del Prado. La fuerza que emanaba de los pintores de la Escuela Española le hizo considerar que la esencia de España no se llegaba a conocer sino se había tomado contacto con su pintura.[424]

> "Comenzamos si queréis por los pintores españoles. A todo señor, todo honor. Por eso no se conoce suficientemente una nación inteligente como España, mientras se ignoran los grandes pintores. Mas el que no los ha visto en Madrid, no puede hacerse idea justa de ellos (…)"**L**a escuela española se distingue por su poderosa originalidad. Los maestros españoles!, creéis conocerlos bien, oh, parisien atareado!, porque os dirigís una vez todos los años quizás al Museo del Louvre, incomparable en ciertos casos, y muy superior, en todos ellos, al de Madrid, no en cuanto al número o la calidad de obras maestras, sino en cuanto a la ordenación, la clasificación histórica o nacional".

La Escuela Española se encontraba expuesta en uno de los lugares más especiales del museo, la Sala de la Reina Isabel, que más tarde, a partir de 1899, quedaría dedicada en exclusiva a Velázquez. El pintor Israels nos dejó escrita su impresión sobre la contemplación de esta sala tras su paso por la Galería Central, y

[423] Eschenauer Auguste, "España Impresiones Y Recuerdos", *Viajes de Extranjeros por España y Portugal",* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999), 374-375.

[424] Eschenauer Auguste, "España Impresiones…*op.cit*, 395-396: ""Comenzamos si queréis por los pintores españoles. A todo señor, todo honor. Por eso no se conoce suficientemente una nación inteligente como España, mientras se ignoran los grandes pintores. Mas el que no los ha visto en Madrid, no puede hacerse idea justa de ellos (…)"La escuela española se distingue por su poderosa originalidad. Los maestros españoles!, creéis conocerlos bien, oh, parisien atareado!, porque os dirigís una vez todos los años quizás al Museo del Louvre, incomparable en ciertos casos, y muy superior, en todos ellos, al de Madrid, no en cuanto al número o la calidad de obras maestras, sino en cuanto a la ordenación, la clasificación histórica o nacional".

nos narra cómo gracias a las indicaciones de un vigilante se adentró en la Sala de la Reina.[425] Eschenauer, apuntó cuestiones de circulació como la comunicación entre la Galería Central y la Sala de la Reina Isabel, resultado de las reformas acaecidas durante la década de los años 60, conocidas, según Portús gracias a las descripciones de los viajeros alemanes[426]

Otro de los muchos viajeros que nos dejaron su impresión sobre Velázquez, fue E. Hale. Junto a Velázquez admiró a Murillo, aunque como vemos a través de sus palabras, Goya no le causó tan buena impresión: "I say nothing of Goya, of whom the books say much, because I do not believe in him at all".[427]

Matilda Betham-Edwards, viajera incansable y autora de varios libros sobre España, Francia, Argelia y África Occidental, calificó a Velázquez como el "Voltaire de las artes".[428] Se detuvo en su recorrido en Murillo, Ribera, Zurbarán y Goya, pero reconoce que su principal objetivo era Velázquez. Y al igual que Erskine,[429] consideró que en ningún otro lugar podía estudiarse al pintor sevillano como en el Museo del Prado.[430]

[425]Isräels, Joze *España: Un Relato de Viaje (1894)*, (Madrid: Universidad Juan Carlos I, 2005), 63-65: "Era imposible entrar en aquel recinto sin quitarnos los tres al unísono el sombrero, tal era la atmosfera de sublimidad, tal la armonía de la belleza que nos salió al encuentro. (…) En el centro las Hilanderas, y frente a esta obra Los Borrachos (...).

[426]Mariño Beatriz y Portús Pérez Javier, "Visitantes de habla alemana en el Museo del Prado…, *op.cit*, 235.

[427]Hale Edward Everett, *Seven Spanish Cities and the Way to Them (1882).* (Boston: Robert Brothers, 1883), 226.

[428]Betham-Edwards Matilda*, Through Spain to the Sahara (1867).* (London:Hurst and Blackett, 1868), 65.

[429] Erskine, *op.cit*, 91.

[430] Betham-Edwards, *op.cit*, 79-80.

En nuestro recorrido por la Escuela Española y las opiniones que despertó hemos encontrado desde las excelencias ensalzadas por viajeros como Claretie o Andrade hasta opiniones encontradas como la de la viajera Frances Elliot. En el caso de Elliot si bien alabó el Museo del Prado es de los pocos testimonios en los que Velázquez no levantó la admiración consabida llegando a calificar a las Meninas como una "familia de monstruos", a la vez que criticaba la excesiva cantidad de copistas que impedían la contemplación de las obras.[431]

El interés por la obra del Greco fue más tardío y no se produciría hasta 1907 tras la aparición de la gran obra de Manuel Bartolomé Cossío[432] y el impulso dado por el Marqués de la Vega Inclán con la fundación del Museo dedicado al pintor cretense en Toledo gracias al cual quedó situado dentro del parnaso artístico español.[433]

## 3.2. Organización interna. Público y públicos en un museo en constante transformación.

La relación con el público en el Museo del Prado fue definiéndose desde los primeros tiempos de la institución. De manera gradual y resolutiva el museo fue legislando sobre su organización interna a la par que dejaba perfilada su política de público. En este sentido el Archivo del Museo del Prado conserva un documento excepcional para conocer las primeras políticas de público en los museos europeos.

[431] Elliot Frances, *Diary O Fan Idle Woman in Spain (1881-1882).* (Londres: F.V. White and CO, 1884), vol.I, 89-90: "All the horrid dwarfs of Velázquez-beggars, Zoppi, and Esopo, do not please me; neither his Menippus, his cobbler, nor his Don Sebastian, clever though that it is look of imbecile obstinacy (All these pictures are almost invisible for the number of copyist hard at work in reproduction)".

[432] Cossío Manuel Bartolomé, *El Greco* (Madrid: Espasa Calpe, 1981).

[433] Sobre este tema véase la Tesis Doctoral de María Luisa Menéndez Robles, *Un Mecenas de La España Alfonsina: El Marqués de La Vega-Inclán (1858-1942)*, (Madrid: UNED, 2004).

Se trata del Reglamento elaborado por el Museo Real de Luxemburgo en 1840.[434] Dicho reglamento establecía ya en esta época temprana, aunque con ciertas diferencias con respecto al por entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura, las directrices del comportamiento de los copistas que nos sirven para enmarcar la realidad de las políticas de público en estos años tempranos del siglo XIX. Según el Reglamento de Luxemburgo la entrada de los artistas que quisiesen copiar sus obras se haría bajo carta de presentación. En el caso del Museo del Prado se combinaron ambas fórmulas, tanto la carta de presentación como la solicitud a través de un formulario. En ambos museos quedó presente el deseo de potenciar la educación artística y la actividad educativa al fomentar la entrada gratuita al establecimiento de los alumnos[435] y profesores de Bellas Artes.[436]

Fue a partir de 1857 cuando el Real Museo de Pintura y Escultura comenzaría a estructurar su organización interna y su personal. Bajo la dirección de Juan Antonio Ribera (1857-1869), comenzó a definir la misma, cuestión que se iría completando en las décadas siguientes. Todavía en estos años la elección del Director se haría entre los pintores de Cámara del Rey, cuestión que cambiaría pocos años después con el Reglamento escrito tras la nacionalización del museo en 1870 en el cual se establecía: "El cargo de director será gratuito y honorífico y se verificará su nombramiento por

[434] AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.2, *Reglamento del Real Museo del Luxemburgo* (1840).

[435] Sobre la importancia de la copia en la educación artística véase: Barroso Gutiérrez, Cristina, *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Tesis doctoral inédita. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017).

[436] AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.2, artº3.

Real Decreto a propuesta del Ministro de Fomento".[437] Comenzarían a describirse las funciones del personal tales como las del conserje, de las celadurías de sala, que más tarde pasarían a denominarse vigilantes de sala, personal que tenía una relación directa con los copistas. Así entre sus funciones quedó recogida que el conserje fuese el responsable por el cuidado del orden interior de las salas y el depositario de todas las llaves y puertas del Museo. Los celadores, más tarde denominados vigilantes de sala, serían el personal que tendrían, tal como ocurre en la actualidad, una relación más directa con el público. Entre sus funciones se estableció: "Cuidar del buen orden y compostura en las salas que les coloquen el domingo en las exposiciones dominicales a las cuales asistirán precisamente de uniforme; hacer en los demás días la guardia asistiendo al establecimiento en las horas de Reglamento: vigilar e impedir que por los copiantes, ni por nadie se toque ni se infiera daño alguno de a los cuadros y objetos artísticos cuyo cuidado tiene y les está encomendando, tener muy aseadas las salas y limpios los cuadros del polvo(…)".[438] En lo que respecta a los porteros, se determinó como sus funciones, la custodia de cada una de las actuales puertas de Murillo, Goya y Velázquez, respectivamente. Entre sus competencias se encontraban: "guardar en las exposiciones públicas, sin retribución alguna, los bastones, paraguas y sombrillas que llevan los concurrentes, facilitando a los caballeros y señoras al tiempo de entrar una señal numerada que deberán recoger cuando salga; estar muy atentos y tratar con mucha amabilidad a las gentes, sin dar lugar a quejas y disgustos por los

[437]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8. *Proyecto de Reglamento de 1870* (manuscrito), artº 4.

[438]Ribera, Juan Antonio. *Reglamentos de los empleados del Real Museo con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*, 6 de julio de 1857, Caja: 1366/Legajo: 11280/ Exp. 33.

que visitan el Museo, espender (sic) los catálogos que se pidan por los estrangeros (sic) y demás personal que quieran comprarlos" (…).[439]

Este Reglamento del Real Museo de Pintura y Escultura de 1857, inspiraría el elaborado para el Museo de la Trinidad, años más tarde, en 1860.[440] Junto a la ordenación de la estructura interna del museo encontramos las primeras reglamentaciones que van a definir el comportamiento de los copistas en las salas. Una de las primeras reglamentaciones al respecto se produjo durante la primera dirección de Federico de Madrazo y Kuntz, (1860-1868) en 1863 bajo el título "REAL MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA DE S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición (sic) pública".[441] Según Eduardo Salas Federico de Madrazo junto con su padre, José de Madrazo, habían constituido una dinastía artística, erudita, viajada y conocedora de las novedades artísticas y museísticas de la Europa del momento. Como auténticos "príncipes de las artes" se movieron por el Madrid fernandino y más tarde isabelino, caracterizándose por una profunda y sincera preocupación por la situación del país y un afán por modernizar las instituciones culturales madrileñas. El caso de la familia Madrazo aunque representativo de una minoría ilustrada nos viene a confirmar cómo Madrid, según dicho autor, está más cerca de la cultura europea de lo que se ha venido pensando hasta el momento debido a los tópicos sobre la ciudad acuñados por escritores y

[439]Ribera, Juan Antonio. *Reglamentos de los empleados del Real Museo….op.cit.*

[440]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/ Exp.3 y 4. No se conserva en el Archivo del Museo del Prado el original sino un borrador manuscrito. *Proyecto de Reglamento de este Museo Nacional de Pintura (Trinidad)* (Borrador).

viajeros románticos. Los Madrazo viajan por distintos países de Europa y están siempre informados de los avances artísticos y científicos que se producen en otras ciudades. Como otros muchos intelectuales, sentirán un gran aprecio y una gran preocupación por el Viejo Madrid donde se concentran las principales instituciones culturales del país. [442]

Las instrucciones establecidas en Reglamento redactado por Federico de Madrazo para la entrada de los copistas al Museo del Prado perdurarían, con escasas modificaciones, hasta bien entrado el siglo XX. Entre las directrices que quedaron establecidas para la entrada de los copistas se estableció la solicitud dirigida al Director como el paso inicial para la realización de copias:

> "La persona que desee copiar algún cuadro presentará una solicitud dirigida al Sr.Director quien determinará lo que tenga por conveniente, en vista de la certificación o nota de capacidad y buena conducta que deberá acompañar el solicitante del maestro que dirija o persona conocida en esta corte. Si el Sr. Director tuviese à bien conceder el permiso, será este entregado al Conserje del Establecimiento para que tome note del cuadro que el agraciado se propone copiar, y de la fecha en que principio a verificarlo no permitiendo el dicho empleado copiar un cuadro por más de dos individuos a la vez, siendo grande, y por uno solo siendo pequeño".[443]

---

[441]Madrazo y Kuntz, Federico de, "*Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública*". AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4.

[442] Eduardo Salas Vázquez, "Madrid y los Madrazo" en Martí Carlos y Ayxela Gonzalez López, Montserrat (coord.)*El Mundo De Los Madrazo. Colección De La Comunidad De Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid 2007), 12.

[443]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. Madrazo y Kuntz, Federico de, "*Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro…", op.cit.,* Punto 1.

Se obligó a los copistas llevasen sus caballetes, sillas y demás enseres perfectamente identificados. El Conserje quedaba como el responsable del cuaderno de Registro donde se anotaría la entrada y salida de todos los efectos incluidos así como los lienzos preparados para pintar.[444] Sería respetada la antigüedad de cada copista a la hora de realizar su copia, pero su ausencia prolongada sin justificación previa al Conserje supondría la pérdida de su derecho de copia, así como la consideración de la obra como desocupada dando derecho a que pudiera ser copiada por otro copista. Lo mismo ocurriría con los utensilios y gradillas abandonados en el Museo. Se estableció la prohibición de retirar la barandilla que impedía arrimar el caballete a la obra. Aunque existieron excepciones que quedaron ya contempladas en la propia norma: "El Exmo (tachado) Sr. Director se reserva, sin embargo el dar su permiso para esto cuando las circunstancias particulares del sugeto (sic) que ha de copiar, del sitio en que se halle colocado el cuadro, tamaño esté concluido u otra causa legítima, le han creer que es necesaria esta concesión". [445] Se especificó también que no se permitiría colocar el lienzo de la copia muy arrimado al original, debiendo quedar entre ambos de uno a tres pies al menos de distancia, según las circunstancias del cuadro. Los vigilantes de guardia eran los responsables por la retirada de la barandilla, aunque quedaba prohibido realizar copias con las mismas dimensiones que el cuadro. Los copistas no podrían formar cuadrícula ni tirar raya alguna sobre los cuadros, a la vez que se prohibía tocar tanto éstos como sus marcos. Estaba terminantemente prohibido el uso de tintas, agua, aceite, barniz o cualquier otra sustancia utilizada con el fin de ver mejor la obra. El incumplimiento de todo ello

[444]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. *ibídem*, Punto 3 (tachado el número 2).

[445]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4, *Ibidem.,* Punto 4.

podría suponer la pérdida de su derecho de copia.[446] Un episodio relacionado al respecto quedó recogido en 1865, cuando ante las continuas y repetidas manchas de aceite en la Galería Central, se estableció que si algún copista manchase el suelo debía darse parte al Conserje, quien apuntaría su nombre y apellido. Incurrir tres veces en esta falta supondría su expulsión en el museo no permitiéndole la entrada en lo sucesivo.[447]

Su recurrente presencia en las salas hizo que estableciesen una serie de normas de decoro: quedaba prohibido cantar, silbar, formar corrillos o cualquier actitud que violase las normas del decoro de esta "Real Dependencia". [448] Se estableció una serie de días a la semana a partir de los cuales se permitiría la salida de las copias realizadas por los copistas: Los miércoles y los sábados, o los martes y viernes si éstos eran festivos fueron los días establecidos para la extracción de las copias a partir de las dos de la tarde. El Conserje del museo sería el encargado de dar orden al portero para que permitiese a los copiantes la salida de las obras una vez que la misma había sido verificada por el jefe de restauración de pinturas que se presentaría a dicha hora para hacer el reconocimiento de aquellos cuadros que se quisiesen sacar de las salas. Las vísperas de exposiciones y días festivos debían ser retiradas todos los utensilios a la vista y guardadas en los lugares designados al efecto. Correspondía al portero custodiar la llave de la sala de los copistas y el responsable de controlar que todos los objetos estuviesen debidamente marcados

[446]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4, *Ibidem*, Punto 7.

[447]AMNP Caja: 353 / Legajo: 18.12 / Nº Exp: 18 / Nº Doc: 2. *Oficio del Director del Real Museo de Pintura y Escultura al Conserje del Real Museo por el que comunica la normativa a seguir tanto por copistas como por los empleados para evitar el deterioro del edificio.* 27 de noviembre de 1865.

[448]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4., *ibídem,* Punto 4.

para que nadie por "malicia o equivocadamente" pudiese sacar algún objeto del depósito.[449]

En 1868 de Federico de Madrazo y Kuntz elaboró un nuevo Reglamento para los empleados del museo, que supuso una continuación del que había sido elaborado por Ribera en 1857. Más que aportar novedades se limitó a copiar el Reglamento de Ribera, puntualizando algunos aspectos con respecto a los trabajadores del museo y definiendo progresivamente más sus áreas internas, como la distinción entre una sala de restauración de escultura y otra de pintura.[450]

Como hemos visto anteriormente, en 1868, tras la Revolución *La Gloriosa*, se produjo la nacionalización del Real Museo de Pintura y Escultura que quedaría integrado en el Ministerio de Instrucción Pública. La situación con la que se encontró Antonio Gisbert en 1868 no fue la más favorable. Al respecto Gisbert manifiesta en misiva del 29 de Septiembre de 1868:

> "No queda ni para lo más preciso, ni para papel de secretaría, la consignación mensual del Museo es de mil reales, en tiempos de Fernando VII, la consignación mensual era de treinta mil Reales (82). El 18 de Enero de 1868 un informe del Museo a Jefe Superior remite presupuesto general de gastos realizados en 1867. Total: 20.163'936 escudos". [451].

Según Garcia Monsalve, de 1865 a 1869 la situación fue absolutamente caótica. La separación Real Casa-Administración del Estado es manifiesta. Las poquísimas relaciones que el Prado tendrá con la Administración tanto civil, como

[449]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. *ibídem*, Punto 10 y 11.

[450]Madrazo y Kuntz Federico de, *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura, 2 de febrero de 1868*, AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/04.

[451]Garcia-Monsalve Escriña, Antonio, *Historia Jurídica Del Museo Del Prado (1819-1868)* (1994). Nota 83.

militar, e incluso la Administración Local serán siempre con un marcado distanciamiento por ambas partes, llegando incluso a enfrentamientos violentos, especialmente perceptibles en la función de seguridad del Museo.[452]

Esta investigación ha permitido "sacado a la luz" el manuscrito del Reglamento de 1870,[453] del cual se tenía conocimiento pero no constancia en el Archivo del Prado. Su importancia radica en que fue el primer Reglamento que se redactó tras la nacionalización del museo y así quedó recogido en el artº1 del mismo.[454] Este reglamento marcó la diferencia con respecto a todos los anteriores. Presentó una descripción pormenorizada de los cargos. Aparecieron nuevos cargos como el de Subdirector o el de Conservador de Pintura, cargo que tenía una relación directa con el trabajo de los copistas al controlar el trabajo de porteros y los vigilantes del museo que dejaron de llamarse celadores. El carácter nacional de la institución se ratifica en su título 2º cuando se indicaba que el Museo Nacional de Pintura y Escultura tenía como objeto conservar bien ordenadas las pinturas y esculturas propiedad de la nación, ofrecerlas al estudio de los artistas y el examen del público clasificadas convenientemente, adquirir fondos "dando en esta adquisición preferencia a los autores españoles, formar colección de los contemporáneos tanto para apreciar el progreso del arte como para estimulo de sus cultivadores".[455] Fue sin duda el Reglamento más completo redactado desde la fundación del museo. En lo

[452]Garcia-Monsalve Escriña, Antonio*, op.cit*, p.288.

[453]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8**.** Dicho documento apareció en medio de documentos de otras categorías. *Proyecto del Reglamento de 1870*.

[454]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8**.** *Proyecto del Reglamento de 1870*, *ibídem*, Artº 1: **"**el MNPE depende del Ministerio de Fomento, como uno de los ramos que constituyen la Dirección General de Instrucción Pública"**.**

[455]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8, *Ibidem*, artº 2.

que se refiere a los conservadores estableció su relación con los copistas y dedicó un capítulo a regular la presencia de los copistas titulado: "De los Copiantes". Junto a la necesaria solicitud para iniciar la copia bajo el obligado consentimiento del Director una vez examinada la capacidad del solicitante, se fijaría la fecha de inicio junto a la copia solicitada. Se establecieron unas pautas más detalladas sobre la realización de las copias: quedaba prohibido realizar más de una copia a la vez al menos que fuese sido concedido por el Director un permiso especial. Como en reglamentos anteriores todas las pertenencias debían de estar perfectamente marcadas. A partir de ahora sería el Conservador de Pintura y no el Conserje el responsable de llevar el control de la salida y entrada de los enseres de los copistas y de la entrada y salida de los lienzos. Se reduce el plazo en el que la copia sería guardada sin justificación previa pasando de 15 días a ocho días, tras los cuales se la obra objeto de copia se consideraría como desocupada.[456] Salvo excepciones quedó establecido que no se permitiría por regla general descolgar ningún cuadro para copiarlo. Aunque como las excepciones existieron, quedaron sujetas al permiso del Director, analizando las circunstancias del copiante, el sitio en que se hallase colocado el cuadro, su tamaño u otra causa lo hiciesen necesario o conveniente.[457] Se volvió a recalcar el carácter personal e intransferible del permiso de copia, exceptuándose únicamente a los padres y maestros o directores de los mismos copiantes que tendrían entrada siempre que se presentasen dándose a conocer por ellos. Quedaba prohibido abrir o cerrar las puertas, quitar las barandillas que únicamente podrían ser retiradas por los vigilantes de guardia bajo el consentimiento del conservador. Se establecieron los sábados

[456]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8, *Ibidem*, "De los copiantes", punto 4.

[457]*Ibídem,* punto 5.

como el día estipulado para la retirada de obras, siendo ayudados en dicha tarea por el conserje una vez que la salida había sido autorizada por el Jefe de restauración.[458]

Tal como manifiesta Javier Portús, los copistas formaron parte de la vida cotidiana del Prado y también de su iconografía. Las copias se convirtieron en un instrumento pedagógico de primera magnitud, al que recurrieron no sólo jóvenes en proceso de formación sino artistas de renombre en busca de fuente de inspiración. Eso mismo hizo, tal como señala el autor, que los museos se convirtieran en escenarios privilegiados de educación artística, y los lugares principales en los que se estableció el artista y la tradición. En el caso del Prado, la dinámica de las copias a lo largo de todo el siglo XIX fue muy alta: Rosales, Fortuny o el propio Sargent fueron artistas de renombre que se adentraron como copistas en las galerías del Prado.[459] De ello los Libros de Copistas junto con las Solicitudes conservadas en el Archivo del Museo constituyen una fuente inestimable para conocer su identidad y número a lo largo de todo el siglo XIX.[460]

El Reglamento de 1870 no llegó a ejecutarse como lo demuestra el hecho que pocos meses después, ya bajo la dirección de Antonio Gisbert (1868-1873), se volviera a redactar un nuevo borrador en abril de 1871, titulado "Proyecto de Reglamento especial para este centro".[461]

[458]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8, *Proyecto del Reglamento de 1870*, *ibídem,* punto 8.

[459]Portús, Javier. 2018., *op.cit*., 79-80.

[460]Sobre este tema se llevó a cabo una tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid presentada en el año 2017 por Cristina Barroso Gutiérrez: "Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista la importancia de la copia" (inédita).

[461]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6, *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo* (22 de Abril de 1871).

Antonio Gisbert señaló la necesidad de redactar este Reglamento para "recordarme la necesidad y el deber en que me encuentro de hacer valer mi fuerza moral y ascendiente como gefe (sic)" a lo que añade que "si un gefe (sic) ha de ser respetado por sus subordinados cual corresponde es necesario que aquel dé sus órdenes estribadas en bases ciertas para no divagar y que de ello resulte debilitación en la fuerza moral que debe ejercer sobre la dependencia. (…) las bases a que me refiero y deben existir en la clase de establecimiento como el que tengo la honra de dirigir son los reglamentos especiales para los mismos aprobados y autorizados `por la superioridad-No existiendo en esta Dirección para régimen del Museo una vez que órdenes y reglas emanadas de la Real Casa hoy difíciles algunas de cumplir e imposibles otras es de urgente necesidad un reglamento, base a que deben sujetarse, así los gefes(sic) como los subordinados." [462]

Finalmente el proyecto de Reglamento quedó materializado en 1872.[463] Fue por otro lado, el primer Reglamento redactado tras la fusión del Museo de la Trinidad y el Museo de Pintura y Escultura, tal como quedó reflejado en su artº 3:

> "Fusionados los dos Museos Nacionales en uno conforme lo dispuesto por requerido decreto de 22 de Marzo último; queda el de la Trinidad como local para depósito del Prado, hasta tanto que en éste se habilite local (tachado) encima escrito a mano sitio, suficiente en que puedan exponerse y quedar todos los cuadros y objetos existentes en aquel durante este periodo seguirán exponiéndose al público todos los cuadros y objetos de arte en repetido local de la Trinidad considerándole como uno de los departamentos de exposición del Museo Nacional. La custodia del mismo quedará a cargo del conservador del Museo Nacional, siendo

[462]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6, *Ibidem*.

[463]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento para el Museo de Pintura y Escultura,* 24 de octubre de 1872.

de su inmediata responsabilidad la conservación de todos los cuadros y objetos que allí existieren; como así será obligación en este empleado vivir dentro de la localidad; a cuyo efecto se le habilitará habitación en el mismo apartamento y sitio que el Director del Establecimiento crea más conveniente. Respecto a los demás dependientes de Porteros, celadores que han de cuidar el local queda a juicio del Señor Director del Museo disponer el servicio más acertado". [464]

La incorporación del Museo de la Trinidad al Museo del Prado no supuso el traslado de las más de 1500 obras que acogían sus muros, sino que apenas llegarían un centenar. Una de las razones fundamentales fue la falta de espacio en el Museo del Prado. En lo que se refiere a la colección esta aportación, aunque no fuese en su totalidad, supuso un enriquecimiento para incorporar la obra de los llamados *primitivos*, tanto españoles como flamencos e italianos. La Trinidad convertiría también al Prado en un punto de referencia para el conocimiento de la obra del Greco con la incorporación del Retablo de Doña María de Aragón. La mayoría del resto de pinturas fueron guardadas en el antiguo convento de la calle Atocha y a principios de la década de 1880 se produciría la incipiente formación de lo que hoy denominamos "Prado Disperso", dispersándose a lo largo del territorio nacional. [465] Con esta política señala Javier Portús, en el plazo de unos pocos años, el Prado pasó de ser "real", y por lo tanto exponente de un concepto patrimonial paternalista, ensimismado y cerrado, a convertirse de manera efectiva en nacional, y titular de un patrimonio que acabó disperso por todo el país. [466] Por otro lado, hacía tiempo que tanto viajeros como eruditos habían expresado la necesidad de completar una colección que en algunas

[464] *Proyecto de Reglamento…*24 de octubre de 1872, artº3.

[465] Portús, Javier. 2018. *op.cit*., 72-74.

escuelas resultaba insuficiente. Así Vicente Poleró, autor de un folleto titulado *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de los cuadros que constituyen el Museo del Prado* publicado en 1868, abogaba por recurrir a fondos de la Academia de San Fernando y del Monasterio del Escorial, así como por iniciar una política de canje con museos provinciales, lo que en su opinión, daría lugar al "más vasto, el más rico y el más importante de todos los museos conocidos".[467] A lo largo de la historia del museo la definición de una política que completase su colección que ha marcado la planificación de su política de adquisiciones. [468]

En lo que a personal se refiere, fue uno de los Reglamentos más completos redactados hasta la fecha, en el cual se realizó una descripción pormenorizada de cada puesto. En lo que respecta al personal relacionado con los copistas quedó establecido que el primer restaurador sería el responsable por la autorización dada a los copistas: "Para evitar que pudiera sustraerse algún cuadro de los existentes examinará todas las copias que traten de llevarse sus interesados, autorizando con su firma la papeleta de salida".[469] Los conservadores tendrían la obligación de llevar un cuaderno en el que anotarían la entrada de los lienzos que trajeren los copiantes, expresando el número y asunto del cuadro que quisieran copiar cada cual expidiendo una papeleta de salida para cada copia que los interesados tuvieran que sacar del establecimiento la misma que será visada por el primer restaurador y entregada al

[466] *Ibidem*, 76.

[467] Portús, Javier. 2018. *op.cit*., 72.

[468] *Ibidem*, 72.

[469] AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6., *op.cit*, artº23.

Conserje para darle salida.[470] El Conserje también ampliaría sus competencias llevando un registro de los enseres que llevasen los copistas[471] donde apuntarían los útiles, sillas y demás objetos que presentasen, dando la salida cuando lo solicitarán los interesados. Este cuaderno-registro, aseguraba que únicamente saliesen del museo aquello bienes que tuviesen titularidad. Las novedades con respecto a los reglamentos anteriores fueron mínimas. Así por ejemplo se vuelve a establecer el derecho de ausencia durante la realización de la copia sin previo aviso durante quince días y no ocho días, como había quedado establecido. Transcurrido el cual sino se producía aviso del motivo de la ausencia al Conservador, quedaba supuesto que la obra podía volver a ser copiada por otro candidato.[472] Por otro lado, las normas del buen decoro quedaban también puntualizadas: quedaba prohibido cantar, bailar, silbar o formar corrillos.[473] No quedó recogido en este reglamento el artº 11 del proyecto de 1871, en el cual se detallaba la prohibición de abrir o cerrar puertas o balcones de las salas o galerías, o retirar las barandillas que separaban al público de las obras.[474] Se mantuvo el derecho de los copistas a hacer también uso de sus estudios desde las nueve de las mañana hasta las cuatro de la tarde excepto los lunes, día dedicado a la limpieza durante las primeras horas de apertura.[475]

[470]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6*, op.cit*, artº 31.

[471]*Ibidem*, artº 37.

[472]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6., *Ibídem*, artº50.

[473]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6*., op.cit., Capitulo III, artº53.*

[474]*Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo (22 de Abril de 1871), op.cit. artº11.*

[475]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6*., op.cit., Capitulo III, artº59.*

La Reglamentación en el museo se sucede sin parar durante estos años y así sería hasta bien entrado el siglo XX. Así pocos años después del Reglamento de 1872, se dictó un nuevo reglamento en 1874 con apenas dos años de duración, hasta que se volvió a dictar un nuevo Reglamento el 31 de marzo de 1876. En el Reglamento de 1876 quedaba recogido por primera vez que el director debería ser pintor y académico de San Fernando y el subdirector, escultor, académico o premiado con medalla. Fue el primer Reglamento editado de la Historia del Museo.[476] Analizando su contenido contemplamos que se presentó fundamentalmente como un borrador de los redactados en 1871 y 1872. No existen grandes variaciones en este Reglamento con respecto a los anteriores. Si algunas matizaciones en el caso de los copistas a los cuales les dedicó el capítulo III, desde los artº23 al 35. Una vez concedida la posibilidad de copiar en el museo, la solicitud firmada, que hasta ahora se había entregado al Conserje, sería entregada al Conservador. Se insistía en las normas de comportamiento requeridas con el objetivo "de ayudar a aquellos dedicados al estudio y que necesitasen el silencio y la tranquilidad para sus trabajos".[477] Se especificó el horario de trabajos incluyéndolo en un nuevo artículo donde quedó establecido que los copiantes podían utilizar sus estudios todos los días de trabajo desde las nueve de la mañana a las cuatro de la tarde, excepto los lunes, que sería de una a cuatro por estar ocupadas estas primeras horas en la limpieza general.[478]

[476] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura: aprobado por S.M. en 31 de marzo de 1876 / Museo Nacional de Pintura y Escultura,* (Madrid: Imp. y Fundición de Manuel Tello*,* 1876*).*

[477] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura: aprobado por S.M. en 31 de marzo de 1876*, artº 29.

[478] *Ibidem*, artº35.

Durante este periodo no cesaron las quejas de los copistas. Entre otras destaca la del Pintor Ricardo Navarrete y Frós, pintor de Historia, autor de varias obras premiadas con primeros premios en las Exposiciones Nacionales y extranjeras, comendador de la Orden de la Isabel la Católica. Su objetivo era realizar una copia de la pintura de las "Hilanderas". En su solicitud de copista dejó reflejada la falta de consideración por el comportamiento de un celador. El celador justificó que por parte de la dirección del museo se había solicitado la retirada de los hules o las alfombras colocadas a sus pies, "porque ya estaban muy usados, aunque estuviesen enteros, se encontraban rotos y qué desde aquel momento dejará de pintar y fuera a comprar de nuevos relucientes".[479] Ante dicha queja Gisbert manifestó lo siguiente:

> "El exponente sabe y así lo consigna en su instancias y la antigua costumbre que hay en este museo como en todos los del extranjero, de que cada copiante tenga a sus pies un hule o una alfombra para evitar ensuciar el pavimento con los aceites indispensables para pintar pues aún con estas precauciones y especial cuidado, todavía se ven por el suelo infinidad de manchas; si el pintor Navarrete como algún otro, tuviera el respeto que se debe guardar a un establecimiento de la importancia de nuestra Museo Nacional no daría lugar a que se les recordara lo que mamás debieran olvidar". (…) Sobre la respuesta dada por la Dirección el 17 de mayo de 1874 fue la siguiente: "La Dirección no ahuyenta a nadie, lo que hace es facilitar con el mayor gusto a los artistas que viene a estudiar las obras de los clásicos maestros cuantos medios están a su alcance para la mejor ejecución de sus estudios y precisamente el señor Navarrete derecho a quejarse. En cuanto a lo que dice el interesado de la necesidad que hay en este establecimiento de una reglamento para empleados, público y copiantes sepan a

[479]AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº exp.3. 13 de mayo de 1974.

qué atenerse, ya tuve la honra de exponerlo a esa superioridad, con fecha de 4 de enero próximo pasado sin que hasta la presente tenidos resultado alguno".[480]

De este momento corresponde también la protesta presentada por el pintor George Becker por no permitírsele sacar calco de la obra de Rafael, *Virgen del Pez*, llegando a interceder en dicho asunto el embajador de Francia. El director Antonio Gisbert se basó en el Reglamento para argumentar las razones por la cual fue denegada dicha petición:

"El embajador de Francia dirige una carta con fecha del 20 del mismo, sobre una intrusión del pintor Sr. Georges Becker debo decir a V.I lo siguiente: hace unos 20 días se presentó pidiendo permiso de calcar el cuadro La Virgen del pez de Rafael (…) Las razones que yo expuse al solicitante sobre su deseo de calcar el referido cuadro son las mismas que tengo el honor de comunicar a esa superioridad. Los reglamentos de este Museo prohíben terminantemente que se calque ninguna pintura; esta misma prohibición rige con la mayor severidad en todos los museos de Europa. Para ejecutar una copia tan perfecta como la puede desear el gobierno francés para el Museo que está formando no es de absoluta necesidad que se calque el original, pues dicha operación no sirve más que para economizar unos cuatro o cinco días de trabajo. El cuadro de que se trata está pintado sobre tabla y aunque al ejecutar el calco se hace con el mayor esmero, se expande su deterioro y sería prudente acuda a lo solicitado, que no conduce a nada, o a lo más solo conduce a una economía de tiempo (…) No comprendo como un artista de talento, insta en llevar a efecto una operación tan grave por su índole y que en tan grave riesgo expone al original, esta son l V.S. las razones en mi concepto muy poderosas, que he tenido para negar lo que se solicita, sin embargo V.S. en su alto criterio dictará la resolución que creyese más oportuna y que yo acataré con todas las que emanan de

[480] AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº exp.3. 17 de mayo de 1974.

este centro directivo aunque en el caso presente no se podrá menos de ejecutar con consentimiento". [481]

A todo ello se unió el cierre de la puerta norte por obras lo que había causado las quejas de los copistas por las dificultades de acceso. Así quedó recogido en un documento con fecha del 25 de enero de 1870 donde los copistas manifiestan:

> "Que estando ya terminadas las obras de la entrada norte del Museo y creyendo porque este motivo haya cesado la causa de impedirme la entrada tanto a los copiantes como a los aficionados (…) y habiendo sido hasta ahora costumbre entrar para visitar el establecimiento por ser la más oportuna y conveniente a causa de la proximidad del centro de la población. A V.E. (sic) suplican se sirva acordar la entrada por dicha puerta del Norte al mismo tiempo que por la puerta del Mediodía (actual puerta Velázquez) pues en ello acreditara V.E. una buena y justificada dirección en beneficio de como copiantes y aficionados que constantemente frecuentan el establecimiento (Madrid, 25 de enero de 1870)". [482]

El documento fue suscrito por pintores de la época de la talla de Francisco Pradilla entre otros. Los copistas recibieron la respuesta por parte del Director Antonio Gisbert quien justificaba dicha medida con estas palabras:

> "Por orden del Ayuntamiento ha sido con el doble objeto de que sirva al público que baja al Retiro aprovechando al mismo tiempo para los empleados del establecimiento; sin que pueda adaptarse para el servicio público por no tener condiciones para ello y teniendo dispuesto esta dirección no haya más que una puerta de entrada y salida para público,

[481] AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.1/Nº doc.37, Gisbert, Antonio. Minuta de oficio del Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que informa de la queja presentada por el Pintor George Becker al no permitirle sacar un calco de la obra Virgen del pez de Rafael. 24 de octubre de 1872.

[482] AMNP Caja 381/Legajo 11.206/Nº exp.3. Gisbert, Antonio, *Minuta por el servicio de Copistas y solicitudes para realizar copias*, 1870, 25 De Enero.

copiantes, admiradores me encuentro en la imposibilidad de acceder a la pretensión de los solicitantes". [483]

Entre las solicitudes de copia conservadas encontramos la del Sr. Tornay, en la que solicita mediante la mediación del embajador de Austria-Hungria realizar la copia de *Las Hilanderas*. Pese a que los Reglamentos recogieron y recogerán sucesivamente la imposibilidad de mover las obras de su localización existieron excepciones, como en este caso donde se aprueba por la Dirección General que "sea trasladado dicho cuadro por un mes, à otra sala donde el referido artista pueda copiarlo en mejores condiciones de luz y espacio, teniendo en cuenta para ello las dimensiones del original y de la copia. Fdo el 10 de junio de 1890".[484]

Los fotógrafos comenzaron a estar cada vez más presentes en la vida de la institución. Es en este momento cuando se conserva en el Archivo del Museo del Prado, el oficio que permitía acceder a las salas al fotógrafo Jean Laurent[485]; documento firmado por el entonces Director General de Instrucción Pública Juan Valera, y dirigido a su director Antonio Gisbert:

[483] AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº exp.3, *ibidem*.

[484] AMNP Caja: 431/Legajo: 11.216/Nº exp. 3. *Reproducción De Cuadros*, 1890-1891.

[485] Sobre la figura de Jean Laurent y su repercusión en la sociedad del Romanticismo destacamos la publicación del Ministerio de Educación y Cultura que recoge más de 6000 fotografías de su autoría: *Jean Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*, (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2020).

"Esta Dirección ha tenido a bien conceder el competente permiso al fotógrafo Jean .Laurent, para pueda reproducir todas los objetos de arte debiendo verificarlo en los días horas y con las prevenciones que usted tenga à bien señalar". [486]

Junto a las peticiones por parte de copistas y fotógrafos, encontramos también peticiones de copias por parte de los alumnos de Bellas Artes. De estos años se conserva en el Archivo del Museo del Prado uno de los escasos documentos que solicitan la copia de varios moldes de esculturas por parte de la Escuela de Pintura y Escultura. Las solicitudes de copia de la colección de escultura son muy escasas frente a las numerosas peticiones de copias pictóricas:

> "Se solicita por parte de la Escuela Especial de Pintura y Escultura, moldes de las Estatuas del Fauno del Cabrito, de una Musa y de una Minerva Etrusca, encargándose de dirigir los trabajos, los señores profesores de la misma", siendo aprobada por el Museo el 21 de febrero de 1876. [487]

Durante estos años siguió en vigor el reglamento de 1876 sin apenas variaciones. [488] En los años noventa se constató en el Museo del Prado, la presencia de varios copistas, futuros pintores de renombre. En 1892 se constató la visita de Pierre Auguste Renoir. En 1895 quedó constatado que Picasso visitó por primera vez el museo y en 1896 la visita de Toulouse Lautrec. Renoir visitaría el Museo del Prado 20 años después de Manet, quien lo había visitado entre 1886-1890. Al igual que Manet,

[486]AMNP Caja: 354/Legajo: 18.70/Nº Exp.4/Nº Doc.15. Gisbert, Antonio, *Oficio de Juan Valera Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que conceden permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducir todos los objetos de arte existentes en el Establecimiento,* , 15 de Abril de 1871.

[487]AMNP Caja: 431/Legajo: 11216/Nº Exp.4. *Autorizaciones para Realizar Moldes de Varias Estatuas de este Museo*, 1876-1884.

[488]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3. *Real Decreto de 31 de mayo de 1881 sobre asignaciones para gastos de material, escritorio y oficinas* en Reglamentos y Reales Decretos que afectan a la normativa sobre el régimen interior del Museo.

Renoir había vivido su primer contacto con Velázquez visitando la Galería del Louvre. Según dejó constancia su amigo el joven pintor Albert André, "visitó España porque la pequeña infanta del Louvre le invitaba a ir a ver a sus hermanas del Prado".[489]

Durante la segunda mitad del siglo XIX fue Manet quien abrió la estela que luego seguirían otros pintores como fue el caso de Picasso. La visita de Manet se produjo entre 1865-1867. Ensayó las majas de Goya en su *Olympia* y emuló el genio de Velázquez en la *Infanta Margarita*, En las cartas que escribe a Fantin Latour el 14 de septiembre de 1865, Manet manifiesta que Velázquez merecía por si sólo el viaje y que era el pintor de pintores, y consideraba a Ribera y Murillo pintores de segundo orden. [490] Fantin Latour le contestó, el 20 de septiembre de 1865, que era necesario conocerlo bien y admirar la lucidez profunda, flexible y firme de su espíritu.[491]

Pocos años después, el 13 de octubre de 1897 está registrado en el Libro de Copistas el nombre de Pablo Picasso quien solicitaba realizar una copia de estudio de Velázquez y de la Venus de Tiziano. En esta primera visita Picasso estuvo acompañado por su padre. Respetuoso con su padre, con las enseñanzas recibidas y con los grandes maestros y debido a la escasa duración de la visita, según Javier Herrera, hay que suponer que solo le daría tiempo a ver y recorrer lo fundamental de siempre: Goya, Velázquez con las Meninas, y el Greco. Este primer contacto estuvo presidido por el respeto y la admiración hacia los genios y dioses de la pintura, en especial Velázquez, y por lo tanto también hacia la tradición y el pasado histórico. Los

[489]Benet, Rafael, *"Manet Y Renoir Ante Velázquez", Varia Velazqueña, Vol.I* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960).

[490]Bareau Wilson, Juliet (ed.), *Viaje a España, Édouard Manet,* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003), 58.

[491]*Ibidem*, 46-47.

testimonios de su paso por el Museo del Prado quedaron evidenciados en dos dibujos a lápiz plomo plasmados en las páginas de un carnet de 12x8 cm que versionan dos de los bufones de Velázquez: *El Niño de Vallecas* y *El Bufón "Calabacillas"*. [492] La impresión que el Museo del Prado, produjo en el joven Picasso, quedó recogida en las siguientes palabras:

> "El Museo de Pinturas es hermoso: Velázquez, de primera; de El Greco, unas cabezas magníficas; Murillo no me convence en todos sus cuadros; Tiziano tiene una Dolorosa muy buena; VanDik (sic) unos retratos y un Prendimiento de Jesús de órdago; Rubens tiene un cuadro (la Serpiente de fuego) que es un prodigio, Teniers unos cuadros pequeños muy buenos, de borrachos, ahora no me recuerdo más". [493]

En 1897, con la emisión de un nuevo Reglamento se intentó modernizar el museo y darle un peso científico para lo cual se propuso la creación de una biblioteca para el estudio de la historia del arte, donde se reuniesen las más acreditadas obras de este género, así españolas como extranjeras, y los catálogos de todos los Museos y galerías de España y de fuera de ella, para lo cual promoverá donaciones de particulares y de establecimientos públicos".[494] Se introdujo la decisión de crear un local para la exposición y venta de obras de los copistas, donde podrían exponer sus trabajos, lo cual resultaba toda una novedad. Se amplió también el horario para la salida de las obras, pudiéndose realizar a partir de las diez y no de las doce de la mañana como había venido siendo habitual. El Reglamento de 1897 introdujo una nueva figura en la relación de los copistas con el museo: el ayudante restaurador. El

[492] Herrera, Javier "El Joven Picasso en el Museo Del Prado", *Boletín del Museo Nacional del Prado*, T.XV, 1994: 60.

[493] Herrera, Javier, *op.cit*, 63.

[494] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura,* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos, 12 de abril de 1897. Nota 14.

ayudante restaurador sería el responsable de recoger y anotar las solicitudes admitidas y copiar el nombre del copista autorizado en el cuaderno correspondiente y el responsable por autorizar la papeleta de salida, funciones ejercidas también por el conserje.[495] Este mismo año el copista Hortensio Güell se queja por no encontrar en el servicio de entrada de copias a los restauradores a la hora estipulada por el reglamento de 1897, que según su artº39 quedó establecido a las diez de la mañana, la cual acabó tras una dilatada correspondencia con las disculpas del por entonces restaurador Julián Jiménez por encontrarse enfermo en "cama". [496]

De estos momentos consta en el Archivo del Museo Nacional del Prado un interesante documento en el que se decidía la cesión de más de 250 lienzos abandonados y otros objetos abandonados por los copistas, en su mayor parte "manchados de color" así como algunos caballetes, cinco en total, "que los señores copiantes han traído para practicar sus estudios". El entonces director consideraba que eran un prejuicio tanto por el espacio que ocupaban como por el peligro que podrían suponer como material combustible. Así y apoyándose en el artº25 del reglamento, y al haber sido abandonados durante más de un año, quedó dispuesto que los objetos fuesen distribuidos de manera gratuita entre los "jóvenes que se dedican al estudio del arte (…) y que por falta de recursos no pueden proveerse de los

[495] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura…op.cit.*, Capitulo III, artº30-47.

[496] AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 / Nº Exp: 20. *Queja presentada por Hortensio Güell, copista, por la falta de asistencia del personal encargado de facilitar las entradas de lienzos para copiar*.(11 de noviembre de 1897).

utensilios necesarios al efecto" de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de las clases de Colorido y Paisaje. [497].

Junto a las solicitudes de copia, encontramos cada vez de manera más frecuente, las peticiones de reproducción de fotografías. Así por orden del Director General de Instrucción Pública del 20 de mayo de 1879 se conserva el expediente por el que se concede a los señores Braun y compañía, "vecinos de Paris" según consta, permiso para reproducir obras en el Museo, ante lo cual el director del Real Museo de Pintura y Escultura respondió el 9 de junio de 1879:

> "En vista de la comunicación de su superioridad que fecha 20 del pasado, referente a que emita un informe respecto a una petición suscrita por D.Braun y compañía solicitando permiso para reproducir en fotografía los cuadros de este museo; tengo el honor de manifestar a su centro directo que no encuentro obstáculo por mi parte de que dichas reproducciones se verifiquen siempre que en la orden se consigne la prohibición absoluta de mover cuadro alguno del sitio que ocupa a fin de evitar el que pudieran sufrir algún desperfecto y el interrumpir los estudios críticos y copias de todo género q. diariamente se hacen en esta galería". [498]

En menos de cincuenta años el Museo del Prado había definido su realidad interna, en la que los copistas tuvieron una especial relevancia. Las regulaciones sobre el público y su comportamiento en las salas fueron tempranas. Por parte de las diferentes direcciones se realizó un esfuerzo notable por estructurar la vida interna de la institución.

[497]AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 / Nº Exp: 13. C*esión de 250 lienzos y 5 caballetes, abandonados por los copistas del museo, a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, para su aprovechamiento por los estudiantes de la misma.* (13 de diciembre de 1895).

[498]AMNP Caja: 431/Legajo: 11.216/NºExp.3 *Reproducción de Cuadros* 1890-1891 (Fotografías), 1879.

## 4. Consideraciones suplementarias: EL PAPEL DEL REGENERACIONISMO EN LA PROYECCIÓN PÚBLICA DEL MUSEO. LAS DIRECCIONES DE JOSÉ VILLEGAS (1901-1918) Y AURELIANO BERUETE Y MORET (1918-1922).

Habría que esperar al siglo XX, para conocer el antecedente de la institución tal como hoy la conocemos y admiramos. Y a todo ello, contribuyeron, en enorme medida, las reglamentaciones del siglo anterior y la labor de los grandes intelectuales del momento, que estuvieron siempre presentes, desde el día de su fundación, aquel 19 de noviembre de 1819. En estas líneas destacaremos la figura de dos de ellos, especialmente importantes: Aureliano Beruete y Moret y José de Villegas.

Durante la inauguración de la Sala Velázquez Aureliano Beruete y Moret (padre) pronunciaba las siguientes palabras en su discurso en 1899:

> "Entiende la Comisión que un Museo, es ante todo, *un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas, ya por escuelas, ya por autores, dentro de cada escuela.* En el caso presente, cuantos visiten el Museo podrán, al entrar en Sala de Velásquez, formar cabal idea de lo que significa y representa este pintor, del valor total de su obra y las fases y evoluciones, que muestra el desarrollo que en su arte llevó el término a través de los periodos de su vida: cosa imposible de alcanzar si sus cuadros estuviesen diseminados y mezclados con los de otros autores en las diferentes salas del edificio". [499]

Aureliano Beruete y Moret con su descripción del museo como un *establecimiento docente* adelantó uno de los principios de la Nueva Museología, que

[499] Beruete, Aureliano, (1899), *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. Don 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 M.G. Hernández, 10-13.

nacería tras la Declaración de Santiago de Chile de 1972, la cual defendía entre otros postulados el Museo como centro de educación.

La vocación social de ambas direcciones quedó manifiesta, entre otros aspectos, en su incipiente acción educativa. Las políticas de público durante estos primeros años del siglo XX también quedaron reflejadas en las reformas museográficas y arquitectónicas, como la primera gran ampliación del museo del siglo XX, diseñada por Fernando Arbós, que tuvo lugar entre 1913-1923.[500]

Al analizar el reglamento de 1901, vemos en su artº 3.7, al definir las obligaciones del Director con respecto al público, el eco de las palabras de Beruete: "corresponde al Director disponer la colocación de las obras expuestas de manera que lo estén en las mejores condiciones para ser vistas y en un orden el cual el estudio de los diferentes autores y escuelas pueda hacerse con mayor facilidad y provecho".[501] La vocación didáctica estaría también presente en Reglamentos sucesivos de 1909, 1912 y 1920, éste último activo hasta 1948.

El Director seguía manteniendo, como en reglamentos anteriores el control sobre el comportamiento del público, pudiendo prohibir la entrada a fotógrafos y copiantes si su comportamiento no entraba dentro de los parámetros establecidos. [502] Por otro lado sería el responsable de proponer al Ministerio cuanto estimase oportuno las reformas necesarias en relación al régimen interno del museo, informar sobre los incidentes imprevistos y proponer las mejoras de seguridad, comodidad y

[500]Vid. Moleon Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía de edificio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.

[501]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2., p. 7.

[502]*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909 Madrid, Imprenta y fototipia de J.Lacoste*, artº 3.7-8, p.7.

ornato.[503] Obligaciones que siguen estando señaladas para el Director de los Museos de Titularidad Estatal en el actual Reglamento de Museos de Titularidad Estatal R.D. 620/87 del 10 de abril.[504]

Junto al Director, se encontraba la figura del subdirector, puesto desempeñado por el Conservador de Pintura, y que se describe minuciosamente en el Reglamento de 1901, señalándolo en lo que respecta al público, como el responsable de autorizar con su firma las solicitudes que los copistas necesitaban para iniciar su trabajo, siempre bajo el visto bueno del director, así como autorizar la papeleta de salida del edificio de las copias, estuviesen terminadas o no. De igual manera, autorizarían las copias realizadas por los fotógrafos[505] y velarían por el cumplimiento de lo establecido en dicho reglamento. Estas obligaciones no quedan señaladas en el Reglamento de 1909, aunque en este sí que se indica que el subdirector sería el responsable por la biblioteca y el Archivo, "en condiciones de fácil práctica para las consultas necesarias".[506] Conserjes y celadores, porteros y guardas constituyeron el grueso del personal destinado a vigilar los comportamientos del público. Sus funciones eran las realizadas actualmente en los museos por los vigilantes de sala y por los guardias de seguridad privados. Su cometido no había cambiado conforme a lo que ya se había

[503] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, 1901, *op.cit*, artº3.23, p.9

[504] Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. Artículo 16 Dirección: *Sin perjuicio de las facultades de los órganos rectores y asesores de carácter colegiado que puedan existir en cada Museo, son funciones de la Dirección: Dirigir y coordinar los trabajos derivados del tratamiento administrativo y técnico de los fondos. Organizar y gestionar la prestación de servicios del Museo. Adoptar las medidas necesarias para la seguridad del patrimonio cultural custodiado en el Museo.(…)*

[505] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, 1901, *op.cit*, artº4, p.11.

[506] Reglamento de Museo Nacional de Pintura y Escultura, 1909, *op.cit*, artº4.3, p.8.

establecido en otros reglamentos. La figura del conserje y sus obligaciones sí que quedaron más detalladas en el Reglamento de 1901 como vemos a continuación: [507]

- Ser persona de absoluta honradez, lo cual se acreditará en la forma que más garantía ofreciese.
- No haber cumplido más de cuarenta y cinco años al solicitar el cargo, ni ser menor de treinta.
- No tener enfermedad crónica que le pueda imposibilitar en ocasiones de prestar el constante y fatigoso servicio de día y noche que le está encomendado.
- Haber servido en el Ejército, con preferencia en el cuerpo de Ingenieros o Guardia Civil, o haber sido jefe de bomberos.

Se exigía también cierto nivel cultura y de formación en Bellas Artes:

> "(…) Entre los que reúnan el mayor número de las citadas condiciones será preferido el que pruebe, después de su honradez tener mayor grado de cultura e ilustración, y muy especialmente el que haya servido en Escuelas de Bellas Artes y Oficios, Museos o bien tenga conocimientos o practique como profesión la pintura o la Escultura. En casos iguales se optaría por el que mayores méritos de índole artística reúna o conozca alguno de los idiomas inglés, francés o alemán".[508]

Tenía como obligación custodiar bajo su responsabilidad todos los objetos inventariados, y ser el depositario de las llaves de las puertas de salas, talleres, almacén de cuadros, carpintería, puertas exteriores y demás dependencias del

[507] Reglamento de 1901, *op.cit*, artº 16, p.17-21.

[508] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, 1901, *op.cit*, artº16, p.17-18.

museo. Así como comprobar que todo el personal a su cargo: celadores, porteros y guardas, cumpliesen sus deberes, "dando parte diario a los conservadores de cuanto suceda, incurriendo en responsabilidad si ocultase cualquier falta. Y de realizar la distribución de los celadores que han de prestar sus servicios en las diferentes salas y galerías teniendo en cuenta, para ello las condiciones de edad, vista, presencia, carácter…etc, afín de poner en los sitios de mayor cuidado a los que estén en completas condiciones para esa vigilancia. En todos los casos la distribución de los celadores, porteros y guardas la realizaría con el conocimiento y la aprobación del Director, no pudiendo alterarla sin causa justificada y dándole cuenta de ella".[509] El conserje seguía siendo el responsable de la autorización de las salidas y entradas de todo tipo de objetos al museo, tanto de aquellos que pertenecían a los copistas como al propio personal, "no permitiendo que saque nadie efecto alguno sin verlo antes de dar autorización de salida". Así como de autorizar igualmente la entrada y salida de las máquinas fotográficas de mano que los aficionados deseen utilizar en el establecimiento y autorizar también bajo su responsabilidad, la salida de los *chassis* con placas sensibilizadas de los fotógrafos de profesión.[510] Con respecto al público, cuidaría que no permaneciese cerrada sala alguna del Museo a los copiantes y al público. En caso de enfermedad del celador a cuya custodia estuviese encomendada una sala, sería sustituido por un portero o un guarda que no tuviesen servicio en ese momento. Como encargado principal del orden interno en el museo, dirimiría cualquier altercado que pudiese producirse en las salas, teniendo autoridad suficiente para hacer cumplir todas las prescripciones del Reglamento, valiéndose

[509] *Ibidem*, artº16, p.18-20.

[510] *Reglamento de Museo Nacional de Pintura y Escultura*, 1901, *op.cit*, artº16.6-7, p.18.

para ello de los celadores, porteros y guardas, y en último caso o en los días festivos y de mayor concurrencia, de los guardias de seguridad.[511] También tendría el control de la primigenia tienda del museo: de los depósitos de los catálogos expuestos a la venta y el número de los mismos, vigilando siempre que los porteros tuvieran ejemplares suficientes destinados a la venta, "persiguiendo que dichos ejemplares pudieran prestarse o alquilarse en perjuicio de los ingresos para el Tesoro".[512]

En el escalafón jerárquico inferior, se encontraban los viceconserjes, que actuaban como auxiliares de los conserjes y cubrían su puesto, en caso de ausencia, enfermedad o vacante. Sus obligaciones con respecto al público fueron recogidas tanto en el Reglamento de 1901 y de 1909: entre las principales se encontraban la obligación de realizar visitas continuamente por todas las salas, galerías y pasillos, para asegurarse del cumplimiento reglamentario del personal subalterno y que tratasen al público con la adecuada atención y consideración. A partir de 1909 tuvieron la obligación de cuidar que los celadores no cometiesen errores por falta de conocimiento del catálogo del Museo**,** requisito indispensable, por otro lado, para ejercer dicho cargo**.**[513]

Bajo responsabilidad directa de los viceconserjes se encontraban los celadores. Sus funciones eran muy similares a las que actualmente tienen los vigilantes de sala. Debían de cumplir su servicio siempre de uniforme, "presentándose aseados y vestidos correctamente".[514] Entre sus primeras obligaciones

[511] *Ibidem*, 1901, artº16.14, 16.21, 16.24, pp.20-21.

[512] *Ibidem*, 1901, artº16.18, artº16.20 pp.20.

[513] *Reglamento de 1909*, *op.cit*., artº 17.3. y 17.4, pp. 16.

[514] *Reglamento de 1901*, *op.cit*., artº 18.1, p. 17.

se señaló las de cuidar "del buen orden y compostura que debe guardarse en el interior del establecimiento, vigilando continuamente para impedir que ni por los copiantes ni por el público en general toque o infiera daño alguno en los cuadros, esculturas y demás objetos artísticos, exigiéndoles la responsabilidad debida si por negligencia o culpa suya se ocasionan".[515] Durante su servicio tenían la obligación de no estar sentados cuando hubiese público en las salas y en ningún momento podrían dedicarse a la lectura ni a otro entretenimiento sino tal como se señalaba *exclusivamente "*a la más escrupulosa vigilancia del lugar a ellos señalados, del cual en manera alguna podrán ausentarse sin antes hacer avisar al Conserje, por medio de la ordenanza volante o cualquier otra persona que no haya sido sustituido en su puesto*".* Tenían la obligación de tratar al público con la mayor urbanidad y cortesía, castigándose severamente las faltas que en este sentido cometan. Contestar sucintamente a las preguntas del público, no pudiendo entablar conversaciones que pudiesen ser causa de desatender el servicio de escrupulosa vigilancia que les estaba encomendado.[516] También debían realizar otras labores menos gratas, como la de aseo y la limpieza de salas y galerías, pasillos y demás dependencias, castigándose severamente el que no la tuviera en la limpieza recomendada.[517]

Cada una de las puertas principales contaba con un portero correspondiendo al Director del Museo establecer quien debía de colocarse en cada puerta. Entre ellos se elegía al Portero Mayor, por antigüedad en el cargo, escalafón o por elección del Director. Al portero Mayor le correspondía la puerta principal. Los porteros debían de

[515] *Ibidem, artº 18.2 18.3, p.22.*

[516] *Reglamento de 1901*, *op.cit,* artº 18.4, 18.6 y 18.7, p.17.

[517] *Ibidem,* artº 18.14, p. 24.

ejercer la más estricta vigilancia de sus porterías cuidando también de su aseo y limpieza. Debían de llevar a cabo el control de accesos, no permitiendo la entrada al edificio ni fumando, ni con bastón, paraguas sombrillas ni otros objetos, recogiéndolos, y entregando a sus dueños una señal numerada. En el Reglamento de 1909, se añade además "*o abrigos de los que se presten a ocultaciones punibles, recogiéndolos y entregando a sus dueños contraseñas numerada sin exigir gratificación alguna por el servicio.* [518]*.*

Tras los Reglamentos de 1901 y 1909, sin lugar a dudas uno de los momentos más importantes dentro de la organización del Museo, lo supuso la constitución de su patronato, por Real Decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 7 de junio de 1912[519] y su posterior reglamento sobre su régimen interno y su funcionamiento tuvo lugar por Real Orden el 12 de noviembre de 1912. [520] A partir de la creación del Patronato en 1912, todo lo relacionado al régimen interior del Museo y a su relación con el público, quedaría regulado por el mismo, *velando el Director del Museo por su cumplimiento*.[521] El primer Patronato del Museo del Prado contó entre sus miembros con distinguidas personales de la sociedad y de la intelectualidad del momento como su presidente Santiago Stuart y Falcó, Duque de Alba, como vocales: José Lázaro, Pablo Bosch, Aureliano Beruete, Elías Tormo, D. Benigno Vega-Inclan, marqués de la Vega-Inclan, D. Manuel B. Cossío y D. Luis de Errazu, y como vocales natos, el

[518]*Reglamento de 1909*, *op.cit,* artº 19.2, 19.

[519] 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 del arte en España*, (Valencia:Alfons el Magnànim, 2016), p.113-128.

[520]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.2. Museo Nacional de Pintura y Escultura. (s.f.). *Reglamento de Regimen y funcionamiento del Patronato (R.O 12 de noviembre de 1912).*

Inspector general de Bellas Ares y José Villegas director, siendo su secretario el Secretario del Museo, Pedro Beroqui.

Pese a los intentos de organización interna, realizados por los dos Reglamentos anteriores la situación del museo en 1912, momento del nacimiento del Patronato, era la siguiente según se expresa en una de las actas de sus primeras reuniones:

> "Propone el Patronato también que se pida la autorización reglamentaria para gastar (...) en la renovación de los uniformes de invierno del personal (…)en la pintura de varias puertas, maderas de las ventanas de la Sala de Alfonso XII, (…)y en marcos para algunos cuadros de Velázquez, Rubens y Goya que lo necesitan con toda urgencia (…)es de imprescindible necesidad hacer algunas obras con objeto de que puedan funcionar la calefacción el próximo mes de noviembre, (…)ya que de no ejecutarse esas obras sería imposible encender en las época indicada con lo cual sufrirían las consiguientes molestias para los visitantes de este Museo y sobre todo experimentaran graves daños las obras que en él se custodian". (…)[522]

Y es que tal como señalaba el preámbulo de la Real Orden del 7 de junio sobre las Disposiciones Generales referentes al Museo dispuestas por el Patronato:

> "Con esta nueva organización espera el Ministro proponente, lograr pronto que aquel deje de ser como hoy lo es, más que Museo orgánicamente constituido, una espléndida cuanto irregular Pinacoteca, en la que a lado de autores soberanamente personificados, falta aún dentro de las mismas Escuelas Nacionales, completar más series, y sistematizar y desamontonar otras. (…)Nuevas bases para la transformación y ampliación del edificio, comunicación con los grandes Museos del Mundo y con los demás de España, donde yace ignorada, y en muchos sitios en riesgo de perderse una riqueza artística e histórica

[521]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3. *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura publicadas por su patronato (*R.O. del 7 de junio de 1912).

[522]AMNP Caja: 1379, Libro 1, Acta º12.

considerable; la preparación de Exposiciones Especiales y organización de conferencias, de alta crítica las unas, de vulgarización artística las otras (…)y hacer fácil y grata la visita de turistas y amantes de las bellas artes; atención diaria solicita, efusiva para el Museo y sus elementos todos, con aquel calor y afán que no nacen ni pueden nacer solamente de un contrato de servicios, mediante la nómina entre los funcionarios y el Estado, sino del culto íntimo y fervoroso del Arte y sus glorias(…)."[523]

Cuando se analizan las palabras del Patronato, podríamos ver reflejado en ellas la misión-visión de cualquier museo de la actualidad: el acrecentamiento de las colecciones para completar la colección, cuestión dirimida desde su fundación, o la vocación didáctica: la realización de actividades de carácter educativo, conferencias para diferentes niveles de público o exposiciones, o la propia realización de exposiciones especiales. La vocación didáctica también estuvo presente, incluso, en los préstamos. Así el Patronato, a petición de Aureliano Beruete, rechazó la salida de algunos de los cuadros de Vicente Carducho, solicitados a petición del Embajador de la Santa Sede para ser expuestos en Roma, argumentando las siguientes razones: "El Sr. Presidente (el Duque de Alba) estima que la negativa debía fundarse en la oposición del Patronato a que salgan obras de arte fuera de España y menos con un fin puramente de ornato, haciendo Constar que aquel sólo se mostrará propicio a que se concedan a Museos o establecimientos de enseñanzas artísticas para contribuir a la educación estética de nuestro pueblo (…)". [524]

[523]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3*Disposiciones*…, *op.cit*,8-9.

[524]AMNP Caja: 1379, Libro 1, Acta nº12. Sobre este periodo véase: García-Montón González, Patricia España de ficción. El Museo del Prado y los discursos de la Historia del Arte. Tesis doctoral inédita. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020).

El 14 de mayo de 1920, durante la dirección de Don José Villegas, se publicó un nuevo Reglamento sobre el régimen y su funcionamiento.[525] Dicho Reglamento estuvo vigente durante casi treinta años y ha llegado hasta nosotros a través de una copia mecanografiada del año 1949. Entre las escasas novedades que presenta este reglamento se encuentra por un lado el cambio nominal definitivo del museo y los criterios de selección de la dirección. Se oficializa por primera vez el nombre de Museo Nacional del Prado, tal como se señala en el Capítulo I, *Del Museo y su personal* en su artº 1:

> "El Museo Nacional de Pintura y Escultura, que se llamará oficialmente Museo Nacional del Prado desde la promulgación de este Reglamento, es propiedad del Estado, depende del Mº de Instrucción Pública y Bellas Artes, y está regido por el Patronato que creó el Real Decreto del 7 de junio de 1912 (en este epígrafe). Lo forman las obras procedentes de los antiguos Museos del Prado y de la Trinidad y las adquisiciones hechas hasta ahora así como las que en adelante se hagan con arreglo a las disposiciones legales". La segunda novedad estuvo relacionado con el nombramiento del Director, al cual dedica el capítulo II. El cargo de Director dejó de estar ocupado obligatoriamente un artista, según dicta su artº 3: "el cargo del director del Museo se proveerá por el Ministro a propuesta unipersonal del Patronato y habrá de recaer en quien, a su juicio reúna condiciones y facultades de capacidad y cultura necesarias para desempeñarlo".[526]

[525]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2. *Real decreto 14 de mayo 1920* (Mºde Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de sur régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado*.

[526]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2. *Real decreto 14 de mayo 1920*, o*p.cit*., artº 3.

## 4.1. Disposiciones generales y regulación de la entrada y la visita en el primer tercio del siglo XX.

El acceso al museo y la gratuidad de la entrada quedó regulada y matizada a lo largo de los Reglamentos publicados tanto de 1901, 1909, 1913 y 1920. Tanto en el Reglamento de 1901 como en el de 1909, se establecieron unas disposiciones generales destinadas a establecer los criterios para la ordenación de la visita pública al museo. En 1909 se produjo un incremento del precio de la entrada como se señala en el artº 23 del citado Reglamento con el fin de "crear un fondo que sirva para mejorar la decoración, para compras de obras con destino a la Galería o aumento de la vigilancia y mejor servicio". Pese a gravar la entrada al museo, el debate de la gratuidad del Museo fue un asunto latente en el Patronato, como vemos en su Memoria de 1915, y así se lo hacen sentir al Ministro de Instrucción Pública:

> "Finalmente el Patronato tiene particular empeño en manifestar a V.E., que sigue siendo en principio partidario de la exposición gratuita de sus riquezas que custodia, y que a este fin encaminará los esfuerzos pero que considerando por una parte las facilidades que para visitar el Museo se dan a los Profesores, conferenciantes, Colegios, críticos y demás personas o colectividades a quienes interesan los estudios artísticos, y por otra que el producto de las entradas de los cinco días de pago, aunque no cuantioso, es de absoluta necesidad para atender a los gastos indispensables se ve obligado por ahora a esperar que las circunstancias le permitan realizar su deseo de que la entrada sea gratuita". [527]

Los colectivos que habían gozado de gratuidad en años anteriores seguían manteniéndola. En 1901 la entrada gratuita se hizo extensiva a los artistas y a los copistas: "A los artistas y copiantes se les facilitará gratuitamente un billete

[527] *Gaceta de Madrid*, Año CCLV, T.II, Lunes 12 de junio de 1916, nº164.

permanente para poder visitar el Museo en las horas abiertas al público, y otro igual a los Directores de establecimientos de enseñanza para él y los alumnos que le acompañen". Y en 1909 se matizó además extendiéndola "a los artistas de profesión que sean reconocidos como tales por la superioridad o por la dirección del Museo" y también, "a los maestros y Directores de establecimientos de enseñanza" lo cual se apunta "se hará extensivo también a los alumnos que le acompañen". En el Reglamento de 1913 se extendería "a los estudiosos de la historia del Arte". Y ya en 1920 se mantuvieron los mismos grupos de gratuidad, especificando también que ésta se haría extensiva a los alumnos de Arquitectura y de la Academia Bellas Artes de San Fernando.[528]

Siguiendo lo establecido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Museo del Prado llevó a cabo una serie de visitas didácticas, que conforme estableció el Real Decreto de 1901 del Ministerio de Instrucción Pública, debían ser recogidas en un libro-registro tanto las conferencias como las visitas pedagógicas realizadas; y se apunta que de la estadística que dicho libro arrojase, se daría cuenta anualmente a este Ministerio. Sobre este respecto, únicamente existe en el Archivo del Museo Nacional del Prado un libro de registro que corresponde a las conferencias dadas entre 1936-1950 y otro de visitas didácticas comprendido entre 1938-1950. Sí que se conservan minutas en las que se hablan de conferencias dadas en el Museo y de un cursillo dado al Ejército, fechados entre 1920-1924. Lo que sí podemos deducir

[528] *Reglamento del Museo Nacional del Prado aprobado por S.M en 14 de mayo de 1920*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, capítulo IV, artº 49, 38.

es que debió ser tal el éxito de asistencia de las mismas, que en 1922, Elías Tormo[529] propuso disminuir el número de asistentes, limitar el número de salas explicadas y reducir la realización de las mismas a los lunes, días en los que la afluencia de público era menor para no entorpecer el devenir diario del museo. Durante este tiempo la figura de Lázaro Galdiano impulsó la realización de cursos y conferencias en el museo para que así se cumpliese lo establecido en el decreto de creación del Patronato. [530]

Otro dato fundamental para los estudios de público del Museo del Prado en esta época, son las memorias del Patronato. En las publicadas en estos años se recogieron la cuantificación de datos de entrada relativos a los días de entrada gratuita, día de entrada de pago y entrada gratis en los días de pago. También se recogieron el número de trabajos realizados desde el taller de restauración, el número de copias realizadas, discriminando los pintores más copiados, así como la cantidad de ingresos y gastos anuales. Estos datos estadísticos fueron quedando publicados tanto en las memorias anuales recogidas como en el *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública* o en *La Gaceta de Madrid* y hoy resultan una fuente fundamental para la reconstrucción de la historia del público en el Museo del Prado.[531]

[529] García-Montón González, Patricia. 2016. "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, 129-146.

[530] AMNP Caja 431/legajo 11.228/Leg.200. Conferencias entre 1920-1960.

[531] AMNP Caja 1379/Legajo 19.14/Nº Exp.1. Actas de Patronato 1912-1917.

## 4.2. Reglamentación de su comportamiento entre 1901-1922. Fotógrafos y copistas.

El cambio de siglo fue más paulatino en cuanto a los cambios en la reglamentación del público en general y de los copistas en particular. La definición y organización del personal del museo había sido creada, como hemos visto, gradualmente a través de los reglamentos emitidos durante la segunda mitad del siglo XIX.

Fue a partir del siglo XX cuando la reglamentación comenzó a detenerse en cuestiones que afectaban directamente al público y también a lo relacionado con el uso del espacio del museo por parte de "otros tipos de públicos", como fueron los fotógrafos. El siglo XX se inauguró con un nuevo reglamento emitido en 1901[532] que perduraría hasta 1909[533], estando presente éste último activo hasta 1920.[534] Tanto en 1909 como en 1920 apenas encontramos novedades relativas al comportamiento del público en general y de los copistas y los fotógrafos en particular.

Tal como ocurrió en reglamentos anteriores, el director tenía la última palabra con respecto a los comportamientos tanto del público como de su personal dentro del Museo: como jefe superior del mismo corregiría todas las faltas que éste cometiera en el incumplimiento del mismo y propondría al ministerio, en caso de que

[532] *Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901, (*Madrid: Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos).

[533] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909*, (Madrid: Imprenta y fototipia de J.Lacoste, 1910).

[534] Villegas José de, *Real Decreto 14 de mayo 1920* (Mº de Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de su régimen y funcionamiento* (mecanografiado). Se nos conserva a través de una copia mecanografiada del año 1949. Según como queda constatado en su disposición final.

fuese necesario, la suspensión del empleo y sueldo y fijaría también de acuerdo con el ministerio las horas de apertura al público. A partir de 1909, aparte de sus competencias para la autorización de la copia de obras establecería las reglas que habían de observar los artistas para no estorbarse mutuamente ni causar molestias al público. Correspondía también al director la obligación de corregir por sí las faltas que los copiantes y fotógrafos cometieren "estando facultado para prohibir la entrada en el establecimiento al que fuere merecedor de dicha prohibición".[535]

El puesto de subdirector descrito en el Reglamento de 1901 sería desempeñado por el Conservador de Pintura. En lo que respecta al público, sería el responsable de autorizar con su firma las solicitudes que los copistas necesitaban para iniciar su trabajo así como autorizar la papeleta para la salida del museo de las copias realizadas, estuviesen éstas terminadas o no. Estas últimas obligaciones no quedaron recogidas en el Reglamento de 1909, aunque en éste reglamento sí que quedó indicado que el subdirector sería el responsable por la Biblioteca y el Archivo, "en condiciones de fácil práctica para las consultas necesarias", aparte estarían bajo su salvaguarda los inventarios del museo, ayudando al Director en las rectificaciones necesarias.[536]

Como hemos visto anteriormente, el conserje fue una de las figuras claves en la relación con el público. Sus funciones son parecidas a las ejercidas hoy en día por portero mayor de nuestros museos como responsable de los vigilantes de sala y de

[535]Aparece tanto en el Reglamento de 1901 artº 3.21 como en el de 1909 y en el artº 3.8 del Reglamento de 1909. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909 Madrid, Imprenta y fototipia de J.Lacoste*, artº 3.7-8, 7.

[536]*Reglamento de Museo Nacional de Pintura y Escultura de* 1909, *op.cit*, artº4.3, 8.

cuestiones de público. El conserje autorizaba la salida y entrada de todo tipo de objetos al museo, tanto de aquellos que pertenecían a los copistas como al propio personal, "no permitiendo que saque nadie efecto alguno sin verlo antes de dar autorización de salida".[537] En el caso de los fotógrafos, fue también el responsable de autorizar igualmente la entrada y salida de las máquinas fotográficas de mano que los aficionados deseasen utilizar en el museo y autorizar también bajo su responsabilidad, la salida de los *chassis* con placas sensibilizadas de los fotógrafos profesionales.[538]

El Reglamento de 1901 nos describe con detalle lo relativo a estos dos grandes sectores de público habituales en los museos: los fotógrafos y los copistas o copiantes. Los siguientes reglamentos, el dictado en 1909 y el dictado en 1920, que perduraría hasta 1948, no harían sino introducir pequeñas modificaciones sobre este aspecto, del mismo modo que hemos visto que ocurría con la regulación de entrada y la visita general. Mientras que en el Reglamento de 1901 se dedicaban más de cuarenta puntos a regular la figura de los copistas o "copiantes", en lo que respecta a su relación con el museo, en el Reglamento de 1909, apenas se dedicó un único punto para cada uno de ellos. Es la primera vez, en la historia de la legislación del Museo que las figuras de sendos profesionales son tratadas con tanto detenimiento.

En 1901 se establece que cualquier persona que desease realizar una copia de un cuadro, escultura u objeto artístico[539], debía dirigir una solicitud al Director del

[537] *Ibídem*, artº21.34.

[538] *Reglamento de MNPE*, 1901, artº16.6-7, 18.

[539] Reglamento de 1901, *op.cit,* artº21.

Museo, el cual valoraría la concesión del permiso en virtud de la buena conducta y capacidad, conforme a la nota del profesor o persona que lo dirigiese. El copiante fijaría el tiempo estimado que tardaría en finalizar el trabajo y sólo en casos muy justificados podría concederse una prórroga, que no sería mayor que la cuarta parte del tiempo que el copiante fijaría su ejecución. Por su parte, los copistas extranjeros deberían presentar la garantía de los representantes o cónsules de sus respectivos países. A partir del Reglamento de 1909, sería el Director del Museo quien fijaría el tiempo que juzgase necesario para la ejecución de la obra y señalase a los fotógrafos los días y horas que podían trabajar. [540] El plazo concedido sería de un año, y una vez autorizado debía de iniciarse la copia en el plazo de tres días, sino perdería su derecho y su turno pasando a ocupar el último lugar en la lista de espera. A partir de 1920, se delegó en el subdirector la responsabilidad de fijar el plazo que a su juicio necesitase el copiante para ejecutar la copia. [541] Transcurrido el plazo establecido se consideraría terminado el permiso, y tan sólo en casos justificados se concedería una prórroga. Continuaba la obligación descrita en Reglamentos anteriores de que los copistas tan sólo podían tener en ejecución una sola obra, que por otro lado nunca podría ser del mismo tamaño que el original, salvo un permiso especial del Director.[542] El Museo seguía proporcionándoles todo el material necesario de forma gratuita: caballetes, sillas, hules para el pavimento. En 1909 quedó grabada la realización de la segunda copia con una peseta. Existió una sala de estudio, destinada a los originales

[540]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7 *Reglamento del Museo Nacional del Prado, aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909*, artº21.21 y artº 21.22.

[541]Real Decreto de 14 de mayo de 1920, op.cit., Capitulo VIII, artº 47 1-4.

[542]*Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901, (*Madrid: Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos). Artº21.17.

que por su excepcional tamaño no podían ser copiados *in situ*, y que dejó de existir en 1912. [543] A partir de 1912, con la creación del patronato se establece la gratuidad en la realización de copia para aquellos artistas que hubiesen sido premiados en exposiciones nacionales o extranjeras y a los profesores de los establecimientos públicos de enseñanzas artísticas, los cuales les bastaría acreditar estas circunstancias para obtener el permiso de copiar. El resto de los aspirantes seguía obligado a solicitar autorización. La solicitud Se completó debiendo incluir una pequeña fotografía del interesado, que serían dos a partir de 1920. Se mantuvo el pago de una peseta por cada copia que se realizase, fragmentaria o no, siempre que se trabajase en ella más de tres días.[544]

En lo que respecta al público, copistas y fotógrafos el Director estaba autorizado para "corregir por sí las faltas que los copiantes y fotógrafos cometieren estando facultado para prohibir la entrada en el establecimiento al fuere merecedor de dicha prohibición".[545] En su trabajo diario, los copiantes eran controlados por los celadores, que llevaban nota tanto del número de los copiantes como de salas y obras en las que trabajaban. Tan solo estaba permitido copiar el cuadro para el que se tuviese la correspondiente autorización del Director. No sólo controlaban el comportamiento a los copiantes, sino que estaban obligados a comunicar cualquier falta o abuso que pudiese cometerse por parte del público, copistas o fotógrafos, dando parte inmediatamente al conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo

[543]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional del Prado,* aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909.

[544]*Reglamento de 1901*, *op.cit,* capitulo IV, artº15-17, 11

[545]Aparece tanto en 1901 como en 1909, artº 3.21 del primero y en el artº 3.8 del Reglamento de 1909.

hicieren. Entre sus atribuciones estaba también la de retirar de las salas y galerías los caballetes, sillas y demás objetos que el establecimiento pone a disposición de los copiantes, colocándolos en los depósitos que al efecto existen, la víspera de días festivos, y recolocándolos pasados estos sus respectivos sitios, *sin que por este servicio, ni por ningún otro que presten a los copiantes o al público deban recibir gratificación alguna*.[546]

Los porteros controlaban cualquier objeto que se sacase por parte de los copiantes y los fotógrafos del Museo. No eran pocos los problemas de seguridad del museo, como se deduce de la documentación conservada en el AMNP. La salida era autorizada mediante su correspondiente papeleta donde constaba el asunto, las dimensiones de la copia y nombre del copiante en cuestión. A partir de 1909 sería obligado también indicar la nacionalidad del copiante y serían autorizadas por los conserjes o vice conserjes. En 1920 este procedimiento será modificado, y sería el restaurador el responsable por firmar la papeleta de salida.

La convivencia entre el público y los copistas debía de ser lo más armónica posible. Se mantuvieron las directrices con respecto a la relación entre los copistas y el público: "la víspera de los festivos se retirarán las copias en ejecución depositándolas en los sitios destinados al efecto"[547]. Sobre este aspecto, en referente a la relación público-copistas, en 1901 se estableció incluso la distancia a la cual debían de ser colocados los caballetes que sería siempre la suficiente "para que entre su lienzo y la barandilla colocada delante de los cuadros, pueda pasar una persona.

[546]Reglamento de 1901, *op.cit*., artº 19.3-4.

[547]Reglamento de 1901, *op.cit*., artº 21.30 y 21.31.

Los copiantes que necesitasen usar gradillas están obligados a retirarlas cuantas veces los visitantes, así lo desee, si con ella cubrieran parte de un cuadro".[548] Los copistas quedaban obligados también a guardar silencio dentro de las salas sin formar corrillo, no pudiendo tampoco dedicarse dentro del Museo a otro trabajo que a la copia que tuviesen en ejecución.[549] Tras haber finalizado la obra el copista tendría un año para la retirada de la obra, tras el cual si ello no se había producido serían vendidas en subasta pública conforme a lo que se dispone en reglamento".[550]

Los fotógrafos obtendrían su permiso, al igual que los copistas, a través de una autorización concedida al Director. Y se mantenían las mismas obligaciones que se habían estableció en los Reglamentos anteriores. Al igual que los copistas, nunca podrían fotografiar más de una obra a la vez. Y en caso de que ésta fuese requerida para ser copiada y fotografiada al mismo tiempo deberían ponerse de acuerdo el fotógrafo y el copista. Los fotógrafos, como los copiantes, tendrían que respetar la ubicación de las obras, pudiendo ser únicamente desplazadas con permiso del director. Tenían prohibido el uso de productos químicos para obtener luz artificial y el empleo de toda sustancia que pudiera producir daño o molestia alguna a las obras. Se prohibía el uso de trípodes con puntas en los extremos que pudieran provocar agujeros en el pavimento. Para los cuadros situados en alto el Museo les proporcionaría un castillejo. Y estaban obligados como los copistas a la retirada de

[548]Reglamento de 1901, *op.cit*, artº 21.22 y 22.24.

[549]Reglamento de 1901, op.cit, artº21.38.

[550]Reglamento de 1901, op.cit, artº21.36

retirar sus aparatos, la víspera de los días festivos, pudiendo guardarlos en la sala destinada a los utensilios de los copistas.[551]

Frente a los más de veintiún puntos que dedica el Reglamento de 1901 a regular el ejercicio de copistas y fotógrafos, en el Reglamento de 1909, apenas se dedica un único punto a regular su actividad. A partir de este año los fotógrafos deberían abonar la cantidad de cinco pesetas por cada obra de pintura o escultura que quisiesen fotografiar.[552]

Con la creación del Patronato[553], en 1912, las modificaciones sobre el orden interno, afectaron en buena medida a copistas y fotógrafos, derogándose todas las Reales Ordenes a este respecto tal como versa en su Real Decreto de creación:

> "Quedan derogadas las disposiciones anteriores que se opongan a las de este Reglamento, y especialmente las que se refieren a los copiantes, quedando facultado el Director, de acuerdo con el patronato para determinar la forma y requisitos a que aquellos han de someterse para trabajar en el Museo".[554]

Se establecieron una serie de reglas a las que habrían de sujetarse los copiantes que trabajasen o aspirasen a trabajar, manteniéndose algunos de los principios introducidos en 1901 y 1909: como fue la prohibición de uso de productos inflamables, la obligación de retirar los caballetes en las vísperas de festivos y demás objetos, y el control por parte de los porteros de los objetos que entrasen y saliesen.

[551] *Reglamento de 1901*, *op.cit*., artº 22.

[552] AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7 *Reglamento del Museo Nacional del Prado, aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909*, artº 22.

[553] 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, 129-146.

[554] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones…op.cit*., pp. 39-40.

Se suprimió la sala de copias para obras de gran formato y se limitó su trabajo exclusivamente a los días laborales, siempre que no fuesen festivos o jueves. Se redujo el plazo de un año a 8 días para efectuar la salida de las copias ya finalizadas, o en su defecto éstas saldrían a subasta pública, "prevenida en Reglamentos anteriores".[555] El museo tampoco abastecería ya de material ni caballetes a los copistas sino que como queda establecido en el punto 14: los caballetes y hules para el pavimento serán propiedad de los copiantes y la Dirección procurará que en ellos se adopte un modelo uniforme".[556]

Los fotógrafos estarían obligados, a partir de este año, a entregar tres copias de cada fotografía que realizasen y abonar una cantidad que ya no era fija sino que quedaba a consideración del Director, anulándose la R.O del 26 de junio de 1901, "y cuantas disposiciones contengan concesión especial a los fotógrafos, respecto a la reproducción de obras del Museo, reservándose el Patronato el derecho de resolver respecto de ellas lo que estime procedente".[557]

Ambos colectivos tanto fotógrafos como copistas gozaron de gratuidad para la entrada del museo tanto en el Reglamento de 1901 como en 1909. La entrada gratuita también quedó extendida a los Directores de establecimientos de enseñanza y sus alumnos, a los artistas y a los copistas:

> "A Los artistas y copiantes se les facilitará gratuitamente un billete permanente para poder visitar el Museo en las horas abiertas al público, y otro igual a los Directores de

[555] *Ibidem,* Punto 11, pp.46-50.

[556] R.D. del 7 de junio de 1912, Punto 14., pp.46-50

[557] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones*…Capitulo III, artº 18.

establecimientos de enseñanza para él y los alumnos que le acompañen".[558] En 1909 se matizaron los términos de la gratuidad especificando que ésta sería dada "a los artistas de profesión que sean reconocidos como tales por la superioridad o por la dirección del Museo" y también "a los maestros, directores de establecimientos de enseñanza" lo cual como estableció el Reglamento de 1901 "se hará extensivo también él, como a los alumnos que le acompañen"[559].

A partir de 1912, con la creación del Patronato, se estableció la gratuidad para todos los artistas que hubiesen sido premiados en exposiciones nacionales o extranjeras y a los profesores de los establecimientos públicos de enseñanzas artísticas. La justificación de cualquiera de estas situaciones les permitía realizar gratuitamente las copias deseadas.[560]

De este tiempo se conserva en el Archivo del Museo del Prado el expediente en el que se solicita certificado de copia al director José Villegas por parte de Vicente Santaslaria como alumno de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, expedido por la entonces existente oficina de entrada y salida de copias y firmada por el restaurador Julián Jimeno. Vicente Santaslaria copió dos obras, una de Goya, *El retrato del infante Don Fernando niño*, y una copia de Van Dyck, *El retrato de la condesa de Oxford*, con fecha del 6 de junio de 1907. Otra interesante solicitud fue la realizada por Isidro Guasa, alumno de la Escuela Pictórica de Tokio, copió entre otros *Las Meninas* de Velázquez y *Los Niños de la Concha* de Murillo y el Sr. Yamashita, súbdito japonés, alumno de la Academia de Bellas Artes de Tokio, que solicitaba

[558] *Reglamento de 1901, op.cit*, artº 23.4, 38.

[559] *Reglamento de 1909*, *op.cit* art1 23, 23.

[560] *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional del Pintura y Escultural (Museo del Prado) publicadas por su patronato* (Real Orden del 7 de junio de 1912). (Madrid: Imprenta clásica Española), 46-50.

certificado de sus copias sobre Velázquez: *La Rendición de Breda* y *El Retrato de Doña Mariana de Austria*. [561]

Durante estos años se siguió reglamentando sobre el comportamiento de fotógrafos y copistas con profuso detalle en el Reglamento de 1901,[562] a lo cual dedicó más de cuarenta puntos. Como había ocurrido en el siglo pasado cualquier persona que desease realizar una copia de un cuadro, escultura u objeto artístico, debería dirigir una solicitud al Director del Museo, el cual valoraría la concesión del permiso en virtud de la buena conducta y capacidad conforme a la nota del profesor o persona que lo presentase.[563] El copiante fijaría el tiempo estimado que tardaría en finalizar el trabajo y sólo en casos muy justificados podría concederse una prórroga, que no sería mayor que la cuarta parte del tiempo que hubiera fijado para la ejecución de su copia. Frente al Reglamento de 1901 y su extenso artº 21 sobre la regulación de los copistas, el Reglamento de 1909[564] se dedicó a resumir lo contenido en dicho reglamento sobre los copistas y a los fotógrafos apenas les dedica un único artículo. [565] Además, por su parte, en el Reglamento de 1909 se incluye que los copistas extranjeros deberían presentar la garantía de los representantes o cónsules de sus respectivos países. Y también a partir de este año sería el Director del Museo, y no el copista como había

[561]AMNP Caja: 372/Legajo: 11.220/ Nºexp.1. *Certificados expedidos a copistas por la Dirección del Museo,* 1907, 14 de mayo.

[562]*Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901, (*Madrid:Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos). Artº21.

[563]*Reglamento de 1901*, *op.cit,* artº21.

[564]*Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 1 de abril de 1909,* 1910 *(*Madrid: Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos).

[565]*Ibidem*, 23.: "La persona que solicite autorización para fotografiar las obras de pintura o escultura deberá dirigirse al director por medio de instancia. Una vez concedido el permiso el solicitante presentará al Restaurador correspondiente una lista detallada de las obras que desee reproducir. Por cada reproducción de un cuarto

sido en años anteriores, quien fijaría el tiempo necesario para la ejecución de la obra y señalase además a los fotógrafos los días y horas que podían trabajar. En el caso de los copistas, el plazo concedido sería de un año. Una vez autorizada la copia ésta debía de iniciarse en un plazo de tres días, sino perdería su derecho y su turno pasando a ocupar el último lugar en la lista de espera. Transcurrido dicho plazo se consideraría terminado el permiso y tan sólo en casos justificados se concedería una prórroga.[566]

A partir de 1920 el plazo que el copista tenía para la realización de la obra sería marcado por el Subdirector y no por el Director como había sido hasta ahora. El copista continuaba teniendo que iniciar la copia en un plazo de 3 días, pasados los cuales sino hubiera iniciado la misma perdería el permiso. Quedaba bajo la tutela del Subdirector resolver todas estas circunstancias, autorizar de nuevo la copia cuando sin justificación previa cesaba la actividad por un tiempo igual o superior a los tres días.[567] El permiso concedido seguía dándose para la ejecución de la copia de una obra, que como ya había quedado dictaminado con anterioridad, nunca podría ser del mismo tamaño que el original, salvo permiso especial del Director del Museo.[568].

### Horario de los copistas.

En su trabajo diario, los copistas eran controlados por los celadores, que llevaban nota tanto del número de copistas como de las salas y obras en las que

escultura deberá abonar la cantidad de 5 pesetas. El Director fijará las horas y demás condiciones en que los fotógrafos podrán dedicarse a sus trabajos".

[566]AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional del Prado, aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909*, artº21.21 y artº 21.22.

[567]José de Villegas, *Real Decreto 14 de mayo 1920*, *op.cit*, Capitulo VIII, artº 47.4.

[568]*Reglamento de 1901*, *op.cit,* artº21.17.

trabajaban. En este sentido el reglamento era restrictivo: tan solo era permitido copiar la obra para la cual se tuviese autorización. Los celadores estaban obligados a controlar el comportamiento de los copistas y a comunicar cualquier falta o abuso que pudiese cometerse por parte del público, copistas o fotógrafos, dando parte inmediatamente al conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieren. Después de su trabajo tenían la obligación de retirar de las salas y galerías los caballetes, sillas y demás objetos que el museo pusiese a su disposición, colocándolos en los depósitos que existían al efecto la víspera de días festivos y recolocándolos pasados éstos a sus respectivos sitios, "sin que por este servicio, ni por ningún otro que presten a los copiantes o al público deban recibir gratificación alguna".[569]

La vigilancia de la entrada principal correspondía al portero mayor. Los porteros fueron los responsables del control de la salida autorizada de las obras u objetos artísticos fotografiadas o copiadas por parte de los copiantes y los fotógrafos del Museo. Las copias deberían ir acompañadas de la correspondiente papeleta donde constaba el asunto, las dimensiones de la misma y nombre del copiante en cuestión, firmadas por el conservador de pintura o escultura. La papeleta debía ser entregada en la oficina de copias de pintura o escultura al día siguiente de la salida de la obra. El resto de objetos utilizados por los copistas de manera diaria como cajas, los rollos de pinceles, etc., bastaba con que fuesen examinados por los porteros. Los objetos de uso no artístico podrían salir del museo mediante una orden verbal o escrita del conserje o del vice conserje.[570]

[569] *Reglamento* de 1901, *op.cit*., artº 18.11.

[570] *Ibidem,t* artº19.

En 1920 se introdujeron algunas modificaciones. En la solicitud se dispuso la obligación de añadir junto al asunto, las dimensiones de la copia y nombre del copista en cuestión, su nacionalidad, quedando por otra parte la responsabilidad de autorizar la salida de las obras al restaurador responsable de la oficina de copias.[571]

Otro aspecto que no siempre fue fácil de armonizar fue la coordinación del trabajo de copistas y fotógrafos con la apertura del museo y la presencia del público visitante. Con la intención de organizar el trabajo de los copistas se estableció que las copias únicamente podrían ser realizadas en horario de apertura al público, aunque "la víspera de los festivos se retirarían las copias en ejecución depositándolas en los sitios destinados al efecto". [572] Esta orden que aparece en el Reglamento de 1901 se mantuvo tanto en 1909 como en 1920. Se reguló la distancia en la que los copistas deberían colocar sus caballetes que sería siempre "la suficiente para que entre su lienzo y la barandilla colocada delante de los cuadros pueda pasar una persona" (…), así como "los copiantes que necesitasen usar gradillas están obligados a retirarlas cuantas veces los visitantes, así lo desee, si con ella cubrieran parte de un cuadro".[573] El Reglamento de 1909 especificaba y dictaminaba que de ninguna manera se podría privar al público de ver los originales "estando obligados a retirar éstas cuantas veces lo deseen los visitantes si con ellas se cubriera parte del original".[574] Se mantuvo la obligación de guardar la compostura en las salas sin formar corrillos, dedicados

[571] Villegas José de, *Real Decreto 14 de mayo 1920, op.cit*.(Texto manuscrito).

[572] *Reglamento* de 1901, *op.cit*, artº 21.30 y 21.31.

[573] *Ibídem*, artº 21.22 y 22.24.

[574] *Reglamento* de 1909, *op.cit*, artº21.

únicamente a la realización de la copia dentro de las salas.[575] Las copias finalizadas deberían ser retiradas en el plazo de un año, pasado el cual podrían ser vendidas en subasta pública.[576] En 1909 se estableció la puerta norte (La Puerta de Goya) contigua a la calle Felipe IV como la única salida permitida para las copias de las obras.[577]

Los fotógrafos obtendrían su permiso, al igual que los copistas, a través de una autorización concedida por el Director. Nunca podrían fotografiar más de una obra a la vez. Y en caso de que una misma obra fuese requerida para ser copiada y fotografiada al mismo tiempo deberían ponerse de acuerdo el fotógrafo y el copista. Los fotógrafos, al igual que los copistas, tendrían que respetar la ubicación de las obras, pudiendo ser únicamente desplazadas con permiso del director. Tenían prohibido el uso de productos químicos para obtener luz artificial y el empleo de toda sustancia que pudiera producir daño o molestia alguna en las obras. Se prohibía el uso de trípodes con puntas en los extremos que pudieran provocar agujeros en el pavimento. Para los cuadros situados en alto el museo se les proporcionaría un catalejo. Los copistas seguían obligados a retirar sus aparatos la víspera de los días festivos, pudiendo guardarlos en la sala destinada a los utensilios los copistas.[578] Los fotógrafos deberían abonar la cantidad de 5 pesetas por cada obra de pintura o escultura que quisiesen fotografiar.[579]

[575] *Reglamento* de 1901*, op.cit,* artº21.38.

[576] *Reglamento* de 1901, *op.cit*, artº21.36

[577] *Reglamento* de 1909, *op.cit*, artº21.

[578] *Reglamento* de 1901, *op.cit*., artº22.

[579] *Reglamento* de 1909, *op.cit*., artº23.

La creación del Patronato en 1912 trajo modificaciones sobre la organización interna del museo que afectaron en buena medida a copistas y fotógrafos, derogándose todas las Reales Ordenes a este respecto tal como versa en su Real Decreto de creación:

> "(…)Quedan derogadas las disposiciones anteriores que se opongan a las de este Reglamento, y especialmente las que se refieren a los copiantes, quedando facultado el Director, de acuerdo con el patronato para determinar la forma y requisitos a que aquellos han de someterse para trabajar en el Museo".[580]

Se establecieron una serie de reglas a las que habrían de sujetarse los copistas que trabajasen o aspirasen a trabajar, manteniéndose algunos de los principios introducidos en 1901 y 1909, como fue la prohibición del uso de productos inflamables, la obligación de retirar los caballetes en las vísperas de festivos y demás objetos, y el control por parte de los porteros de los objetos que entrasen y saliesen del museo. Se suprimió la sala de copias para obras de gran formato y se limitó su trabajo exclusivamente a los días laborales, siempre que no fuesen festivos o jueves. Se redujo el plazo de un año a 8 días para la salida de las copias ya finalizadas, o en su defecto éstas saldrían a subasta pública, "prevenida en Reglamentos anteriores".[581] El museo dejaría también de abastecer de material y caballetes a los copistas: "los caballetes y hules para el pavimento serán propiedad de los copiantes y la Dirección procurará que en ellos se adopte un modelo uniforme. El museo sólo facilitará gratuitamente unos y otros durante el año actual hasta donde alcance el número de

[580] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones…op.cit*., 39-40.

[581] *Ibidem,* Punto 11, 46-50.

los que hoy destina a este servicio y sin quedar obligado a su reposición".[582] Se mantuvo la obligación para los copistas extranjeros de presentar el aval por sus representantes diplomáticos o consulares. Como novedad se introdujo la obligación de presentar una fotografía pequeña del interesado que quedaría unida a su solicitud así como la copia, quedaba a partir de este momento, gravada con el pago de una peseta siempre y cuando se trabajase sobre ella más de tres días. Se mantuvo la duración del permiso durante un año máximo y el resto de aspectos que habían quedado perfilados en 1912 como la posibilidad de realizar una segunda copia grabada con una peseta. Se prohibió poder trabajar los jueves.

A partir de 1920 fueron los restauradores los responsables de dicho permiso.[583] Se mantuvo la puerta norte para la salida de copias, que únicamente podría producirse los miércoles y sábados de diez de la mañana a una de la tarde, o en el primer día hábil, si alguno de éstos fuera festivo.[584] Los fotógrafos estarían obligados a partir de 1912 a entregar tres copias de cada fotografía que realizasen y abonar una cantidad que ya no era fija sino que quedaba a consideración del Director, tras ser anulada la R.O del 26 de junio de 1901, "y cuantas disposiciones contengan concesión especial a los fotógrafos, respecto a la reproducción de obras del Museo, reservándose el Patronato el derecho de resolver respecto de ellas lo que estime procedente".[585]

[582] *Ibidem*, Punto 14, 46-50.

[583] AMNP Caja: 360/ Legajo: 111.02/Nº Exp.2. José de Villegas, Real Decreto 14 de mayo 1920 (Mºde Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de su régimen y funcionamiento*. (mecanografiado). Se nos conserva a través de una copia mecanografiada del año 1949. Según como queda constatado en su disposición final, artº33.3.

[584] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones*…46-50.

[585] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones*…Capitulo III, artº 18.

En 1897 se había establecido la oficina de venta de copias. Desde principios de siglo XX constatamos en la misma, la venta no sólo ya de la obra de los copistas sino también de las fotografías realizadas en el museo. Así quedó establecido en 1901 cuando se estableció que los fotógrafos podrían realizar la venta de sus fotografías en el Museo, previa autorización del Director, no pudiendo intervenir como intermediario ningún empleado del museo. Del mismo modo los copistas podían disponer de un local donde eran expuestas sus obras y poner a la venta sus copias terminadas, aunque de dicho local "en ningún caso podrá encargarse de ella empleado alguno del establecimiento".[586] Igualmente quedó señalado que se permitiría en el museo la venta de fotografías de las obras en el expuestas por parte de los fotógrafos aunque en la misma no podría intervenir ningún empleado del Museo. Los fotógrafos solicitarían del Director el permiso para vender, y éste era quien fijaba las condiciones en los que se había de autorizar la venta.[587] En el Reglamento de 1909 no se volvió hacer ninguna mención al local de venta de las obras de los copistas aunque a través de la documentación se deduce que estuvo activo hasta su cierre definitivo en 1912.[588]

Las modificaciones realizadas por el último Reglamento que abordaremos en este trabajo, el emitido por José de Villegas en 1920,[589] tan sólo puntualizaron algunos aspectos de los vistos anteriormente. Los celadores seguían teniendo la obligación de cuidar de la vigilancia de las salas y galerías del Museo, tanto en las

[586]Reglamento de 1901, *op.cit,* artº27.7, 38.

[587]Reglamento de 1901, *op.cit*, artº27.6, 38

[588]*Disposiciones legales…*, *op.cit*, punto 10, 46-50.

[589]Villegas José de, *Real Decreto 14 de mayo 1920*, *op.cit.*

horas de apertura al público como en aquellas en que le corresponden los turnos de guardia durante el día, hasta hacer entrega del local a los vigilantes nocturnos, responsables por las rondas a museo cerrado. Llevaban nota de las copias realizadas por los copistas tanto de las salas como de las obras en ejecución.[590] Los porteros continuaron teniendo la obligación de controlar las papeletas de salida de los copistas, que debían de ser entregadas en la oficina de copias al día siguiente de su salida y de vigilar también los objetos sacados por los copistas.[591]

En 1920 se introdujeron también algunas modificaciones en relación a la solicitud para la realización de copias: distinguiendo por un lado entre los solicitantes que habían sido premiados en las Exposiciones Nacionales o extranjeras y profesores de establecimientos públicos de enseñanzas artística a los cuales les bastaría con acreditar dicha circunstancia para obtener el permiso. El resto de los copistas seguirían el procedimiento habitual de dirigir una instancia pidiendo autorización al Director. Se añadió como novedad la necesidad del aval de la firma de un artista que garantizase la honorabilidad y la aptitud del solicitante. En el caso del procedimiento para los copistas extranjeros no hubo variaciones. Lo que si introdujo este nuevo reglamento fue la obligatoriedad de incluir dos fotografías para ser pegadas una al dorso de la tarjeta y la otra para ser archivada en secretaria.[592] Se detalló el procedimiento y se establecía que una vez concedido el permiso por parte de la Dirección se presentaría el copista al Conservador o Restaurador correspondiente, para que éste tomase nota del cuadro o escultura que desease copiar y de la fecha en

[590] *Ibídem*, artº31.1-31.5.

[591] *Ibidem, artº33.4.*

que empieza a verificarlo. Los permisos de copia serían personales e intransferibles expedidos por un año, siendo obligatorio ser mostrados al personal del museo cuantas veces fuese necesario.[593]

Observamos cómo durante el primer tercio del siglo XX se produce una definición progresiva del carácter de la institución y se fueron poniendo las primeras bases estables en lo que se refiere a su regulación y organización interna. Dicha misión quedaría consolidada durante la segunda mitad del siglo XX y tuvo su cenit en la Ley 46/2003 del 25 de noviembre reguladora del Museo Nacional del Prado[594] que convirtió al museo en Ente de Derecho Público, dotándole de autonomía para el ejercicio de sus funciones, tras más de siglo y medio de ordenanzas, reglamentos y Reales Decretos.

[592]Villegas José de, *Real Decreto 14 de mayo 1920*, *op.cit*., Capitulo VIII, artº 47.1.

[593]*Ibidem*, Capitulo VIII, artº 47.2 y 47.3.

[594]BOE nº283 del 26 de noviembre de 2003.

## 4.3. La vocación social de las direcciones de José Villegas (1901-1918) y Aureliano de Beruete y Moret (1918-1922)

Las direcciones de José Villegas (1901-1918) y Aureliano de Beruete y Moret (1918-1922) fueron definitivas para encaminar la institución hacia el carácter y la personalidad que tiene en la actualidad. En lo que se refiere a la configuración de su organización interna fueron determinantes los diferentes reglamentos anteriormente citados, de los cuales nos detendremos en los aspectos sociales y didácticos. Entre todos los reglamentos del Museo del Prado de este primer tercio de siglo, destacaremos el Reglamento dictado el 22 de febrero 1901[595].

Junto a las direcciones de Villegas y Beruete fue decisivo en estos momentos la creación del Patronato. Como hemos visto anteriormente, en el proyecto para la creación del Patronato del Museo, a través del Real Decreto el 7 de junio de 1912, el por entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Don Santiago Alba, estableció en su exposición de motivos la preocupación de actividades dirigidas al cultivo a de las Artes:

> "(..); la preparación de Exposiciones Especiales y organización de conferencias, de alta crítica las unas, de vulgarización artística las otras (…)y hacer fácil y grata la visita de turistas y amantes de las bellas artes; atención diaria solicita, efusiva para el Museo y sus elementos todos, con aquel calor y afán que no nacen ni pueden nacer solamente de un contrato de servicios, mediante la nómina entre los funcionarios y el Estado, sino del culto íntimo y fervoroso del Arte y sus glorias(…)".[596]

[595] *Reglamento Museo Nacional del Prado de* 1901, aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901, Madrid, Imprenta sucesora de Minuesa de los Rios, 1901.

[596] Real Decreto del 7 de junio de 1912, *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) publicadas por su patronato,* Madrid, 8-9.

Estas palabras muestran su orientación hacia una vocación didáctica, que será una de las claves del itinerario del museo en este periodo, como hemos señalado con anterioridad.

Con la creación del Patronato, tal como hemos visto, todo lo relacionado al régimen interior del Museo y su relación con el público, quedaría regulado por el mismo, velando el Director del Museo por su cumplimiento.[597]. El marqués de la Vega Inclán manifestó, en una de sus primeras reuniones[598] la necesidad de un "arreglo serio del museo". Se definieron también las pautas didácticas de la museografía de la colección: "que en el primer Museo Nacional debe exhibirse y admirarse la pintura española cronológicamente y por autores y si es preciso que se habiliten nuevas salas procurando de los poderes públicos los medios más eficaces". En la reunión del 2 de mayo de 1913, el marqués de Casa Torres apuntaba los tres objetivos primordiales del museo que según sus palabras "debían de ser realizados algún día":

> 1.-"Conservar íntegramente de toda clase de peligros, el tesoro artístico que hoy le está confiado" (…) "contribuiría eficazmente al mismo fin propuesto conservar debidamente lo que hoy poseemos, la creación de una pequeña biblioteca para uso del personal técnico y del público en general". La importancia dada a la documentación, como instrumento para la conservación de las colecciones quedaría también recogida décadas más tardes en el Código de Deontología del ICOM para los museos.[599]

[597]AMNP Caja: 1379 "Reglamento para el Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura", *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) publicadas por su patronato,* Madrid, Imprenta Clásica Española Artº 20-21, 24.

[598]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 1. *Libro de actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado* (1912-1914), Acta nº 7 del 17 de abril de 1913.

[599]Vid. Título II, *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, Paris, ICOM, 2013, 3-6.

2.-"Que todo este tesoro en su integridad o la mayor parte del mismo, esté convenientemente expuesto al público para que todos disfruten de él contribuyendo a la labor docente y de cultura que todo Museo debe procurar ante todo".

3.-"Aumentar y mejorar cuanto sea posible el número y la calidad de las obras expuestas que constituyen hoy en día la riqueza artística de la nación(…)Todo lo indicado no es labor de una día y constituye tarea para varios años de trabajo si ha de irse desarrollando paulatinamente y en sus múltiples detalles todo este programa".[600]

Esa vertiente didáctica y de apertura social del museo estaría presente también en las actividades realizadas durante estos años. Tal como apuntábamos, en la exposición de motivos del Real Decreto del 7 de junio de 1912 dentro de los fundamentos del Patronato se dispuso la realización por parte del museo de exposiciones especiales y la organización de cursos-conferencias.[601] También la vemos en la definición de los criterios de su funcionamiento interno tales como impedir la salida de obras fuera del museo, a excepción de que la misma sirviese para contribuir a la educación artística. Así ocurrió con las peticiones para participar en varias exposiciones temporales organizadas en Roma en 1913, en Londres, en 1914, en París en 1919 y en Florencia en 1922. En 1913 ante la petición de la embajada en Roma de un conjunto de obras para la decoración de sus estancias, el Presidente del Patronato, el Duque de Alba, defiende su negativa alegando que el Patronato únicamente se mostraría favorable a la salida de obras siempre y cuando "se concedan a Museos o establecimientos de enseñanzas artísticas para contribuir a la educación artística y de

[600]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 1. *op.cit*, Acta nº 8, 2 mayo de 1913.

[601]R.D. 7 de junio de 1912, *Disposiciones*…8-9.

nuestro pueblo".[602] Una situación similar surge al año siguiente con la petición de obras para una exposición en París sobre David y sus discípulos. En este caso tanto Pablo Bosch como Lázaro Galdiano se mostraron partidarios, al considerarlo una manera de estrechar lazos internacionales, y por el contrario, Bauer y Villegas mostraron su negativa manifestando: "(…) que el precedente que se sienta con estas cesiones es funestísimo y es preciso afirmar rotundamente que hay cuadros que nunca podrán salir del museo". Tras el desacuerdo manifiesto, se consensúa comprobar cómo afrontan estas situaciones museos como el de Londres y Bruselas. Finalmente sería rechazada la salida de las obras, de la misma manera que lo harían cuando en 1922 se vuelven a solicitar por parte del ayuntamiento de Florencia, obras del Museo del Prado, para una exposición de pintura italiana del seiscientos y del setecientos.[603]

Es de destacar, que no se pretendió desistir de la actividad didáctica, ni tan siquiera en momentos tan complicados, como el inicio de la primera guerra mundial. Así quedó expuesto en las actas del Patronato de 1914:

> "(…) Deseaba también el patronato organizar una Exposición, ya de obras de algún pintor insigne, ya de las de una escuela o grupo que ofrezca interés para la historia del arte, y no desiste de su empeño: mas no puede prepararla tan presto como quisiera; pues a ello se oponen, primero la dificultad de lograr en corto plazo el consentimiento de los particulares, Corporaciones o Centros que los poseen; y segundo el fundado temor de que por la dolorosa conflagración que aflige Europa quede muy limitado el número de gentes que la visiten".[604]

[602]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 1.*Libro de actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado* (1912-1914), Acta nº12, 7 octubre 1913.

[603]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 1*,* Acta nº19, 3 d e Febrero de 1914.

[604]AMNP Caja: 965. Memoria del Patronato de 1914, *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública*, 2 de marzo de 1915 Año VI, nº16.

Otro aspecto de su marcada vocación publica y didáctica quedó reflejado en la apertura de la Biblioteca del Museo que tuvo lugar en 1916 y en el establecimiento de los criterios para los nuevos catálogos:

> "(…)Para que el Museo quede al nivel de los extranjeros debe instalarse en las habitaciones nuevas una Biblioteca a fin de que el público pueda dedicarse al estudio de las Bellas Artes, reuniendo en ella la mayor cantidad de publicaciones antiguas y modernas nacionales y extranjeras y un Archivo fotográfico en que se junten documentos de arte principalmente español reproduciendo cuadros, esculturas, mobiliario, encajes, bordados que procedentes de aquí existen en Museos y Colecciones extranjeros, cosa tan necesaria que tal vez sea nuestro Museo el único que no la tiene".[605]

Se propuso la unificación de los catálogos, tanto de todas aquellas obras depositadas fuera del museo como de aquellas expuestas en el mismo. Dicha iniciativa fue impulsada por el marqués de Casa Torres: "Y como considera que un Museo Nacional además del fin puramente estético, tiene otro educativo, cree que es muy conveniente que en él figuren obras que aunque no sean excepcionalmente bellas sirva para el estudio de la pintura, por lo que propone que de esos cuadros concedidos en depósito vuelvan al Museo los de autores que aquí no estén representados o lo estén de una manera imperfecta, fijándose muy especialmente en los españoles. Piensa, por lo tanto, que cuando terminadas las obras se disponga de más local, en las salas altas o los que se consideren convenientes, deben instalarse

[605]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 2. *Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado 1915-1917*, Acta nº59 del 27 de junio de 1916.

series de cuadros que unidos a los hoy depositados den idea al aficionado- especialmente- de lo que nuestra Escuela Española fue".[606]

De manera paralela, la incipiente participación de la sociedad en la vida del museo quedó manifiesta en varios aspectos: por un lado en una intensa acogida de herencias y donaciones. Por otro lado, en la iniciativa para la creación de una Sociedad de Amigos del Museo. En cuanto al primer aspecto, para dejar constancia de las donaciones realizadas al museo, el Patronato propuso y aprobó la colocación de un cuadro de donantes en la rotonda del actual acceso de la Puerta Goya del Museo, al estilo del existente en la National Gallery de Londres. [607]

Por otro lado, la primera propuesta de crear una Sociedad de Amigos del Museo, se produjo en 1918:

> "El Sr. Presidente expone el proyecto que tiene de fomentar la creación de una Sociedad de Amigos del Museo, similar a las que hace tiempo existen en el extranjero, cuyos individuos mediante ciertas atenciones que con ellos se tuviese entrada gratuita, conferencias y excursiones dirigidas por miembros del Patronato entre otras" [608].

Como sabemos, este proyecto no quedaría concretado hasta 1980, impulsado por el historiador de Arte Enrique Lafuente Ferrari, quien también sería su primer presidente, y que nació finalmente bajo el nombre de Fundación de Amigos del Museo del Prado. [609] Se propuso también en este periodo la adquisición por

[606]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp: 3. *Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado 1918-1921,* Acta 102 del 20 de febrero de 1919**.**

[607]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp:2.*Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado* 1915-1917, Acta nº 63 del 19 de diciembre de 1916.

[608]AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/Nº Exp: 3. *Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado* 1918-1921, Acta nº87 del día 6 de junio de 1918.

[609]https://www.museodelprado.es/museo/amigos-del-museo

suscripción popular, por un valor de cien mil pesetas la Tabla de la *Virgen del Caballero de Montesa*[610] colaborando para tal fin tanto Sus Majestades los Reyes como la Sociedad de Amigos del Arte.[611]

### 4.3.1. Aspectos didácticos de las políticas de público.

Todas estas acciones en torno al público fueron acompañadas de una serie de actuaciones de carácter jurídico reflejadas desde el propio Ministerio de Instrucción Pública, quién estableció los primeros reglamentos de entrada para "todos los Museos de la Nación". Dichos reglamentos se conservan hoy en un único documento en el Archivo del Museo Nacional del Prado.[612]

En el Real Decreto de 1908, en su artículo primero, se detallaron los grupos que gozarían de gratuidad en la entrada, haciendo un especial hincapié en los grupos educativos y en los estudiosos del arte:

> "En los Museos del Reino, en los Monumentos artísticos e históricos susceptibles de este régimen y en todos los demás establecimientos análogos dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se satisfará por los visitantes la cuota de entrada que se determine con arreglo al artº 1 del presente decreto. Para las Autoridades, Corporaciones oficiales, Grupos escolares, Centros de Enseñanza para obreros y cualquier otra clase de Asociaciones docentes durante todos los días del año así como para el público en general, los

[610]Este tema fue tratado a lo largo de varias sesiones de Patronato: Acta nº 113 del 18 de noviembre de 1919, Acta nº 114 del 4 de diciembre de 1919, Acta nº 124 del 1 de julio de 1920. AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/Nº Exp: 3.

[611]Vid. Nuevo marco fiscal para donantes. T.II de la Ley 49/2002, presentado en las Jornadas Cultura Colaborativa, julio 2015, Museo Nacional del Prado.

[612]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02.*Reglamentos de Entrada al museo* (1901-1909-1938), AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02.

jueves y domingos de cada semana, la entrada seguirá siendo gratuita en la forma establecida por el Real Decreto del 7 de septiembre de 1901".[613]

Uno de los aspectos más interesantes es la tendencia didáctica que emana de todos ellos, señalando que los directores de los museos y jefes de secciones cuidarían muy especialmente que las colecciones y objetos encomendados a su custodia y expuestos al público, llevasen rótulos explicativos suficientemente detallados para dar a conocer la naturaleza, carácter mérito y significación y demás circunstancias de aquellos y de aquellas, cuidando de que hubiese rótulos generales para designar las series, rótulos especiales de los grupos y rótulos individuales de los ejemplares importantes.[614] Los profesores y profesoras de instrucción primaria de las poblaciones deberían realizar visitas a los "Museos de la Nacional" con sus alumnos dos veces por lo menos durante el curso.[615]

En 1903 se añade por Orden del 17 de febrero 1903 (Mº de Instrucción Pública G.27) que los alumnos de las escuelas públicas realizasen visitas a los museos y establecimientos del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecarios y Arqueólogos, y con el fin de que éstas "resulten lo más provechosas y cómodas para los niños", se dispuso que los Jefes de tales establecimientos o personal técnico en quienes deleguen "no sólo no se ponga óbice alguno a la visita de los escolares bajo la dirección de sus profesores, a las horas que dichos establecimientos están abiertos, sino que, preciso siendo, y cuando los profesores mencionados lo reclamen, asesoren

[613]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3. *Real Decreto de entrada del 19 de noviembre de 1908*(Mª Gracia y Justicia G.20), artº1.

[614]*Ibidem*, artº 2.

[615]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3 *R.D. de Entrada del 7 de septiembre 1901*, (Mº Instrucción Pública G.10),artº5.

a los visitantes acerca de los fondos, libros u objetos que se trate".[616] Se estipuló que los directores de los Museos organizasen series o cursos de conferencias, prácticas que sirviesen para difundir los conocimientos generales de la masa común del público, y al efecto podrían compartir ese trabajo con el personal técnico a sus órdenes o invitar a personas de reconocida reputación.[617] Se dictó que los profesores de segunda enseñanza de las asignaturas que pudiesen tener aplicación práctica en los museos acudirían a ellos con sus alumnos, "tan frecuentemente como lo estimen oportuno, para mostrarles en la realidad el necesario complemento de las teorías expuestas en cátedra".[618] Y se puntualiza que "los profesores de las asignaturas de Historia y de Ciencias en las facultades, los de las escuelas especiales afines y los de las academias preparatorias que se hallasen en igual caso, llevarían a sus alumnos a los museos para explicarles lecciones prácticas y hacerles apreciar de un modo directo y positivo los caracteres de aquellos productos en cuya observación están basadas las doctrinas".[619]

La Orden del 17 de febrero 1903 (Mº de Instrucción Pública G.27) incidió nuevamente en el aspecto educativo de las visitas, al disponer que "con objeto de que las visitas de los alumnos de las Escuelas públicas de esta Corte a los Museos y demás establecimientos del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecarios y Arqueólogos, (…) resulten lo más provechosas y cómodas para los niños: "Esta subsecretaria ha dispuesto que se signifique a V.E, la necesidad de que por los Jefes

[616]AMNPCaja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3. *Real Orden de 17 de febrero 1903* (Mº de Instrucción Pública G.27).

[617]*Ibídem,* artº4-artº8.

[618]*Ibidem*, artº 6.

[619]AMNPCaja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3. *Real Orden de 17 de febrero 1903*, artº 7.

de tales establecimientos o personal técnico de estos en quienes deleguen los primeros al efecto sus funciones, no sólo no se ponga óbice alguno a la visita de los escolares bajo la dirección de sus profesores, a las horas en dichos establecimientos están abiertos, sino que, preciso siendo, y cuando los profesores mencionados lo reclamen, asesoren a los visitantes acerca de los fondos, libros u objetos que se trate".[620]

Aunque sea fuera del periodo cronológico que nos ocupa, es sorprendente que, aún en plena contienda española, todavía se siguieran regulando aspectos de las visitas educativas colectivas como vemos en las Órdenes de 1938, en la que se establecen los criterios para la organización de visitas colectivas por parte del personal facultativo del museo: "Los Jefes de los Museos Arqueológicos, Funcionarios del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarias y Arqueólogos, organizarán y dirigirán semanalmente a ser posible los domingos, una visita pública y colectiva de una hora al menos de duración a sus respectivos Museos, en la que explicarán la importancia, histórica y el valor estético de las colecciones y piezas que en ellos se custodian. Y que durante el curso académico y con las colaboraciones que se estimen necesarias los referidos funcionarios organizarán y dirigirán visitas públicas y colectivas a los Monumentos artísticos y arqueológicos de la localidad, cuidando de que en cada curso se haya explicado y visitando por lo menos una vez cada uno de ellos".[621]

[620]AMNPCaja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3. *Real Orden de 17 de febrero de 1903*, artº3 (Mº Instrucción Pública, G.27).

[621]AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3. *Orden de 25 de abril de 1938* (Mº de Educación Nacional B.O. 29).

A través de estas líneas hemos vislumbrado la definición paulatina, lenta, pero progresiva que el Museo del Prado experimenta durante el primer tercio del siglo XX, De manera especial, destacamos el protagonismo que tuvo la comunidad educativa desde las primeras décadas del siglo XX, con la puesta en marcha de las actividades educativas. A través de los reglamentos y la documentación existentes percibimos una incipiente y precursora apertura social del Museo del Prado, décadas antes de que, a partir de los años 80 del siglo XX con la Nueva Museología, la vocación didáctica y social marcase el devenir museístico. También aparece en esos reglamentos iniciales una primera preocupación por los estudios de público. Aunque estos primeros estudios fueran realizados desde un punto de vista meramente cuantitativo e informativo podrían ser considerados un precedente de los actuales. Y nos acercan a un museo pionero en la introducción de aspectos sociales, de público y de reglamentación en el ámbito museístico de nuestro país.

**CONCLUSIONES.**

El objetivo de esta investigación ha sido contribuir al conocimiento de la historia del Museo del Prado, a través de la transformación de su proyección pública y su función social en el periodo que nos ocupa (1868-1900). La nacionalización del Museo del Prado y su progresiva apertura hacia nuevos públicos: copistas, viajeros y artistas y después hacia la comunidad educativa gracias a la Institución Libre de Enseñanza y, paulatinamente, a la sociedad madrileña. Con él hemos querido señalar y refrendar a través del análisis de una extensa documentación inédita, la importancia del Museo del Prado en la Historia de la Museología, a través de la evolución histórica de su proyección pública y su función social.

La investigación ha realizado un análisis de las diferentes reglamentaciones, Reales Decretos y Órdenes, junto a documentación de cada uno de los direcciones centrándonos en tres puntos:

-Investigar la evolución de la función social del Museo Nacional del Prado y sus públicos en el periodo comprendido entre 1868-1900.

-La organización interna del Museo Nacional del Prado entre 1868-1900: los directores del Museo y su papel en las nuevas políticas de público, con especial atención a aquellos aspectos de la organización interna que tuvieron como objetivo la mejora de la visita y las condiciones de la misma.

-La visión de la institución protagonizada por los viajeros, artistas y copistas que visitaron el museo, conocer cuál fue su percepción sobre la institución, sobre sus colecciones, sobre las necesidades, sus carencias y sus expectativas personales.

A través de la reglamentación y de la documentación extraída del Archivo del Museo del Prado, hemos podido acercarnos a la naturaleza de la institución en el periodo que nos ocupa. Hemos abordado cuestiones museográficas y arquitectónicas sin las cuales no cabría hablar de transformación interna. Especialmente a partir de 1870 las mejoras en este sentido fueron in crescendo con la incorporación del Museo de la Trinidad y los cambios expositivos en pro de una mejora de las condiciones de la visita. Por otro lado nos hemos acercado a los diferentes tipos de público de los cuales podemos hablar en estos momentos. Sobre este aspecto debemos puntualizar varias cuestiones: ha sido complicado rastrear las opiniones del público, puesto que apenas se conocen, si no es por la documentación conservada en los documentos del

Archivo del Prado y que para el periodo que nos ocupa hemos tratado de consultar prácticamente en su totalidad. Pese a que el Reglamento de 1872, introduce la apertura diaria del museo no existe una gran variedad de público. Copistas y visitantes distinguidos ocuparían el grueso de los visitantes. La fuerte presencia de los primeros en la reglamentación existente nos da cuenta de su importancia dentro de la institución. No hemos pretendido realizar un estudio de público tal como lo entendemos en la actualidad. Pero si analizar a través de la documentación estudiada sus principales rasgos, las diferentes medidas que fueron adoptadas para una mejor gestión del mismo: horarios, modalidad de entrada, visita y condiciones de la colección y su exposición. Podemos rastrear también el carácter selecto de la institución. Tan presente desde sus inicios desde la dirección del Duque de Híjar, pasando por la de José de Madrazo, quien nos habla de los domingos como el día para las visitas "corrientes", ya que consideraba el museo como un lugar para que los artistas pudieran copiar pinturas clásicas por lo que quería dejarlos solos y tranquilos los demás días de la semana. Los días en que el museo no abría al público se podía acceder o bien presentando el pasaporte extranjero o una dirección temporal en Madrid. De lo que se percibe que el museo fue una institución vocacionalmente dirigida hacia los artistas y visitantes distinguidos y no tanto hacia el público profano o "diletante", hasta bien entrado el siglo XX. Por ello nos hemos detenido en los principales sectores del mismo que hemos vislumbrado a través de la documentación consultada para el periodo que nos ocupa: viajeros y copistas, especialmente estos dos sectores, así como los artistas y estudiantes de arte. De manera paralela hemos analizado el perfil de las directivas de las sucesivas direcciones y cómo progresivamente la institución va adquiriendo su madurez y comprometiéndose con

una mayor apertura social.

Los estudios que se han abordado de la pinacoteca se han centrado en aspectos arquitectónicos, jurídicos o en sus colecciones, pero pocas han sido las monografías que se han acercado a su historia desde una perspectiva puramente museológica. Y aunque esta situación se va solucionando de manera muy paulatina, tal como señala Javier Portús: "hasta ahora el Museo del Prado no ha cumplido uno de los requisitos que podría pedírsele a una institución de su envergadura: iluminar y guiar los estudios histórico artísticos"[622] a lo que añadiríamos también los estudios museológicos o de historia de la museología. A través de la presente investigación hemos querido aportar nuestra modesta contribución a la construcción de la historia del Museo del Prado, desde una perspectiva museológica, lo cual hasta el momento ha sido realizado en publicaciones de manera muy puntual, y presentar nuevas vías de estudio. Existe una amplia bibliografía sobre el museo y sus colecciones pero no desde el análisis museístico y su perspectiva social, que hemos intentado cubrir para el periodo que nos ocupa 1868-1900. Con la presente investigación hemos pretendido ir desgranando la documentación, los Reglamentos, Reales Decretos y Órdenes articulados del período, ir dibujando cuáles fueron las condiciones de visita, esbozar los diferentes tipos de público más frecuentes en el museo y presentar la realidad interna de la institución. Nuevas vías de investigación quedan abiertas con el presente trabajo: falta por realizar una visión de la institución a través de la prensa histórica. Muy interesante sería abordar la investigación de la evolución de la museografía y su relación con las condiciones de la visita a lo largo del siglo XIX, cuestión que hemos

[622] Portús, J. Museo Del Prado. Memoria…op.cit, 22.

apuntado, ya que no era el objetivo de nuestro trabajo. Sobre este aspecto hemos ido señalando a lo largo de la investigación como la ampliación y las mejoras de las salas: tabiques, climatización, aumento de la colección expuesta fueron enfocadas a favor de una mejora de las condiciones de la visita. Cuestiones que se hicieron especialmente evidentes a partir de 1870. Para la consecución de este fin nos hemos centrado en el análisis de varios aspectos. Por un lado, la investigación de la evolución de la función social del Museo Nacional del Prado y sus públicos en el periodo comprendido entre 1868-1900. Por otro lado, el análisis de la organización interna del Museo Nacional del Prado entre 1868-1900: Los directores del Museo y su papel en las nuevas políticas de público, con especial atención a aquellos aspectos de la organización interna que tuvieron como objetivo la mejora de la visita y las condiciones de la misma, y por último, la percepción de los viajeros, artistas y copistas europeos sobre la institución, sobre sus colecciones y sobre sus necesidades y sus expectativas personales. El análisis de la documentación nos ha permitido cubrir los objetivos propuestos. Comprobar a través de los documentos analizados cómo el museo trabajó intensamente por ir configurando su carácter como primera pinacoteca nacional. Asi como nos ha permitido dibujar el esqueleto interno del museo, del público (copistas, viajeros, artistas y visitantes), conocer las impresiones de unos testigos directos de la realidad del momento cuya voz hubiera sido muy difícil oír sino fuese atendiendo sus escritos y relatos de viajes. La normativa analizada refleja la solidez que el Museo del Prado fue adquiriendo como institución lo cual quedó plasmado en la apertura social que experimentaría a partir de finales del siglo XIX y que tendría como punto de partida el discurso de Aureliano Beruete en 1899 durante la inauguración de la sala Velázquez y la intensa actividad de la Institución

Libre de Enseñanza. Es por ello que se decidió no cortar abruptamente el estudio en 1900 y dedicar un último capítulo a esbozar las principales aportaciones especialmente en aquellos aspectos que afectaban a la visita y a su organización interna refiere durante el primer tercio del siglo XX.

Por último, la combinación de diversas fuentes documentales y bibliográficas con crónicas y relatos de viajes nos ha ayudado a ir dibujando el boceto social del Museo del Prado en el periodo que nos ocupa. El perfil de su transformación, su lento pero progresivo aperturismo social, su preocupación por ir construyendo una solidez legislativa en base a la cual gestionar su organización interna y definir la institución que hoy día conocemos y admiramos.

# BIBLIOGRAFIA

## Documentación de Archivo

AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 1. *Informe del marqués de Santa Cruz al Rey sobre la inversión en el edificio del Museo del Prado de 24.000 reales mensuales, el pago por los gastos del traslado de cuadros al Museo, administración del presupuesto, que el primer Pintor de Cámara se encargue de restaurar y conservar las obras y la organización del personal al servicio del mismo*. (24 de septiembre de 1818).

AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 2. *Copia de la Real Orden de la Mayordomía Mayor de Palacio por la que el Rey aprueba lo dictaminado por el marqués de Santa Cruz en su comunicación anterior*. (25 de septiembre de 1818).

AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 3. *Copia del oficio del marqués de Santa Cruz al conde de Miranda por el que da cuenta de la habilitación de tres salones en el Real Museo e informa de la venta de obras necesarias para completar la colección de pintura española, concretamente la escuela sevillana, destacando a pintores como Céspedes, Pacheco, Carrillo y Luis de Vargas, entre otros; destaca la venta de una obra de José de Ribera propiedad de Agustín Esteve, pintor de Cámara*, (6 de diciembre de 1819).

*Gaceta de Madrid*, nº142, 18 de noviembre de 1819, 1178-1179.

*Llave para la introducción al conocimiento de los cuadros que posee el rey n. s. de las escuelas flamenca, olandesa (sic), y alemana, para ilustración de los mismos, indagar el autor de cada uno de ellos, clasificarlos para su colocación, y para la formación del catálogo del Real Museo de Pinturas, ó historia de los pintores flamencos, olandeses,(sic) y alemanes. Año de sus nacimientos, sus nombres y sus apodos, sus respectivos maestros, época de su muerte, y carácter distintivo de su estilo y manera, para reconocerlos en sus obras. Desde el origen de la pintura al olio, y el restablecimiento de las artes, hasta el siglo XVIII. Divididos por clases, de los artistas de cada genere de pintura dispuestos por orden cronológico*. Biblioteca Lázaro Galdiano (Manuscrito), IB.14887. (Vol. I), IB.14888. (Vol. II), IB. 14889. (Vol. III). (Manuscrito).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 2. *Minuta de oficio del duque de Híjar a Francisco Blasco, encargado de la Mayordomía Mayor, por el que acepta el nombramiento del cargo de Director interino del Real Museo*.

AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 18*. Distribución de las salas del real museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central.* (27 de diciembre de 1826).

AMNP. Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.18. *Minuta de oficio del duque de Híjar, Director del Real Museo, a Francisco Blasco, Encargado de la Mayordomía mayor de Palacio, por el que le informa de la colocación de las diferentes escuelas y obras en el salón central del Establecimiento*. (27 de diciembre de 1826).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 1. *Real Orden por la que se nombra al duque de Híjar Director interino del Real Museo, en ausencia del Marqués de Ariza*. (3 de mayo de 1826).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 4. *Minuta de oficio del Duque de Híjar a Vicente López por el que le notifica que debe suspender todos los proyectos que esté realizando sobre organización en el museo, hasta que se haga cargo del establecimiento*. (9 de mayo de 1826).

AMNP Caja: 357/Legajo: 11.202/NºExp.14. *Apertura del Real Museo de Pinturas el 19 de Marzo de 1828*.

AMNP Caja: 1470 / Nº Exp: 14. *Real Orden comunicada al Contador general de la Real Casa por la que se nombra a José de Madrazo Director del Real Museo de Pinturas y Esculturas*. 20 de Agosto de 1838.

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº exp.3. *Real Orden por las que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo Director del Establecimiento, José de Madrazo*.

AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 11 / Nº Doc: 6. *Real Orden por la que se disponen las obligaciones y las reglas que deben cumplir los empleados del Real Patrimonio y la Real Casa*. (28 de noviembre de 1843).

AMNP Caja: 1366 / Legajo: 11.280 / Nº Exp: 30. *Minuta de la carta de dimisión de José de Madrazo, Director del Real Museo, al Intendente general de la Real Casa en la que da cuenta de la situación del Establecimiento y los motivos que le llevan a la presentarla*. (30 de marzo de 1857).

AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.05 / Nº Exp: 42 / Nº Doc: 4. *Real Orden circular por la que se regula el artículo 24 de la Ordenanza general de 29 de Mayo de 1840 sobre comunicaciones, traslados y demás órdenes a las dependencias y ramos de la Real Casa.* (25 de junio de 1849).

AMNP Caja: 927/Legajo: 11.05/ Nº Exp: 26. Juan Antonio Ribera (director), *Oficio del capitán general de Castilla la nueva al director del museo por el dispone que se suprima la guardia del establecimiento en virtud de la Real Orden de 5 Julio. Respuesta de Ribera al Intendente Genera*l. (10 de julio de 1858).

AMNP Caja: 77/Legajo: 23.01/Nº Exp.33/Nº Doc.1. *Juan Antonio Ribera (director), Acta de la sesión de la junta consultiva celebrada el 29 de agosto de 1857* (29 de Agosto de 1857).

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.38. *Juan Antonio Ribera (director), propuesta de reforma de personal enviada por Juan de Ribera, director del museo, al Marqués de Santa Isabel, intendente general de la real casa*, (6 de Julio de 1857). Fol.2-6.

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.38. *Juan Antonio Ribera (director), Reglamentos de los empleados del Real Museo, con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*, (6 de julio de 1857).

AMNP Caja: 927/Legajo: 11.05/Nº Exp: 19. *Juan Antonio Ribera (director), Reparación de los caloríferos instalados en el museo.* (21 de octubre de 1857).

AMNP Caja: 77/Legajo: 23.01/Nº Exp.33/nºdoc 2. *Juan Antonio Ribera (director). Acta de la sesión de la Junta Consultiva celebrada el 30 de septiembre de 1857* (30 de septiembre de 1857). Fol.2.

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.39. *Juan Antonio Ribera (director)*, *Minuta de oficio del Director del Real Museo al intendente general de la real casa por el que solicita la apertura al público de la galería de escultura.* (3 de junio de 1857).

AMNP Caja: 1429/Legajo: 11.286/Nº Exp.8. Madrazo y Kuntz de, Federico, *Minuta de oficio del director del museo al presidente del consejo de administración del patrimonio que fue de la corona por el que se le informa de un incidente protagonizado por varias personas armadas a la puerta del establecimiento.* (4 de noviembre de 1868).

AMNP Caja: 367/Legajo: 18.10/Nº Exp: 7. Madrazo y Kuntz de, Federico, *Minuta de oficio de Federico Madrazo, director del Real Museo, al intendente general de la real casa por el que informa de la necesidad de trasladar varios bustos, fragmentos de estatuas y bajorrelieves de los sótanos del real museo a las galerías exteriores de escultura, para una mejor conservación de los mismos*, (17 de Septiembre de 1860).

AMNP Caja: 1341/Legajo: 11.200/Nº Exp.25. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio del [director del real museo] al director general de instrucción pública por el que pone de manifiesto nuevamente la falta de espacio del museo y la necesidad de proporcionar un local conveniente para la conservación de las obras nacionales y extranjeras que forman parte del mismo*,(10 de junio de 1864).

AMNP Caja: 105/Nºexp.2/Nº Doc 1. Madrazo y Kuntz, de Federico *Minuta de oficio del Subdirector del Museo Nacional de Pinturas (Trinidad), al Director del Museo en la que da cuenta del estado en que se encuentran algunas obras y la necesidad de poner los medios necesarios que garanticen su conservació*n. (20 de noviembre de 1866).

*Gaceta de Madrid*, jueves 18 de mayo año CCIV, nº136: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1865/138/A00001-00001.pdf.

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº Exp.45. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Real Orden por la que se dictan para la formación y ejecución del inventario del patrimonio de la corona*, (31 de Julio de 1865).

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/NºExp.55. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio de Federico de Madrazo director del Museo Nacional de Pinturas, al Ministro de Fomento por el que le remite una comunicación del subdirector del museo en la que da cuenta de la situación en la que se encuentran algunas obras y la necesidad de poner los medios necesarios que garanticen su conservación*. (20 de noviembre de 1866).

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº Exp.47. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta del oficio del director del Real Museo por la que proponer aumentar el número de obras del establecimiento con el traslado de algunas piezas existentes en la casita de abajo del real sitio de san Lorenzo y casa del labrador de Aranjuez + Real Orden por la que se trasladan al Real Museo procedentes de posesiones reales varias obras a propuesta del director del mismo* (22 de Agosto-22 de Septiembre de1866).

AMNP Caja 1366/Legajo 11.280/Nº Exp.48. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Construcción de dos escaparates o vitrinas para colocar las alhajas del Delfín* (Tesoro del Delfín). (28 de noviembre de 1866).

AMNP Caja: 1429/Legajo: 11286/Nº Exp.6. Madrazo y Kuntz, de Federico, *Minuta de oficio del director del Real Museo al presidente del ayuntamiento popular de Madrid por el que le solicita una modificación de las obras de acceso al museo por la puerta norte.* (5 de septiembre de 1868).

AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº 2. Gisbert, Antonio, *Expediente personal de Antonio Gisbert*, (8 de julio de 1870).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp. 11. Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del director del museo al (director general de instrucción pública) por el que solicita la renovación de las esteras de las salas de la escuela flamenca e italiana del museo. (*23 de Septiembre de 1869*).*

AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.2. Gisbert, Antonio, Expediente sobre las reformas en el entarimado, pintura y decorado en la sala flamenca francesa italiana y española con cargo al crédito extraordinario concedido por la ley de 25 de junio de 1870. (8 de octubre de 1870).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº3/Nº Doc.8. Gisbert, Antonio, *Oficio del Dirección General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la orden de llevar a efecto las reales ordenes por las que se autoriza al director del Museo de Pintura para ejecutar las obras de adecuación de salas, tras la unión del Museo de la Trinidad*. (20 de marzo de 1871).

AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/Nº Exp.1.*Construcción de tabiques en las salas flamenca, italiana y española*. (Se conservan el plano del levantamiento de los cuatro tabiques y detalle de la sala).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº3/Nº Doc.8. Gisbert, Antonio, *Oficio del director general de Instrucción Pública al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los Museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad*. (22 de Marzo de 1870).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 16. *Gisbert, Antonio, Oficio del Director General de Instrucción Pública al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que se informa de la visita que realizará un arquitecto para reconocer las obras de ensanche del edificio, así mismo solicita la formación de un presupuesto detallado de las obras, teniendo en cuenta el crédito disponible en el Ministerio de Fomento*. (7 de septiembre de 1870).

AMNP Caja: 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp. 1 / Nº Doc.6. Gisbert Antonio, *Minuta de oficio del director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que solicita uniformes para el personal del establecimiento. (*10 de julio 1870).

AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp. 17. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio del Director del Museo al Director General de Instrucción Pública por el que le comunica las necesidades de personal de vigilancia del establecimiento*. (10 de abril de 1870).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/NºExp.1/Nº Doc.6. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio del director del Museo al Director General de Instrucción Pública por el que le comunica las necesidades de personal de vigilancia del establecimiento.* (10 de julio de 1870).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.71/Nº Exp.8/NºDoc.28. Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del director del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Director General de Instrucción Pública por el que pone de manifiesto la falta de seguridad que ofrece el edificio en su parte oriental*. (28 de agosto de 1871).

AMNP Caja: 1429/Legajo: 11.286/ Nº Exp. 14 / Nº Doc. 1. *Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda a la dirección del Museo de Pintura y Escultura por la que se disponen las condiciones de la cesión del museo al Ministerio de Fomento. (*16 de marzo de 1870).

AMNP Caja: 1429/Legajo: 11.286 /Nº Exp. 14 / Nº Doc. 2. *Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda al director del Museo de Pintura y Escultura por la que da cuenta de la entrega del establecimiento al Ministerio de Fomento*. (3 de mayo de 1870).

AMNP Caja:1378/Legajo:11.282/Nº Exp.1. Gisbert, Antonio, *Copia del testimonio del acta de entrega del Museo Nacional de Pinturas por el Ministerio de Hacienda al de Fomento.* (17 de junio de 1870).

AMNP Caja: 1369/Legajo: 114.03/Nº Exp.3. Gisbert, Antonio, *Cuaderno en el que se relacionan los cuadros que contiene el Real museo en 1870.*

AMNP Signatura Caja: 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp. 1 / Nº Doc.9. Gisbert, Antonio, *Oficio de Manuel Merelo, Director General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la orden del Ministerio de Fomento de formar un nuevo inventario del establecimiento*. (8 de octubre de 1870).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/Nº Doc.6.Gisbert, Antonio, *Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y escultura al Director General de Instrucción Pública por el que da cuenta de las condiciones de las zonas del museo donde pueden trasladarse la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura (trinidad) según lo ordenado el 20 de septiembre de 1870*. (26 de septiembre de 1870).

AMNP Caja: 1365 / Legajo: 11.279 / Nº Exp. 3. *Ejemplares de la Gaceta de Madrid del 27 de noviembre de 1870 y 19 de noviembre de 1873.*

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.1/Nº Doc.3. Gisbert, Antonio, Orden de la Dirección General de Instrucción Pública por la que la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura de la Trinidad debe trasladarse al edificio que ocupa el museo del Prado en el más breve espacio posible para que los empleados puedan prestar sus servicios en el local que ocupa este departamento ministerial, 3 de diciembre de 1870.

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/ Doc.7 *Gisbert, Antonio, Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad .*

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.º1. Gisbert, Antonio, *Real Decreto por el que el Museo Nacional de Pintura (Trinidad) se incorpora al Museo Nacional de Pintura y Escultura.* (22 de marzo de 1872).

AMNP Caja: 344/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.2. Gisbert, Antonio*, Minuta de Oficio del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director general de Instrucción pública por el que le notifica haber comenzado con la verificación y rectificación del Museo Nacional de Pintura (Trinidad) al mismo tiempo le remite copia de las notas, relaciones e inventario resultado de ello.* (13 de junio de 1872).

AMNP Caja: 1429 /Legajo: 11.286 / Nº Exp. 19 Gisbert, Antonio, *Decreto del Ministerio de Fomento por el que se fija la planta de personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, (14 de noviembre de 1872).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/NºDoc.9. Gisbert, Antonio. *Real Orden por la que se nombra al personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura tras la unión con el Museo de la Trinidad*. (22 de marzo de 1872).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.1/Nº Doc. 40. Gisbert, Antonio, *Minuta de Oficio de Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que le informa de la apertura al público del salón de descanso y pasillos de las salas flamencas del museo, donde se colocarán los cuadros procedentes del Museo de la Trinidad*. (21 de diciembre de 1872).

AMNP Caja: 354 / Legajo: 18.14 / Nº Exp. 1 / Nº Doc. 33. *Oficio de Eugenio Lemus Olmo, Regente de la Calcografía Nacional al Director del Museo Nacional de Pinturas por el que le insta a colocar en sitio visible, un cuadro con un catálogo de las estampas a la venta y otro con un grabado. (*18 de mayo de 1872).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/ Nº Doc. 5. Sans y Cabot, Francisco, *Oficio de Mariano González Soubrié, conservador del departamento de trinidad al Director del Museo Nacional de Pinturas y Esculturas por el que informa del robo de la obra "bodegón" de José María Estrada (nº de inventario 148) y su posterior recuperación* (12 de febrero de 1876). AMNP Caja: 936-Legajo: 35.04/Nº Exp.11 Sans y Cabot, Francisco, *Proyecto de plantilla con cargos, sueldos, tomando como referencia a la que regía en 1863*. (8 de abril de 1878).

AMNP Caja: 1429 /Legajo: 11.286 / Nº Exp. 23 / Nº Doc. 1. Sans y Cabot, Francisco, *Minuta de oficio del director del Museo de Pintura y Escultura al director general de Instrucción Pública por el que le remite nota histórica de la fundación y organización del establecimiento para su publicación en la guía de forasteros*. (21 de abril de 1873).

AMPN Caja: 1341/Legajo: 11.200/NºExp.5/Nº1. Sans y Cabot, Francisco, *Minuta de oficio de Francisco Sans Cabot, director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al Director General de Instrucción Pública por el que le reclama alguna de las obras que se encuentran en el Palacio de Oriente, la casita del Labrador de Aranjuez, el Monasterio de El Escorial, la Casita de Abajo así como la colección de bustos griegos, traídos a España por José Nicolás de Azara, ya que debería formar parte de la colección del museo*.(6 de mayo de 1874).

AMNP Caja: 1314/Legajo: 11.200/NºExp.5/Nº Doc.2. Sans y Cabot, Francisco, *Notas de los cuadros, bustos y tapices existentes en el Palacio de Oriente, Casita del Labrador de Aranjuez, Casita de Abajo del Escorial y Monasterio de San Lorenzo que por su mérito y condiciones debieran figurar en el museo*.(5 de junio de 1874).

AMNP Caja: 1341/Legajo: 11.200/NºExp.5/Nº.Exp.3. Sans y Cabot, Francisco, *Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por el que traslada la disposición del presidente del poder ejecutivo relativa al traslado de cuadros, bustos y tapices que solicita.* (15 de junio de 1874).

AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/NºExp.1. Sans y Cabot, Francisco, *Memoria Descriptiva de la construcción de cuatro tabiques en casa una de las salas flamencas (dos), una española y otra italiana* (7 de octubre de 1874).

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc.4. Sans y Cabot, Francisco, *Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura por orden de la dirección del 3 de febrero de 1875.* (15 de Febrero de 1875).

AMNP Caja: 936/Legajo: 35.04/Nº Exp.11. Sans y Cabot, Francisco, *Proyecto de plantilla con cargos, sueldos, tomando como referencia a la que regía en 1863*, (8 de abril de 1878).

AMNP Caja: 1429/ Legajo: 11.286/ Nº Exp. 26. *Sans y Cabot, Francisco, Estadísticas del museo correspondiente a los años de 1873 a 1881* (19 de marzo de 1881).

AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Exp.12. Pradilla, Francisco, Expediente personal de Francisco Pradilla, director del Museo Nacional de Pintura y Escultural nombrado por Real Decreto de 3 de febrero de 1896, presenta su dimisión el 29 de julio de 1898.

AMPN Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº Exp.4. Palmaroli, Vicente, *Expediente personal de Vicente Palmaroli*. (29 de diciembre de 1893).

AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/NºExp.10, Álvarez Catalá, Luis, *Expediente Personal de Luis Álvarez Catalá*. (20 de agosto de 1890).

AMNP Caja: 410/Legajo: 34.10/Nº Exp.3/Nº4. *Expediente relativo a los desmontes de terrenos anejos al Museo por su parte posterior. Desmontes de terrenos anejos al Museo, arreglo de la fachada posterior y ampliación de locales.*

AMNP Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp.5/Nº Doc. 5. *Oficio del Intendente General de la Real Casa al Director del Real Museo por el que autoriza la composición de seis banquetas para la rotonda o sala de entrada, según el presupuesto presentado por Antonio Michel*. (13 de mayo de 1843).

AMNP Caja: 903. Madrazo, Federico, *Autorización para visitar el Museo* (1886-1887-1892-1895-1897).

AMNP Caja: 268/ Legajo: 11.219 / Nº Exp. 1. Madrazo, Federico y José de Villegas, *Correspondencia: Oficios y Minutas*. (1 de enero de 1886).

AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/ NºExp.3. *Correspondencia de Francisco Pradilla y José Villegas. Cuestionario de la Comission royale belge des échanges artistiques* (Section Artistique). (2 de febrero de 1897).

AMNP Caja: 1/Legajo: 17.01/NºExp.7 *Exposición "Tercer Centenario del Nacimiento de Velázquez"*, Madrid Museo Del Prado. (3 de marzo de 1899).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4 *Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el bueno orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública.*

AMNP Caja: 903. *Autorización para visitar el Museo* (1886-1887-1892-1895-1897).

AMNP Caja: 268 / Legajo: 12.01 / Nº Exp. 2 / Nº Doc. 26. *Carta de Rafael Balsa de la Vega, Redacción de El Liberal, a Luis Álvarez Catalá, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, por la que solicita una nueva tarjeta para visitar el museo por haber extraviado la que tenía.* (15 de noviembre de 1899).

AMNP Caja: 268/Legajo: 12.01/NºExp.1. *Solicitud de Papeletas de Entrada 1898*, 18 de mayo de 1898.

AMNP Caja: 268 / Legajo: 12.01 / Nº Exp. 2 / Nº Doc. 12. *Besalamano de Manuel R. Zarco del Valle, Inspector general de los Reales Palacios, a Francisco Pradilla, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, por el que le solicita tarjetas de visita al establecimiento a favor del Conde de Chotek, Jefe de la Casa de la archiduquesa Isabel.*(11 de mayo de 1898)

AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp. 6. *Nota de las autorizaciones del director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intrasnferibles, para visitar el establecimiento.*

AMNP Caja: 992/ Legajo: 37.320/Exp.1. Pradilla, Francisco. *Tarjeta de visita*, 4º trimestre Abril, Mayo-junio de 1898.

AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp. 7. Villegas y Cordero, José, *Nota de las visitas al Museo del Prado desde junio de 1909 a mayo de 1910.*

AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp. 6. *Nota de las autorizaciones del Director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.*

AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp. 7. *Nota de las visitas al Museo del Prado desde junio de 1909 a mayo de 1910.*

AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/NºExp.32. Pradilla, Francisco, *Oficio del Director General de Instrucción Pública al director por el que aprueba el horario de visita publica en verano remitido por este,* 14 de junio de 1898.

AMNP Caja: 268 / Legajo: 11.219 / Nº Exp. 1. *Minuta de la Subsecretaria con fecha del 22 de febrero de 1901 en la que se acuerda disponer las horas de entrada del público en este Museo sean de ocho a una los días laborables y los festivos de diez a una con arreglo a lo previsto en el Reglamento del 22 de febrero de 1901.*

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3 MNP, *Reglamentos y Reales Decretos que afectan a La normativa sobre el régimen interior del museo* (31 de mayo de 1881).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. VV.A.A, *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 22 de Febrero de* 1901 1901-1909.

AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 / Nº Exp. 1. *Aumento de la consignación de carbón y leña para los braseros y estufas de las nuevas salas de la Escuela Flamenca del Museo. et alii*.

AMNP Caja: 435 / Legajo: 34.02 / Nº Exp. 39. *Minuta de oficio de José de Madrazo, Director del Real Museo al Intendente general de la Real Casa, por el que solicita la instalación de braseros en las nuevas salas habilitadas del Establecimiento et alii.*

AMNP Caja: 268/ Legajo: 34.03 / Nº Exp. 1. *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. 13 de febrero de 1841.

AMNP Caja: 1366 / Legajo: 11.280 / Nº Exp. 22. *Madrazo de, José, Informe de La dirección del Real Museo sobre la utilidad de Los nuevos caloríferos.* (29 de enero de 1852).

AMNP Caja: 1341 / Legajo: 11.200 / Nº Exp:20.*Conserje del Real Museo Borrador del Acta por el que Julián Antonio Colorado, da cuenta de la instalación de caloríferos en las salas altas y el tabicado de puertas de acceso a las Salas Flamenca y Holandesa, para evitar el paso de corriente desde la Rotonda Francesa et alii.*

AMNP Caja: 412/Legajo: 34.08/ Nº Exp.9. *Instalación de Timbres Eléctricos según el presupuesto por Ildefonso Sierra, constructor de Aparatos Eléctricos.* (31 de agosto de 1882).

AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Minuta dirigida al Ilmo Sr. Director General de Instrucción Pública*. *Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. (1841-1904). (28 de julio de 1894).

AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp: 1. *Orden fecha 20 de noviembre de 1893 nº1294 folio 23. Expediente relativo al proyecto de calefacción de este Museo presentado por la Casa Hertos: En él se encuentra incluido el informe que tanto el director del Museo como el arquitecto del mismo, realizan referente a la instalación del sistema de calefacción por vapor en las dependencias de dicho Establecimiento, con fecha de julio de 1893.*

AMNP Caja: 268/Legajo: 34.03/ Nº Exp: 1. *Real orden de la Dirección General de Instrucción Pública y Construcciones Civiles, con nº1342, folio 35, con fecha del 15 de agosto de 1894*.

AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp.1. *Real Orden del 14 de diciembre de 1901*.

AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp. 1. Rgdo. nº381. *Minuta dirigida al Ilmo Sr. Director General de Instrucción Pública Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas*. (1841-1904). (28 de julio de 1894).

AMNP Caja: 1365/Legajo: 11.279/Nº Exp.6 *Copia del informe de la Real Academia sobre el sistema de calefacción.* (20 de febrero de 1902).

AMNP Caja: 417 / Legajo: 34.13/ Nº Exp. 2. *Proyecto para la división con tabiques de la Sala Española e italiana entarimado de los suelos, aprobado por Real Orden del 14 de julio de 1876*.

AMNP Caja: 417/Legajo: 34.13/NºExp.3. *Obras de rehabilitación de una sala del piso bajo del Museo donde se instalarán cuadros de gran formato de autores contemporáneos, según el proyecto de Alejandro Sureda y aprobadas por R.O el 29 de septiembre de 1881.*

AMNP Caja: 417/Legajo: 34.13/Exp.5. *Obras de conservación y reparaciones del Museo realizadas por el Arquitecto Alejandro Sureda aprobadas por la Real Orden de 10 de octubre de 1881 y 4 de julio de 1882*.

AMNP Caja: 1427/Legajo: 34.01.59/NºExp.1. *Memoria del proyecto de cubierta incombustible por Fernando Arbós*.

AMNPCaja:1/Legajo:17.01/NºExp.7. Exposición "Tercer Centenario del nacimiento de Velázquez". (3 de marzo de 1899).

AMNP Caja: 381/Legajo:11.206/Nº Exp.18. *Instrucción que el conserje del Museo debe dar al personal sobre las obligaciones de éstos que han sido recogidas en el nuevo Reglamento*. (29 de abril de 1897).

AMNP Caja: 998/Legajo: 31.02/NºExp.3. *Instrucción de Secretaria a los celadores para el buen desempeño de los servicios y funciones del Museo*. (3 de noviembre de 1897).

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11.280/Nº Exp. 33. *Reglamentos de los empleados del Real Museo con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*. (6 de julio de 1857).

AMNP. Caja: 359/Legajo: 111.01/ Exp.3 y 4. *Proyecto de Reglamento de este Museo Nacional de Pintura (Trinidad).*

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura. Reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura; el sueldo anual que deberán disfrutar con arreglo a la nueva planta del establecimiento y las obligaciones señaladas en sus respectivos destinos*.

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo.* (22 de Abril de 1871).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.1 *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos). (12 de abril de 1897).

AMNP Caja: 378/Legajo: 37.1.01/Exped.5 *Expediente de presupuestos de uniformes para el personal del Museo*.

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901*.

AMNP Caja: 372/Legajo: 35.15/Nº Exp.3. Expediente personal de Federico de Madrazo y Kunt, Director del MNPE. (13 de noviembre de 1863).

AMNP Caja: 268 / Legajo: 34.03 / Nº Exp. 1 Expediente relativo al uso de los caloríferos en el Museo y proyecto de instalación de un nuevo sistema de calefacción para las salas (1841-1873).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7. *Reglamentos del Museo Nacional de Pintura y Escultura desde 1874 hasta 1913*. (28 de febrero de 1874).

AMNP Caja: 359/Legajo:111.01/Exp.2 *Reglamento del Real Museo del Luxemburgo* 1840.

AMNP Caja: 1366/Legajo: 11280/ Exp. 33. Ribera J.A. 1857. *Reglamentos de los empleados del Real Museo con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*, (6 de julio de 1857).

AMNP Caja: 353 / Legajo: 18.12 / Nº Exp. 18 / Nº Doc. 2. 1865. *Oficio del Director del Real Museo de Pintura y Escultura al Conserje del Real Museo por el que comunica la normativa a seguir tanto por copistas como por los empleados para evitar el deterioro del edificio*. (27 de noviembre de 1865).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.4. Madrazo y Kuntz, Federico de. *Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública*. 2 de febrero de 1868.

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/04. Madrazo y Kunt, Federico de. 1868. *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura*, 2 de febrero de 1868.

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.8. *Proyecto del Reglamento de 1870*.

AMNP Caja: 354/Legajo: 18.70/Nº Exp.4/Nº Doc.15. Gisbert Antonio. 1871. *Oficio de Juan Valera Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que conceden permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducir todos los objetos de arte existentes en el Establecimiento*, 15 de Abril de 1871.

AMNP Caja: 431/Legajo: 11.216/Nº Exp. 3. *Reproducción De Cuadros*, 1890-1891.

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo* (22 de Abril de 1871).

AMNP Caja: 431/Legajo: 11216/Nº Exp.4. *Autorizaciones para realizar moldes de varias estatuas de este Museo*, 1876-1884.

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3. *Real Decreto de 31 de mayo de 1881 sobre asignaciones para gastos de material, escritorio y oficinas en Reglamentos y Reales Decretos que afectan a la normativa sobre el régimen interior del Museo*.

AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 /Nº Exp: 20. *Queja presentada por Hortensio Güell, copista, por la falta de asistencia del personal encargado de facilitar las entradas de lienzos para copiar.* (Fecha: : 11-11-1897).

AMNP Caja: 381 / Legajo: 11.206 / Nº Exp: 13. *Cesión de 250 lienzos y 5 caballetes, abandonados por los copistas del museo, a la escuela superior de pintura escultura y grabado, para su aprovechamiento por los estudiantes de la misma*. 13-12-1895.

AMNP Caja: 372/Legajo: 11.220/ Nº Exp.1. *Certificados expedidos a copistas por la Dirección del Museo*, (14 de mayo de 1907).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/NºExp.7. *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional del Pintura y Escultural (Museo del Prado) publicadas por su patronato (Real Orden del 7 de junio de 1912).*

AMNP Caja: 360/ Legajo: 111.02/Nº Exp.2. *José de Villegas, Real Decreto 14 de mayo 1920* (Mºde Instrucción Pública, G.16).

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/NºExp.7. *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional del Pintura y Escultural (Museo del Prado) publicadas por su patronato* (Real Orden del 7 de junio de 1912). (Madrid: Imprenta clásica Española).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2. *Real decreto 14 de mayo 1920* (Mºde Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de sur régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado.*

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Nº Exp.2. *Museo Nacional de Pintura y Escultura. (s.f.). Reglamento de Régimen y funcionamiento del Patronato* (R.O 12 de noviembre de 1912).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.3. *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura publicadas por su patronato* (R.O. del 7 de junio de 1912),

AMNP Caja: 359/Legajo: 111.01/Exp.7.*Reglamento del Museo Nacional del Prado, aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909*.

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Nº Exp.2. Real decreto 14 de mayo 1920 (Mºde Instrucción Pública, G.16) *Reglamento de sur régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado.*

AMNP Caja: 1379 *Reglamento para el Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura", Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) publicadas por su patronato*, Madrid, Imprenta Clásica Española Artº 20-21, p.24.

AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp. 1. *Libro de actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado* (1912-1914).

AMNP Caja: 965. *Memoria del Patronato de 1914, Boletín del Ministerio de Instrucción Pública, 2 de marzo de 1915* Año VI, nº16.

AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp. 2. *Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado* (1915-1917).

AMNP Caja: 1379/Legajo: 19.14/NºExp. 3. *Libro de Actas de reunión del Patronato del Museo del Prado* (1918-1921).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02. *Reglamentos de Entrada al museo* (1901-1909-1938).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3 *Real Decreto de entrada del 19 de noviembre de 1908(Mª Gracia y Justicia G.20)*.

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3 R.D. de Entrada del 7 de septiembre 1901, (Mº Instrucción Pública G.10).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3 *Real Orden de 17 de febrero 1903* (Mº de Instrucción Pública G.27).

AMNP Caja: 360/Legajo: 111.02/Exp.3 *Orden de 25 de abril de 1938* (Mº de Educación Nacional B.O. 29).

AMNP Caja: 903. Madrazo, Federico, *Autorización Para Visitar El Museo* (1886-1887-1892-1895-1897).

*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura: aprobado por S.M. en 31 de marzo de 1876 / Museo Nacional de Pintura y Escultura*. 1876. Madrid: Imp. y Fundición de Manuel Tello.

*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura. 12 de abril de 1897*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos.

*Reglamento Museo Nacional del Prado de 1901, aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901*, Madrid, Imprenta sucesora de Minuesa de los Rios, 1901.

*Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M 1º de abril de 1909*. Madrid: Imprenta de la Sucesora de M.Minuesa de los Ríos/Imprenta y fototipia de J.Lacoste, 1910.

*Villegas, José de, Real Decreto 14 de mayo 1920. Reglamento de su régimen y funcionamiento* (Mºde Instrucción Pública, G.16). (Mecanografiado).

Afinoguénova, Eugenia. 2019. *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939).* Madrid: Catedra.

Alcolea Blanch, Santiago. 1991. *Museo del Prado*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Álvaro Sánchez, Rocío. 2020. Transformación social de Museo de Prado (1868-1900). Vicisitudes, luchas e ingenio. *Historia de los museos. Historia de la Museología, España. Portugal. América*, Gijón:Trea, 45-52.

-2019. Un público muy particular: los copistas en el Museo del Prado, *II Forum Ibérico de Investigaçâo em Museologia. (Lisboa 13-14 de Dezembro de 2018)*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2020.

-2017. Viajeros. Una mirada literaria por el Museo del Prado. *Museologías. Teorías, contextos, experiencias, retos. I Foro Ibérico de Estudios Museológicos*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 9-16.

-2016. Política de público de José Villegas y Aureliano Beruete y Moret. El Museo del Prado 1901-1920. Reglamentación para un periodo de hiel y rosas. *La Conferencia de Museo de 1934* [Congreso Internacional 21-23 noviembre], Madrid: Real Academia de San Fernando, 2016, 145-156.

-2016. Primeros reglamentos del Museo del Prado para visitantes. *III Jornadas de museos. Enseñar en los museos, enseñar con los museos* (25-26 septiembre de 2015), Universidad Complutense de Madrid. (Inédito).

Andrade, Anselmo de. 1903. *Viagem na Espanha* (1875-1880). Lisboa: Manuel Gomes editor.

Anes, Gonzalo. 1996. *Las Colecciones Reales y La Fundación del Museo del Prado.* Madrid: Amigos del Museo del Prado.

Arnaldo, Javier. 2016. “Las visitas escolares en el Museo del Prado”, *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío. La institución libre de enseñanza y el Greco*, Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Institución Libre de Enseñanza.

-“Pedagogía de la vanguardia. 2009. El descubrimiento artístico de la revolución educativa”, *I Congreso Internacional. Los Museos en la Educación. La formación de los educadores*, Madrid: Museo Thyssen -Bornemisza-Caja: Madrid Fundación

Baedeker, Karl. 1900. *Espagne Et Portugal. Manuel du Voyageur,* Leipzig-ParísImpr. de Grimme y Trömel.

Bareau Wilson, Juliet (ed.) 2003. *Viaje a España, Édouard Manet*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Barón Thaidigsmann, Javier 2019. *Greco et les modernes*, París: Cohen & Cohen.

Barroso Gutiérrez, Cristina, *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Bashkirtseff, María. 1999. *Visita a España (1881). Viajes de extranjeros por España y Portugal*, VI. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Baxley, Willis H. 1875. *Spain art-remains and art-realities, painters, priest, and princes. Being notes of things see, and of opinions formed during nearly three years residence and travel in that country* (1871-1874). 2º vols. Londres: Green Longmans and Col.

Bellingham, H. Belsches Graham. 1883. *Ups and Downs of Spanish Travel*. London: Literary Society.

Benet, Rafael. 1960. *Manet y Renoir ante Velázquez*, Varia Velazqueña, I: 514-521.

Beroqui, Pedro. 1930. *Apuntes para la historia del Museo del Prado. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVIII: 33-48; 112-127; 189-203 y 252-266; 1931. XXXIX; 20-34; 94-108; 190-204 y 261-274.

Beruete y Moret, Aureliano. 1899. *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. Don 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 M.G.Hernandez**.**

Betham-Edwards, Matilda. 1868. *Through Spain to the Sahara* (1867). Londres: Hurst and Blackett.

Boileau, Lucien. 1889. *Voyage pratique d'un Touriste en Espagne* [Texto Impreso].Paris: E. Dentu.

Bolaños Atienza, María. 2002. *La memoria del mundo: Cien años de museología* (1900-2000), Gijón: Trea.

- 2008. *Historia de los museos en España*, Gijón: Trea.

Bottineau, Yves. 1967. *España*. Barcelona: ed. Juventud.

Boucher De Perthes, Jacques. 1859. *Voyage en Espagne et en Algérie en 1855*. Paris: Treuttel et Wurtz.

Calvo Serraller, Francisco. 1994. *Breve Historia del Museo del Prado*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

-1995. *La Imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del Siglo XIX*. Madrid: Alianza Forma Editorial.

Carreras y Candi, Francesca. 1922. *El pintor Francisco Sans y Cabot* (1828-1881). Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.

Claretie, Jules. 1870. *Journées de Voyage. Espagne et en Portugal*. Paris: Alphonse Lemerre éditeur.

Cordeiro, Luciano. 1874-1875. *Viagens: Hespanha e França [França, Baviera, Austria E Italia*], II. Lisboa: Imprensa de J.G.de Sousa Neves.

Cossío, Manuel Bartolomé. 1981. *El Greco.* Madrid: Espasa Calpe.

Cruzada Villaamil, Gregorio. 1868. Lo que ha hecho y lo que falta que hacer a la revolución, en el personal en la administración y en la enseñanza de las Bellas Artes, El Arte en España. *Revista Mesual de Arte e Historia*. T.VII. Madrid: Imprenta de M.Galiano, 268-304.

Davillier, Jean-Charles. 1988. *Viaje por España* (1862) II. Barcelona: Grech Ediciones.

Demolder, Eugenio. 1999. *España en Auto. Viajes de extranjeros por España Y Portugal VI,* Salamanca: Junta de Castilla y León.

EL PAIS: "El Prado era el enfermo de Europa ahora es el referente mundial", *El País*,17/06/2015:
https://elpais.com/cultura/2015/06/17/actualidad/1434551694_368890.html

Elliot, Frances. 1884. *Diary O Fan Idle Woman in Spain* (1881-1882) I. Londres: F.V. White and CO.

Elwes, Alfred. 1873. *Trough Spain by Rail in 1872*. Londres: Effigham Wilson.

Erskine, Esteuart. 1922. *Madrid: Past and Present*. Londres: John Lane limited.

Eschenauer, A. 1880. *España Impresiones y Recuerdos*. París: J. B. Baillière et fils.

Espi Valdés, Adrián. 1971. Vida y obra del pintor Gisbert, *Cuaderno de Arte*, 22. Diputación Provincial de Valencia. Instituto Alfonso El Magnánimo. Valencia.

Eyre, Mary. 1865. *Over the Pyrenees into Spain*. Londres: Bentley.

Ford, Richard. 2008. *Manual para viajeros por España*. Madrid: Turner.

Foulché-Delbosc, Raymond.1991. *Bibliograhie de voyages en Espagne et en Portugal* (1896). Madrid: Julio Ollero Editor.

Gallenga, Antonio. 1883. *Spanish Reminiscences fifteen year´s travelling. Impressions of Spain and Portugal* (1865-1879). Londres: Chapman and Hall.

García Felguera, María de los Santos. 1991. *Viajeros eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Alianza.

García Melero, José Enrique. 1998. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la Imagen del Pasado*. Madrid: ed.Encuentro.

García-Monsalve Escriña, Antonio. 1994. *Historia Jurídica del Museo Del Prado* (1819-1868). Madrid: Atenea Varias.

García-Montón González, Patricia. 2020. *España de ficción. El Museo del Prado y los discursos de la Historia del Arte*. Tesis doctoral inédita. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid).

-2014. Una magnífica lección de pintura española. El Greco en el Prado de Beruete. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54, 213-235.

- 2016. “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, 129-146.

- 2014. Una magnífica lección de pintura española. El Greco en el Prado de Beruete, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), 213-235.

Gauthier Théophile. 2008. *Viaje Por España* (1840). Madrid: Editorial Mediterráneo.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1969. *Historia del Museo del Prado* (1819-1969). León: Everest.

Geal, Pierre. "El Salón De La Reina Isabel En El Museo Del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 2001, vol.19 (37), 143-172.

-2001. *La Naissance des Musées d´Art en Espagne (S.XVIII-XIX siècles),* Madrid: Casa Velázquez.

Godard, Abbé Léon. 1882. *L´Espagne, moeurs et paysages. Histoire et monuments* (1865). Tours: Alfred Mame et Fils Editeurs.

González López, Carlos y Martí Ayxela, Montserrat. 2007. *El Mundo De Los Madrazo. Colección de La Comunidad de Madrid.* Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid.

González López, Carlos, *Federico de Madrazo y Kunt (1815-1894)*. 1981. Barcelona: Subirana.

Guelin,Henri. 1907. *Espagne. Impressions de Voyages et d´Art*. Tours: Alfred, Mame et Fils Editeurs.

Hale, Edward Everett. 1883. *Seven Spanish Cities and the Way to Them* (1882). Boston: Robert Brothers.

Hare, J.C Augustus. 1896. *Wanderings in Spain*. London: ed. George Allen.

Harvey, Annie J. 1875. *Cositas Españolas or Everyday Life in Spain* (1872). Londres: Hurst and Blackett.

Hay, John. 1871*. Castillian Days*. Boston: James R. Osgood and Company.

Herbert, Elisabeth. 1867. *Impressions of Spain in 1866*, Londres: Spottiswoode and Co.

Hernando Carrasco, Javier. 1905. Las Bellas Artes y la Revolución de 1868, *Ethos-Arte, 1*5: 54-57.

Herrera, Javier. 1994. El joven Picasso en el Museo del Prado. *Boletín del Museo Nacional del Prado*, 15, nº33: 59-70.

Hoskins, George, A. 1851. *Spain, as it is* (1850). Paris: È. Brière.

Hutton, Edward. 1927. *The Cities of Spain* (1906). Londres: ed.Methuen and Co.LTD.

Isräels, Joze. 2005. *España: Un Relato de Viaje* (1894). Madrid: Universidad Juan Carlos I.

Kennedy, Bart. 1904. *A Trip in Spain, from Andalusia to Andorra*. Londres: Sampson Low, Marston & Co.

Lavice, Andre-Absinthe. 1864. *Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposés dans les galeries publiques et particulières et dans les églises précédés d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables, Revue des Musées d´Espagne Hollande et de Russie*. ParísEditor: J. Renouard editeur.

Leck Jane. 1884. *Iberian Sketches, Travels in Portugal and the North-West of Spain*, (1883). Glasgow: Wilson and McCormick.

Lecomte, Georges. 1896. *Espagne*. Paris: Editor G. Charpentier et E. Fasquelle.

Lomas John. 1888. *Sketches in Spain from nature, Art and Life* (1883). Edimburgo: ed.Adam and Charles Black.

López Jiménez, Luis. 1993. *El Madrid isabelino de Davillier y Doré*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

Luffmann, Charles Bogue. 1895. *A Vagabond in Spain.* Londres: John Murray Albemarle Street.

Luxenberg, Alisa. 1993. *Over the Pyrenees and Through the Looking Glass: French Culture Reflected in Its Imagery in Spain. Foreign Artist Discover Spain* (1800-1900). New York: The Equitable Gallery.

Machado, Julio Cesar. 1865. *Em Espanha. Scenas de Viagem.* Lisboa: A.M. Pereira.

Mariño, Beatriz y Portús Pérez, Javier. 2007. "Visitantes de habla alemana en el Museo del Prado, en la segunda mitad del siglo XIX", *Spanien Und Deutschland: Kulturtransfer Im 19.Jahrhundert = España Y Alemania: intercambio cultural en el siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert S.L.

Matilla, José Manuel y Portús, Javier.2004. "Ni una Pulgada de pared sin cubrir. La ordenación de las Colecciones en el Museo del Prado" (1819-1920). *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado* (1819-1920). [Exposición] Museo Nacional del prado 22 junio-26 de septiembre de 2004). Madrid: Museo del Prado.

Menéndez Robles, María Luisa. 2006. *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*. Madrid: Secretaría General de Turismo.

Merimée, Prospero. 1981. *Cartas Desde España (1830). Imagen Romántica de España* [Texto Impreso]: [Exposición] Palacio De Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, Octubre-Noviembre 1981. Madrid: DGBA-Ministerio de Cultura.

Miguel Egea, María Pilar de.1982. Juan Antonio Ribera, Director del Real Museo de Pintura y Escultura y primer pintor de cámara de Isabel II: un nombramiento cuestionado por Federico Madrazo. *Boletín del Museo del Prado*. Vol.III, nº7, 36-40.

Morán Turina, Miguel.2016. "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 del arte en España. Valencia:Alfons el Magnànim, 113-128.

Pérez Velarde, Luis Alberto. 2019. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901).* Madrid: Doce Calles ediciones.

Portús Pérez, Javier. 2009. La sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra, *Boletín del MNP*, vol.XXVII, nº45, 100.

-1994. Museo Del Prado. *Memoria Escrita (1819-1994)*. Madrid: Museo del Prado.

Portús Perez, Javier et alii, 2018. *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar en la memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Reyero, Carlos. 1994. Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Los seguidores de Thomas Couture en España. Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia*, Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa,* Vol. 2, 1994,1207-1216.

Routhier, Adolphe Basile. 1889. *Á Travers de l´Espagne : Lettres de Voyage*. Québec: Imprimerie Génerale Al.Coté et Cie.

Rumeu de Armas, Antonio.1980. *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.

Salas Vázquez, Eduardo. 2007. "Madrid y los Madrazo", *El Mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid.

Sanchez Cantón, Francisco Javier. 1961. *El Museo del Prado*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Serrano, María del Mar. 1993. *Viajes de Papel: Repertorio Bibliográfico de Guías y Libros de viajes por España*, 1800-1902. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Tchihatchef, Pierre de. 1880. *Espagne, Algérie et Tunisie: Lettres À Michel Chevalier*. Paris: J. B. Baillière et fils.

Torres González, Begoña.2007. La larga sombra de los Madrazo, *El Mundo de Los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid).

VV.AA. 1995. *Los Grandes Museos Históricos.* Madrid: Galaxia Gutemberg.

VV.AA. 1989. *Viajeros Impertinentes, Madrid. Visto por los viajeros extranjeros en Los Siglos XVII, XVIII y XIX.* Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico.

VV.AA. 2020. *Jean Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2020.

Wylie, James Aitken. 1870. *Day Break in Spain or Sketches of Spain and its new reformation*. Londres y New York, Casell-Galpin s.a.

Zimmerman, Jeremiah. 1902. *Spain and her People*. Philadelphia: George W. Jacobs & Co.

# ANEXO FOTOGRÁFICO

Ilustración 1. HF0837. Museo del Prado. Vista de la fachada oeste o de Velázquez.1857.

Ilustración 2. HF0822. Louis de Clercq. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez.1857.

Ilustración 3. HF0678 Jean Jules Andrieu. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez.1865.

Ilustración 4. HF0682.Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez. 1903.

.

Ilustración 5. HF833/050. Exposición de Bellas Artes. Sala de Escultura. Hacia 1878.

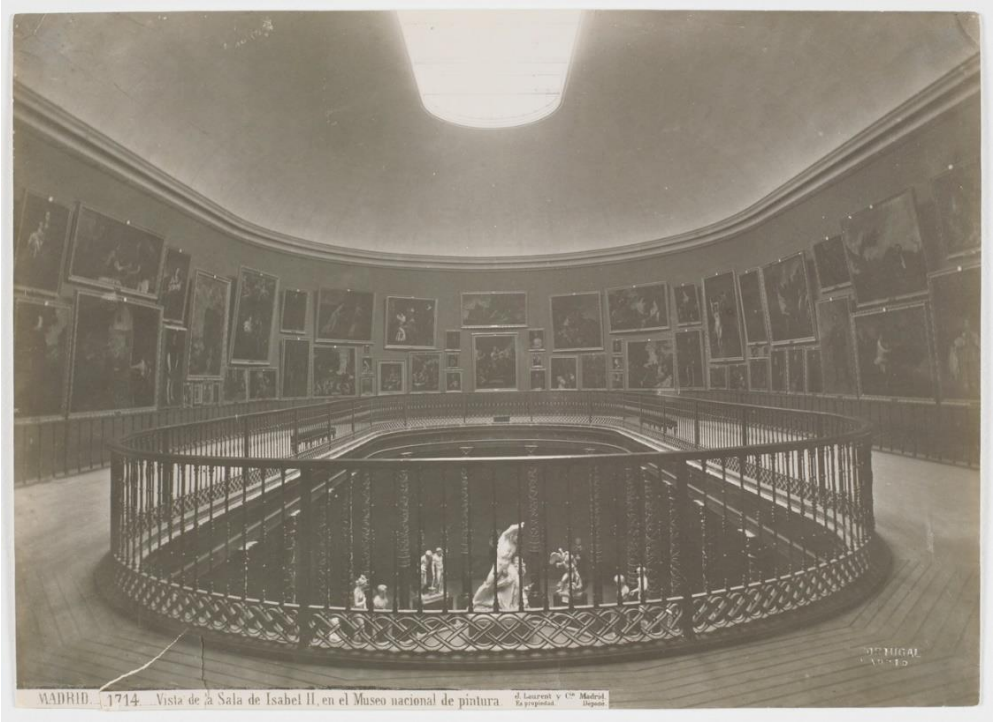


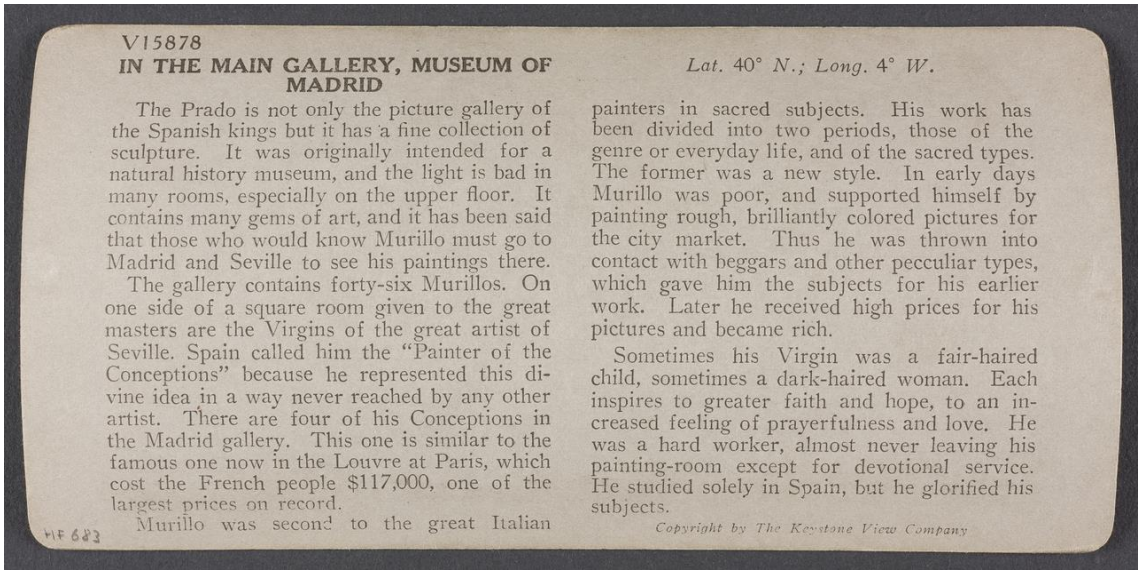

Ilustración 6. HF1099. Museo del Prado, vista de la Sala de la Reina Isabel II.1879.

Ilustración 7. HF 1270. Vista de una sala de las Escuelas Flamencas.1870.

Ilustración 8. Museo del Prado, vista de la sala Isabel II.1893.

Ilustración 9. HF1096. Jean Laurent i MInier. Museo del Prado, Sala de la Reina Isabel II.1899.

Ilustración 10. HF 1093. Jean Laurent y Minier. Museo del Prado, sala de la Reina Isabel II.



V15878

**IN THE MAIN GALLERY, MUSEUM OF MADRID**

*Lat. 40° N.; Long. 4° W.*

The Prado is not only the picture gallery of the Spanish kings but it has a fine collection of sculpture. It was originally intended for a natural history museum, and the light is bad in many rooms, especially on the upper floor. It contains many gems of art, and it has been said that those who would know Murillo must go to Madrid and Seville to see his paintings there.

The gallery contains forty-six Murillos. On one side of a square room given to the great masters are the Virgins of the great artist of Seville. Spain called him the "Painter of the Conceptions" because he represented this divine idea in a way never reached by any other artist. There are four of his Conceptions in the Madrid gallery. This one is similar to the famous one now in the Louvre at Paris, which cost the French people $117,000, one of the largest prices on record.

Murillo was second to the great Italian painters in sacred subjects. His work has been divided into two periods, those of the genre or everyday life, and of the sacred types. The former was a new style. In early days Murillo was poor, and supported himself by painting rough, brilliantly colored pictures for the city market. Thus he was thrown into contact with beggars and other pecculiar types, which gave him the subjects for his earlier work. Later he received high prices for his pictures and became rich.

Sometimes his Virgin was a fair-haired child, sometimes a dark-haired woman. Each inspires to greater faith and hope, to an increased feeling of prayerfulness and love. He was a hard worker, almost never leaving his painting-room except for devotional service. He studied solely in Spain, but he glorified his subjects.

*Copyright by The Keystone View Company*

HF 683

Ilustración 11. HF0683. Underwood and Underwood. Museo del Prado. Galería central con copistas ante la Inmaculada de Murillo. Hacia 1902.

-

Ilustración 12. HF0683. White, Hawley C. Museo del prado, vista de la puerta de Velázquez. Hacia 1903.

Ilustración 13. HF1250. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, Vista de la sala de Velázquez.1907-1915.

Ilustración 14. HF1276. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez. H. 1900-1907.

Ilustración 15. HF 1230. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una de las salas.

Ilustración 16. HF3403/002. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la galería principal.1900-1907.

*Ilustración 17. HF3405/006. Museo del Prado, vista de la galería principal.* 1907-1915.

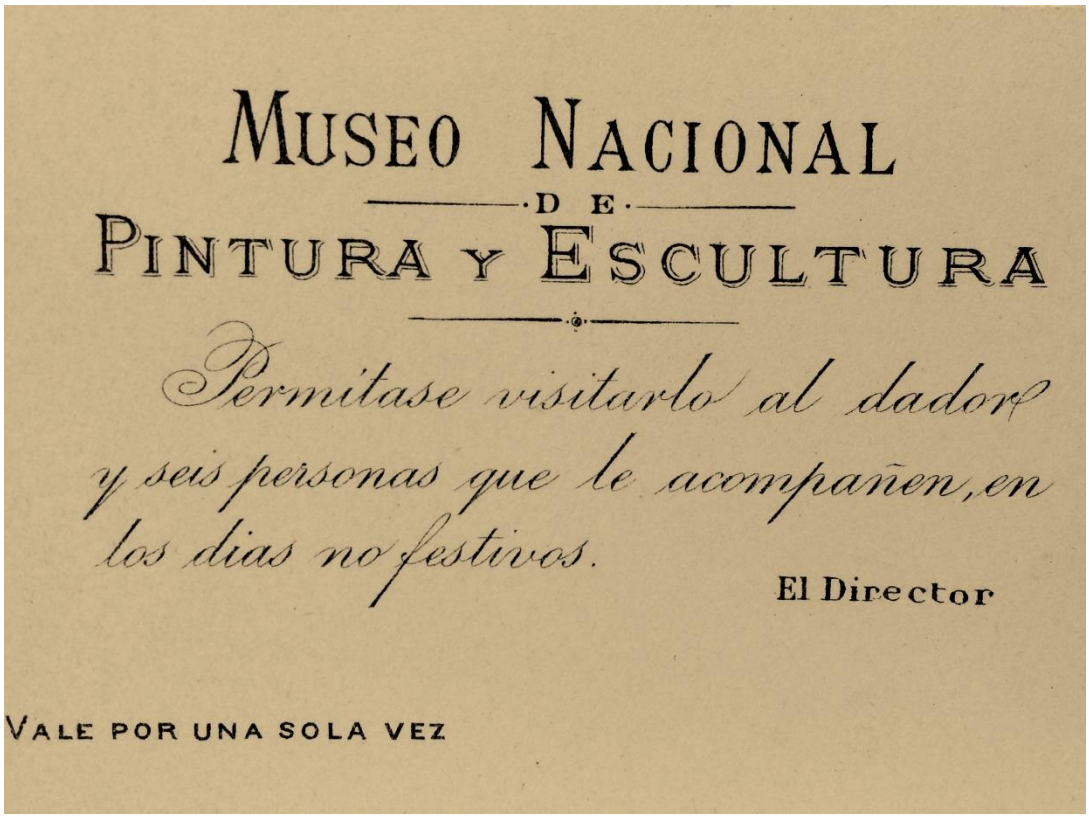
Ilustración 18. HF 3411/003. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una sala alta de Escuela Española.

Ilustración 19. HF3423/008. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de una sala de Escuela Italiana.

*Ilustración 20. HF3488/002. Museo del Prado, vista de la Sala de Murillo. 1907-1915.*

Ilustración 21 HF3489/001. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez.1907-1915.

*Ilustración 22. HF3496/002. José Lacoste y Borde. Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez.1907-1915.*


MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA

Permítase visitarlo al dador y seis personas que le acompañen, en los dias no festivos.

El Director

VALE POR UNA SOLA VEZ

Ilustración 23. Entrada gratuita. AMNP. Caja 952/Leg.37320.

Ilustración 24. AMNP. Caja 611. Entrada Gratuita. Hacia 1920.

# ANEXO DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1. AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 7 Organización y formación de la Galería de Archivo Museo del Prado 25 de septiembre de 1818.

DOCUMENTO 2. AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 18. Distribución de las salas del Real Museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central. 27 de diciembre de 1826.

DOCUMENTO 3. AMNP Caja 1366/Legajo 11.280/Nº Exp.3. Real Orden por las que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese a la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo director del Establecimiento, José de Madrazo. 15 de Agosto de 1838.

DOCUMENTO 4. Caja : 350 / Legajo: 18.02 / Nº Exp: 9 / Nº Doc: 24 Nota relativa al horario de apertura al público. 29 de mayo de 1839

DOCUMENTO 5. AMNP Caja: 350 / Legajo: 16.02 / Nº Exp: 16 / Nº Doc: 5.Real Orden por la que se dispone que se esteren las salas flamenca y española según el presupuesto presentado por Antonio Cerdán, maestro espartero. 12 de Diciembre de 1839.

DOCUMENTO 6. AMNP Caja : 350 / Legajo: 18.03 / Nº Exp: 8 / Nº Doc: 4. Real Orden circular por la que se dispone que todos aquellos artistas que realicen copias de las obras que forman parte de las Reales colecciones deben dejar una copia a lápiz con el fin de dar origen a una colección o álbum que se conservará en cada dependencia. 11 de Agosto de 1840.

DOCUMENTO 7. AMNP Caja351/Legajo 18.04/NºExp.11/NºDoc.6. Real Orden por la que se disponen las obligaciones y las reglas que deben cumplir los empleados del Real Patrimonio y la Real Casa. 28 de noviembre de 1843.

DOCUMENTO 8. Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 22 / Nº Doc: 4. Horario de apertura al público. 21 de octubre de 1844.

DOCUMENTO 9. Caja 381/Legajo 11.206/Nº exp.3. Quejas por el servicio de copistas y solicitudes para realizar copias. 25 de enero de 1870.

DOCUMENTO 10. AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 1. Cesión al Ministerio de Fomento del Museo de Pintura y Escultura. Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda a la Dirección del Museo de Pintura y Escultura por la que se disponen las condiciones de la cesión del Museo al Ministerio de Fomento. 16 de marzo de 1870.

DOCUMENTO 11. AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 2. Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda al Director del Museo de Pintura y Escultura por la que da cuenta de la entrega del Establecimiento al Ministerio de Fomento. 3 de mayo de 1870.

DOCUMENTO 12. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/Nº Doc.6 Gisbert, Antonio, Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y escultura al Director General de Instrucción Pública por el que da cuenta de las condiciones de las zonas del museo donde pueden trasladarse la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura (trinidad) según lo ordenado el 20 de septiembre de 1870. 26 de septiembre de 1870.

DOCUMENTO 13. Caja 354/Legajo 18.70/Nº Exp.4/Nº Doc.15. Oficio de Juan Valera Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que conceden permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducir todos los

objetos de arte existentes en el Establecimiento. 15 de abril de 1871.

DOCUMENTO 14. Real Orden comunicada por la que se autoriza la expedición de papeletas para visitar el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Pintura y Escultura a un módico precio, los beneficios se destinarán al Asilo de beneficiencia del pardo. 29 de agosto de 1871.

DOCUMENTO 15. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/ Doc.7 Gisbert, Antonio, Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad. 22 de marzo de 1872.

DOCUMENTO 16. Caja 1429/Legajo 11.286/Nº Exp.23/Nºdoc 1. Minuta de oficio del Director del MNPE al DGIP por el que le remite nota histórica de la fundación y organización para su publicación en la Guía de forasteros. 21 de abril de 1873.

DOCUMENTO 17. AMNP Caja : 360 / Legajo: 34.11 / Nº Exp: 9. Plano de las mediciones de temperatura de los salones del Este y salas nuevas. 1897.

DOCUMENTO 18. AMNP Caja : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 19 Decreto del Ministerio de Fomento por el que se fija la planta de personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura (pdf). 14 de noviembre de1872.

DOCUMENTO 19. 170. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/NºDoc. 4. Sans y Cabot, Francisco, Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura por orden de la dirección del 3 de febrero de 1875.15 de Febrero de 1875.

DOCUMENTO 20. AMNP Caja : 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 26. Estadísticas del Museo correspondientes a los años de 1873 a 1881. 19 de marzo de 1881.

DOCUMENTO 21. L 37/Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc 4. Solicitud de Eliseo Meifren para copiar obras. 20 de mayo de 1895.

DOCUMENTO 22. L 37/ Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc.11. Solicitud de Pierre Paris, profesor de la Universidad de Burdeos, para fotografiar obras. 17 de abril de 1897.

DOCUMENTO 23. AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 6. Nota de las autorizaciones del Director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.1 de junio de 1909.

DOCUMENTO 24. AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº Exp.18. Instrucción que el conserje del Museo debe dar al personal sobre las obligaciones de éstos que han sido recogidas en el nuevo Reglamento, 29 de abril de 1897.

**DOCUMENTO 1.** AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 /Nº Exp: 7. Organización y formación de la Galería de Pintura del Museo del Prado. 25 de septiembre de 1818.

Señor

El Marq.s de Santa Cruz, Encargado por V.M. de la formacion de la Galeria de Pinturas en el Museo del Prado con los Cuadros propios de V.M; al mismo tiempo que tiene el honor y la satisfaccion de elevar á noticia de V.M. haberse habilitado ya para aquel objeto dos pieras de dho edificio, y trasladado á él el Num.º de Cuadros que pueden colocarse en ellas, faltaria á la confianza con que le ha honrado y distinguido V.M., sino exponiese Respetuosam.te á su Soberana consideracion quanto juzga conveniente para llenar los deseos de V.M. con el mejor orden y la mayor economia posible.

A la superior penetracion de V.M. no se oculta que la formacion y conservacion de la Galeria de Pinturas debe ocasionar gastos proporcionados á las Obras que se hagan en el edificio, al Numero y al estado de los Cuadros que se trasladen, y al sueldo que se señale á los Dependientes del Establecim.to V.M. por su Rango propio de su generoso corazon tubo la bondad de asignar al Establecim.to 24 Dr. mensuales de su bolsillo secreto, los cuales hasta el presente han sido pagados sin el menor atraso; pero esta cantidad aunque sobrante las Obras circunstan-

cias

para cubrir todas las atenciones de la Galería, solo ha alcanzado en las preventes para Reparar con lentitud una pequeña parte de las muchas quiebras que en la pasada guerra devoladora padeció el Edificio en que se forma; cuyo ruinoso estado exige imperiosamte que á la mayor brevedad se Reparen las quiebras actuales, sino se quiere aumentarlas progresivamte en lo sucesivo y de consiguiente los gastos. Destinar pues á cualquiera otro objeto alguna parte de la mencionada suma, sería una Economía mal entendida, un ahorro aparente. Así lo entendió V.M. y en virtud de ello vino en mandar y mandó que el costo de la traslación de los Cuadros se pagase por la Tesorería de la R.l Casa. Aunque esta Resolución de V.M. indica, al parecer, el medio por el cual hayan también de pagarse los gastos de la Restauración de los Cuadros deteriorados y de la Conservación de ellos, como así mismo los Sueldos del Conserge y dos Porteros-barrenderos únicos dependientes que se necesitan para el Servicio ordinario de la Galería; sin embargo para evitar dudas y Contestaciones y fijar el Orden que deba seguirse en adelante, no será importuno exponer también á V.M. algunas Observaciones sobre estos dos Puntos.

Mientras que los Cuadros permanecían en sus Palacios y Casas de V.M. la Compostura y Conservación de ellos estaban á cargo del primer Pintor de Cámara de V.M. con dos Ayudantes, cuyos sueldos se pagan por la Tesorería de la R.l Casa

abonandose tambien por la misma los gastos de Composturas.
No haciendo pues novedad en esta parte, por el mero hecho de
trasladarse las Pinturas al Museo, los Cuadros serán en él igual-
mente restaurados y conservados sin nuevo gravamen á
V. M. ni disminucion de otros fondos ni encargo de sus Vasallos.
Adoptandose este medio sencillo en su Calidad, y economico al mis-
mo tiempo nada mas conforme á él y consiguiente, que considerar
la Galeria, dependiente del R.l Palacio y los empleados en ella como
Criados de la R.l Casa, y pagados por su Tesoreria. De esta suerte el
Establecim.to de la galeria de pinturas en el Museo se honrará con la
dependencia del R.l Palacio de V. M, y tendrá una marcha uniforme
me que facilitará su direccion y gobierno, y solo gravará la Teso-
reria de la R.l Casa con unos mil y quinientos R.s mensuales,
á que pueden ascender los Sueldos graduando ——— el del
Conserge 800 Duc.s anuales y en 400 R.s el de cada uno
de los dos Porteros bajo sus derechos con los Jornales de algunos Mozos
cuando ocurra algun trabajo extraord.o A falta del medio propues-
to no queda al parecer otro que recurrir para el pago de gastos y suel-
dos á los fondos de Correos, R.l Loteria ú otros; pero estos Ramos
ademas de estar bastante Cargados, ofrecen en la practica no
pequeña complicacion y sus Recaudadores no serán tan benéficos
y felices. Bajo este supuesto, se presenta preferible:
1.º Continuar imbirtiendo en Reparos del Museo los 24 R.s mensuales
del Bolsillo secreto de V. M. integros y sin descuento.

2º Continuar pagando por la Tesorería de la R.l Casa los gastos de la Traslacion de los Cuadros.

3º Conservar la Galería dependiente del R.l Palacio.

4º No eximirán al primer Pintor de Cámara de la obligacion de Restaurar y Conservar los Cuadros.

5º Dejar á disposicion de este los dos Ayudantes que se le daban al efecto, pagandoles como hasta aquí, los Sueldos y gastos de composturas por la Tesorería de la R.l Casa.

6º y ultimo que se consideren como Criados de la R.l Casa el Conserge y los Porteros de la Galería, pagando por la misma Tesorería á cada uno de estos cuando se nombraron 400 ducados anuales y á aquel 800. prorateados desde que fué nombrado, y asi mismo se pague por aquella el importe de los gastos extraordinarios que ocurran previo el V.º B.º correspondiente.

Tales, Señor, el Resumen de lo que despues de un detenido Exámen ha parecido deberse elevar á la Soberana Consideracion de V.M, como mas util y Ventajoso al establecimiento mas economico y menos dispendioso. V.M. pesará con su prudencia y Sabiduría las verdaderas Ventajas ó perjuicios que puedan esperarse ó temerse de la aprovacion de ellos; y Resolverá lo que mas sea de su Soberano agrado, dando al efecto las providencias y R.l Orden que estime mas oportunas p.a cumplirlas Repetuosa y Cumplidamente.

Señor

A.L.R.P. de V.M.

Mayordomia Mayor= Exmo Sr.= He dado cuenta al Rey de la exposicion de V.E. relativa á la Galeria de Pinturas, establecida en el R.l Museo del Prado, vajo la direccion de V.E, y enterado S.M. de los pormenores que expresa, se ha servido resolver conformandose entado con el dictamen de V.E. primero, que se continue invirtiendo en reparos del edificio del Museo la asignacion de veinte y cuatro mil r.s mensuales que S.M. tiene hecha al Establecim.to de los fondos de su R.l bolsillo secreto. Segundo: Que se continue pagando por la Tesoreria general de la R.l Casa los gastos que ocurran en la traslacion de los Cuadros desde los Palacios y Casas de Campo al Museo. Tercero.

Que se considere la Galeria de Pinturas
dependiente de Palacio. Quarto: Que el
primer Pintor de Camara viga encargado
de Vestaurar y conservar los Cuadros q.
existan en la Galeria como si estubieren
en Palacio, quedando á su disposicion los
dos Ayudantes que se le daban al efecto pa-
gandoles como hasta aqui los Sueldos y gas-
tos de Composturas por la Tesoreria gral
de la R.l Casa. Quinto, y ultimamente que
se considerasen como Criados de la R.l Casa
el Conserge y los dos Porteros Barrenderas
de la Galeria, cuyos Dependientes considera
V.E. precisos para el Establecimiento pa-
gandoles por la misma Tesoreria los
Sueldos que propone V.E. de ochocientos
ducados anuales al primero, y cuatrocientos

á cada uno de los Segundos cuando se
nombren, en cuyo caso quiere S.M. que
V.E. prefiera á los Dependientes de las
R.s Servidumbres que gozan Sueldos por
Nominas de fuera de planta; observando
tambien en la misma forma los gastos
extraordinarios que ocurran previo el
V.o B.o correspondiente. De R.l orden lo
participo á V.E. para su inteligencia
y cumplimiento en la parte que le toca.
Dios gue á V.E. m.s a.s Palacio 25. de
Setiembre de 1818. = M.l el Conde de Miranda =
Sr. Marques de Santa Cruz ——

Exmo Sr= Habiendose reunido en los tres Salones abilitados hasta ahora en el Rl. Alcazar todos los mejores Cuadros de Escuela Española que S. M. poseia en los RS. Palacios de Madrid, Retiro, Aranjuez, San Yldefonso, y Quinta que fué del Duque del Arco nada queda que hacer para que tan gran Escuela sea conocida en todo aquel magnifico Recinto, tanto de los nacionales como de los Extrangeros sino el procurar adquirir algunos pocos Cuadros de Cuatro ó Cinco Autores de los primeros fundadores de la Escuela Sevillana como son Cespedes, Pacheco, Castillo, Luis de Vargas y algunos otros, de los que nada posee S. M. Me

cuenta que en Sevilla Cordova y algun
otro Pueblo de Andalucia hâi ten algunos
aunque pocos y por consiguiente siempre
que S. M. no considere inoportuno el llamar
le la consideracion sobre este punto y
quiera hacer este gasto, yo tomare las
noticias necesarias de los Cuadros que
quieran vender, del precio en que los esti-
men y demas requisitos, para hacer tan
necesaria adquisicion con las posibles ven
tajas. Al mismo tiempo debo tambien
manifestar á V.E. que ha llegado á mi no-
ticia que un famoso Cuadro (que conozco)
de José de Rivera, el Españoleto, lo trata
de vender un Dueño D.n Agustin Esteve
Pintor de Camara de S. M. y aunque
de aquel Autor hay bastantes en

el Nuevo, no obstante este es de lo mejor
cuyo, y fuera lastima que quirá algun
Extrangero cargara con el, y extragera de
nuestro suelo una preciosidad que tanto
le puede honrar.

V.E. con su penetracion y amor
á las artes, no dudo estime por justas
estas Reflexiones y coadyuve á que ten-
gan efecto.= Dios gue á V.E. m.s a.s
Madrid 6 de Diciembre de 1819=

Excmo Sr. Conde de Miranda=

Mayord.a Mayor.= Exmo.r.= Habiendo hecho presente al Rey el Oficio de V.E. de 6.= del Corr.te relativo á las pinturas de Escuela Sevillana que faltan para completar los Cuadros de la Lupanda, colocados ya en la Galeria de pinturas del Rl. Alcazar, y conformandose S.M. con el dictamen de V.E. se ha servido Resolver que por los medios que le sugiera su acreditado celo en favor de los Rs. intereses procure adquirir las Pinturas de los Autores que pida en su Oficio, sin perder de vista la economia á que obligan las Circunstancias apuradas de su Rl. Hazienda, con las mismas Miras

y bajo prozpios principios en la voluntad de S. M. que se compre el Cuadro de Rivera (el Espanoleto que posee el Pintor de Camara Dn Agustin Esteve) que espresa tambien V.E. dando cuenta á S. M. por mi conducto de lo que se adelantare para dichas adquisiciones. De R.l orden lo participo á V.E. para su cumplimiento. Dios gue á V.E. m.s a.s Palacio 9 de Diziembre de 1819.= M. L. Conde de Miranda= Sr. Marques de Santa Cruz

**DOCUMENTO 2.** AMNP Caja: 357 / Legajo: 11.202 / Nº Exp: 18. Distribución de las salas del Real Museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central. 27 de diciembre de 1826.

Dirección del Real
Museo de Pinturas. Duque de Rivas

Con motivo de hallarse enteramente concluido el gran salon que se ha estado habilitando en el Centro del R.l Museo de Pinturas se trata en el caso de empezarse la colocacion de ~~Pinto~~ los Cuadros que deben ocuparlo, asi como las demas salas de dicho Establecimiento: Para que esta operacion se pueda verificar con el acierto que deseo y Vmds. ademas de la mayor economia en los R.s intereses y el mejor orden y hermosura en su colocacion, me parece muy justo elevar ala R.l Consideracion de Rey N. S. las siguientes indicaciones.

Ya constan a Vmds. las varias opiniones que hay sobre el orden con que deben colocarse los Cuadros; cuya punto el mas preciso para dar principio á esta operacion, puede

el decimo.

exclusivamente de la Soberana voluntad de S.M. x
las dos salas que hay á derecha izquierda en
trando en el museo se hallan ~~colocados~~ expuestos con los
cuadros de la Escuela Española en donde me
parece deben quedarse para evitar los gastos
que son indispensables emplear en descolgar
los y volverlos á colocar nuevam.te en otros
parages ~~El nuevo Salon para su mucha Extension~~
~~es~~ no es posible ocuparse todo con las pin
turas de la Escuela Española pues aunque se
reunan los cuadros que hay en el Museo de
esta clase, con todos los que se han elegido
en el último Reconocimiento practicado en los
Palacios Reales para de esta tercera parte
sin poder llenar; en este concepto y aque
los cuadros de la Escuela Italiana por ser
mucho numeros son suficientes para ocupar
todo el salon pareceme que deben preferirse
los de la Española con lo cual se evitaria

la mezcla delas Escuelas, punto que en mi
opinion es muy digno de tenerse presente;
no obstante si el Rey N. S. se dignase deter-
minar que la Escuela Española se fije en dho.
Salon se hará la colocacion hasta donde se
canze y lo restante se llenará dela Italiana
se obrará, aunque no se logre el orden y
practica ~~admirada~~ que se observa en los demas
Museos de Europa de tener las Escuelas Sepa-
radas. Despues del gran Salon hay una
pieza ochavada que puede destinarse para
la Escuela Francesa y Alemana, mediante aque en
el Conto numero de Quadros que hay de ella
~~para Corpuebas es suficiente para contener~~
no permite que su colocacion sea Separada
~~El Conto numero de Quadros que hay de~~
~~se colloquen con Separacion.~~
~~Salon~~. Paralelas alas dos Salas que quedan
indicadas al principio, deben Construirse otras
dos iguales, despues del Salon y en donde se pueden poner
las Pinturas dela Escuela Flamenca y se

Conviene que haya Regularidad en la
Colocacion. Si las dos salas primeras se destinan
y quieren destinarse á ellas los cuadros de la Escuela
Italiana observan muchos que habrán que ~~dexar~~
~~vacios~~ colocados en el Depósito general y
quedará esta Escuela sin frente de su grandeza
si la Escuela Española se coloca en el Salon
grande no puede completarse con ella. de for-
ma que además de la mezcla de Escuelas que
~~resultaría~~ resultara, los gastos serán de mucha mas
Consideracion ~~por las razones que dejo indicadas~~ como
y nunca se conseguirá el buen gusto y hermosura
en la colocacion: sin embargo el Rey N.S.
se dignara resolver lo que sea de su
Soberano agrado. Dios G. á Madrid 27
de Dre. de 1826

por ord. Juan Blasco.

† En el Centro de dicha Entrada ó lo que es lo mismo en frente de la puerta Principal. hay otra pieza que puede destinarse para colocar los cuadros de los Personages Españoles que viven en el dia, con lo que le corresponde ~~et que a primera~~ vista todo - que las tres Salas de la Votiveda sean de la escuela Española sin mezcla alguna de otra Estrangera. El mismo Salon, que sigue á esta pieza, por ser mucha Extension

Mayordomia Mayor.

Exmo Sor

Habiendose enterado el Rey N
de lo expuesto por V.E. con fha de
27 de Diciembre proximo; acerca
de la colocacion de las Escuelas de
que se compone el Rl Museo de
Pinturas; se ha servido Sl. Mo. r
saber que la Escuela Española q
de colocada en las dos Salas que e
pa en el dia que son las situada
á derecha e izquierda de la entrad
del Museo, y que en la que hay
en el centro de la misma se pon
gan los Cuadros de los Pintores
Españoles que vivan en la actu
lidad; que en el gran salon que
acaba de concluirse, se coloque
la Escuela Italiana en razon a
mucho numero de Cuadros q
tiene; que en la Sala colindant
que hay despues del gran Salon
se pongan la Escuelas Francesa y
Alemana, mediante a que su
corto numero de Cuadros no p
mite colocarlas con separacion

y que las dos salas que deben co
chuirse paralelas á las dos de la
entrada, se destinen para la E
cuela Flamenca, á fin de conse
guir por este medio el buen or
den y regularidad que debe ob
servarse en la colocacion de las
mencionadas Escuelas. De or
den de S.M. lo comunico á
V.E. p.r su inteligencia y de
mas efectos convenientes á
su cumplimiento Dios gu
á V.E. m.s a.s Palacio 5 de
Enero de 1827.

Fran.co Blanco

Sor. Director interino de este Real Museo de Pintura

Direccion del Rl
Museo de Pinturas

Enterado el Rey N. S. de la necesidad que hay de dar principio a la colocacion de las Escuelas de que se compone el Rl Museo de Pinturas; se ha servido S. M. resolver por Rl Orden de 5 de este mes que la de la Escuela Española quede colocada

Sigue la Orden hasta la conclusion

Lo que comunico a V. de Rl Orden para su inteligencia

Dios Guarde a V. muchos años Palacio 10 de Enero de 1827

D. Vicente Lopez
Director del Rl Museo de Pinturas

D. Vicente López

Ideas del Plan Artístico que opino deve observarse en el Rl. Museo de Pinturas de S. M.

La Escuela Española deve ocupar el primer lugar á la entrada del Salon hasta donde queda dividido este por medio de la Cupula, y en el trozo restante podrá colocarse la Escuela Italiana

En los dos Salones que hoy ocupan la Española, se podrá colocar la Escuela Flamenca, la Olandesa y Francesa, respecto que de todas Escuelas posée S. M. originales, que pueden ocupar dignamente el Museo.

Estas Escuelas serán colocadas desde luego, sin q. para ello sea necesario el que los cuadros esten ó no restaurados, poniendoles solamente una tela que diga por restaurar, ya por ser esta una operacion larguisima y que necesita muchas manos, que se ocupen de ella, ya tambien por que el público no carezca de un objeto que le é tan grato.

Como los dos Ayudantes del 1.er Pintor se hallan actualmente ocupados, el primero en los Techos del Rl. Palacio ya tambien en un Cuadro para S. M. la Reyna N. S.ra para el Rl. Sitio de Aranjuez, y el segundo con un Oratorio de S. M para dho. Rl. Sitio y algunos retratos en pequeño para la casita del Principe del Escorial, siendo indispensable que ayuden al 1.er Pintor cuando este los necesite en los Techos ú otras obras que estan á su cargo y muy particularmente el Gran Retrato (para el S.r Embajador de Napoles) del Rey N. S., todas obras de la mayor necesidad, siendo por lo tanto imposible que

ètos se puedan en el dia ocupar dela restauracion hasta que se vean libres de todas estas obras, y teniendo S. M. en consideracion las ocupaciones del 1er Pintor le dió facultades por Rl orn. de 2 de Diciem.e 1824. para que en caso de necesidad, se hechase mano de otros, afin de que se adelantasen las obras dela restauracion delos cuadros del R. Museo; al efecto se hallan ocupados, los dos restauradores Bueno y Lomar á quien se les paga su trabajo prudentemente á juicio del 1er Pintor

Asi mismo hay otros dos que desean se les emplee en la restauracion que igualmente tienen mucho mereto, que lo son D.n Julano Garcés y D.n Pedro Bueno, los cuales son inteligentes y se sugetan á un prudente jornal ó á un tanto por cada cuadro restaurado, que debe juzgar el 1er Pintor en el Caso que se les emplee para adelantar mas la restauracion.

Asi mismo soy de opinion que á los que restauran no se les dé jornal y si que se les pague lo que sea justo por cada cuadro, pues la esperiencia ha hecho ver q.e este metodo es el mas apropósito.

Al cargo del 1er Pintor estará el cuidado de ètos trabajos, para que cele si se hacen con la debida meditacion y cuidado, y en sus ausencias, ènfermedades lo hará su sobstituto D.n Juan Ribera.

Tambien soy de parecer que si alguno delos restauradores no pudiese ir al Museo, se le permita restaurar en su casa, ya por la fatiga que les causa tanto en ivierno como en Verano, la larga distancia donde está situado el Museo, y ya tambien por que de ésta suerte podrian ocuparse á D.n Manuel Napoli y á D.n Juan Navarro, aun que se deva tener en consideracion el estado de decrepitez en que se hallan, pero disfrutan diez mil R.s vn. cada uno y se puede tomar conocimiento si estan ó no para estos trabajos.

El aseo y limpieza del Museo, es una de las

circunstancias de la conservación de las preciosidades artísticas del Museo y he observado en esto algún descuido.

A la Academia de S.ta Fernando de M.d con., se le entregaron para el adorno de sus Salas algunos cuadros originales de Velazquez, Ribera y otros, con el bien entendido que quedaban sugetos al Patrimonio de S.a. estos están haciendo hoy una notable falta en el Museo, y deben recogerse, y muy particularmente el padre eterno de Mengs, que debe colocarse en el sitio de S.M. como estaba antes.

**DOCUMENTO 3.** AMNP Caja 1366/Legajo 11.280/Nº Exp.3. Real Orden por las que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese a la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo director del Establecimiento, José de Madrazo. 15 de Agosto de 1838.

**SUMILLERÍA DE CORPS**

de S. M.

El Sr. Intend.te gen.l interino de la R.l Casa y Patrimonio con ftha 12 del corr.te me dice de R.l Orn lo sig.te = Ilmo. Sr. = S. M. la Reyna Gobernadora se ha servido espedir con esta ftha el R.l Decreto siguiente = Atenta á lo determinado en mi R.l Decreto de 12 de Junio ult.o He venido en resolver que el R.l Museo de pinturas y escultura, propio de S. M. la Reyna D.a Isabel 2.a mi muy querida hija, de que está encargado el Sumiller de Corps, corra en lo sucesivo á cargo del Intendente gen.l de la R.l Casa y Patrimonio, y que de su regimen y gobierno cuide la persona q.e con el título de Director tubiere Yo á bien nombrar, la cual dependerá inmediatamente de aquel, y que cese la Junta Directiva de aquel establec.to

de cuya laboriosidad y celo
guido altamente satisfecha.
Lo que de la misma Orden
hartado á V.S. para su inteligª
en el concepto de que con ar-
reglo alo que previene el
premierto Dl. Decreto, queda
Disuelta desde esta fha la
Junta de que V.S. era digno
miembro.

Dios gue. á V.S. mos
Palacio 15 de Agto de 1838

S. El Duque de Ahumada
Marques de Viana

S. 2º Pinar de Camara

**INTENDENCIA**

GENERAL

**DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.**

Al Regente de Hyar dijo con esta fecha lo siguiente.

" Ilmo Señor = Enterada S. M. la Reyna Gobernadora dela Comunicacion de V. E. fecha 13. del corriente en que pedia se nombrase persona que en representacion suya recibiese por riguroso inventario los efectos Artisticos que contiene el Real Museo de Pinturas; se ha servido Resolver que dicha entrega se haga en los terminos que V. E. indica en su citada Comunicacion á D.n Jose Madrazo á quien S. M. ha tenido á bien nombrar Director de aquel real Establecimiento." Lo que traslado á V. de orden de S. M. para su inteligencia y efectos consiguientes.

Dios

gue. ab.ª m.ª d.ª Palacio 21.
de Agosto de 1868.
Luis Pernas

Sr. D.ª Jose Madrazo

**INTENDENCIA**

GENERAL

**DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.**

He dado cuenta á S. M. la Reyna Gobernadora del oficio dirigido por V. en 27 del corriente y contestaciones habidas con este motivo con el Intendente de Lugo y enterada S. M. de todo se ha servido mandar diga á V., como de su Real orden lo egecuto, que es su soberana voluntad se formen los inventarios y se haga constar los efectos de todas clases que existen en ese R. Establecimiento, sin perjuicio de que S. M. declare quien ha de ser el responsable de ellos en lo sucesivo. De R. orden lo comunico á V. para su inteligencia y efectos consiguientes.

Dios

guarde á V. m. a. S. Palacio
29 de Agosto de 1838.

Luis Pescual

Sor. Director del R. Museo de Pinturas

**SUMILLERÍA DE CORPS**

de S. M.

En contestacion al Oficio de V. S. fha 26 del Corr.te debo advertirle que por Rl Orn de 21 del mismo, se ha servido S. Mg. mandar que la entrega de los efectos del Rl Museo, se haga en los terminos q.e le prevenia en 13 de Octubre, y q.e sea el recibo por inventario seguido; indicandose en la citada Rl Orn que esta entrega se hiciese á V. S. como Director de aquel Establecimiento. En cumplim.to pues, de esta Soberana determinacion, oficie á V. S. y al propio tiempo pedí á S. Mg. los escribientes necesarios p.a formar las copias del inventario general.

Por mi parte, y á pesar

de lo que V.S. me manifiesta, pienso seguir cumpliendo esta Soberana determinacion; pues en ello, creo llenar un deber que me impone mi propia delicadeza, con respecto al servicio de S.M., y á mi no desmentida buena opinion.

Dios guie á V.S. muchos años. Palacio 23 de Setiembre de 1838

El Duque de Hijar

Marqués de Ordax

Sr. D. José Heredia

**DOCUMENTO 4.** Caja: 350 / Legajo: 18.02 / Nº Exp: 9 / Nº Doc: 24
Nota relativa al horario de apertura al público. 29 de mayo de 1839.

Direccion del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.

Para establecer una regla fija é invariable en las exposiciones del Real Museo, se previene que este se abrirá única y constantemente siempre que el tiempo lo permita, segun costumbre, el Domingo y el Lunes de cada semana, destinándose el primero para la exposicion de la sala de pintura y el segundo para las de escultura á las horas ya señaladas, esto es, desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde: y nunca estarán abiertas á la vez ambas galerías.

**DOCUMENTO 5.** AMNP Caja: 350 / Legajo: 16.02 / Nº Exp: 16 / Nº Doc: 5.Real Orden por la que se dispone que se esteren las salas flamenca y española según el presupuesto presentado por Antonio Cerdán, maestro espartero. 12 de Diciembre de 1839.

# INTENDENCIA

GENERAL

DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.

S. M. la Reina Gobernadora se ha servido autorizar á V. para que disponga se coloquen las dos salas nuevas, denominadas Sala Flamenca y Española, con arreglo al presupuesto formado por el arquitecto Epifanio Teodoro Landeira, importante mil cuatrocientos veinte y seis reales vellon, que remitió V. en 29 de octubre último. De Real orden lo comunico á V. para su inteligencia y cumplimiento. Dios gue. á V. muchos años. Palacio 12 de Diciembre de 1839.

Luis Pizarro

Sr. Director del Real Museo de pinturas y esculturas.

**DOCUMENTO 6.** AMNP Caja : 350 / Legajo: 18.03 / Nº Exp: 8 / Nº Doc: 4. Real Orden circular por la que se dispone que todos aquellos artistas que realicen copias de las obras que forman parte de las Reales colecciones deben dejar una copia a lápiz con el fin de dar origen a una colección o álbum que se conservará en cada dependencia. 11 de Agosto de 1840.

INTENDENCIA

GENERAL

DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.

Circular.

El Intendente general habilitado de la Real Casa para la jornada de S.S. M.M. y A.R. con fecha 6 del corriente me dice desde Barcelona lo que sigue:

„ S.M. la Reina Gobernadora me manda decir á V.S. que si del Real Museo de Pinturas de esa Corte, Real Alhambra de Granada ó cualquiera otra de las Reales posesiones desease algun artista sacar copia ó diseño de alguna de las pinturas ú otras preciosidades que contienen se le permita previas siempre las formalidades y precauciones de costumbre; pero que se le invite á dejar para el establecimiento una copia igual en lapiz como se promete S.M. lo harán todos los artistas de reputacion y credito á fin de que de las copias de esta clase pueda irse formando

una coleccion ó album que se conservará en cada dependencia.
Lo que trascribo á V.S. para su inteligencia y efectos consiguientes á su cumplimiento.
Dios guie á V.S. m.a.s Palacio 11. de Agosto de 1840.

Leon Pereda

Sr. Director del Real Museo de Pinturas.

**DOCUMENTO 7.** AMNP Caja : 350 / Legajo: 18.03 / Nº Exp: 8 / Nº Doc: 4. Real Orden circular por la que se dispone que todos aquellos artistas que realicen copias de las obras que forman parte de las Reales colecciones deben dejar una copia a lápiz con el fin de dar origen a una colección o álbum que se conservará en cada dependencia. 11 de Agosto de 1840.

# INTENDENCIA

GENERAL

## DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.

Con el mayor sentimiento se ha enterado S. M. la Reina, de que no todos los empleados en su Real servicio cumplen las obligaciones de sus destinos con aquel lleno de actividad y celo que exige imperiosamente el cuidado de sus Reales intereses; y deseando que las advertencias y las amonestaciones precedan á cualquiera resolucion que, en casos determinados, se vea en la precision de adoptar, se ha dignado mandarme que se observen las reglas siguientes, circulándolas para conocimiento y cumplimiento de quienes corresponda.

1.ª Ningun empleado de las oficinas generales y demás dependencias de la Real Casa y Patrimonio de S. M. podrá dejar de asistir diariamente al despacho de los asuntos ú ocupaciones á que esté destinado; y en caso de no verificarlo por enfermedad ú otra causa legítima, lo pondrá con anticipacion, siendo posible, en conocimiento del gefe inmediato de quien dependa.

2.ª Ningun empleado de los que tienen horas determinadas de asistencia á las oficinas dejará de hallarse en los dias en que deban estar abiertas á la hora señalada, y no podrá retirarse antes de la prefijada para salir sin permiso de su inmediato gefe.

3.ª Los gefes de las dependencias generales, los de las administraciones y bailías, y demás que tengan empleados bajo su direccion ó á sus órdenes, pondrán en conocimiento de esta Intendencia las infracciones que notaren por parte de sus subalternos á los dos artículos anteriores.

4.ª No siendo suficiente la puntual asistencia para desempeñar bien las funciones que cada empleado tenga á su cargo, los gefes deberán dar á la Intendencia un parte exacto y verídico, pero sin la menor reserva, de aquellos servidores de S. M. á quienes falte aptitud ó energía de voluntad para cumplir sus obligaciones.

5.ª Los administradores y bailes del Real Patrimonio pondrán particular cuidado en cumplir estrictamente cuanto se dispone en los títulos 19, 20, 21, 23 y 24 de la Ordenanza, y señaladamente en los artículos que hablan de los libros que deben llevarse, haciéndoles muy especial encargo sobre el método, claridad y minuciosa exactitud con que esto ha de verificarse, de modo que se llene cumplidamente el objeto con que se han mandado establecer.

6.ª Serán además objeto de su constante solicitud la conservacion y fomento de todas las fincas y posesiones del Real Patrimonio de S. M.; la recaudacion de sus rentas; la vigilancia de los trabajadores, operarios y jornaleros; la formacion de presupuestos para obras, reconocimiento y ejecucion de las mismas, y que se observe en todos los gastos la mas escrupulosa economía.

7.ª Se reencarga, además del cabal cumplimiento de la Ordenanza, el de los reglamentos y Reales órdenes vigentes; en la inteligencia de que S. M., dispuesta siempre por su generosidad y magnánimo corazon á disimular las faltas leves, me manda que la proponga, sin contemplaciones inmerecidas, la resolucion que convenga para las que no tengan aquel caracter.

Por último, S. M. se ha dignado prevenirme que haga entender á los gefes de las oficinas generales, á los administradores y bailes del Real Patrimonio y demás dependencias, que no salvarán su responsabilidad en los casos dados con atribuir á las faltas de sus subalternos el no cumplimiento ó el mal cumplimiento de lo que les esté encargado como tales gefes, pues en las reglas que preceden, en la Ordenanza, reglamentos y demás Reales órdenes vigentes tienen medios seguros y fáciles de hacerse obedecer, ó de proporcionar se reemplacen con empleados inteligentes y activos aquellos que no lo sean.

De Real orden lo digo á V. S. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le corresponde.

Dios guarde á V. S. muchos años. Palacio 28 de noviembre de 1843.

Fran Agustin Silvela

Sr. Director del real Museo de pinturas y escultura.

**DOCUMENTO 8.** Caja: 351 / Legajo: 18.04 / Nº Exp: 22 / Nº Doc: 4. Horario de apertura al público. 21 de octubre de 1844.

INTENDENCIA

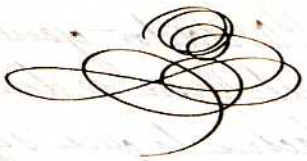
GENERAL

DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.

El Contador general de la Real Casa me dice con esta fecha lo que sigue.

"La Reina N.S.ª se ha servido mandar que expida V.S. á favor de D.ª José Madrazo un libramiento de cuatrocientos reales vellon, importe de dos cuadernos de estampas de las antigüedades de la Real Alhambra de Granada publicadas por la Academia de nobles artes de San Fernando, las cuales adquirió para S.M. el espresado Madrazo del Conserge de dicha Corporacion." Lo que traslado á V.S. de Real orden comunicada por el Sr. Intendente, para su inteligencia y á fin de que entregue la espresada cantidad á los herederos del referido Conserge ecsigiendo el oportuno recibo y dando aviso á esta Intendencia.

Dios



Fue. á V. S. mi. d. Palacio
10 de Octubre de 1844.
Franco. Rodriguez
de la Vega

Sr. D. José Madrazo.

Recibido del Sor D.n Jose Madrazo Pintor de Camara de S. M.
y Director de la Real Academia de Nobles Artes de S.n Fernan
do. la Cantidad de cuatro cientos r.s v.n por los dos Cuadernos
de las Antiguedades Arabes que le entrego el difunto Conserge
D.n Jose Arnedo, para S. M. la Reyna D.a Ysabel 2.a

Madrid 26, de Octubre de 1841,

El Conserge, Juan Carrafe

Son 400 rs v.n

Madrid 29 de Oct.e de 1824.

Exmo Sor Intend.te gral de la R.l Casa

Y. S.

Remito á V.E el adjunto recibo de Dn. Juan Campo, por importe de dos Cuadernos de Estampas de las Antigüedades de la Real Alhambra de Granada, publicadas por dha Academia y adquiridos para S. M. la Reyna N.ra Sra. de los cuales tengo dado conocimiento á esa Intend.a del Digno cargo de V.E.

Lo que pongo en conocim.to de V.E. segun tengo prevenido en mi oficio 12 del Corriente

Dios g.de

Fho

**DOCUMENTO 9.** Caja 381/Legajo 11.206/Nº exp.3. Quejas por el servicio de copistas y solicitudes para realizar copias. 25 de enero de 1870.

Sr. Director del Museo de Pintura y Escultura.

Los que suscriben copiantes y aficionados que diariamente concurren á estudiar las obras maestras del arte, á V.E. esponen: Que estando ya terminadas las obras de la entrada Norte del Museo y creyendo que por este motivo haya cesado la causa de impedirme la entrada tanto á los copiantes como á los aficionados por la puerta del Norte y habiendo sido hasta ahora costumbre entrar por ella á visitar el establecimiento,

por ser la mas oportuna y conveniente á causa de la proximidad al centro de la poblacion

A V. E. suplican se sirva acordar la entrada por dicha puerta del Norte al mismo tiempo que por la del Mediodia pues en ello acreditara V. E. su buena y justificada direccion en beneficio de comerciantes y aficionados que constantemente frecuentan el establecimiento. Madrid 28 de enero de 1870.

M. Aguirre

García Valladolid

Alejandro Miguel

Francisco Prastillas

A. Casanova

Antonio Perez Rubio

Leopoldo Ruiz

Jose de Aragon

Gonzalez J. Rubio

Bernardo

E. Carellan

P. Moreno. M. Ezquiaga

Gomez A. Carnero

J. Matte Manuel Alonso

A. Navarro Alejandro de Gras

G. Diez.

E. Cuevas

Enero 31 de 1870.

Como no solamente no se han terminado las obras proyectadas de la entrada Norte del Museo, sino que ni aun se han empezado; puesto que el pequeño paso que se ha ejecutado por orden del Ayuntamiento ha sido con el doble objeto de que sirva al publico que baja al Retiro aprovechando al mismo tiempo para los empleados del Establecimi, sin que pueda adaptarse para el servicio publico por no tener condiciones para ello, y teniendo dispuesto esta Direccion no haya mas que una puerta de entrada y salida para publico, copiantes y admiradores, me encuentro en la imposibilidad de acceder á la pretension

de los solicitantes.

Antonio Gutiérrez

N.º 97. f.º 1. n.º 44.

Dirección general de Instrucción pública
Negociado 3.º

Esta Dirección general ha tenido á bien autorizar á D. Eduardo Manatequi para que saque copias de todos los objetos que figuran en el Establecimiento de su digno cargo, y que puedan convenirle á los fines que se propone en la publicación del Museo de la Industria de que es propietario, entendiendose que para su reproducion ha de sujetarse á lo que V.S. disponga, verificando los trabajos á la hora en que no sufra interrupcion alguna el servicio del Museo y del público. Lo digo á V.S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios

guarde a V. muchos
años. Madrid 21 de
Marzo de 1871.
El Director general

Juan Valera

Señor Director del Museo de Pintura y Escultura
del Prado.

Mayo de 1870. f. 19. Vto.

Noviembre 13. de 1872

Copiantes

Illmo Sr. Director gral de Instruccion pública

Illmo Sr.

Hace unos cuantos dias que ocho ó diez Tenores copiantes de los que asisten á este Museo y particularmente un tal Aguirre (promovedor de todo) hacen quejas en la tribuna y hasta prensa contra el Director de este Establecimiento.

Mi proceder V. S. es el de siempre, Observar y hacer observar con estricta imparcialidad lo que manda el reglamento que me rige y que V. S. conoce.

No puedo equivocarme no lo dudo, pero en esta ocasion veo que no, puesto que las quejas no se fundan en nada concreto y he visto con satisfaccion que la mayor parte de los Tenores que

habitualmente concurro á
copiar y estudiar las obras que en
cierra este Museo, se me han
presentado para manifestarme
que protestaban contra los dis-
gustos y atropellos que yo soy ob-
jeto.

En esta situacion, he creí-
do lo mas acertado, dirigirme á
esa superioridad para que se sirva
decirme si estoy dentro de mis atri-
buciones y si le digno aprobar
mi conducta, y en caso de que yo
me hubiera equivocado (que es lo
mismo que en mi caso) que V. S.
tenga la bondad de indicarme
el camino que he de seguir en
adelante

Dios G.ª

Jacinto

DIRECCION GENERAL
DEL
REAL PATRIMONIO
Y
TESORERIA DE LA REAL CASA

Secretaría.

N.º 403.

Exmo. Sr.

El Administrador del Real Sitio de San Lorenzo ha manifestado á esta Direccion general que algunos artistas á quienes se ha concedido permiso para obtener copias de varios de los cuadros que existen en el Real Monasterio, ejecutan sus trabajos dando á las copias iguales dimensiones que las que tiene el original; exponiendo al mismo tiempo la conveniencia de que en los permisos que se concedan se determine que dichas copias se hagan en dimensiones distintas de las que tenga el original.

Para resolver esta consulta, esta Direccion general de mi cargo ha acordado dirigirse á V. E. con el fin de que, si lo tiene á bien, se sirva manifestar si en los permisos que se conceden á los artistas que con igual objeto concurren á ese Museo,

o en las disposiciones vigentes para el mismo, está previsto el caso que se consulta, si se pone alguna limitacion respecto á las dimensiones que han de tener las copias en relacion con el original de donde se sacan; y, si dicha medida puede evitar abusos, que aunque difíciles de cometer, pudieran ocurrir.

Dios guie á V. m. a. Palacio 12. de diciembre de 1872.

Juan F. Riaño

El Director del Museo Nacional de pinturas.

N. 2.628.865

SELLO 11º AÑO 1874
50 CENT. DE PESETA

MINISTERIO DE FOMENTO
12 MAY 74

Dirección general de Instrucción pública

Pase á la Dirección del Museo nacional de Pintura y Escultura, para que manifieste lo que haya en el asunto y si son exactos los extremos á que se refiere la presente exposicion

Madrid 12 de Mayo 1874

El Director general

Ilmo. Sor. Director general de Instrucción pública.

Ricardo Navarrete y Fos, pintor de Historia, autor de varias obras premiadas con 1os premios en las Esposiciones Nacionales y estrageras, comendador de la Orden de Isabel la Católica, a V.S. atentamente eppone:

Que hallándose dedicado á tan difícil Arte con la fé y el entusiasmo que éste inspira, ha buscado y busca aun el progreso para imprimirlo en sus obras futuras: y para ello; en el estrangero y en su patria sigue estudiando las obras de los clásicos Maestros antiguos.

Tanto es asi; que no se ha desdeñado emprender (puramente por estudio) una Copia del mismo tamaño que el original del nunca bastante ponderado y célebre

MINISTERIO DE FOMENTO
13 MAY 74
PALMA

cuadro del maestro D. Diego Velazquez de Silva, que representa "Una fabrica de tapices" conocido vulgarmente por "Las Hilanderas"

El que suscribe está acostumbrado á ser tratado con la consideración debida en todos los lugares donde se hallan depositados estas joyas, verdaderas glorias nacionales.

Pues bien; aun cuando le sea muy sensible verse obligado á elevar esta queja á esa Dir.ón Gral., lo hace por amor al arte solamente, por que la Dirección del Museo del Prado es de tal naturaleza, que hara abochornar á los verdaderos artistas, que con toda religiosidad y recojimiento van á él á estudiar á los maestros; pues parece natural que las consideraciones que se guardan á la Dirección tengan reciprocidad correspondencia.

Entre otras mil miserias que allí se cometen, hay algunas del género siguiente:

Que hallándose muy pintando el exponente, y en uno de esos momentos en que parece que la inspiración le es mas favorable, se le acerca un Celador, recojé la alfombra ó Tapiz que se hallaban á sus piés, (como es costumbre para el aseo del entarimado) diciendole; que la Dirección del Museo le hubiá dado orden de recojerlos por que ya estaban muy usados (no obstante estan enteros y sin roto) y que desde aquel momento dejára de pintar y fuera á comprar de nuevos y relucientes.

Eran las 10 y media de la mañana, se buscó al Director, se buscó al Secretario, nadie se encontraba en su puesto, ni siquiera el Conserje, se buscó por el vestibulo alguna advertencia ó orden en que constára su correspondiente y oportuno aviso, y no se encontró nada.

Se llevará la alfombra ó Tapiz flamante; pero el que suscribe, ha creido oportuno poner lo en cono-

cimiento de V.I. por qué el Museo nacio-
nal propiedad de la nación indu-
dablemente debía tener un reglamen-
to interior que el público en gral
debe observar, con lo que se evitarían
abusos tanto de los empleados como del
público en gral: por tanto:
Suppp.a á V.I. por si lo creé conveniente
con su elevado criterio, dicte las
medidas que se hacen indispensa-
bles en este caso; á fin de que los
verdaderos artistas de reputación
no se vean privados de inter-
pretar y estudiar las obras
de los clásicos maestros.
Madrid 12 de Mayo de 1874.

Su mas atento
y seguro servidor
Q. B. S. M.

Ilmo. Sor.

Ricardo Macarrete y Fos

Mayo 18. de 1874

Ylmo Sr. Director Gral de Instruccion pca
Hoy

Ylustre Sr

Ylmo Señor -

Cumpliendo con lo dispuesto por esa Direccion
gral en decreto marginal fecha 12 del
corriente en la instancia que el copian
te de este Museo Dn. Ricardo Cravanete
y Fos, "~~faltando con primeros premios~~
~~Academias y Extranjeros~~" ~~[illegible]~~
eleva a ese centro directivo, quejandose
de la falta de consideracion que con
el se guarda en este Establecimiento;
debo de manifestar a VE, que nin
guno de los estremos a que se refie
re el exponente son ciertos: al Sr. Cra
vanete, como a todos los que tienen
a estudiar las obras de arte que
este Museo encierra, se les trata y
atiende con todas las consideracio
nes que debe guardarse a
~~[illegible]~~ personas ilustradas.
con el Sr. Secretario copiante del mismo
Al esponente se le comunico tres dias
antes la orden dada al conserje del
Establecimiento, la cual fue cumpli
da por todos, sin la menor repulsa ni

contrariedad y todo el Sr. Navarrete que no se desdeña emplear ~~de tomarse la~~ ~~tanta preocupado~~ del celebre pintor ~~cuadro del~~ ~~Museo~~ D. Diego Velazquez ~~de Silva~~, ~~que representa "una Infanta de Inglaterra"~~ se disgustó extraordinariamente, sin duda por encontrarse como dice en uno de esos momentos en que parece que la inspiración le es mas favorable. ~~de gran~~ ~~de inspiración~~, ~~en que la Providencia ilumina~~ ~~su genio~~. - El esponente sabe (y así lo consigna en su sintomia) la antigua costumbre que hay en este Museo, como en todos los del Estranjero, de que cada copiante tenga un banco ó almohadon á sus pies, para evitar que ensucien el pavimento, con los aceites ~~necesarios~~ indispensables para pintar pues aun con estas precauciones y especial cuidado, todavia se ven por el suelo infinidad de manchas; si el Sr. Navarrete como algun otro tuviera el respeto que se debe guardar á un Establecimiento de la importancia de nuestro Museo Nacional, no habria lugar á que

le les recordara hasta que jamas deberan olvidar

El celador que se acercó al solicitante para decirle que removiese el bulto, porque estaba muy deteriorada, lo hizo con palabras comedidas, corteses pero el Sr. Valenzuela le contestó en terminos duros, ridiculizando tal determinación y demostrando con sus maneras y aptitud, tener un temperamento nervioso, un caracter dominante, y siempre descontentadizo. ~~tal vez de la determinación de~~ "~~un excelente artista~~".

El solicitante dice que buscó al Director, al Secretario y al Conserje y que ninguno estaba en su puesto; á la hora que cita el Señor Valenzuela, cumplian sus respectivos servicios, todos los empleados de esta dependencia, desde el primero hasta el ultimo, inclusa el Sr. Vicedirector que desde las 8 de la mañana estaba en la localidad.

La Direccion no acompaña ni nada, lo que hace es facilitar con el mayor gusto á los artistas que vienen á estudiar

las obras de los clasicos maestros, cuantos medios estan a su alcance, para la mejor ejecucion de sus estudios, y precisamente el Sr. Valverde, es el que menos derecho tiene a quejarse -

Encanto a lo que dice el interesado de la necesidad que hay en este Establecimiento, de un reglamento para que empleados, publico y aspirantes, sepan a que atenerse, ya tuve la honra de exponerlo a esa superioridad con fecha 4 de Enero proximo pasado, y hasta la presente haya tenido resultado alguno -

Creo inutil, todas cuantas consideraciones pudiera aumentar a lo ya indicado a VS molestando su atencion sobre este asunto para probar la injustificada instancia del Sr. Valverde que por si solo se recomienda, con solo leerla con detencion -

Rº nº 53. Mayo 17. de 1876.

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA.

DIRECCION.

Minuta

Yltmo. Señor. Director de Instruccion publica

Yltmo Sr.

Cumpliendo con lo dispuesto por esa Direccion general, en decreto marginal fecha 12. del corriente en la instancia que el copiante de este Museo D. Ricardo Navarrete y Jos devo á ese Centro directivo, quejandose de la falta de consideracion que con él se guarda en este Establecimiento: debo de manifestar a V. S. que ninguno de los extremos a que se refiere el supuesto son ciertos; el Señor Navarrete, como a todos los que bienen

á estudiar las obras de
arte que este Museo en-
cierra, se les trata y atien-
de con todas las consid-
eraciones que debe guar-
darse á personas ilustra-
das; al copiante
como á los demas copian-
tes del Museo, se le comu-
nicó tres dias antes la
órden dada al Conserge
del Establecimiento, la
cual fue cumplida por
todos, sin la menor ré-
plica ni contrariedad y
solo el Señor Navarrete,
que no se desdeña, en
copiar al célebre pintor
D. Diego Velazquez, se dis-
gustó estraordinariamente
sin duda por encontrarse
como dice "en uno de esos

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA.

DIRECCION.

momentos en que parece que la inspiracion es mas favorable."

El apoderado sabe (y así lo consigna en su instancia) la antigua costumbre que hay en este Museo como en todos los del extrangero, de que cada copiante tenga á sus piés un bule ó alfombra para evitar que ensucien el pavimento con los aceites indispensables para pintar, pues aun con estas precauciones y especial cuidado, todavia se ven por el suelo infinidad de manchas; si el Señor Navarrete como algun otro, hubiera el respeto que se debe guardar á

un Establecimiento de la importancia de nuestro Museo Nacional, no darían lugar á que se les recordara lo que jamas debieran olvidar.

El Celador que se acercó al solicitante para decirle que renovase el bonete porque estaba muy deteriorado, lo hizo con palabras comedidas y corteses pero el Señor Navarrete, le contestó en terminos duros, ridiculizando tal determinacion y demostrando con sus maneras y aptitud, tener un temperamento nervioso, un caracter dominante y siempre descontentadizo.

El solicitante dice

que busco al Director, al Se-
cretario y al Conserge y que
ninguno estaba en su puesto.
A la hora que cita el Señor
Navarrete, cubrian sus res-
pectivos servicios, todos los
empleados de esta dependen-
cia, desde el primero hasta
el último, incluso el Se-
ñor Vice-Director que des-
de las ocho de la mañana
estaba en la localidad.

La Direccion no abu-
sa á nadie, lo que hace
es facilitar con el mayor
gusto á los artistas que vie-
nen á estudiar las obras
de los clásicos maestros,
cuantos medios estan á su
alcance para la mejor
ejecucion de sus estudios.
y precisamente el Señor

Vavarrete, es el que menos derecho tiene á quejarse.

En cuanto á lo que dice el interesado de la necesidad que haya en este establecimiento de un reglamento para que empleados, público y copiantes sepan á que atenerse, ya tuve la honra de exponerlo á esa superioridad con fecha 1º de Enero próximo pasado, sin que hasta la presente haya tenido resultado alguno.

Creo inútil todas cuantas consideraciones pudiera aumentar á lo ya indicado á V.S. molestando su atencion sobre este asunto para probar la injustificada ins-

tancia del Señor Navarre
te, que por sí solo se reco-
mienda con solo leerla
con detencion.

Lo cuento tengo el
honor de manifestarlo á
V. S. para los efectos con
siguientes.

Dios gue á V. S. m.s a.s
Madrid XX. de Mayo de 1874.

El Director

Jesus

Ilmo Sr. Director gral de Instruccion pública

Reg.do N.º 177 F.º 28

Ilmo. Sr. Director del Museo Nacional de Pintura.

Los que abajo firman suplican a V.E. se sirva atender las siguientes consideraciones que exponen en vista de los perjuicios que les irroga uno de los preceptos en el reglamento que rige en este Museo acerca del orden en que se han de hacer las copias de cuadros= Se permite solamente dos copiantes a la vez en un cuadro dejando al que ha tomado el por número el derecho de elección de sitio. Segun el recuerdo de los que firman no ha sucedido nunca que la multitud y consideración y delicadeza de las personas que se han presentado a hacer un mismo cuadro no diera solución a las dificultades que siempre se han resuelto y que el reglamento no podía proveer de tener ambos buen punto de vista, luz y sobre todo la de dejar de ver el original que se copiaba; el que tiene actual-

mente el nº. 1º en el conocido cuadro de los "Borrachos", no solamente no permite la colocación del que le ocupa el 2º numero tiempo que emplea hasta esta fha. diez meses en su copia, observando tal procedimiento con todos los que han tenido durante este tiempo el 2º numero. No siendo pª. el observables las reglas de mutua atención y compañerismo, y teniendo como tiene el derecho de que continue por ilimitado tiempo esta imposibilidad de que haya dos copiantes a la vez, prestandose esto tan palpablemente a tan singulares abusos = los que suscriben someten a su superior criterio las proposiciones siguientes = O limitar de algun modo el tiempo que se emplee en copiar un cuadro haciendole accesible a todos, ó señalar un turno en dias determinados en caso de plazo largo. Con esto se facilitaria a todos el estudio de los cuadros de nuestro Museo y de ninguna manera podria el Reglamento autorizar ó amparar el abuso y el uso exclusivo de un solo de copiar.

Leon [illegible]

V.E. muchos años Madrid
30 de Junio de 1882.

Miguel Pinada

Eduardo Tamo

Vicente Izquierdo

José M.ª Castellote

H. Díaz y Carreño

Manuel Martinez Tercero

Gustavo Vidal

Manuel Aguirre

Antonio Estrada

Jorge Cardiñoso

**DOCUMENTO 10.** AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 1. Cesión al Ministerio de Fomento del Museo de Pintura y Escultura. Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda a la Dirección del Museo de Pintura y Escultura por la que se disponen las condiciones de la cesión del Museo al Ministerio de Fomento. 16 de marzo de 1870.

Nº 6. Nº 1.

MINISTERIO DE HACIENDA
DIRECCION GENERAL
DEL
PATRIMONIO QUE FUÉ DE
LA CORONA.

Nº 8

El Subsecretario del Ministerio de Hacienda dice de órden de S. A. el Regente del Reino, comunicada por el Sr. Ministro con fecha 28 de Abril último lo que sigue:

"Ilmo. Sor. = Con fecha de hoy se dice por este Ministerio al de Fomento lo siguiente: = Dada cuenta á S. A. el Regente del Reino de la comunicacion de V. E. de fecha 22 de Marzo último en la que manifiesta que acordada la cesion del Museo de Pintura, y toda vez que desde el dia 1º de Abril habian de satisfacerse por el Ministerio de Fomento los gastos que ocasione la conservacion del mismo se le remita relacion detallada del personal de que hoy consta el Museo con espresion de los cargos que desempeñan y sueldos que disfrutan: S. A. se ha servido acordar se lleve á efecto la entrega del referido establecimiento, la cual ha de tener lugar en los dias que restan del presente mes con arreglo á las bases comunicadas á ese Ministerio en

9 de Marzo próximo pasado, asistiendo á la misma el Arquitecto de Palacio y el Oficial de la Direccion General del Patrimonio que fué de la Corona D. Agustin Puebla en representacion de la misma; y que los gastos de aquel Establecimiento, no obstante lo manifestado á V.E. con la fecha indicada, se satisfagan con cargo al presupuesto de la espresada Direccion del Patrimonio, puesto que no ha sido posible llevar á efecto la entrega del Establecimiento de que se trata en la época que se creyó para que los gastos mencionados fuesen de cuenta de ese Ministerio. De órden de S.M. lo comunico á V.E. para su inteligencia; acompañándole adjunta la relacion del personal ocupado en el servicio del Museo, que V.E. se sirvió pedir en su ya citada comunicacion."

Lo que traslado á V. para su conocimiento y á fin de que la entrega pueda verificarse lo mas pronto

posible.
Dios guarde á V. muchos años.
Madrid 3 de Mayo de 1870.

El Director General,
José Marcelo

Sr. Director del Museo de Pintura y Escultura.

**DOCUMENTO 11.** AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 14 / Nº Doc: 2. Real Orden comunicada del Ministerio de Hacienda al Director del Museo de Pintura y Escultura por la que da cuenta de la entrega del Establecimiento al Ministerio de Fomento. 3 de mayo de 1870.

Nº 6. Nº 1.

MINISTERIO DE HACIENDA
DIRECCION GENERAL
DEL
PATRIMONIO QUE FUÉ DE
LA CORONA.

Nº 8

El Subsecretario del Ministerio de Hacienda dice de órden de S. A. el Regente del Reino, comunicada por el Sr. Ministro con fecha 28 de Abril último lo que sigue:

"Ilmo. Sor. = Con fecha de hoy se dice por este Ministerio al de Fomento lo siguiente: = Dada cuenta á S. A. el Regente del Reino de la comunicacion de V. E. de fecha 22 de Marzo último en la que manifiesta que acordada la cesion del Museo de Pintura, y toda vez que desde el dia 1º de Abril habian de satisfacerse por el Ministerio de Fomento los gastos que ocasione la conservacion del mismo se le remita relacion detallada del personal de que hoy consta el Museo con espresion de los cargos que desempeñan y sueldos que disfrutan: S. A. se ha servido acordar se lleve á efecto la entrega del referido establecimiento, la cual ha de tener lugar en los dias que restan del presente mes con arreglo á las bases comunicadas á ese Ministerio en

9 de Marzo próximo pasado, asistiendo á la misma el Arquitecto de Palacio y el Oficial de la Direccion General del Patrimonio que fué de la Corona D. Agustin Puebla en representacion de la misma; y que los gastos de aquel Establecimiento, no obstante lo manifestado á V.E. con la fecha indicada, se satisfagan con cargo al presupuesto de la espresada Direccion del Patrimonio, puesto que no ha sido posible llevar á efecto la entrega del Establecimiento de que se trata en la época que se creyó para que los gastos mencionados fuesen de cuenta de ese Ministerio. De órden de S.M. lo comunico á V.E. para su inteligencia; acompañándole adjunta la relacion del personal ocupado en el servicio del Museo, que V.E. se sirvió pedir en su ya citada comunicacion."

Lo que traslado á V. para su conocimiento y á fin de que la entrega pueda verificarse lo mas pronto

posible.
Dios guarde á V. muchos años.
Madrid 3 de Mayo de 1870.

El Director General,
José Marcelo

Sr. Director del Museo de Pintura y Escultura.

**DOCUMENTO 12.** AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/Nº Doc.6 Gisbert, Antonio, Minuta de oficio del Museo Nacional de Pintura y escultura al Director General de Instrucción Pública por el que da cuenta de las condiciones de las zonas del museo donde pueden trasladarse la dirección y restauración del Museo Nacional de Pintura (trinidad) según lo ordenado el 20 de septiembre de 1870, (26 de septiembre de 1870).

Nº 17. Fº 2. Setiembre 26.

Exmo Sr.

Para cumplimentar la orden que con fecha del corriente recibió V.E. trascribiéndome, emanada del Exmo Sr Ministro disponiendo la traslacion á este Museo de un cargo de la Direccion y Bibliotecario del Nacional establecido en la Unidad, el Director del mismo Sr D. Conrado Hyaena se ha presentado á mí y juntos hemos examinado con detencion todos los locales de este edificio, procurando encontrar uno utilizable al objeto. El resultado obtenido no ha sido muy favorable, pues el unico departamento que en caso estremo, pudiera destinarse al efecto, seria uno de los salones destinados hoy á Museo

Histórico situado en la planta alta del Edificio y que si bien como localidad es muy suficiente para las direcciones, Secretaría, y Contaduría, departamentos que allí deben de reunirse, ofrece varios inconvenientes, como son los de luces, no muy á propósito para la clase de trabajos que en el se han de ejecutar; además la escalera única que conduce al local indicado, es estrechísima y no habría manera de subir por la misma, cuadros de grandes dimensiones sin perjuicio de ellos; también se necesitarían hacer, unos grandes ~~puntos~~ algunos puntos para abilitarlo á fin de que pudiera reunir al objeto propuesto y por último, se privaría á este Establ.to de una sala de exposiciones de pinturas á que dicho local se halla destinado en

la actualidad.

En cuanto sobre el particular, tengo la honra de manifestar á V.E, por si cree conveniente ordenar sus observaciones; espero sin embargo las ordenes de la superioridad para darles cumplimiento. Dios G.

[signature]

A S.E. el Sr. Director general de Instrucción pública.

**DOCUMENTO 13.** Caja 354/Legajo 18.70/Nº Exp.4/Nº Doc.15. Oficio de Juan Valera Director General de Instrucción Pública al Director del MNPE por el que conceden permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducir todos los objetos de arte existentes en el Establecimiento. 15 de abril de 1871.

Núm. 7. Fol. 248.

Dirección general de Instrucción pública.
Negdo 3º

Esta Dirección general, ha tenido á bien conceder el competente permiso al fotógrafo D. J. Laurent, para que pueda reproducir todos los objetos de arte, existentes en ese Museo, debiendo verificarlo en los dias horas y con las prevenciones que V.S. tenga á bien señalar. Lo digo á V.S. para su conocimiento y demas efectos. Dios guarde á V.S. muchos años. Madrid 15 de Abril de 1871.

El Director general.

Juan Valera

Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado.

**DOCUMENTO 14.** Real Orden comunicada por la que se autoriza la expedición de papeletas para visitar el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Pintura y Escultura a un módico precio, los beneficios se destinarán al Asilo de beneficencia del pardo. 29 de agosto de 1871.

Yº. Cº. Jº. 8 Sº. nº. 60.

Instrucción pública.
Negociado 3º.

Yltmo. Señor.

Al Gobernador de esta provincia digo con esta fecha lo siguiente:

"Exmo. Sor. = S. M. el Rey ha tenido á bien autorizar á V.E. para que expida papeletas mediante una módica retribución para visitar los Museos Arqueológico Nacional y de Pintura y Escultura del Prado, destinándose los productos á cubrir las necesidades del Asilo de Beneficencia del Prado; para cuyo efecto se pondrá V.E. de acuerdo con los Directores de los mencionados Establecimientos."

Lo que de Real orden traslado á V.S. para su conocimiento y efectos oportunos

nos. Dios guarde a V. y.
muchos años. Madrid 29
de Agosto de 1871.

Madrazo

S. Director del Museo de Pintura y Escultura.

ASILOS

ADMINISTRACION
ASILOS DEL PARDO
MADRID

*Núm. 6*

A BENEFICIO DE LOS ASILOS DE EL PARDO

ENTRADA **al Museo Nacional de Pintura y Escultura** del Prado, todos los días no festivos, entre semana, de nueve á cuatro, excepto los lunes, que será de una á cuatro.

*Billete personal* **50** *céntimos de peseta.*

**DOCUMENTO 15. AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.3/ Doc.7** Oficio del Director General de Instrucción Pública al Director Nacional de Pintura y Escultura por el que se traslada la resolución en la que se dispone la unión de los museos Nacionales y Esculturas del Prado y el de la Trinidad**.** 22 de marzo de 1872.

Rda. nº 76 fº 1º to Fto

Instrucción pública.

Negociado 3º

Excmo Señor:

S. M. el Rey se ha servido expedir con esta fecha el Real Decreto siguiente:

"En conformidad con lo propuesto por el Ministro de Fomento, vengo en decretar lo siguiente = Artículo primero. Queda incorporado al Museo Nacional del Prado el de Pintura y Escultura de la Trinidad = Artículo segundo. El Director del Museo del Prado se hará cargo inmediatamente de las obras de arte, inventario, muebles y enseres de todas

clases del antiguo Museo Nacional y desde la fecha quedan á las órdenes de aquél todos los empleados de este = Artículo tercero. Se trasladarán al primero las mejores obras del segundo á juicio del Director de aquél exponiéndolas al público con preferencia á las de menos importancia, hasta tanto que arbitrándose recursos se amplíe suficientemente el edificio para dar cabida á todas = Artículo cuarto. El personal del Museo se ajustará á la planta siguiente:

Un Director con siete mil qui
nientas pesetas; un Subdirec
tor con cuatro mil; un Secreta
rio con dos mil; un escribiente
con mil doscientas cincuenta;
dos restauradores á tres mil;
uno con dos mil; un Ayudan
te con mil setecientas cincuen
ta; un forrador con mil dos
cientas cincuenta; un moledor
de colores con mil; un carde
ro con mil quinientas; un
conservador con mil setecien
tas cincuenta; un carpintero
con mil doscientas cincuenta;
un jardinero con mil docien
tas cincuenta; un conserje

con dos mil; ocho celado-
res con mil doscientas cin-
cuenta; cuatro porteros,
uno con mil quinientas pese-
tas y tres á mil y cuatro guar-
das á ochocientas veinte pe-
setas. Artículo quinto. En
virtud de lo dispuesto en el
artículo anterior, se suprimen
los cargos de Director,
portador y escribiente del
Museo de la Trinidad.
El resto del personal des-
de ingresará desde luego
en la nueva plantilla y se
suprimirán también las
plazas de dependientes

que no tengan cabida en ella, cuando las mas modernas = Artículo sexto. El Director del Museo adoptará las resoluciones convenientes, respecto á la distribucion del personal y al cuidado y vigilancia que exigan las obras que queden en el Ministerio y formará un reglamento provisional que someterá á la aprobacion superior en el término mas breve = Artículo sétimo. Los créditos consignados por la ley de 30 de Junio de 1870 para el servicio del Museo del Prado

con el carácter de permanentes y aplicación á la sección 7ª del presupuesto general del Estado, se trasfieren: el de cuarenta y nueve mil cuatrocientas once pesetas al capítulo 17, artículo 1º y el de doce mil trescientas veintidos al 18, 1º del de este Ministerio, modificándose en este sentido la órden de la Regencia del Reino de 12 de Julio de 1870 = Artículo octavo. El Ministro de Fomento adoptará las medidas oportunas para la ejecu-

cion de este Decreto. Dado en Palacio á veintidos de Marzo de mil ochocientos setenta y dos = Firmado = El Ministro de Fomento, Francisco Romero y Robledo

Lo que traslado á V. E. para su conocimiento y efectos correspondientes. Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 22 de Marzo de 1872.

F. Romero y Robledo

Sr. Director del Museo Nacional de Pinturas.

**DOCUMENTO 16.** Caja 1429/Legajo 11.286/Nº Exp.23/Nºdoc 1. Minuta de oficio del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura a la Dirección General de Instrucción Pública por el que le remite nota histórica de la fundación y organización para su publicación en la Guía de forasteros. 21 de abril de 1873.

Rº 990. 33. fº 23. vtº

Abril 21. de 1875.

Ylmo Sr. Director Gral de Ynstrucción pública

Ylmo Sr,

Tengo el honor de remitir a V.S. la adjunta nota histórica de la fundación de estos cursos y su organización, que V.S. servirá pedirme en su comunicación de 12. del corriente para figurar en la guía de forasteros.

Dios &c

Fermo

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA.

DIRECCION.

Director Excmo. Sr. D. Antonio Gisbert.
Subdirector D. José Gragera
Secretario D. Pedro Sanchez Blanco
Restaurador D. Salvador Martinez
" D. Nicolas Gonzalez Segundone

---

Este Museo está abierto al público todos los dias, escepto los Domingos lluviosos y las fiestas entre semana.

Los Domingos será la entrada pública y gratis, desde las Diez de la mañana á las Tres de la Tarde.

La entrada al Museo en los Lunes, será de una á cuatro y en los demas dias de nueve á cuatro, mediante papeletas que se espenden en las porterias de este Establecimiento al precio de cincuenta centimos una cuyos productos se destinan á los Asilos de Beneficencia del Pardo.

El Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado dio principio en el Edificio que hoy ocupa (Obra del inmortal Villanueva) coleccionando los cuadros que estaban diseminados en los Palacios de Madrid y de los sitios Reales como Aranjuez S.n Ildefonso, el Pardo, la Zarzuela y la Quinta.

~~En el año de 182~~

En 19. de Noviembre de 1819. se abrió por primera vez el Museo de Pintura el cual comprendia solamente tres salones, los dos de las Escuelas antiguas Españolas y el que en la actualidad ocupa la Contemporanea; constaba de 311. cuadros

En el año de 1821. se manifestó al publico en la visita del gran salon del centro contando

el Museo cuatro salas en las que había
592. cuadros; continuaron las obras con actividad
y en el año 1828 se verificó el día 19. de Marzo
otra apertura de Museo, nuevamente enriquecido
con el gran salon de las escuelas Italianas y
el otro que comprendía la Alemana y Flamenca,
ascendiendo á 755. el número total de cuadros
En 7 de Abril de 1830 abrióse al publico la
Galería de Escultura con las dos salas de las
escuelas Flamenca y Holandesa

En 1837. se verificó la apertura de
otros varios salones y en Marzo de 1841
~~se abrió~~ el salon Oblongo.

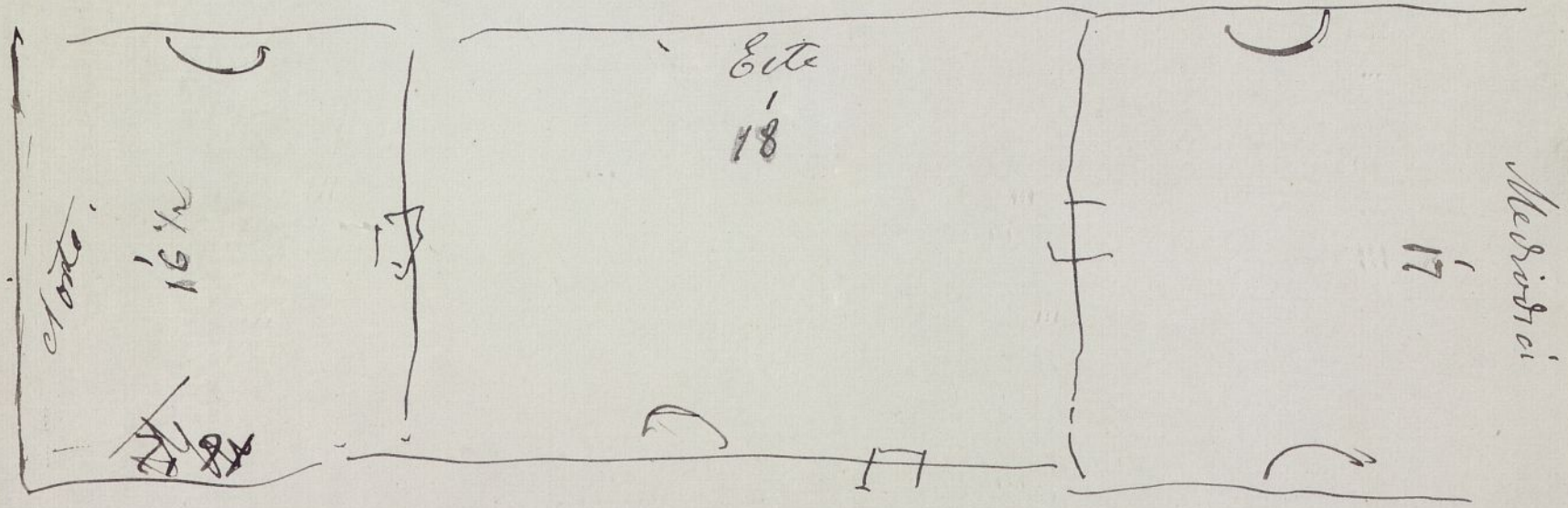
En Febrero de 1872 se abrió al publico
la sala Alemana de descanso donde se halla
colocada la mayor parte de las Tablas que había
en el local de la Academia.

El número total de cuadros espuestos
hoy actualmente al publico es de 220.
y de Estatuas, bustos y demas objetos como
existentes á la Galería de Escultura de 1812

**DOCUMENTO 17.** AMNP Caja: 360 / Legajo: 34.11 / Nº Exp: 9. Plano de las mediciones de temperatura de los salones del Este y salas nuevas. 1897.

# Salones del Este

Temperatura



— Temperatura Sala mural —

— centígrados —

| Meridiana | | | Norte |
|---|---|---|---|
| 17 ½ | 19 | 18 | |

**DOCUMENTO 18.** AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 19 Decreto del Ministerio de Fomento por el que se fija la planta de personal del Museo Nacional de Pintura y Escultura. 14 de noviembre de1872.

Núm. 86. Fº 30 vto

El Excmo Señor Ministro de Fomento me dice con esta fecha lo que sigue:

"Ilmo Sr: = El Gobierno de la República, con fecha de hoy, se ha servido expedir el siguiente decreto: = "Conformándose con lo propuesto por el Ministro de Fomento, el Gobierno de la República ha tenido á bien decretar lo siguiente: = Artículo primero. El personal del Museo nacional

Dirección general de Instrucción pública

Bellas Artes.

de Pintura y Escultura se agregará á la planta de ingeniero: Un Director con siete mil quinientas pesetas. Un Subdirector con cinco mil. Un Secretario con tres mil. Un Escribiente con mil doscientas cincuenta. Un Restaurador con tres mil. Un Ayudante con mil setecientas cincuenta. Un conservador con dos mil. Un Jardinero con mil

doscientas cin-
cuenta. Un Mo-
lendor con mil.
Un Cantero con
mil quinientas.
Un Carpintero con
mil doscientas cin-
cuenta. Dos Jardi-
neros uno con mil
y otro con ochocien-
tas veinte. Un Cor-
tero con dos mil.
Nueve Celadores
uno con mil qui-
nientas y ocho
con mil doscien-
tas cincuenta.
Cuatro Porteros
uno con mil dos-
cientas cincuen-

ta y tres centé-
simas Grandas con
ochocientas veinte
te.- Artículo se-
gundo- El Subdi-
rector no cobra-
rá su sueldo de
cinco mil pese-
tas, hasta que
rija el nuevo
presupuesto per-
cibiendo entre tan-
to el haber de cua-
tro mil doscien-
tas noventa pese-
tas.- Artículo ter-
cero. Quedan su-
primidas las
plazas de Mestras

rados.- Artículo cuarto. El Ministro de Fomento queda encargado de la ejecución del presente decreto. Madrid catorce de Febrero de mil ochocientos setenta y tres. El Presidente del Gobierno de la República- Emilio Castelar- El Ministro de Fomento- Joaquín Gil Berges.

Lo que traslado a V. S. para su conocimien-

to y demas efectos
Dios guarde á V.S.
muchos años. Ma-
drid 12 de diciembre
de 1872.

El Director general

Juan Nava

Sr. Director del Museo nacional
de Pinturas y Escultura.

**DOCUMENTO 19.** AMNP Caja: 354/Legajo: 18.14/Nº Exp.2/Nº Doc. 4. Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pintura y Escultura por orden de la dirección del 3 de febrero de 1875 (15 de Febrero de 1875).

Exmo. Sr. D. N. Bolo

Departamento de las Ynvindades.

Sor Director

Adjunto remito á V.S. la nota detallada de los Veinta y ocho cuadros en Tabla Antiguos, remitidos á ese Museo del Prado, por ordenes Verbal de V.S; y en dos partidas la 1ª de 21 cuadros con fha 3 del presente y la 2ª de 7. dos con fha 15 del mismo q componen los Veinta y ocho cuadros.

Dicha nota lleban cada cuadro los nos de Orden asi como el q tienen en los Ynventarios y sus Asuntos, autores, y Dimensiones.

Lo que tengo el gusto de

remito á esa Dirección para
conocimiento de la misma.

Dios Gde á V.S. mt. ag.

Madrid 15 Febrero 1875

El Conservador

Mariano Goyr. Soubrié

Sñr. Director del Museo Nl. de Pinturas y Esculturas

Lista de los cuadros Antiguos y en Tabla, Lienzos Lacrados de la Trinidad por Orden del Director con fha 3 de Febrero 1875 de existen del Prado ____ á saber.

| Nº de Orden | Nº del Inventº | Asuntos | Autores | Medidas. Alto. | | Ancho | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nº 1. | Nº 537. | Tabla El Martirio San Esteban Protomartir | Anonimo | 1.m | 28 | 0.m | 90 |
| " 2. | " 671. | " San Geronimo en un Cristo. | Rdo | 1, | 41 | 0, | 88½ |
| " 3. | " 824. | " La venida del Espiritu Santo | Correa | 0, | 99. | 0, | 90½ |
| " 4 | " 841. | " San Antonio de Padua (pintado por Velazq) | Anonimo | 1, | 82 | 0, | 78½ |
| " 5 | " 843. | " La Visitacion y Stª Isabel (pintado por Velazq) | Rdo. | 2, | 18 | 0, | 77 |
| " 6. | " 849. | " El Juicio Final en el reverso S. Geronimo. | Rdo | 1. | 36½ | 1, | 00 |
| " 7 | " 853. | " Santa Lucia Martir (con palma) | Santiago Morazan | 0, | 94 | 0, | 41 |
| " 8 | " 861. | " Santo Domingo con un Libro | Anonimo | 0. | 97 | 0. | 41 |
| " 9. | " 872. | " La circuncision del Señor | Rdo | 2, | 20 | 0, | 78½ |
| " 10. | " 873. | " La Adoracion del Rosario | Rdo. | 2, | 20 | 0. | 78 |
| " 11. | " 877. | " Santo Domingo Guzman | Correa | 1, | 05 | 0. | 59 |
| " 12. | " 879. | " Santo Tomas de Aquino | Correa | 1, | 05 | 0, | 59 |
| " 13. | " 887. | " Jesucristo Coronado (á su Santisima Madre) | Anonimo | 1. | 28 | 0, | 91 |
| " 14. | " 888. | " Sacra Familia S. Jose la Virgen y el niño | Rdo | 1. | 35 | 1, | 09 |
| " 15. | " 890. | " Un Angel arodillado (con incensario) | Juan Juanes | 0, | 83½ | 1, | 20 |
| " 16. | " 891. | " Uno Rdo. Rdo. Rdo. | Juan Juanes | 0. | 89½ | 1, | 20 |
| " 17. | " 896. | " Cristo difunto en los brazos de su madre. | Anonimo | 1. | 05 | 0, | 74 |
| " 18. | " 897. | " La Resurreccion de Jesucristo. | Rdo. | 1. | 26½ | 0, | 91 |
| " 19. | " 899. | " La Virgen Stª Anna y el niño que Lleva | Rdo | 1. | 30 | 0, | 95 |
| " 20. | " 904. | " El Martirio San Andres (y el arpa) | Rdo | 0. | 99 | 0, | 70 |
| " 21 | " 905. | " La circuncision del Señ. | Rdo | 1. | 08 | 0. | 73 |
| " 22. | " 914. | " El Martirio S. Lorenzo | Rdo | 1, | 02 | 0, | 72 |
| " 23 | " 915. | " Un Santo con capa Encarnada (milagro) | Rdo | 1, | 05 | 0. | 77 |
| " 24 | " 919. | " Medio punto El nacim.to del hijo de Dios, la Virgen &c. | Rdo | 2, | 25 | 1. | 78 |
| " 25. | " 920. | " La Virgen Stª Anna contemplando la Virgen. | Rdo | 0. | 97 | 0, | 93 |
| " 26. | " 932. | San Esteban Protomartir (pintado por el Velazq) | Rdo | 1. | 80 | 0, | 77. |

Catalogo de la Exposicion Nacional

| Nº de Orden | Nº del Inventario | Asuntos | Autores | Medidas metº Alto | Ancho. |
|---|---|---|---|---|---|
| Nº 27. | Nº. 937 | Tabla Santo Benedictino Sentado | Anonimo | 0, 97 | 0, 90 |
| „ 28. | „ 944. | Medio punto Jesus ala Columna | Rotº. | 0. 97 | 0, 35 |
| „ 29. | „ 939. | La Virgen Sentada con el niño | Rotº | 1. 07 | 0 76 |
| „ 30. | „ 947. | Medio punto (Pilato presentando á Jesus | Rotº | 0. 97 | 0, 35 |
| „ 31 | 993. | Fragmento difunto al pie de la cruz | Correa | 1. 23 | 0, 92 |
| | | Rotº Remitidos el dia 7 febrero 1875 por orden del Señor Director, Ampliando los Anteriores | | | |
| „ 32. | „ 856. | Tabla San Juan Bautista en el desierto | Escuela Italiana | 0, 49 | 0, 28½ |
| „ 33. | „ 863 | „ La Magdalena en el desierto | Rotº. | 0, 49 | 0, 28½ |
| „ 34. | „ 871. | „ San Juan Evangelista (en un caliz) | Anonimo | 1. 10 | 1. 47 |
| „ 35 | „ 907. | „ La Presentacion de Sr Antonio | Rotº | 1, 12 | 0, 78 |
| „ 36 | „ 911. | „ Santa Ursula y las 11000 virg.s | Rotº | 1. 12 | 0. 77 |
| „ 37. | „ 941 | „ San Bernardo difunto y la Virgen | Correa | 1. 32 | 0, 97 |
| „ 38 | „ 864. | „ San Juan Bautista en el desierto (capa encarn.) | „ | 1, 10 | 0 44 |

Resumen { Con Mar 3 febrero 1875 Tablas 31 / Rotº Mar 15. Rotº „ „ 7. } Total 38.

Madrid 15. febrero 1875
El Conservador
Mariano Gonz. Soubrié

Cuadros trasladados en el dia de la fha; del Ministerio de Fomento al Museo del Prado por Orden del Director del mismo, marcados con el numero q tienen en el Inventario

---

Nº 920, 937, 824, 890, 891, 899, 887, 841, 932, 853, 861, 849, 897, 688, 914, 947, 944, 879, 877, 905, 537, 915, 843, 896, 873 872, 671, 993, 939, 919, 904, y 421.

---

Son 31, Tablas } Total 32 cuadros
y " 1, Lienzo }

Nota { Una de la Tabla ó sea el Nº 843 tiene cuadro en por el Reberso

Tan luego como esten todos en el Museo pasaré Nota con escritura, medidas y numeracion

Madrid 3 Febrero 1876

El Conservador

Mariano Fort. Soulie

Cuadros Antiguos pintados en tabla
q[ue] paran de la Trinidad al Museo del Prado
por Orden del Director del mismo, con fha [illegible] de
Febrero 1875

Numn de Inventario 856, 863, 871, 911, 907 y 941, 864

Total 7. cuadros

Madrid 15. Febrero 1875

El Conservador

Mariano Fort. Fortuny

**DOCUMENTO 20.** AMNP Caja: 1429 / Legajo: 11.286 / Nº Exp: 26. Estadísticas del Museo correspondientes a los años de 1873 a 1881. 19 de marzo de 1881.

# Obras de arte espuestas en los diversos salones y Galerias del Museo Nacional de pintura y Escultura del prado.

| | Cuadros | Total de Obras |
|---|---|---|
| Cuadros de autores antiguos que están catalogados, pertenecientes al que fué Museo Real | 2347 | |
| Idem de la Nacional de la Trinidad | " 178 | 2525 |
| Idem de Autores contemporaneos que no están catalogados. | " | 169 |
| Estampas y dibujos, de Rafael, Alonso Cano, Murillo, Bayeu, Goya y otros, (no estan catalogados . . . . . | " | 184 |
| Alhajas y efectos preciosos (Agatas &ª.) Idem | 81 | |
| Idem en cristales de roca Idem | 47 | 128 |
| Esculturas, = Estatuas, bustos, relieves, Vasos y otros = Objetos, . (no estan catalogados . . . . . | | 1003. |
| Suma total de las Obras espuestas | | 4009. |

Marzo 19. de 1884

Obras que ingresaron en el Museo Nacional de Pintura y Escultura desde el Año de 1871. al 80., mas adquiridas por el Estado y otras cedidas graciosamente por varios particulares.

| | | Totales |
|---|---|---|
| Cuadros adquiridos por el Estado | 117. | |
| Idem Cedidos por particulares | 20. | 137. |
| Esculturas adquiridas por el Estado | | 6. |
| Total de Obras | | 143 |

" En virtud de Reales órdenes, se cedieron en calidad de depósito y con destino á varios Museos Provinciales, Academias y Establecimientos del Estado, Trescientos veinte y nueve objetos de Arte, en su mayor parte Cuadros que existian en los depósitos del departamento de la Trinidad.

Marzo 19. de 1881.

Permisos concedidos por la Direccion del Museo Nacio.l de Pintura y Escultura para copiar los cuadros expuestos en el mismo; desde el año 1872.

| | | N.º de copiantes | Total de permisos |
|---|---|---|---|
| A españoles, | (varones) | 550 | |
| | Señoritas | 50 | |
| A Extranjeros | | 161 | 761. |

De 20 á 40.
Asisten constantemente al Museo copiantes
cerca de ciento ochenta á doscientas
de la Concepcion de Murillo, Lopez, Meniper, Los Borrachos, La Perla
y Las Lanzas, y otros. los de Murillo, Rafael, Velazquez y
Tiziano

Marzo 19. de 1881

Personas Nacionales y Extrangeros que visitaron el Museo Nacional de Pintura y Escultura desde Enero de 1874. á Diciembre de 1880.

| | De pago | De favor | Entrada pública | Total |
|---|---|---|---|---|
| En 1874. | 3.700 | 2.000 | 20.000 | 25.700 |
| " 1875 | 4.800 | 1600 | 21400 | 27800 |
| " 1876 | 5.600 | 2020 | 25700 | 33.320 |
| 1877 | 11.700 | 1000 | 26800 | 39'500 |
| 1878 | 9.900 | 1700 | 25000 | 36600 |
| 1879 | 9.700 | 3000 | 30000 | 42700 |
| 1880 | 11.400 | 2600 | 29800 | 43800 |
| | 57.000 | 13.920 | 178.700 | 249.620 |

Marzo 19 ~~1881~~ de 1881

**DOCUMENTO 21.** L 37/Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc 4. Solicitud de Eliseo Meifren para copiar obras. 20 de mayo de 1895.

Registrado núm. 35

# Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

**CONOCIMIENTO**

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.

Madrid ..... de ..... de 189....

Joaquín Sorolla

**ACUERDO**

Conforme, y entréguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.

El Director,

Recibí el permiso.
Madrid 14 de Mayo de 1895

José Soriano Fort

El que suscribe, residente en esta Corte, con domicilio en Calle del Trenal 27, 4º derecha

A V. ..... con la debida consideración expone: Que necesitando hacer estudios de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruega á V. ..... le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de la notoria justificación de V. .....

Dios guarde á V. ..... muchos años.

Madrid 14 de Mayo de 1895.

José Soriano Fort.

**DOCUMENTO 22.** AMNP L 37/ Legajo 14.01/Nº Exp.1/NºDoc.11. Solicitud de Pierre Paris, profesor de la Universidad de Burdeos, para fotografiar obras. 17 de abril de 1897**.**

Registrado núm. 223

para fotografiar

# Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

**CONOCIMIENTO**

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.

Madrid 17 de Abril de 189 6

L. Alvarez

**ACUERDO**

Conforme, y entréguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.

El Director, accidentalmente,

L. Alvarez

Recibí el permiso.
Madrid 17 de Avril de 1896.

P. Paris

El que suscribe, residente en esta Corte, con domicilio en Hôtel Jerez, Alcala 8, à Madrid

A V. con la debida consideración expone: Que necesitando hacer estudios de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruega á V. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de la notoria justificación de V.

Dios guarde á V. muchos años.

Madrid 17 de Avril de 1896.

Pierre Paris
professeur à l'Université de Bordeaux.

**DOCUMENTO 23.** AMNP Caja: 269 / Legajo: 198 / Nº Exp: 6. Nota de las autorizaciones del Director del Museo del Prado por las que autoriza la expedición de tarjetas personales e intransferibles, para visitar el establecimiento.1 de junio de 1909.

Autorizaciones verbales del Sr. Director para expedir tarjetas personales é intransferibles

En Junio de 1909

A los Sres Académicos de la Bellas Artes de San Fernando —

A Don Alejandro Saint Aubin —

Nicolás Megía

Ricardo Brugada

Isaac Brodsky, pintor ruso, y su tía

Nicolás Soria y Gonzalez, profesor de Dibujo en el Instituto de Murcia

José Garnelo

Pedro Collado Fernandez, Profr de dibujo en el Instituto de Logroño

En Julio de 1909

Eugenio Hermoso, Pintor, con tp del Sr. Viniegra.

Gonzalo Bilbao, Id

Luis Mora, Pintor, con con.to del Sr. Bilbao

Ant.o Garcia Lozano, acreditó con cédula personal corriente que es artista.

Manuel Borch Canals, acreditó ser alumno oficial de la Escuela de Artes indust.s y B.A. de Barcelona

José Parada y Santín y sus alumnos, Profesor de la Escuela de Bellas Artes, regida el Sr. Almira

A Don Pedro Saenz y Saenz, Pintor, con 1ª medalla, consc^to del tr. Rebolledo.

" Juan Jimenez Berthabé, Acreditó tener Academia de Dibujo, calle Augusto Figueroa 3º a, 42, 1º

" Daniel Alegre Rodrigo — Acreditó ser alumno, examinado con nota de Sobresaliente, en Esc. de B. Arts y Artes Industs de Barna.

" Alejandro Ferrant — Director del Museo de Arte Modno

Rafael Hidalgo de Caviedes, Conservador de la Pintura del Museo de Arte Moderno.

Mateo Inurria, Escultor, conocido por ~~tr. Garnelo~~ tr. Viniegra

A 14 Señores que componen la Junta de Taquigrafía Nacional, por orden de la Subsecretaría de Instrucción pca y B. A. fecha de Julio 1909

Hermenegildo Esteban — consc^to tr. Viniegra.

Luis Reyes de Vigo.

Ezequiel Ruiz — Profesor de la Esc. de Artes Industriales de Córdoba.

Eugene Deully — Conservador de los Museos de Lila.

A Ocho Señores del Museo de Arte Moderno, funcionarios técnicos del mismo

Fernando de Villodas — Pintor, conocido del tr. Viniegra

José Wolff — — — Pensionado de Bélgica

Ramon Rodriguez Leal = Pintor = Viniegra

Camille Benoit = Conservador del Museo de Louvre

Paul Lepreux = Idem del Id de Id =

Gustavo Gallardo Ruiz = Escuela Sup.r de Arte é Indust.l Sevilla

Juan Rodriguez Faldón = Id Id - del profesor ed

D. Juan Bonel = Restaurador = Dtor de Marcos del Museo Moderno.
" Chrétien Sieber = Pintor Austriaco
" Manuel Villegas Brieva = Pror Sr. la Ll é I. Baracha
" Miguel Jadraque, Profesor Auxiliar de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de esta Corte.
" Julio Romero Torres, Pintor, recomendado por el Sr. Vinicgra.
" Count. J. N. Plunkett, Director del Museo Nacional del Museo de Ciencia y Artes - Dublin.
y Señora

Mr Alfred Liebig - Arquitecto, recomendado por la Embajada Alemana

Maximino Peña Muñoz. - Vocal de la Junta directiva del Círculo de B. Artes.

Miguel Martinez Jerez, Pintor, por orden del Secretario

D Juan Cumbay Garcia - Profesor y alumno

" Nicolas Alperez - Pintor, por orden del Sr. Director

Noviembre de 1909

D. Rafael Domenech - Profesor de Escuela de Bellas Artes de San Fernando

Dr Hugo Kehrer, para hacer estudios; Orden del Sr. Dir.

D. Eduardo Tomaira - Ayudante repetidor de la Escuela de Ingenieros Industriales de Cadiz

D. José Benlliure y Gil, Pintor, por orden del Sr. Director

Diciembre

D. Fernando Cabrera Cantó - Pintor, por orden del Sr. Secretario

Los Profesores de la "Institución libre de Enseñanza" y alumnos que le acompañan - Con orden del Director

D. Juan Juster - - - Pintor, por orden del Sr. Subdirector

En 1910

Mr. Jean Farrit, Escultor, Acredita ser miembro activo del Circulo de la "Unión francaise de Madrid - Peligros, abl 10

D. Julio de la Rosa y Real – Pintor, recomendados por el Consejo.

D. Ramon Pulido – Catedráticos de la Esc.ª de Artes é Industrias

**DOCUMENTO 24.** AMNP Caja: 381/Legajo: 11.206/Nº Exp.18. Instrucción que el conserje del Museo debe dar al personal sobre las obligaciones de éstos que han sido recogidas en el nuevo Reglamento, 29 de abril de 1897.

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA

DIRECCION

Con el fin de que el personal de este Museo no alegue ignorancia respecto de las obligaciones consignadas á cada individuo en el nuevo Reglamento, y hasta tanto que este se imprima, esta Direccion ha dispuesto se entreguen á los Señores de la Restauracion un ejemplar de la Gaceta, á los Celadores dos, á los porteros uno y otro á los Guardas, para que se penetren perfectamente de las Correspondientes á cada uno, advirtiéndoles que desde el dia 8 del mes de Mayo próximo se pondrá en vigor y empezará á regir en

todas sus partes.

Lo que participo á V. para su conocimiento y el de toda esta dependencia que firmará el enterado de la presente á continuación á los efectos consiguientes.

Dios guarde á V. mm. aos.

Madrid 29 Abril 1897

El Director

Francisco Fradilla

Entera de

Francisco Fradilla

Sr. Conserje del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA

DIRECCION

Ramón Ramón

Julián Jiménez García

M. García Shyseleto

Gregorio Salcedo

José Serrano

Antonio Codina

Ezequiel Viana

Enterado Cayetano Obejero

Carlos Calés

Francisco Parrilla

Lorenzo Lemus

Arturo Arteaga

Claudio Chadow

Manuel Martinez

José Gutiérrez

Matías Gonzalez

Domingo Lopez

Bartolomé Casanova

MUSEO NACIONAL
DE
PINTURA Y ESCULTURA

DIRECCION

Valentín Pinilla

Juan Luengo

Fabián Marcelo

Alejandro Mendoza

Estanislao Ramos

Anselmo Arribas

Fausto Hernández

Alejandro Mendoza

Calixto Alonso

Manuel Lagoa

Florencio Pérez

Registrado al Nº 610 folio 155

Al Conserje de este Museo

Madrid 29 Abril 1897

Con el fin de que el personal de este Museo no alegue ignorancia respecto de las obligaciones consignadas á cada individuo en el nuevo Reglamento, y hasta tanto que este se imprima, esta Dirección ha dispuesto se entreguen á los Señores de la Restauración un ejemplar de la Gaceta, á los Celadores dos, á los porteros uno y otro á los Guardas, para que se penetren perfectamente de las correspondientes á cada uno, advirtiéndoles que desde el día 3 del mes de Mayo próximo se pondrán en vigor y empezará á regir en todas sus partes.

Lo que participo á V. para su conocimiento, debiendo todos los empleados á sus órdenes firmar el entrado de la presente á continuación á los efectos consiguientes

Dios