

## El Museo del Prado a lo largo de la historia. En el bicentenario

The Prado Museum throughout history. In the bicentennial

DEMANDADO 4-2-2019 REVISADO 1-5-2019 ACEPTADO 28-5-2019

**Miguel-Héctor  
Fernández-  
Carrión**  
*Historiador*

*Centro Interna-  
cional de Inves-  
tigación y de  
Estudios de  
América Latina*

**Palabras claves:**  
*Museo del Pra-  
do, historia de  
arte, España*  
**Key Words:**  
*Prado Museum,  
art history, Spain*

**RESUMEN** El presente texto es un homenaje al Museo del Prado en la conmemoración del bicentenario de su creación. No es un artículo periodismo ni es una crítica de arte, sino es el resultado de una investigación de historia de arte sobre el devenir del Museo del Prado, desde su configuración hasta la actualidad. Es historia del arte aunque se presenta con un cierto formato de periodismo de investigación histórica, mostrando el Prado oculto, con todas las incidencias que han tenido lugar en su difícil pervivencia, superando los avatares de la guerra de la independencia y la guerra civil, el saqueo napoleónico y los fondos “dispersos”, el abandono y la propaganda política a lo largo de los tiempos, los incendios y las reformas y las ampliaciones desconcertantes..., pero gracias que aún, a pesar de todo, “nos queda” a la sociedad: Goya, Velázquez, el Bosco... y la fachada principal con la emblemática entrada con la estatua de Velázquez de

Aniceto Marinas.

**ABSTRACT** This text is a tribute to the Prado Museum in

commemoration of the bicentennial of its creation. It is not a journalism article nor is it an art critic but is the result of an art history investigation into the memory of the Prado Museum, from its configuration to the present day. It is art history although it is presented with a certain format of historical investigative journalism, it shows the hidden Prado, with all the incidents that have taken place in its difficult survival, overcoming the ups and downs of the war of independence and the civil war, looting Napoleonic and "scattered" funds, neglect and political propaganda over time, the fires and the puzzling reforms and expansions ..., but thanks to the fact that still, a weight of everything, "we have" the society: Goya, Velázquez, Bosco ... and the main façade with the emblematic entrance with the statue of Velázquez by Aniceto Marinas.

A Rafael Soto Vergés, in memoria, gran amigo, poeta y crítico de arte

## **1 Introducción**

La concepción museística tradicional, en general, se fundamenta en la conservación y en menor medida en la exposición del patrimonio cultural; mientras que, con los criterios contemporáneos, las dos funciones anteriores se integran dentro de la gestión del propio museo, entendida ésta en toda su extensión: económica, patrimonial, expositiva, conservación, pedagógica y de difusión cultural, e indirectamente de investigación artística, arquitectónica y museística. El Museo del Prado se origina, en 1809, con una concepción museística tradicional con la creación del Museo Josefino, y pasados los años, en 1838, cuando toma posesión de la dirección del Museo del Prado el pintor José de Madrazo (aun no siendo el mejor directivo en su totalidad en la historia de la pinacoteca), que inicia el desarrollo de los criterios museísticos contemporáneos: con la creación del taller de restauración (que fomenta la conservación) y de litografía (que favorece la difusión) y promueve las visitas al museo y con el pintor José Villegas Cordero, en 1912, se crea el Patronato de la pinacoteca, como un elemento importante para su gestión económica.

## **2 Antecedentes históricos sobre los orígenes del Museo del**

**Prado, durante el absolutismo y el despotismo ilustrado<sup>1</sup>**

El Museo del Prado tiene su origen en la mentalidad racionalista del siglo de las luces y prosigue hasta la actualidad. El modelo francés, Museo de la República, Museo Napoleón<sup>2</sup>, o futuro Louvre, servirá de guía a los proyectos ilustrados espa-

<sup>1</sup> Históricamente el régimen absolutista y el despotismo ilustrado, en España, comprende desde el siglo XVI al XIX, durante los reinos de la Casa de los austrias, con Carlos I (1516-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665), Carlos II (1665-1700). Casa borbónica: Felipe V (1700-1724/1724-1746), Luis I (1724), Felipe VI (1746-1759) y Fernando VII (1808/1814-1833), unido a un período de “despotismo ilustrado” borbónico, con Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), y entre ambos tiempos el reinado de José I Bonaparte (1808-1813) y el “trienio liberal” o “trienio constitucional” de 1820 a 1823.

<sup>2</sup> Napoleón Bonaparte (1769-1821) tras el golpe de estado del 18 de brumario se convierte en primer cónsul (“Premier Cónsul”) de la república francesa, el 11 de noviembre de 1799 y unos años más tarde, el 2 de agosto de 1802, cónsul vitalicio hasta su proclamación como emperador de los franceses (“Empereur des Français), el 18 de mayo de 1804, en cuyo cargo perdura hasta el 11 de abril de 1814 y, desde el 20 de marzo hasta el 22 de junio de 1815; durante este tiempo el Museo de la República cambió de denominación por el de Museo Napoleón.

Asimismo, hay que señalar que aunque siempre, en la historia de la humanidad, ha existido la política de apropiación de obras de arte de un país sobre otros al invadirlo, durante las campañas militares; esto se evidencia especialmente en 1798 cuando Napoleón propone al Directorio (con la Constitución de 1795, el poder ejecutivo lo desempeña cinco miembros colegiados con esta denominación) llevar a cabo una expedición de Francia para conquistar Egipto, por esa época era provincia otomana, y posteriormente, como emperador, fomenta desde el poder esta práctica a través de las campañas militares y arqueológicas específicas robando de dicho país un gran número de piezas arqueológicas que integraran los fondos del Museo del Louvre, tal como se describe en la conformación del “Museo Napoleón” “desde 1794 fueron llegando al Museo las piezas procedentes de las campañas de Napoleón en Bélgica, Holanda y Alemania y desde 1797 las colecciones del Vaticano y del Palacio Belvedere de Roma, como el *Laoconte* o el *Apolo Belvedere*, piezas capitales en las colecciones de la Antigüedad; en 1798 llegaron de Venecia los caballos de San Marcos y el león, símbolo de la ciudad véneta y en 1807 se recibieron piezas del saqueo de Florencia(...) deseaba(...) un museo representativo de la cultura occidental partiendo de la Antigüedad(...) de las piezas reunidas en los diferentes países ocupados(...)” (MP, 2019c).

ñoles del siglo XVIII.

En Francia, al final del antiguo régimen (“Ancien Régime”), de 1789 a 1791 –como se indica en el noveno volumen de la *Encyclopedie* (1765) de Diderot– se inicia un proyecto museológico que puede relacionarse con el actual Louvre, al proponerse un “uso racional” (actualmente se diría museístico) de los distintos espacios de los edificios del reino francés destinados a la conservación, creación y difusión de arte en la galería al pie del río (“Galerie du bord de l’eau”) dedicada a la escultura, la gran galería (“Grande galerie”) a la pintura, el ala norte (por aquella época sin construir) para los planos de las fortalezas del reino y otros espacios para la colección de medallas y monedas. Asimismo, incluía en el mismo edificio las academias de artes y los alojamientos de los estudiantes.

En 1774, es nombrado director de los “Edificios del reino” al conde de Billardier d’Angiviller, quien debía planear y completar las colecciones del museo en la Grande Galerie del Louvre. Diez años más tarde, en 1784, es nombrado conservador del futuro museo el pintor Hubert Robert, quien se encargará del traslado de las obras de arte que se conservaban en los palacios de Versalles y de Luxemburgo en París al Louvre. Con el inicio de la revolución francesa en 1789, se paraliza el proyecto, hasta que el 27 de julio de 1793, por decreto de la primera república francesa (1792-1804), se crea el Museum Central des Arts y el 10 de agosto del mismo año se inaugura con la denominación de la Grande Galerie du Louvre. Posteriormente, de 1804 a 1815 aproximadamente (con la interrupción de unos meses de 1814 a 1815 indicadas con anterioridad), el Museo de la República, tras llamarse Grande Galerie du Louvre cambia de denominación a Museo Napoleón, por entonces se construye el emblemático patio cuadrado (“Cur Carrée”) y se inicia el proyecto de anexionar las Tullerías al actual Louvre.

En cambio, en España, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se aprecian las primeras actuaciones siguiendo el ideal de las colecciones públicas, cuando la Academia de San Fernando de Madrid (actual Real Academia de Bellas Artes)<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> Cuya historia está presente en la web oficial ([www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)) de dicha institución RABBASF (2019).

creada por real decreto del 12 de abril de 1752, en su nuevo local de la calle Alcalá, comienza a reunir las obras de arte de los jesuitas<sup>4</sup>, a cuya colección les incrementa la adquisición de dibujos para la enseñanza de las bellas artes, que muestran públicamente durante los “días solemnes”.

A consecuencia de la desamortización española, que se inicia a finales del siglo XVIII, con la denominada “Desamortización de Godoy”, en 1798, y que perduran hasta el primer tercio del siglo XX (1924), se pone a la venta-subasta pública, todos las tierras y bienes expropiados (que hasta entonces no se podían enajenar: vender, hipotecar o ceder), que estaban en poder de las denominadas “manos muertas”: iglesia y las órdenes religiosas católicas; cuyos fines era conseguir por parte del estado cuantiosos ingresos para amortizar los títulos de la deuda pública (vales reales), como analiza Francisco Tomás y Valiente en *El marco político de la desamortización en España* (1972, 44).

Pero hay que esperar a los años de la ocupación napoleónica (1808 a 1814), cuando José I Bonaparte (1808-1813)<sup>5</sup>, ayudado por ministros españoles liberales y afrancesados, crea por decreto del 20 de diciembre de 1809 el Museo Josefino de pintura, “que no pasó de la Gaceta”, como apunta Alfonso Pérez Sánchez, en el *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado* (1977), aunque sirve de precedente de lo que medio siglo más tarde había de constituir el Museo Nacional del Prado, tal como se conoce actualmente.

Con el decreto del 22 de agosto de 1810, se especifica el lugar en el que se ubicará dichos fondos desamortizados, que será el Palacio de Buenavista, no el Museo Josefino.

---

<sup>4</sup> Proceso desamortizador, que políticamente la iglesia católica y la población de derechas lo han considerado como resultante del propio anticlericalismo español, como esto último lo analiza Julio Caro Baroja en la *Historia del anticlericalismo español* (2008). Este hecho se produce de forma similar en otros países, como es por ejemplo el caso de México, donde se aplica la “Ley de desamortización de las fincas rústicas y urbanas de las corporaciones civiles y religiosas de México” (“Ley Lerdo”), del 25 de junio de 1856.

<sup>5</sup> Cuyo nombre original era José Napoleón Bonaparte (1768-1844), reinó en España (1808-1813), por decisión de su hermano menor el emperador francés Napoleón Bonaparte.

Reunirá los cuadros de los conventos suprimidos que sean dignos de ofrecerse al estudio o de exponerse a la vista del público. También se colocarán en él los cuadros que han de escoger en nuestros palacios para completar las colecciones de las diversas escuelas de pintura (Pérez Sánchez, 1977).

Estas colecciones sufren un expolio a petición del director del Museo Napoleón, de París, Dominique Vivant Denon, que a partir de 1808 le

solicitó [a José I Bonaparte] pinturas españolas para engrandecer la colección. En 1814 llegaron los cincuenta cuadros regalo de José Bonaparte a su hermano, entre los que estaban *La adoración de los pastores*, de Murillo, *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*, de Francisco Collantes, *Pasaje de la vida de san Francisco*, de Juan Martín Cabezalero, o *La recuperación de Bahía de Todos los santos*, de Juan Bautista Maíno. En 1813 habían llegado a París doscientas cincuenta pinturas sacadas de España por medio de secuestros a instancias de Denon, entre ellas cinco de Rafael: *La virgen del pez*, *Caída en el camino del Calvario*, *La visitación*, *Sagrada familia, llamada la Perla* y *Sagrada familia del roble*. A la caída de Napoleón en 1815 se restituyeron a los diferentes países las obras de arte incautadas durante la ocupación militar (MP, 2019c).

Tras finalizar la invasión francesa, al regreso a España del rey Fernando VII (1784-1833)<sup>6</sup>, en 1814, siendo aconsejado por su segunda esposa María Isabel de Braganza<sup>7</sup>, optaron por la creación de un Museo personal; con la obra perteneciente exclusivamente a la corona. Pero, como señala Pérez Sánchez:

el hecho de que un personaje, en tantos aspectos odioso, como Fernando VII, venga a ser el fundador [directo] de nuestro Museo no deja de presentar matices sorprendentes. Si juzgamos por otras actividades del rey, por sus gustos, sus expresiones, o la camarilla de chulos, toreros y gestos rudas de que gustaba rodearse, parece increíble la dedicación que, se nos dice, vino a mostrar con esta institución; creada y sostenida desde luego por su iniciativa y con su dinero privado (Pérez Sánchez, 1977).

---

<sup>6</sup> Reina de 1814 a 1833, a excepción de un breve período en el que se desarrolla el “trienio liberal” o “trienio constitucional” de 1820 a 1823.

<sup>7</sup> Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en primer lugar, en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, con la que permanece unida hasta la muerte de esta en 1806; diez años más tarde, en 1816, se casa con su sobrina María Isabel de Braganza, a su muerte, en 1818, contrae nupcias por tercera vez, en 1819 con María Josefa Amalia de Sajonia, que fallece en 1829, y se casa por cuarta y última vez, en 1829 con su sobrina María Cristina de Borbón.

En este sentido el crítico Richard Ford también escribirá en su *Handbook for travellers*:

que habiendo hecho quitar el rey los lienzos de los salones de palacio para revestir éstos de papel al modo francés, la reina, bien aconsejada, juzgó que era una lástima tenerlos abandonados a la intemperie y expuestos a ser robados en corredores y desvanes donde se habían ido arrumbando (Ford, cfr. Pérez Sánchez, 1977).

Pero a pesar del criterio confuso fundado en la lógica de los hechos históricos –según apunta Pérez Sánchez–, Fernando VII, desde 1818 hasta el año de su muerte en 1833, aportó mensualmente la cantidad de 24.000 reales, además de realizar algunas contribuciones extraordinarias para el mantenimiento y la mejora del museo, que fue inaugurado el 19 de noviembre de 1819, con la denominación de Museo Real de Pinturas, dependiente inicialmente del Patrimonio de la corona hasta que con el destronamiento de la reina Isabel II en 1868; el museo pasó a formar parte de los “bienes de la Nación”, mediante la ley de 18 de diciembre de 1869<sup>8</sup>, y que posteriormente, a partir de la orden real de 23 de febrero de 1872, se consideran “bienes del Estado”.

### **3 Desarrollo histórico del Museo del Prado: dirección y hechos destacados sucedidos en el interior de la pinacoteca nacional**

#### **3.1 Construcción del Museo del Prado por Juan de Villanueva**

Al hacer un recuento histórico del Museo del Prado, hay que empezar señalando que el edificio es obra del arquitecto neoclásico Juan de Villanueva (1739-1811), que entre sus obras arquitectónicas más reconocidas, se encuentran: el parque del Retiro, la Real Academia de la Historia y el Museo del Prado, todas ellas en la ciudad de Madrid. La construcción del actual Museo del Prado se inicia a finales del siglo XVIII por orden de Carlos III (1716-1788), por decreto del año 1785. El edificio en el que se encuentra el museo fue ideado inicialmente por José Moino y Redondo (1728-1808), conde de Floridablanca,

---

<sup>8</sup> Esta ley abolió en parte el patrimonio de la corona, al establecer un conjunto de bienes de uso y disfrute de la corona y otros no, como es el caso específico del museo (Géal, 2005: 269).

primer secretario de estado del rey Carlos III, como Real Gabinete de Historia Natural, que junto con el Real Jardín Botánico y el Real Observatorio Astronómico conformarían la llamada “Colina de las Ciencias”, de Madrid.

El proyecto arquitectónico fue aprobado por Carlos III, en 1786, la realizara el arquitecto Juan de Villanueva de estilo neoclásico español, la obra se prolonga durante el reinado posterior de Carlos IV (1748-1819); pero la ocupación del país por parte de las tropas francesas napoleónicas y el desarrollo de la guerra de la independencia paralizó su construcción y su uso fue distinto en esa época al que estaba destinado en su origen, al servir de cuartel de caballería y posteriormente permanece en estado casi ruinoso, hasta que Fernando VII aconsejado por su esposa María Isabel de Braganza inicia el proceso de recuperación arquitectónica del museo en 1818, sobre la base de los nuevos diseños del propio Villanueva, sustituido previamente a su muerte en 1811 por su discípulo el arquitecto igualmente neoclásico Antonio López Aguado (1764-1831), de quien destaca, las siguientes obras arquitectónicas, realizadas en Madrid: puerta de Toledo, el proyecto del Teatro Real, el Casino de la Reina y el palacio del duque de Villahermosa (actual sede del Museo Thyssen-Bornemisza).

El Gabinete de Ciencias Naturales, “impulsado” por María Isabel de Braganza; posteriormente, la propia monarquía “tomó la decisión” de destinar este edificio a la creación de un Real Museo de Pinturas y Esculturas; por ello, el 1 de agosto de 1818, pasó a denominarse Museo Nacional de Pintura y Escultura, hasta 1920 que, a través del real decreto del 14 de mayo de este último año, cambia de nombre por el de Museo Nacional del Prado<sup>9</sup>, y ultima al final como Museo del Prado, tal como permanece hasta la actualidad.

Previamente, el 19 de noviembre de 1819, se inaugura como Museo de las Ciencias y las Artes, siendo el político, militar y diplomático José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein (1772-1839)<sup>10</sup>, marqués de Santa Cruz su primer director (1817-

---

<sup>9</sup> Aunque con anterioridad ya se le conocía con dicho nombre (Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006), por haberse construido en terrenos del antiguo Prado de los Jerónimos.

<sup>10</sup> Mayordomo mayor del rey Fernando VII.



1820). Inicialmente, como especifica el catálogo primario de sus fondos, cuenta con 311 pinturas, “aunque para entonces”, realmente, el museo conservaba 1.510 obras procedentes de los “Reales Sitios” (Museo del Prado –MP-, 2019a), cuyas colecciones fueron iniciadas por Carlos V (1500-1558), en el siglo XVI, y que prosiguieron el resto de los monarcas españoles austrias y borbones.

Pero atendiendo a los criterios de Pérez Sánchez:

si sumamos las cantidades de lienzos y de tablas entrados en el Museo en los meses que preceden a su apertura, puede advertirse una cantidad desmesurada. Madrazo suma 1.626 cuadros en las notas de entrega de los años 1818 y 1819. Las notas tienen un tono absolutamente administrativo, son simples notas de almacén: sólo se indican los asuntos, se dan las dimensiones, se advierte si tiene o no marco, pero no hay en ellas ni la menos mención sobre sus autores. De ellos, cuando el Museo se inaugura en noviembre de 1819, solo hay expuestos 311, pertenecientes a los fondos de la Escuela española de la colección de Fernando VII. En 1821 se exponen 512, incorporando obras italianas y flamencas, en 1828, 745 y 1843, 1949 (Pérez Sánchez, 1977).

En estas circunstancias, Alfonso Pérez Sánchez se pregunta “¿Qué se crea, pues: un museo o un almacén?”; pero no sólo ese es el problema, si no especialmente es el estado de conservación que sufren dichas colecciones reales, pues

a la muerte de rey [Fernando VII], en 1833, el estado de las partes no visibles de Museo presentaba un balance nada halagüeño. Una plaga de ratas amenazaba los lienzos apilados, el almacén carecía de techo, y faltan cristales en balcones y ventanas. El duque de Híjar [cuarto director] una vez más pide dinero para habilitar nuevas salas y colgar los cuadros, pues dice, sólo de esa forma están seguros y se conservan<sup>11</sup> (Pérez Sánchez, 1977).

Oficialmente, existe una dicotomía entre las preocupaciones y los cuidados mostrados por los espacios expositivos y los de almacenamiento; como muestra de esta situación, se presenta el anuncio que se publica en la *Gaceta de Madrid*, el 12 de

<sup>11</sup> Pero los estados de conservación de dichas obras no mejorarían de forma sustancial; pues, aunque si se evitaba el problema de las ratas, por la falta de techo y protección de ventanas, no se resolvía los efectos de la lluvia y el sol sobre los lienzos mantenidos en el museo (FC).

marzo de 1828, en el que después de las obras realizadas en la época, y antes de su nueva apertura, se recomienda a los visitantes que queda prohibida la entrada a todas las personas que estén mal vestidas o vayan descalzas, y además advierte que los bastones y palos deberán dejarse en la entrada del museo, excepto para las personas que por carácter y graduación deben llevarlos. Mientras, que unos más tarde, en 1835, se solicitan dos docenas de ratonera para hacer frente a la plaga de roedores que continúa poniendo en peligro los fondos conservados en el almacén del museo (Pérez Sánchez, 1977), pero no se dice nada, por entonces, de la solución que se tiene pensado dar a techos y ventanas, que continúan en muy mal estado.

Con posterioridad se mejora el estado de conservación del edificio y las colecciones del museo, creciendo y decreciendo sus fondos, de acuerdo a los cambios políticos que tiene lugar en el país en el transcurso de su devenir histórico. Por ejemplo, con la ley del 29 de agosto de 1837 de la “Desamortización eclesiástica” de Mendizábal, durante la constitución liberal del 37, se declara propiedad nacional los bienes raíces, rentas, derechos y acciones de las comunidades e instituciones eclesiásticas. Disposición política que se completa, con la ley del 22 al 29 de julio de 1837, en su artículo 25, que dispone que todas las obras de arte procedentes de los extintos conventos pasen a formar parte de los museos existentes; para esto último, con el apoyo de una real orden del 31 de diciembre de 1837, se crea el Museo de la Trinidad, donde se acogen todas las obras provenientes de los conventos castellanos, y en mayo de 1842 se abre al público. Aunque, unos más años más tarde, en 1851, a través del concordato firmado con el Vaticano, el estado español reconoce a la iglesia el derecho de adquirir propiedades, por lo que le devuelve los bienes aún no enajenados y se contribuye al sostenimiento estatal del culto del clero. Posteriormente, por medio de una real orden del 25 de noviembre de 1870 y del 22 de marzo de 1872 se “uniría” –según el criterio de algunos historiadores– el Museo de la Trinidad al Museo del Prado; pero en realidad, el hecho más significativo se produce, en 1872, cuando se suprime el Museo de la Trinidad, y sus fondos pasan a forma parte directamente de las colecciones del Prado. Dicho museo era conocido hasta entonces como Museo Nacional de

## Pintura y Escultura.

De esta manera, el Museo del Prado completa sus fondos con las obras procedentes del Museo de la Trinidad, en el que destacan las siguientes pinturas: “La fuente de la Gracia” de la escuela de Jan Van Eyck, entre otras; así como las pertenecientes al Colegio de María de Aragón, con obras pictóricas del Greco..., y del Museo de Arte Moderno en 1971 (fondos del siglo XIX, mientras que las colecciones del siglo XX se integran más tarde al Museo Nacional Reina Sofía). También completa la colección del Prado las pinturas del Museo-Biblioteca de Ultramar, que había sido trasladado previamente al Museo de Arte Moderno, tras su cancelación en 1908, y parte de la colección del Museo Iconográfico (instalado de forma efímera en 1879 en el interior del Prado)<sup>12</sup>. A partir de la fundación del Museo del Prado han integrado sus fondos más de dos mil trescientas (que han ido en aumento a lo largo de los años), pinturas y numerosa cantidad de esculturas, grabados, dibujos y piezas decorativas a través de las nuevas adquisiciones, a consecuencia en su mayoría de donaciones; entre estas nuevas obras artísticas, destacan: las pinturas negras de Goya, pertenecientes al barón Emile d’Erlanger; así como por medio de legados, la colección de medallas del fondo de Pablo Bosch; dibujos y artes decorativas procedentes de los fondos de Pedro Fernández Durán...<sup>13</sup> y compras: “El vino en la fiesta de san Martín” de Pieter Bruegel el viejo... (MP, 2019a).

La vinculación de la colección a la corona (monarquía) también creaba conflictos de propiedad, como sucede, por ejemplo, con el testamento de Fernando VII a sus dos hijas: Isabel II y María Luisa Fernanda; a pesar de considerarse la “herencia libre del rey”, se aplazó la ejecución de esta última voluntad hasta la mayoría de edad de Isabel ([1848]) y previamente en 1844 se creó una comisión que emitió un informe en el

<sup>12</sup> Colección del Museo Iconográfico, que, en 1880, tras su supresión, sus fondos fueron repartidos a varias bibliotecas, sedes de organismos oficiales y museos, entre estos últimos, el Prado.

<sup>13</sup> La información sobre las donaciones y los legados realizados al Museo del Prado, a lo largo de su historia, hasta 2019, se puede constatar en la propia web del Museo, en “Donaciones y legados” et al. (L.V.G, 2019a).

que aun reconociendo las disposiciones testamentarias de la monarquía, manifestaron su oposición a una división de las colección real, y para su solución propusieron:

Hacer V.M. [Isabel II] de su propiedad, mediante una equitativa indemnización legalmente convenida, todos los muebles y efectos de todas clases adjudicados a su Augusta Hermana, que no siendo aplicables a su uso particular, se hallan destinados al servicio y adorno de los Palacios de V.M., aprobado por la reina de conformidad con su madre y hermana (Géal, 2005: 265).

En los primeros años de funcionamiento, el museo sólo estaba abierto al público uno o varios días a la semana, de diario o festivo, según el deseo expreso del director del museo en cada momento.

Normalmente -según Pérez Sánchez-, el museo va a estar cerrado, o abierto exclusivamente a quienes lo visiten con papeleta, es decir, con una autorización o recomendación escrita de algún personaje de la Corte, de algún profesor de la Academia y por supuesto, de algún amigo o conocido de los directores. La misión de museo en los días cerrados va a ser fundamentalmente de estudio, y efectivamente estos visitantes son en buena parte copistas, estudiantes, que dibujan y que se mueren de frío en un edificio gélido donde apenas hay una levisima calefacción en los días de visita pública(...). Unas garitas con servicio militar de guardias para los días de visita pública, atestiguan el carácter esencialmente oficial y de dependencia palaciega que el museo va a mantener (Pérez Sánchez, 1977).

Además, en esta época, los suelos son de tierra, se riegan en verano para combatir el calor y el polvo, y se esteran en invierno. Como última curiosidad, se conoce también la compra de un catalejo para poder estudiar los cuadros colgados en lugares muy altos, lo que evidencia el pésimo criterio museístico que se mantiene por entonces, pues lo que se intentaba conseguir sobre todo era su preservación del robo más que la mejor visibilidad de las obras expuestas. De igual manera, en 1853, cuando se abre el llamado salón de Isabel II, se permite aprovechar las dobles alturas del espacio absidial a costa de ver los cuadros demasiado cerca o demasiado lejos.

Desde un principio, durante el tiempo en la que se desarrolla las cuatro primeras direcciones de la pinacoteca, entre 1817 a 1838, es llamativa la presencia del pintor italiano Luis Euse-

bio<sup>14</sup>, como conserje del museo y autor de los catálogos de las colecciones reales, con “la explicación de los cuadros”, con uno de los siguientes títulos: *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de pinturas del Prado*, de 1821 a 1828, en español, francés e italiano, en primera y segunda edición, y es autor también de un escrito de historia del arte, intitulado: *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822).

Unos años más tarde, al ser nombrado el marqués de Santa Cruz embajador en París, es suplido en el cargo por el militar Pedro Téllez-Girón y Pimentel (1786-1851), príncipe de Anglona, segundo director del museo (1820-1823). Pero con la abolición de la constitución en 1823, junto a la entrada de los “Cien mil hijos de San Luis” en España (“L’expédition d’Espagne”), y con la restauración del antiguo régimen, se pone fin a la guerra realista y al trienio liberal, cambiando el curso de la historia y entonces Pedro Téllez-Girón se ve obli-

<sup>14</sup> Según Pérez Sánchez (1977) el pintor italiano Luis Eusebio realiza las funciones de conserje y autor de sucesivos catálogos de los fondos del museo (1821, 1823 y 1829), durante el período que desempeñan los cargos los primeros cuatro directores de la pinacoteca, y en particular, con el cuarto, duque de Híjar (1826-1838), aparece la figura de Luis Eusebio, como encargado de la ejecución de ciertas tareas específicas en el interior del museo, como se alude en el presente texto, del traslado de los cuadros de desnudos de los fondos de la pinacoteca a esconderse en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. La Biblioteca Digital d’Història de l’Art Hispànic (BDHAH), de la Universitat de Barcelona, establece la fecha de su fallecimiento en 1829, siendo autor de seis catálogos, con la segunda edición de dos y la traducción al francés y al italiano de unos de ellos, sobre los fondos del Prado, que publica con los siguientes títulos: *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo del Prado* (Madrid, Imprenta Real, 1819), *Catálogo de los cuadros existentes colocados en el Real Museo del Prado* (Madrid, Imprenta Nacional, 1821 y 1824 –Madrid, Oficina de don Francisco Martínez Dávila, “impresor de Cámara de S.M.”.-), *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pinturas* (Madrid, Imprenta Nacional, 1822), *Notice des tableaux esposés jusqu’à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado* (Madrid, Chez Ibarra, “imprimeur de la Chambre du Roi”, 1823 y 1828), *Noticia de los cuadros que se hallan en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte* (Madrid, Hija de D. Francisco Martínez Dávila, “impresor de Cámara de S.M.”, 1828) y *Notizia de quadri esposti finora nella Galleria del Museo del Re* (Madrid, Ibarra, 1828).

gado a trasladarse a Italia, siendo sustituido en la dirección del museo por el noble José Idiáquez Carvajal (1778-1848), marqués de Ariza, tercer director (1823-1826), que es asesorado artísticamente por el pintor de Cámara, Vicente López (1772-1850). Años después, en 1826, es nombrado el noble José Rafael Fabrique de Silva Fernández de Hajar y Palafox, duque de Hajar (1776-1863), cuarto director (1826-1838), quien ayudado por el singular personaje Luis Eusebio se encarga de trasladar todas las pinturas de desnudo de Rubens, Tiziano, Durero..., que Carlos IV (1788-1808) había mandado esconder en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>15</sup>, de Madrid, después de que el pintor Mengs hubiese intercedido ante Carlos III (1759-1788) para que no las destruyese, y como Fernando VII se oponía a su exposición, se tuvo que esperar a la muerte del rey absolutista, en 1833, para presentarlas al público por primer vez. En ese mismo año, de 1833, como la dependencia de los fondos del museo está vinculada a la persona del rey o de la reina, el reparto hereditario entre Isabel II (1833-1868) y su hermana María Luisa Fernanda, hace peligrar la unidad y por tanto el volumen de la colección real; pero, al final, la Comisión creada para deliberar sobre ese hecho (como se ha aludido anteriormente) optó por mantener los fondos integrados, vinculados al reinado de Isabel II, y ésta a cambio debía compensar a su hermana con una indemnización equivalente a algo menos de treinta y nueve millones de reales; destacando que para esta Comisión de tasación, la "Caída en el camino del Calvario", de Rafael fue la obra considerada más valiosa, con un precio de cuatro millones de reales, mientras que, por ejemplo, "Las hilanderas", de Velázquez, contaba con un valor de 120.000 reales. Tras esta primera deliberación política sobre la posibilidad de poder dividirse la colección real, en 1845, se considera la idea de que este fondo artístico comience a ser gestionado adscrito a la corona en su conjunto, en vez de hacerlo en torno a la figura de cada rey o reina en particular, como sucede hasta 1865, lo cual es un hecho importante para la conservación de la pinacoteca en su integridad.

---

<sup>15</sup> A partir de cita, se utilizará principalmente la denominación de Real Academia de Bellas Artes de Madrid por encima de la empleada oficialmente por la misma institución de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### 3.2 La dirección del Museo del Prado por la familia Madrazo, durante la monarquía constitucional “decimonónica”(FC)<sup>16</sup>: 1838-1857/1860-1868/1881-1894

En 1838 toma posesión de la quinta dirección del museo el pintor, influyente en la corte y pintor de Cámara, José de Madrazo y Agudo (1781-1859) con quien se producen tres hechos significativos: el primero positivo y otros dos negativos: crea un taller de restauración, donde se establecen los criterios de que el barniz sustituya al óleo desaparecido en las restauraciones y que en la conservación de la pintura se limpie sólo lo indispensable, etc., lo que muestra una concepción moderna de la conservación y restauración de obras de arte<sup>17</sup> (Fernández-Carrión, 1989); así como un taller de litografía que dirigen Madrazo y Ramón Castilla, que se instala en el propio museo como una dependencia cortesana más, y la casa privada del director. Estos dos últimos hechos, de una u otra manera, se van repitiendo en la historia del museo. Tomándose esto como un mal ejemplo, pues en julio de 1868, hasta los empleados llegaron a solicitar poder residir en los interiores del museo, y en esas circunstancias se produce el primer incendio importante acaecido en el interior del edificio, como se especificará más adelante (en el apartado 3.3 “Incendios habidos en tiempos pasados en las instalaciones de la pinacoteca nacional”).

Asimismo, como otro cuarto elemento negativo, José de Madrazo logra vincular el museo con su descendencia<sup>18</sup>, perpetuándose en la dirección de la pinacoteca durante casi la totalidad del siglo XX (1838-1894, con la interrupción de 16 años, durante todo este tiempo de política convulsa, se produce los

<sup>16</sup> O Casa de Borbón, durante el reinado de Isabel II (1833-1868), se entiende dentro de la concepción monárquica constitucionalista “decimonónica” y “déspota”, y se considera de esta forma, porque el monarca se vincula al concepto de “soberanía nacional”, que se apoya en un consejo de ministros y unas cortes generales constituidas por la nobleza y la oligarquía terrateniente del siglo XIX.

<sup>17</sup> A nivel teórico lo analiza María José Pérez-Moreiras López en “Criterios de conservación y restauración” (1989: 15-34).

<sup>18</sup> Es fundador de la saga de pintores de apellido Madrazo: padre de Federico, Pedro, Luis y Juan de Madrazo; abuelo de Raimundo, Ricardo y Cecilia de Madrazo y bisabuelo de Mariano Fortuny y Madrazo.

robos dentro del museo y se inicia la dispersión de sus fondos, y esto último toma notoriedad durante el franquismo y se perpetua hasta la actualidad), por ejemplo, su hijo Pedro se hace cargo de la edición del catálogo de la pinacoteca real en 1843 (y alcanza a ser director de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, de 1894 a 1989), y su otro hijo Federico será director de la pinacoteca de 1860 a 1868 y 1881 a 1894. Aunque también se produce un hecho positivo, como es el incremento del número de obras que integran el museo, con las Alhajas del Delfín, etc., y al mismo tiempo es cada vez más visitado, siendo por ello necesario abrirlo al público además de los dos únicos días de la semana que lo hacía, desde 1828 en adelante: miércoles y sábados, a ampliarse a hacerlo también los domingos y los días festivos.

En un paréntesis de tres años, de 1857 a 1860, es director el pintor Juan Antonio de Ribera Fernández (1779-1860), pero en 1860, de nuevo accede la familia Madrazo (Federico) a ocupar la sexta dirección del Museo del Prado (1860 hasta 1868), con la revolución liberal, seguida por el reinado de Saboya de Amadeo I y la segunda restauración borbónica con Alfonso XII, regresa a su puesto de director de la pinacoteca los Madrazos en 1881. Con el pintor Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)<sup>19</sup> aparecen las primeras solicitudes para fotografiar cuadros, y es precisamente a través de las fotografías de Laurent<sup>20</sup> por las que se puede apreciar las instalaciones del museo en la segunda mitad del siglo XIX. Las salas estaban ordenadas según temáticas, como son los retratos, con decenas de cabezas unas encima de otras, las de pintura flamenca, tapizadas de lienzos de cacerías y paisajes de pequeño formato, o por ejemplo, la sala dedicada al bodegonista Menéndez con sus cuarenta y cuatro bodegones unos sobre otros, etc.

---

<sup>19</sup> Hijo del pintor José Madrazo y de Isabel Kuntz Valentini, hija a su vez del pintor polaco Tadeusz Kuntz.

<sup>20</sup> Jean o Juan Laurent (nace en Garchirzy, Francia en 1816 y muere en Madrid en 1886), es considerado el fotógrafo más importante que trabaja en España durante el siglo XIX, se dedica a la fotografía a partir de 1855 (doce años después de establecerse en la villa y corte), realizando fotografías panorámicas de las ciudades, paisajes, monumentos, obras públicas, obras de arte y retratos de personalidades y tipos populares.



### 3.3 Incendios habidos en tiempos pasados en las instalaciones de la pinacoteca nacional

En julio de 1868, dos modestos empleados del museo, alegando dificultades económicas, presentaron solicitudes para que se les autorizase a residir dentro del edificio.

El creciente desconcierto en la organización del museo, la caótica impresión de que las colecciones, ya nacionales continuaban siendo patrimonio casi privado, las limitaciones de las visitas, la instalación de los estudios y talleres particulares de los pintores-directores dentro del recinto del propio museo, viviendas en su recinto, con el grave riesgo que esto implicaba e incluso la sospecha de sustracción de algunas obras, llevaron años más tarde a la más llamativa incursión de la prensa en la vida del museo, y desde luego, a la más eficaz hasta ahora (Pérez Sánchez, 1977).

En estas circunstancias, el periódico *El liberal*, el 25 de noviembre de 1891, publica un artículo de Mariano de Cavia titulado “La catástrofe de anoche: España está de luto. Incendio en el museo de pinturas”:

Parece ser -decía-, que el fuego se inició en uno de los desvanes del edificio ocupados como es sabido, a ciencia y paciencia de quien debiera evitarlo, por un enjambre de empleados y dependientes de la casa (ya que como era conocido públicamente por entonces 'el museo va convirtiéndose en una casa de vecindad: la miseria, la falta de dinero, la medida de no aumentar los sueldos pero al querer compensar de alguna manera dotando de alojamiento gratuito, hace que en los altos del museo proliferen en estos años infinidad de viviendas de los funcionarios, y de los dependientes que la sirven'). Allí se guisaba, allí se prendía fuego para toda clase de menesteres caseros, allí se olvidaba en fin que una sola chispa podría bastar para la destrucción de riquezas incalculables. Inmensa debiera ser la responsabilidad para los que no han querido cortar los abusos a tiempo y conjurar peligros oportunamente, pero ¿qué es en España la responsabilidad? Una palabra vana (Cavia, 1891a).

La crónica del ficticio incendio, es una crítica al gobierno (“jetatura”) de Cánovas del Castillo, que favorece la construcción del barrio de Salamanca<sup>21</sup> en el que se encuentra el Prado, mientras que al mismo tiempo abandona el cuidado y deja en

---

<sup>21</sup> Se construye a semejanza urbanística y arquitectónica del centro de la ciudad de París (distritos 1 al 4), ideada y gestionada por el empresario malagueño José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca (1811-1883).

un estado casi de ruina al museo a finales del siglo XIX, donde como indica Cavia en un nuevo artículo, que por tal motivo titula “Por qué he incendiado el Museo de Pinturas” (1891b); explica que porque en realidad los trabajadores vivían hacinados en los desvanes del edificio Villanueva, calentándose y usando cocinas de leñas sobre suelos de madera, lo que favorecía el incendio en cualquier momento; por tal motivo se produjo dos pequeños incendios, el 18 y 21 de julio de ese mismo año, de 1891, que pudieron ser sofocados. Con anterioridad, el 10 de octubre de 1878, se había declarado otro pequeño incendio sobre el pavimento de la sala italiana, aunque también se pudo sofocar con rapidez por parte de tres celadores; pero, estos dos últimos incidentes tuvieron mayor impacto, y dieron lugar al mencionado artículo periodístico, que con la ironía vertida por su autor Mariano de Cavia y el sensacionalismo promovido por unos vendedores ambulantes que gritaban en la calle la venta del periódico crearon la alarma social que provocó que el gobierno, unos meses más tarde, implementara una serie de medidas políticas encaminadas a mejorar el estado del Prado, como es la sustitución de las estufas por sistemas de calefacción oculta, la reforma de las salas de escultura y la construcción de dos pabellones anexos destinados a viviendas del personal laboral. Para esto, seguidamente, la autoridad política procedió a una revisión completa del edificio y al desahucio de sus ocupantes, se construyeron unos pabellones especiales –aún existentes– para viviendas de los subalternos, y se comenzaron las obras de destrucción de todos los materiales combustibles del museo: armaduras de la techumbre y los pavimentos, ultimándose dichas obras, según la prensa, unos cincuenta años más tarde, en 1962, aunque perduran hasta los noventa<sup>22</sup>. A pesar de que estas maderas hubiesen servido de inspiración poética a Rafael Alberti, como “aroma a barnices, a madera encerada, a ramo de resina fresca”, en su libro *A la pintura*.

### **3.3.1 Del incendio del Real Alcázar de Madrid a la construc-**

---

<sup>22</sup> Pavimentos de madera, que “puedo” (en las notas escribo en primera persona, mientras que en el texto lo hago en tercera persona, como Fernández-Carrión –FC-) comprobar personalmente, al escuchar mis pasos al pasar de una sala a otra, en mis distintas visitas al Prado, durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX.

## ción del Palacio Real, pasando por la edificación de El Escorial

El verdadero incendio sufrido por parte de las colecciones de obras de arte que se encuentran actualmente conservadas en el Museo del Prado se produjo en el Real Alcázar de Madrid, en 1734, durante el reinado de Felipe V. Este incendio pudo suceder en el aposento del pintor de la corte Jean Ranc (Fraguas, 2006), en el que se llegó a destruir “537 cuadros, entre ellos muchísimas obras maestras de Tiziano, Rubens y Velázquez” (Pérez Sánchez, 1977); aunque –según Robledo– parte de la colección se salva porque son recuperadas por algunos de los inquilinos del palacio real al “desclavarlas de los marcos y arrojarlas por las ventanas”, y otra parte de ella habían sido trasladada previamente al Palacio del Buen Retiro, para preservarla de la reforma que se estaba llevando a cabo en el interior del Real Alcázar. Entre las obras destruidas se encontraba “La expulsión de los moriscos” de Velázquez y parte de la colección de pinturas americanas que les habían donado los conquistadores a los reyes (Robledo, 2011). Aunque para conocer los datos totales de la colección de obras de arte conservadas en el Real Alcázar –según Fraguas (2006)–, debían ser más de dos mil lienzos, pero más adelante de su escrito alude a que desaparecieron “hasta 500”, mientras que “1.038 obras de arte fueron salvadas del incendio”, lo que suma 1.538, faltando de la cifra total aportada inicialmente 462 pinturas. Es indudable que si hubiera podido recabar la información que publicó un año más tarde Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, los números hubiesen podido ser más exactos; asimismo, se debe atender en este mismo sentido a la información aportada por Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo presentada en *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística* (2015)<sup>23</sup>.

El Real Alcázar Real de Madrid se encontraba ubicado donde se erige actualmente el Palacio Real de Madrid, construido sobre una fortaleza musulmana<sup>24</sup>, levantada por el emir cor-

<sup>23</sup> Libro que es una continuación, del anterior publicado por ambos autores con el título de *Cuadros y otras cosas que tiene su majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, en 2007.

<sup>24</sup> Aunque existen historiadores que piensan que se construye ampliando el edificio original, cabe pensar que lo hace destruyendo

dobés Muhamad I (852-886) en el siglo IX (entre 860 a 880), que debía asemejarse a la pintura realizada sobre la misma Jan Cornelisz Vermeyen, en torno a 1534, antes de la ampliación realizada por el emperador Carlos V (reina durante 1516 a 1566) para convertirlo en palacio real, en 1537, con los arquitectos Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, continuadas en época de Felipe II (1556-1598) con Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y Francisco de Mora y en tiempo de Felipe III (1598-1621) se ultima con el arquitecto Juan Gómez de Mora, y la construcción finaliza en 1636 –según algunos historiadores– durante el reinado de Felipe IV (1621-1665). El grabado de Filippo Pallota, en 1704, muestra una cierta similitud exterior, aunque sin la complejidad estructural y arquitectónica de El Escorial.

Tres años después de la destrucción del edificio del Alcázar de Madrid, en 1738 (según algunos historiadores consideran que se inicia uno o dos años antes), el mismo Felipe V (1700-1724<sup>25</sup>/1724-1746) ordena la construcción del actual Palacio Real de Madrid, cuyo proyecto lo inicia el arquitecto italiano Filippo Juvara, y tras su muerte en 1736 lo prosigue Juan Bautista Sachetti, discípulo de Juvara. Posteriormente intervienen en la construcción los arquitectos españoles Baltasar de Elgueta y Ventura Rodríguez y el italiano Francisco Sabatini, finalizándose las obras en 1755; siendo Carlos III (1759-1788), el primer rey que establece su residencia en el llamado, por entonces, Palacio de Oriente, por su ubicación en la plaza de Oriente, denominado así al estar situada al este del palacio. Posteriormente, durante la segunda república (1931-1939), sirve de residencia del presidente Manuel Azaña (1936-1939), con el nombre de Palacio Nacional.

---

parte del anterior, tal como lo efectúa Carlos V en la Alhambra de Granada, para la edificación dentro de dicho recinto del Palacio de Carlos V, en un extremo del patio de los Arrayanes del palacio nazaries, por parte del arquitecto Pedro Machuca, que inicia la construcción en 1526, años más tarde, en 1572, con la revueltas moriscas de las Alpujarras se ralentizan las obras que quedan interrumpidas en 1637, “con los muros y bóvedas concluidos, a falta de cubrir aguas” (Lindez y Rodríguez, 2015) y finaliza la edificación en 1930.

<sup>25</sup> Felipe V tiene un reinado dividido en dos períodos, entre medias desempeña el poder Luis I (1707-1724), que lo hace del 14 de enero al 31 de agosto de 1724.

Lorente Junquera es uno de los primeros en señalar que el proyecto de Juvara tiene un paralelismo con el del Louvre ideado por Bernini (de 1665) (Junquera, 1943) y en cambio Kubler considera que este proyecto juvariano es “más ambicioso” que Versalles, pues por cada fachada de Mansard, le hace corresponder un patio Juvara, aunque termina señalando la influencia del diseño del Louvre de Bernini, como sería la disposición de la fachada y el empleo de los patios interiores para conformar espacios secundarios, para la incidencia de la luz exterior en el interior del edificio (Kubler, 1957). De igual forma, piensa Bottineau, que considera que la influencia versallesca en la presente construcción puede ser debido a la propia decisión de Felipe V; aunque, cuenta con la diferencia de planta, pues en el proyecto de Juvara los patios se presentan cerrados (Bottineau, 1986).

Entre medias del incendio del Real Alcázar de Madrid y la construcción del Palacio Real, tiene lugar la edificación de El Escorial, que inicia el arquitecto renacentista español Juan Bautista de Toledo (1515-1567), tras su muerte prosigue las obras el arquitecto, matemático y geómetra Juan de Herrera (1530-1597), considerado el máximo exponente de la arquitectura renacentista española; asimismo, también intervienen Juan de Mingares, Giovanni Battista Castello... y Francisco de Mora. Se inicia, en 1561, los planos, “Traza Universal”, basada –según algunos historiadores– en la descripción del templo de Salomón del Antiguo Testamento. No es por ello casual tampoco, que la basílica está flanqueada por las estatuas de David y Salomón, mostrando el paralelismo con el guerrero Carlos V y el prudente Felipe II. La construcción prosigue en 1563 y finaliza en 1586, después de veintitrés años de edificación, doce antes de la fecha de fallecimiento de Felipe II.

### **3.4 Fondos del Museo del Prado disperso**

Tras la revolución “la gloriosa” de 1868, que supuso el derrocamiento de Isabel II (1830-1904), durante el gobierno provisional “sexenio democrático” (1868-1871), se nombra director del museo (octavo, de 1868 a 1873) al pintor liberal Antonio Gisbert Pérez (1834-1902), durante este período histórico se nacionaliza la pinacoteca, al mismo tiempo que cambia de nombre, pasando de ser Museo Real a Museo Nacional de

Pintura y Escultura, y por entonces se abre al público cinco días a la semana. En 1872, continuando de director Antonio Gisbert, se establece una fusión, ya mencionada anteriormente, entre el Prado y el Museo Nacional de la Trinidad, ubicado en el antiguo Convento de la Trinidad; pero, lo que podía haber sido un hecho importante en la política de expansión del Prado, produjo efectos contrarios: de dispersión de los cuadros de ambos museos, cuyas entregas omiten la palabra “depósito”, titulándose en cambio “devolución”, llamándose desde entonces “dispersos” a estos fondos del museo (Pérez Sánchez, 1977).

El Prado disperso, que sólo ha sido cuantificado en fechas recientes, como se aprecia en las sucesivas publicaciones del *Boletín del Museo del Prado* y en las *Memoria de actividades* (como, por ejemplo, la de 2014, publicada en 2015), desde el último cuarto del siglo XX en adelante, sobre los cuadros y esculturas depositados en Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, etc. Pero según estos mismos boletines, se puede constatar cómo hasta en la actualidad se continúa produciendo “nuevos depósitos”, destinados al Gobierno Civil de Gerona, Capilla Real de la Catedral de Granada, Museo de Pontevedra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, etc. En este último caso, al tratarse de obras correspondientes a autores del siglo XX, como es el “Guernica”, “Minotauromaquia” y “Dama oferente”, de Pablo Picasso, o el contenido de los legados de Douglas Cooper, en 1985, por ejemplo, también con obras de Picasso y Juan Gris, entre otros, es comprensible que estas obras estén depositadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; mientras, que en los demás casos de obras del XIX o siglos anteriores, por ejemplo, no. También continúan realizándose, de forma igualmente inapropiada, “levantamientos de depósitos”, con algunas obras sueltas del Museo de Ciudad Real Capitanía con respecto a pinturas de Juan Antonio Ribera, Aurelio de Beruete y José Madrazo, entre otros.

### **3.5 Robos acaecidos en tiempos pasados en la pinacoteca nacional**

Como señalara en su momento Alfonso Pérez Sánchez “el salir, el entrar y el robar en el museo [del Prado, en los siglos XIX y XX] se mostraba extraordinariamente fácil y el robo quedaba además penosamente impune”<sup>26</sup>, como se demostró, en el caso de la sustracción de las dieciocho piezas del tesoro del Delfín: unas copas de orfebrería decoradas con camafeos y obras de piedras duras, en 1915, como es recogido por el periódico *La nación*, con la siguiente crítica en forma de chiste al mostrar a dos personas comentando: “Pero hombre, ¿no habrá un ladrón caritativo que se lleve también a los directores del museo [del Prado]?” (cfr. Pérez Sánchez, 1977). Aún en la actualidad, en 1992, continúa publicándose “Nuevas noticias sobre Las Alhajas del Delfín. Correspondiente entre Los inventarios de 1746, 1776 y catálogo de Angulo Lñiquez. Identificación de un vaso desaparecido en 1815”, en el *Boletín del Museo del Prado*; pero en su momento, todo terminó con el cese del director José Villegas, como señala Felipe Hernández Cava, en “El Prado vivo”:

en junio de 1861 se produjo el primer robo de un cuadro. Afortunadamente, se trató de una obra carente de interés [aunque no dice cuál. El mismo autor recoge también los recuerdos del maestro de ebanista del museo, que junto a su padre viceconserje del Prado, vivía en uno de los anexos del edificio, cuando] aprovechando las obras que se realizaban, un ladrón había trepado hasta la cornisa y, al intentar rebasarla, había resbalado y caído. Estaba muerto, con la cintura rodeada de herramientas, y se le encontró un plano con las salas que albergaban las obras que pensaba roban (Cava, 1992).

Más recientemente, en la década de los ochenta del siglo XX, el periódico *El país*, en su semanario dominical dedica un artículo monográfico a la relativa facilidad de robar que continúa existiendo en las instalaciones del Prado.

### **3.6 El Museo del Prado durante la segunda mitad del siglo**

<sup>26</sup> Esta problemática lo incrementaba aún más la existencia de las obras “dispersas”, de las que no existía un catálogo exhaustivo, que hacía que no se conociera el verdadero estatus de las pinturas desaparecidas o sustraídas, pues equivocadamente habría quien pensara que estaban en depósito en otra institución pública, mientras que realmente podía haber sido robada, por ejemplo.

**XIX, entre la monarquía constitucionalista decimonónica y el liberalismo**<sup>27</sup>

138

Durante el reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), se crea dentro del Museo del Prado una sección de arte contemporáneo, en la que se da cabida principalmente a los cuadros premiados y adquiridos en las “Exposiciones nacionales”, de 1856 en adelante, y que perdura en el tiempo hasta 1968, como señala Bernardino de Pantorba en *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España* (1980). Pero con anterioridad, a partir de 1837, año de la fundación del Museo de la Trinidad, fue contando con obras pictóricas contemporáneas del siglo XIX, y que, en el momento de la fusión de ambos museos, en 1872, los fondos de la primera pinacoteca terminan perteneciendo exclusivamente al Prado, con algunas excepciones motivadas por la dispersión de obras en el segundo museo (de la Trinidad).

En el transcurso de este período la dirección del Museo del Prado, está protagonizada por el desempeño del cargo por parte de pintores, y dentro de ellos sobresale el poder ostentado por la familia Madrazos. A José de Madrazo (1838-1857), le sigue José Antonio de Ribera (1857-1860), proseguido de nuevo por otro Madrazo: Federico (1860-1868), y después viene Antonio Gisbert (1868-1873), durante gran parte del “sexenio democrático” (1868-1874). En estas fechas en la web oficial del Museo del Prado, en la sección de “Directores...”, se añade el nombre de Cosme Algarra y Hurtado, como director del Museo Nacional de la Trinidad de Madrid de 1868 a 1872, coincidiendo cronológicamente en casi la totalidad del tiempo de la dirección del Prado por parte de Antonio Gisbert (1868-1873) (MP, 2019b).

**3.7 El Museo del Prado durante la Casa de Saboya, la primera república y el inicio de la segunda restauración borbónica,**

---

<sup>27</sup> Período caracterizado por el poder de las cortes, encabezados por los liberales (fundamentalmente integrantes de la masonería) que han protagonizado las “Cortes de Cádiz” (1810-1814), el trienio liberal (1820-1823) y el “sexenio revolucionario” o “sexenio democrático” (1868-1874); durante el último período, con la revolución de 1868, destrona a Isabel II; en 1870, proclamando nuevo rey al miembro de la Casa de Saboya: Amadeo I (1870-1873), y se proclama la primera república española el 11 de febrero de 1873 que perdura hasta el 29 de diciembre de 1874.



**en el siglo XIX (1870-1874)<sup>28</sup>**

Con la proclamación de la primera república (1873-1874), Antonio Gisbert (1873-1881) se ve obligado a dimitir por su apoyo al depuesto Amadeo I, sucediéndole en el cargo el también pintor Francisco Sanz Cabot (1828-1881), quien permanecerá en su puesto (novenio, de 1874 a 1881) incluso durante el reinado de Alfonso XII (1874-1885), hasta que en 1881, Federico de Madrazo comienza su segundo mandato, quien había sido destituido anteriormente por su vinculación con la causa de Isabel II, permaneciendo en el puesto hasta el año de su muerte (1894). Tras su fallecimiento, le sucede una serie de directores pintores, como son: Vicente Palmaroli, Francisco Pradilla y Luis Álvarez, entre otros, quienes se irán desarrollando posteriormente, en el momento cronológico del desempeño de sus respectivos cargos.

Durante la segunda restauración borbónica, protagonizada por Alfonso XII y Alfonso XIII, la dirección del museo por parte de Francisco Sans Calbort y Federico de Madrazo, le sigue una sucesión de directores que perduran en su cargo de dos a más años; dos, como los casos de Vicente Palmaroli González (1894-1896) y Francisco Pradilla y Ortiz (1896-1898), durante cuatro años: Luis Álvarez Catalá (1898-1901) y otros tres: José Villegas Cordero (1901-1918), Aureliano de Beruete y Moret (1918-1922) y Fernando Álvarez de Sotomayor (1922-1931; aunque el Museo del Prado considera una dualidad de fecha de inicio entre 1921 y 1922, entre estos dos últimos –MP, 2019b-). Todos ellos pintores desde 1838 hasta 1931, desde José Madrazo hasta Sotomayor, a excepción de Beruete (historiador y crítico de arte). De 1823 a 1931, los pintores que ejercen la función de dirección (incluido la codirección de Vicente López) desarrollan un estilo neoclásico, con iconografía historicista, en el caso de Vicente López y José y Federico Madrazo, y con elementos costumbristas: Vicente Palmaroli y Luis Álvarez; de estilo exclusivamente costumbrista: José Villegas y naturalista: Álvarez de Sotomayor. Los estilos artísticos desarrollados por los directores influyen en las ten-

<sup>28</sup> Durante la primera república española (1873 a 1874), la Casa de Saboya (Amadeo I, 1870-1873) y la segunda restauración borbónica, en el siglo XIX, con Alfonso XII (1874 a 1885) y Alfonso XIII (1886-1931).

dencias de las obras adquiridas para los fondos del museo, así como en las pinturas premiadas en los certámenes nacionales (“Exposición Nacional de Bellas Artes”) y en la enseñanza artística desarrollada en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid (en cuya dirección se encuentra algunos de los que lo han sido o desempeñaran este mismo cargo en el Prado, como son el caso de directores: Pedro Téllez-Girón (1849-1851)<sup>29</sup>, Federico de Madrazo (1866-1893), Vicente Palmaroli (1873-1891) y Álvarez de Sotomayor (1953-1954); miembros: José Idiáquez-Carvajal (“de honor”) y Álvarez de Sotomayor; además, algunos otros son profesores en dicha institución académica: Federico de Madrazo... o han sido formados por la Real Academia de Bellas Artes: José de Madrazo, Juan Antonio Ribera, Federico Madrazo, Antonio Gisbert, Vicente Palmaroli, Francisco Pradilla y Álvarez Catalá.

A partir de 1882 se inicia una nueva andadura en la historia del Prado, esta vez relacionada con las obras de remodelación orientadas a la ampliación del espacio interior y exterior del museo. En 1914<sup>30</sup>, durante el periodo de dirección del museo por Villegas Cordero (1901-1918), comienza la reforma de Arbós y Tremanti, que consigue ampliar en unos 2.000 metros cuadrados el área de exposiciones, pero el continuado aumento de los fondos del museo pronto demostrará que la reforma resulta insuficiente.

### **3.8 Expansión del Museo del Prado, y creación del Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Arte Moderno**

El 4 de agosto de 1894, por decreto promulgado por el titular del ministerio de Fomento, Alejandro Groizard y Gómez de la Serna, durante la regencia de María Cristina (1885-1902), se crea el Museo de Arte Contemporáneo en Madrid, instituido por real orden del 25 de octubre de 1895, con el nombre de Museo de Arte Moderno y se inaugurará dentro del Palacio de Bibliotecas y Museos, el 1 de agosto de 1898, configurándose como “síntesis activa de nuestras manifestaciones estéticas, que, andando el tiempo, habrían de convertirse en be-

---

<sup>29</sup> Información sobre la Real Academia de Bellas Artes, que se aprecia en los *Cargos y títulos académicos (1752-2019)*, RABBASF (2008: 5-6).

<sup>30</sup> Se inicia la reforma del interior del museo, un año antes de producirse el robo del Tesoro del Delfín.

llas páginas históricas del arte español”, según se indica en el preámbulo de la real orden del 4 de agosto de 1894. Este museo se constituirá con las obras provenientes del Museo del Prado, del antiguo Museo de la Trinidad y las pinturas premiadas en las exposiciones oficiales<sup>31</sup> por decreto de 1894.

Posteriormente, en 1951, igualmente por decreto oficial, el Museo de Arte Moderno se divide en dos: el Museo Nacional de Arte del siglo XIX y el de Arte Contemporáneo. Pero, es en 1971, cuando por una disposición ministerial, se crea la sección del siglo XIX del Museo del Prado, en un proceso de “expansión”<sup>32</sup> (FC), en el edificio del Casón del Buen Retiro (que constituye la primera expansión o “ampliación” externa –al criterio de otros historiadores– del Prado), bajo la dirección de Joaquín de la Puente, y que en el último tercio del siglo XIX contaba con un fondo de tres mil cuadros, de Vicente López, José de Madrazo, Leonardo Alenza, Jenaro Pérez Villaamil, Federico de Madrazo, Mariano Fortuny, Aurelio de Beruete, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga y Juan Gris, entre otros. Aunque, algunos de estos pintores, más que atender a sus fechas cronológicas, por su sentido estético y compromiso histórico deberían pertenecer a las colecciones del siglo XX, como sería el caso, de Juan Gris, Ignacio Zuloaga... y Joaquín Sorolla. Aunque los dos criterios de museística son aceptables, hay que inclinarse hacia la segunda posibilidad (criterios estéticos y compromiso histórico) por encima de la primera (cronología), si se tiene en cuenta que dicha duplicidad podría ser mal interpretada por un amplio público que se rige simplemente por sus gustos personales, sin atender a valores históricos de la estética del arte.

El Casón del Buen Retiro, fue mandado construir por Felipe IV (1621-1665), en 1637, en el siglo XVII, como un espacio para

<sup>31</sup> Que por el real decreto, de 21 de julio de 1899, limitaba a un máximo de tres obras por cada artista vivo, y establece un máximo en las dimensiones de las mismas.

<sup>32</sup> Se establece el concepto de expansión para aludir una ampliación en otro edificio distinto a la casa matriz del Prado, considerada como tal el edificio Villanueva; mientras que, ampliación se refiere a un aumento del espacio físico del museo o de algunos de sus construcciones anexas.

salón de baile de la corte, cuyo promotor fue el Conde Duque de Olivares (Gaspar de Guzmán y Pimentel, valido del rey Felipe IV) y cuyo principal arquitecto es Alonso Carbonell. En dichos fondos se conservaron la pintura española del XIX, durante dicho siglo; posteriormente, en el XX, se muestra la obra picassiana del “Guernica” (Artium, 2010), además de 57 bocetos y dibujos preparatorios; más tarde, se integra a esta colección en torno al Guernica una serie de pinturas paralelas u obras con algún elemento iconográfico vinculado a la misma, y actualmente se conserva, desde 1992, en el Museo Centro de Arte Reina Sofía. A partir de 1971 es el primer edificio que conforma la ampliación externa del Prado, donde se expuso la colección de pintura del siglo XIX, unas trescientas obras. Posteriormente, en 2009, se reabre como Centro de Estudios del Museo, mientras que la colección de pintura se reubica en el edificio Villanueva.

### **3.9 El Museo del Prado, durante la segunda restauración (1874-1931)**<sup>33</sup>

Bajo la dirección del museo por parte de Luis Álvarez Catalá (1898-1901) se organiza el centenario de Velázquez. Posteriormente, José Villegas (1901-1918) se encarga de la celebración de las primeras exposiciones de carácter monográfico sobre El Greco, Zurbarán y Morales, y bajo su dirección, en 1912, se crea por real decreto, el Patronato del Museo, con la intención de modernizar el funcionamiento interno, ampliar el edificio, organizar actividades culturales y fomentar las donaciones, que tres años más tarde, se evidenciara con el legado de Pablo Bosch, patrono entonces del museo. Al mismo tiempo, siendo secretario del Museo Pedro Beroqui, escribirá la primera historia de la pinacoteca.

Pero este período se ve perjudicado por la pérdida de diecio-

---

<sup>33</sup> La Casa Borbón no se han mantenido en el poder en España de forma ininterrumpida, desde su instauración en 1700 con Felipe V hasta la actualidad, sino que se ha desarrollado en tres períodos distintos, que existen historiadores que han venido a denominar: primera restauración comprendida de 1808 a 1868, protagonizada por los reyes: Fernando VII (en su segundo reinado) e Isabel II; le sigue una segunda restauración borbónica, con Alfonso XII (1874 a 1885) y Alfonso XIII (1866 a 1931) y una tercera, tras la muerte del dictador Franco, con el rey Juan Carlos I (1975-2014) y Felipe VI (2014-).

cho piezas del Tesoro del Delfín, en 1915, como se ha señalado anteriormente, por el que se ve obligado a presentar su dimisión José Villegas, quien es sustituido por el historiador, crítico de arte y erudito Aurelio de Beruete (1918-1921/2, hijo del pintor del mismo nombre. Entonces junto a la nueva denominación del Museo Nacional del Prado, se comienzan a presentar los fondos con un criterio moderno museístico. Posteriormente, en 1922, el pintor Fernando Álvarez de Sotomayor (1922-1931/1939-1960), sustituirá a Beruete, en el puesto de director, quien como subdirector cuenta con el apoyo del historiador Sánchez Cantón.

### **3.10 El Museo del Prado durante la segunda república (1931-1939)<sup>34</sup>**

Con proclamación de la segunda república (1931-1939) se nombró como director a Ramón Pérez de Ayala (1931-1936), quien junto a Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, entre otros, desde 1930 venían formando el “Grupo al servicio de la República”; pero como al poco tiempo es elegido embajador en Londres, el Museo del Prado queda bajo la responsabilidad de Sánchez Cantón. Su labor entre 1931 y 1936, se caracteriza por la instalación de unos almacenes con criterios modernos, con peines metálicos deslizantes que permiten una fácil revisión y una conservación con garantías para la obra. Después de la guerra civil no se ampliaron, por lo que, en la actualidad, aunque éstos son insuficientes, demuestran su continua eficacia.

En 1936 es nombrado Pablo Ruiz Picasso director del Prado (1936-1939), por el Director General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, Josep Renau, por razones propagandísticas en el exterior a favor de la república en período de guerra civil; pero Picasso no regresa a España, ni entonces ni después (quiso esperar a que muriera Franco o finalizara la dictadura franquista, y por desgracia el murió dos años antes,

---

<sup>34</sup> El 14 de abril de 1931 se proclama la segunda república, que pone fin a la monarquía borbónica de Alfonso XIII. Este período republicano perdura hasta el 1 de abril de 1939, aunque entre medias de estas dos fechas se produce la cruenta guerra civil española que dura de 1936 hasta 1939, en la que al final de la misma se proclama vencedor el gobierno militar de Franco.

en 1973), al Museo del Prado, a Madrid y a España; su apoyo a la república lo realiza desde París, destacando sobre todo la ejecución del mural emblemático del “Guernica”, que le encarga igualmente Josep Renau, como delegado del gobierno de la república, para el Pabellón español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, en 1937. Como la obra es pagada por la república, Picasso siempre deseó que este mural fuera a España, cuando se instaurara la república, o, como se interpretó internacionalmente, un estado de derecho; aunque, es la localización de la documentación de Luis Araquistáin, embajador de la república española en París, y de su consejero cultural, el escritor Max Aub, por la que se demostró que el gobierno republicano había pagado por dicha obra a Picasso, en 1937, la cifra de 150.000 francos franceses, lo que facilita la devolución del Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>35</sup> (MOMA) al estado español, el 10 de agosto de 1981, cuarenta y cuatro años después.

Durante la guerra civil, el museo sufre una serie de situaciones extremas, que se inician en el mes de agosto de 1936, cuando por seguridad, se cierra el Museo del Prado, y poco tiempo después, a partir del 16 de noviembre en el que cayeron varias bombas de los golpistas (“nacionales”) sobre el edificio, propiciaron que las autoridades republicanas guardaran, primero, en los sótanos del propio museo todas las obras que hasta entonces habían estado expuestas al público, para salvaguardarla de futuros bombardeos y de los posibles saqueos; pero, seguidamente, en segundo lugar, tras la recomendación del Organismo Internacional de Museos se ordena trasladar todos los fondos fuera de la zona bélica, iniciándose el éxodo de los lienzos del museo hacia Valencia, donde se acondicionan para tal efecto las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca, como almacenes de gran seguridad, constituidos con elementos de aislamiento térmico y con acondicionamiento de aire, que ni el propio Prado por entonces contaba con ellos, como lo señala un informe de los técnicos de arte Sir Frederic Kenyon, exdirector del British Museum, y James G. Mann, conservador de la Wallace Collection, sobre el tesoro artístico de Madrid y Valencia, publicados en *The Ti-*

---

<sup>35</sup> Museo neoyorkino que conserva la obra en depósito a “voluntad” de Picasso, desde 1944 (Arte, 2016).

mes, en 1937. Hechos históricos que posteriormente también narrará Rafael Alberti en “Mi última visita al Museo del Prado” (1937); María Teresa León, en *La historia tiene la palabra* (1944); Gaya Nuño en 1970 y José Lino Bahamonte, en su libro publicado en Caracas en 1973, y en dicho traslado intervienen el presidente de la Junta del Tesoro Artístico Nacional para su defensa, Timoteo Pérez Rubio, marido de la escritora Rosa Chacel, Rafael Alberti, su primera mujer María Teresa León y una lista extensa de intelectuales y milicianos republicanos, como referencia Hernández Cava, en *El Prado vivo* (1992). Posteriormente, de Valencia tomaron rumbo a Francia, durante esta segunda odisea de los fondos del Prado,

el teniente de carabineros [republicano] Alejandro Blasi, bajo cuyo mando pasaron a territorio francés las últimas obras del museo, al ver que los franquistas tenían bajo su control todas las carreteras principales, las condujo con sus hombres a pie por los senderos de los Pirineos (Cava, 1992).

E, igualmente Hernández Cava señala que “trescientos sesenta y un cuadros, cerca de doscientos dibujos y el Tesoro del Delfín fueron enviados a Ginebra bajo el patrocinio de la Sociedad de Naciones” (Cava, 1992), cuya colección estará desde enero de 1938, bajo la dirección de Roberto Fernández Valbuena, siendo exhibidos públicamente en Ginebra, a partir del 1 de junio hasta septiembre de 1939, cuando se declara la segunda guerra mundial.

### **3.11 El Museo del Prado durante la dictadura franquista<sup>36</sup>**

<sup>36</sup> Desde el 1 de abril de 1939 hasta el 20 de noviembre de 1975, permanece en el poder el militar Franco, con las denominaciones de “dictadura de Franco” o “régimen franquista”, subdividido en dos períodos: el primero de 1939 a 1959 dictatorial, de economía autárquica y políticamente unido al falangismo y el segundo de 1959 a 1975, “aperturista”, de economía desarrollista y política con vínculos con el Opus Deis, que darán lugar a los llamados “tecnócratas”, y durante la guerra fría se alía a Estados Unidos.

La dirección del Museo del Prado, durante la dictadura franquista la ocupa, en el periodo del “régimen” (1939-1959): el pintor Fernando Álvarez de Sotomayor (en su último (2<sup>o</sup>) desempeño del cargo de director de 1939-1960), le sigue, en el segundo período franquista (1959-1975), diferentes directores, historiadores de arte (a partir de este momento dejan de ocupar dicho cargo los pintores como lo habían hecho hasta ese momento), que perduran en sus cargos durante períodos de cuatro a seis años, como son: Francisco Javier

Con el establecimiento, en España, del régimen franquista (1939-1975), regresaron estos fondos dispersos por el mundo durante la guerra civil española (1936-1939) al museo, quedando como recuerdo del azaroso viaje de ida y vuelta, un desgarrón en la parte superior izquierda de “La lucha con los mamelucos”, de Goya “que se produjo -como señala Hernández Cava-, al chocar la caja que lo contenía con un balcón, al paso de la caravana de vehículos por Benicarló” (Cava, 1992).

En 1939 vuelve a ser director del museo Fernando Álvarez de Sotomayor, hasta 1960, que es sustituido por Sánchez Cantón (1960-1968) y le sigue en el cargo Diego Angulo (1968-1971/1970), época que coincide con el boom turístico y la etapa de “aperturismo” político del entonces régimen autárquico franquista en España. Algunas obras del museo salen en varias ocasiones a participar en diversas exposiciones internacionales, y, por otra parte -como indica Pérez Sánchez-, también corresponden a esas fechas las primeras protestas por encarecimiento de las entradas, frente a una lógica exigencia de gratuidad (Pérez Sánchez, 1977).

El museo, durante el segundo tercio del siglo XX, cuenta con una inadecuada iluminación en muchas de sus salas expositivas; asimismo, muestra un notorio desorden en las instalaciones; todo ello unido, a un incesante “ir y venir” de los cuadros, a causa de la renovación de las salas o la restauración de algunas de las obras artísticas, a lo que habrá que unir, más tarde, la pintura de las paredes de algunas salas en rojo y otros colores desafortunados.

Este trasiego de las pinturas, es contrario a las condiciones adecuadas que debe ofrecer todo museo; pues normalmente, el espectador acude a todos los museos del mundo a obser-

---

Sánchez Cantón (1960-1968), le sigue Diego Angulo Iníguez (1968-1971), al que conozco personalmente, persona religiosa con grandes conocimientos de arte español y de trato muy afable y Xavier de Salas Bosch (1971-1978), que conocí igualmente, en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, de trato frío y distante, prototipo burócrata de la administración pública del régimen. Estas fechas son modificadas para los casos de Diego Angulo al que el Museo del Prado en su web de “Directores...” entiende que finaliza su cargo en 1970 y por tanto Xavier Salas inicia su dirección un año antes, en vez de hacerlo como consideran otros historiadores en 1971 (MP, 2019b).



var las obras artísticas que posee, y sólo, en raras ocasiones, están interesados en apreciar la decoración de las paredes; aunque actualmente, también le importa la museística o diseño de su interior, que es bueno, como sucede en el Prado. Además, todo el espacio expositivo debe ser lo más discreto posible para no distraer la contemplación de las obras de arte, poniendo especial atención en la luz (iluminación) y color (de paredes, techos y suelos)...; aunque, el resto del edificio: entrada, vestíbulos, patios, pasillos, etc. puede contar con una sorprendente riqueza arquitectónica o decorativa, elaborada sobre nueva construcción de estilo moderno o clásico o edificada de épocas anteriores, y ésta estando remodelada o sin reformar.

En 1955, 1964 y 1968, los arquitectos Pedro Muguruza, Chueca Goitia y J. M. Muguruza, continuaron haciendo obras en el edificio, ampliando el espacio exterior y/o expósito y adecuándolo a las necesidades perentorias del museo. De 1968 a 1971/1970, desempeña el puesto de director el historiador Diego Angulo, a quien le sigue en el cargo Xavier de Salas, que permanecerá ocupándolo hasta su jubilación, en 1978.

### **3.12 El Museo del Prado durante la primera transición democrática (1978-1983)**<sup>37</sup>

De 1978 a 1981, es director José Manuel Pita Andrade. Le sigue Federico Sopeña, de 1981 a 1983 y Alfonso Pérez Sánchez, que durante mucho tiempo ha colaborado como subdirector, en 1983 es nombrado director, logrando expandir el museo hacia el nuevo edificio del palacio de Villahermo-

---

<sup>37</sup> La primera transición o “transición histórica” (FC), políticamente se le ha considerado comprendida entre la proclamación de la constitución democrática de 1978 y el ascenso al poder de un partido autoproclamado de izquierdas, el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), en 1982. Políticamente en este período histórico gobierna Adolfo Suarez (que previamente fue secretario general del movimiento –falange-, vinculado estrechamente con el franquismo y con el Opus Deis, constituye el partido político Unión de Centro Democrático –UCD- con el que gana las primeras elecciones democráticas en España, en 1977 y se mantendrá en el poder hasta el 26 de febrero de 1981 y a partir de esa fecha hasta el 2 de diciembre de 1982, durante algo más de un año y medio, desempeña el cargo de presidente del gobierno Leopoldo Calvo-Sotelo y Bustelo.

sa<sup>38</sup>, actualmente Museo de Thyssen-Bornemisza, donde se presentaban las exposiciones temporales; aunque se ve obligado a dimitir por razones políticas en 1991.

### **3.13 El Museo del Prado durante la segunda transición democrática (1993-)<sup>39</sup>**

<sup>38</sup> Por no contarse con información oficial al respecto a la totalidad de las ampliaciones que han desarrollado el Prado, se debe entender o se adjudica a estas fechas, la adquisición del actual “edificio administrativo de la calle Ruiz Alarcón” 23 (MP, 2019e).

<sup>39</sup> La segunda transición o “transición del bipartidismo consensuado” (FC), comprende de 1982 hasta la actualidad, en el que políticamente gobiernan, de forma alternativa PSOE y PP: Felipe González Márquez (PSOE, 1982-1996), José María Aznar López (PP, 1996-2004), José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE, 2004-2011), Mariano Rajoy Brey (PP, 2011-2018) y Pedro Sánchez Pérez Castejón (PSOE, 2018-). Durante este período desempeñan los cargos de directores del Museo del Prado: Alfonso Pérez Sánchez (1983-1991, al que le he conocido indirectamente a través de algunos de sus colaboradores, profesional de la museística muy capacitado igualmente en la historia del arte), le sigue Felipe Garín Llombart (1991-1993), Francisco Calvo Serraller (1993-1994, reconocido historiador de arte, pero igualmente corrupto con las galerías de arte nacional e internacionales de “prestigio” comercial; junto a Pérez Sánchez considero que son dos directores relevantes del museo hasta esa fecha; Pérez Sánchez especialista en los fondos y la conservación y Serraller en la difusión y externalización (muestra de esto es que en la celebración del 175<sup>o</sup> aniversario del museo organizó 17 exposiciones, mientras que el director que le sigue Luzón “todo se suspendió y se quedaron en una o dos solamente”, según Solano, presidente del comité de empresa del Prado (cfr. Jarque, 1994); aunque no cuento con datos suficientes para realizar una valoración exhaustiva de cada uno de los directores que ha tenido el Museo del Prado a lo largo de sus doscientos años de existencia). Le sigue en el cargo José María Luzón Nogué (1994-1996, al que conozco personalmente, pues es uno de mis profesores en la licenciatura de Historia en la Universidad Complutense de Madrid y del que debo decir que sus función se asemeja a la que realizó en su momento Xavier Salas, burócrata gris aplicado a la administración pública, como estos dos, en particular, debió ser una gran parte del resto de directores del museo, que se podrían denominar “conserjes administrativos”, es decir, sólo sirven para cumplir su función de simples guardianes de la administración pública. Más tarde, ocupa el puesto de director Fernando Checa Cremades (1996-2002, aunque el Museo del Prado entiende que finaliza en su cargo un año antes en 2001 –MP, 2019b-, su persona es una mezcla entre el historiador y marchan de arte como lo es Serraller y el burócrata como es Luzón); Miguel Zugaza Miranda (2002-2017, según MP se inicia en el cargo un año

De 1991 a 1993, el director del Museo del Prado es Felipe Garín Llobart, quien al final de su mandato recibe una contundente crítica, que el escritor Juan José Millás, hace pública en *El país*, bajo el título “Las goteras de Velázquez y el paso alegre de la paz” (1993), donde hace público, que:

El martes pasado, que era el día del Pilar, ¿recuerdan?, o el de la hispanidad, no sé, o quizá el de la raza, el caso es que era fiesta y llovía y llovía. El martes, digo, me levanté temprano y me fui al Museo del Prado para ver las goteras de Velázquez. La sala estaba llena de gente que se sonreía por lo bajo y hacía comentarios sarcásticos mientras contemplaba el gota a gota que, como un suero letal, entraba en el torrente sanguíneo de una de las pinacotecas más importantes del universo(...). Un señor mayor, entre risitas, recomendaba a los asistentes que no hicieran mucha publicidad del suceso, no fuera que llegara a oídos del barón Thyssen y se llevara los cuadros a Suiza. Los visitantes, en general, contemplaban el espectáculo como si estuvieran en casa de un cuñado que presume mucho de coche y luego tiene goteras en el dormitorio. O sea, que la gente de Madrid mira el Prado como si el Prado fuera de su cuñado y no suyo, y no es de extrañar porque el director, un tal Garín, se expresa como un cuñado. O sea, que dijo que las goteras habían sido localizadas, como si la gotera fuera un animal escurridizo al que hubiera que dar caza con armamento altamente avanzado. Recordaba el chiste ese del franquismo en el que un alcalde, advertido por la autoridad

---

antes en 2001 –MP, 2019b-) y Miguel Falomir (2017-). Falomir da la impresión de ser un director conocedor de la historia del arte italiana, a semejanza de Angulo que lo era de la española, a este segundo le gustaba escribir sobre arte, mientras que a Falomir se les da mejor ser comisario de exposiciones e impartir conferencias sobre el arte de su interés; en cambio, Zugaza creo entender que forma parte del tipo de directores que son conscientes del cargo político-administrativo que desempeña en nombre del gobierno de turno, como lo fuera en su momento Sotomayor con el franquismo Zugaza lo ha sido de la derecha, aunque por su buena funcionalidad se mantiene en el período intermedio de la supuesta izquierda (se inicia con el gobierno de Aznar en 2002 y permanece hasta un año antes del final del gobierno de Rajoy, y entre medias conserva su cargo del supuesto “socialista” del gobierno de Zapatero, de 2004 a 2011), que tras la dirección del Museo del Prado pasa a dirigir el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 2017-, que lo había hecho antes de 1996-2002 y anteriormente desempeña el cargo de subdirector de conservación del Museo Centro de Arte Reina Sofía (1994-1996) y de igual forma, antes, Luzón es director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid de 1988 a 1991 y Director General de Bellas Artes de 1991 a 1994.

central de que en su pueblo va a haber un terremoto, responde a los dos días al ministro con un telegrama: 'Movimiento sísmico totalmente sofocado: Epicentro y tres más, fusilados. El pueblo, en la plaza, aclama al caudillo'. En el momento de escribir estas líneas, el señor Garín continúa en su puesto y no comprende que haya quien hable de dimisión con lo bien que ha sofocado él su movimiento sísmico (Millás, 1993).

Pero, asimismo, con cierto sarcasmo García y García, dirá sobre el mismo asunto de las goteras:

Si es un día lluvioso, la catástrofe puede ser total. Solo hay un espacio para 20 paraguas, y el visitante puede optar por abandonar el objeto protector de la lluvia en la calle o esperar a visitar el museo en un día de sol. Si la jornada lluviosa hubiera coincidido el año pasado [1993] con las 17.000 visitas que se registraron en un día, no se sabe lo que hubiera pasado(...) ningún empleado que no tenga esa función específica osará resolver un trabajo ajeno a su cargo. Exactamente ésta fue la situación que produjo cuando el agua chorreó junto a 'Las meninas' de Velázquez. Era sábado y no había ningún empleado cuyo trabajo consistiera exactamente en colocar un balde bajo la gotera (García y García, 1994a).

Pero la solución final, además de haber dado una imagen museística patética, se encuentra en la remodelación de la cubierta de la pinacoteca, tal como se alude en el apartado 5.2 "Comenzar las obras de remodelación desde el tejado".

En 1993, es nombrado nuevo director el crítico de arte Francisco Calvo Serraller. A los tres días de tomar posesión de su cargo dio una conferencia de prensa, donde planteó la necesidad de crear la Escuela del Prado "como cantera de formación de conservadores", cuya plantilla a finales del siglo XX estaba compuesta por tres conservadores jefes, dos en comisión de servicio, uno del cuerpo de conservadores y seis más que consiguieron el puesto después de ganar una demanda en la magistratura del trabajo, pero como además señala Rocio García y Juan A. García Madruga en *El país*, "son pocos y mal avenidos" (1994b), y es que aunque la plantilla debía acercarse, por ejemplo, a los 70 especialistas, que posee el Museo del Louvre, también hay que indicar que debe estar compuesta de profesionales y no de personas ensimismadas en una hipotética elite profesional y social, preocupadas exclusivamente por poseer un mejor sueldo, horario y reconocimiento similar al que se le dispensa al director de la institución; esto se indica, porque Fernández-Carrión ha trabajado

en las décadas de los 80 y 90 del siglo XX como profesional de la restauración de arte<sup>40</sup>, conociendo estas reivindicaciones y esas posturas de élite mantenidas por este colectivo del Prado, y que hicieron públicas en la huelga que llevaron a cabo las décadas de los ochenta y noventa<sup>41</sup>.

Es positiva la preocupación de Calvo Serraller por el Prado disperso, por las 3.000 obras repartidas en diferentes museos provinciales, además de hablar de la existencia de un Prado itinerante que recorre ciudades y países ininterrumpidamente. Pero en cambio, el Prado, no es sólo un museo “del pasado”, en sus salas hay (hasta finales del siglo XX) obras artísticas desde el siglo XIV al XX, incluido un Juan Gris en el Casón del Buen Retiro, y por esto Serraller demandaba que se rectificara “el equívoco creado” por el Ministerio de Cultura, con el traslado del “Guernica” al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir de dividir los depósitos del Prado en antes y después de 1881, fecha del nacimiento de Picasso; lo

<sup>40</sup> A finales de la década de los ochenta me presento a las oposiciones de restaurador de obras de arte, convocadas por el Ministerio de Cultura, para el Museo del Prado y Museo de América, y en esta década y en el siguiente trabajo de restaurador en la Real Academia de Bellas Artes y Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, igualmente en Madrid. En la Academia realizo la catalogación de las reproducciones escultóricas de sus fondos; cuyas esculturas habían sido referenciadas previamente por Alfonso Pérez Sánchez, que pretendo completar con el apoyo del académico José María de Azcárate, pero al no contar con el apoyo de la dirección institucional no último. De los años pasados en la Academia mantengo amistad con Enrique Pardo Canalís (Secretario perpetuo) y Eduardo Zancada y agradecimiento a Juan Luis Vasallo. Al mismo tiempo, desempeño el cargo de miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Conservadores Técnicos de Bienes Culturales, de la que ejerzo el cargo de director de publicaciones.

<sup>41</sup> Los trabajadores del Museo del Prado, 410 (de los que 330 tienen contratos laborales fijos, en 1990). convocaron una huelga el 13 de febrero de 1990, tras varios días de encierros y protesta de celo, como continuación a la huelga mantenida con antelación en octubre de 1987 —pues como apunta Solano, miembro del comité de trabajadores—, porque “las promesas de entonces no han sido cumplidas” (*El país*, 1990). Según CCOO firmaron el acuerdo con la patronal (Ministerio de Cultura), al contrario que UGT y CTI que “han bloqueado las negociaciones del convenio general anteponiendo los intereses de los trabajadores de jornada reducida a los de la mayoría” (*El país*, 1990).

que tenía que resolverse –según Serraller–, con “un planteamiento más serio”. Además, solicitó poseer más autonomía del Prado de la administración pública, diciendo que:

autonomía que no significa independencia del Gobierno, sino más gestión. Es necesario un cambio de mentalidad y dejar de pensar en la idea del intelectual immaculado. Llevar la gestión de un museo te mancha las manos. Yo voy a poner toda mi ilusión, pero necesito no sólo el concurso de Cultura, sino la comprensión parlamentaria y, sobre todo, el apoyo social [más bien alude en este último punto a las galerías comerciales, de las que recibe comisión, y por último, señaló que el] ‘problema más grave’ que posee el Prado es la necesidad de crear nuevas áreas para destinar a los servicios públicos (*El país*, 1993)<sup>42</sup>,

no pensaba en esta expansión ni en el “Prado disperso”, ni en los fondos sin exonerar del Prado, para cuyo fin aspiraba a adquirir el Museo del Ejército y en su defecto el Ministerio de Agricultura, según se recoge en *El país*, el 28 de octubre de 1993, bajo el título de “Calvo Serraller quiere crear la Escuela del Prado para formar conservadores”. Calvo Serraller permaneció en su cargo doscientos días, debido al escándalo causado por el alquiler de las salas del Prado, a través de su mujer, a la revista *Nuevo Estilo*, para la realización de un reportaje publicitario o desfile de modelos. Pero antes de este suceso puso en marcha tres departamentos, el de exposiciones y publicaciones, el de restauración y el de educación, comunicación y acción cultural; así como la “Escuela del Prado”, y coincidiendo con el 175 aniversario del Museo del Prado, organiza la celebración de una exposición sobre su historia, con planos, maquetas y fotografías, que se completa con otra sobre Real Alcázar, sus colecciones y sus habitantes des-

---

<sup>42</sup> En este sentido existía, desde la década de los ochenta (1983), “tras años de cierre” de la cafetería, partidarios y detractores. Entre sus partidarios, se encuentra William Lyon, que expone sus bondades en la “Cultura y cocina se unen en la cafetería del Museo del Prado” (1983); pero, de la que no soy partidario, pues pertenezco al grupo de sus detractores, pues al igual que sucede en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Arqueológico, Biblioteca Nacional, etc. las cafeterías dentro de dichos recintos son un peligro para los fondos artísticos y culturales que contienen y conservan dichos edificios; en cambio, se propone que se haga tal como lo tiene el Museo Thyssen Bornemisza, que ubique en el exterior, separado por un patio, que sirva de corta fuego en caso de un incendio (FC).

de su construcción en el siglo XVI hasta su incendio en 1734, en el museo, Palacio Real y la Academia de Bellas Artes de Madrid; la muestra de los “Cuadernos italianos” de Goya y otros eventos culturales.

La ministra de cultura Carmen Alborch<sup>43</sup> “se despide” y al mismo tiempo despide a Calvo Serraller, sin querer explicar las “causas de la crisis” (García, 1994a), aunque la subcontratación del espacio del Prado por parte de Serraller es causa suficiente para su dimisión, tras menos de siete meses en el cargo. La ministra propone como sustituto el nombre de Tomás Llorens (que en esos momentos desempeña el puesto de conservador-jefe del Museo Thyssen-Bonemisza, 1991-2005; con anterioridad había sido director del Instituto Valenciano de Arte Moderno y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)<sup>44</sup> (Samaniego y García, 1994), pero al final opta por el nombramiento de José María Luzón Nogué (1994-1996). Por el problema de las goteras y las dimisiones del anterior director del Prado el Partido Popular en la oposición criticará la situación denominándola “De ocurrencia a ocurrencia” (García, 1994b). Pero a partir, de dejar el cargo de ministra Carmen Alborch, en 1996, se normaliza la situación de los puestos directivos del museo, de forma que a Luzón (que dura en su cargo algo menos de tres años) le sigue Checa Cremades, que permanece durante cinco años y Zugaza, dieciséis años, sólo superado por Fernando Álvarez de Sotomayor, con treinta y José y Federico de Madrazo, con diecinueve cada uno de los dos.

El problema fundamental con el que cuenta el Museo del Prado, desde finales del siglo XX, tal como se expresa en el título de la exposición “Qué le falta al Museo del Prado”, en 1992, es una propuesta de remodelación completa del mu-

<sup>43</sup> Ministra (1993-1996) que conocí personalmente, tenía un carácter muy histriónico (con excesiva e inestable emotividad), todo lo contrario del otro ministro de cultura que igualmente conocí Joaquín Solana (1982-1988), que contaba con una gran capacidad mental y era muy discreto en el trato personal.

<sup>44</sup> Llorens “recibió a las 0,15 de ayer [17 de mayo de 1994] una llamada de la ministra de Cultura: ‘No puedo decir nada’(…) no quiso manifestarse(…). En fuentes de su entorno se pensaba que llegaría a acertar el cargo, al terminar una etapa al frente del Museo Thyssen” (Samaniego y García, 1994).

seo. En este ambiente de preocupación por las alternativas a las nuevas áreas, unido a la crisis en la dirección del Prado con la dimisión de Serraller y la actitud de un sector gubernamental de privatizar en lo posible el museo, toma posesión de la dirección del Prado, en 1994, el arqueólogo y epigrafista José María Luzón.

### **3.13.1 Vandalismo y huelgas por el poder en los espacios de trabajo públicos**

Otro problema surgido en el Museo del Prado, pero que puede repetirse en el tiempo, sucede el 21 de diciembre de 1994, cuando el director de la pinacoteca nacional era José María Luzón tiene que desalojar el museo haciendo uso de las alarmas de emergencia interna y de los timbres para convocar una reunión urgente con los trabajadores para resolver dos cuestiones: una, relacionada con la convocatoria de huelga para varios días motivada por la renovación del convenio colectivo, y otra, el descubrimiento de que varios vigilantes habían dañado una escultura romana<sup>45</sup> participando en un "juego de rol". En cuanto al primer tema, el director alega que quería "hacerles ver la cantidad de consecuencias negativas en su actitud y llamarles a la reflexión y la moderación", mientras que el presidente del comité de empresa, Antonio Solano señalaba que

reclamamos mayor participación [poder propio] en la administración interna del museo. No se cumple el convenio colectivo y se han suspendido las negociaciones. Se ha vuelto a un período similar al que nos llevó a la huelga en la época de Pérez Sánchez. La dimisión de Calvo Serraller fue una grave pérdida para el museo, porque representó la única propuesta de verdadera modernización. El actual director es partidario de la teoría infinitesimal, que requiere por lo menos tres años para que cambie algo en la administración (cfr. Jarque, 1994),

y además Solano calificó el acto de Luzón de "grave actitud antisindical"<sup>46</sup>, pues alegaba que la alarma obligó a la asisten-

---

<sup>45</sup> Se da el caso que Luzón es doctor en arqueología con la tesis titulada "Estudios arqueológicos de la provincia de Huelva", catedrático de arqueología en la Universidad Complutense de Madrid, de 1990 hasta la fecha de su jubilación en 2012 y llega a ser director de excavaciones de Itália, en Sevilla; por lo que el tema le afectaba profesionalmente muy especialmente.

<sup>46</sup> Pero la actitud de Luzón no es antisindical, sino que con la expe-



cia de todos los trabajadores, cosa que por otra parte ellos no lograban sino tras muchas horas de trabajo de convocatoria sindical. Y, en cuanto al segundo problema, hay que señalar que se trata de un busto romano de un hombre joven, de la época de los Flavios, realizado entre el año 85 y 90, que perteneció a la colección de Felipe II, y que estuvo en uno de los palacios de Carlos V, le habían quebrado la nariz (que ya había sido restaurada en el siglo XVIII) y dos rizos del flequillo, dos vigilantes, menores de 25 años, que estaban en un período de prueba de 15 días antes de su posible contratación definitiva. “Participaban en un juego de rol y entre la escultura y el pedestal había un papel que debían sacar para seguir las instrucciones”, por lo que esta escultura, que se encuentra situada próxima a la puerta de Velázquez, cayó al suelo desde un pedestal de metro y medio de altura rompiéndose. Según Luzón

es lo más grave que ha sucedido en el museo desde el robo de alhajas del tesoro del Delfín en 1918 [además de que] no es igual el daño en una pieza sólida como una escultura y el de un cuadro. Un objeto de vidrio roto y pegado, por ejemplo, tiene un valor distinto que uno entero. El daño es irreversible. La escultura tiene partes que no podrán ser reconstruidas porque son de un mármol de grano grueso y están completamente astilladas (cfr. Jarque, 1994).

Con relación a esta segunda noticia hubiese sido necesario conocer el nombre de esos dos “delincuentes” que producen un daño “irreparable” a una obra de arte del Museo del Prado de gran valor, para que en ninguna circunstancia pudieran ser contratados en espacios públicos o privados con obras de valor artístico.

Como continuación a lo indicado sobre la vinculación de desempeño de dirección del Prado con algún tipo de cargo en la

---

riencia que tiene de haber sido anteriormente director en diferentes museos de ámbito nacional, era la medida más drástica que estaba a su alcance. En el trato personal y como docente era de ademanes “suaves” o poco resolutivo, pero en esta ocasión mostró su carácter más fuerte. Como profesor, hay que decir que era muy deficiente, pues era un erudito que no sabía enseñar, sino que convertía sus clases en un concurso de conocimiento arqueológicos (griegos y romanos, fundamentalmente) entre los alumnos, para demostrar ante los demás quien tenía más memoria que el resto.

Real Academia de Bellas Artes de Madrid, en el apartado 3.7 “El Museo del Prado durante la Casa de Saboya, la primera república y el inicio de la segunda restauración borbónica, en el siglo XIX”, a partir de 1931 en adelante, ocupan el cargo de director de la Academia: Sánchez Cantón (1966-1970) y Federico Sopeña (1988-1990) y son miembros: Diego Angulo (1958-1986), Xavier de Salas (1967-1982), Pita Andrade (1984-2009), José María Luzón (2000-) y Calvo Serraller (2001-). Aunque, desde 1752 la Escuela de Bellas Artes de San Fernando es dependiente de la Real Academia de Bellas Artes; más tarde, en 1892, se pone bajo la rectoría de la Universidad Central de Madrid (actual Universidad Complutense de Madrid –UCM–) y a partir de 1978, desaparece pues su lugar lo ocupa la recién creada, en ese preciso año, Facultad de Bellas Artes de la UCM, de forma que a partir de 1892 y totalmente desde 1978 no se da un vínculo entre el arte promocionado por la dirección de los respectivos directores del Prado con la formación artística desarrollada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

#### **4 Problemática general del Museo del Prado**

##### **4.1 Presupuestos públicos de cultura**

Según el criterio de algunos cargos públicos, políticos españoles, se debía seguir el ejemplo francés del Museo del Louvre, que posee un presupuesto de 180.000 millones de pesetas (o 1.081.821,7 euros, a partir de considerar el precio del euro a 166,386 pesetas), tres veces el del Ministerio de Cultura de España; a lo que hay que habría que responderles que Francia es una de los siete economía grandes del mundo, mientras que España es uno de los tres últimos de la Unión Europea, y el Producto Interior Bruto (PIB) es muy distinto entre ambos países<sup>47</sup>. Aunque el Museo del Prado es admirable, hay que ser realista, y pensar que el presupuesto anual de 2.330 millones de pesetas (14.003.582,03 euros), 344 millones de pesetas mensuales (2.067.481,64 euros), aunque haya sido congelado desde 1986, debe ser suficiente para gestionar y man-

---

<sup>47</sup> PIB anual en 2018 en Francia es de 2.353.090M€, mientras que para España es de 1.208.248M€, mientras que el PIB Per Capita para el primer país es de 35.000€ y para el segundo 25.900€; el PIB Per Capita para el 2000 es de 24.300 frente a 15.900; en 1994, es 18.400 y 11.800 y en 1994 de 19.800 y 10.800, respectivamente (*Expansión*, 2019).

tener perfectamente acondicionado tanto el contenido, 7.000 obras, como el continente del Prado; aunque como señala Antonio Fernández Ordóñez, presidente del patronato del Prado, de este presupuesto los 450 funcionarios y directivos contratados gastan el 60%, pero actualmente insiste en su declaración a *El país*, el 22 de mayo de 1994, esta capítulo se eleva al 90% (García y García, 1994). Pero a esta asignación estatal, se añaden las aportaciones de los patrocinadores de los diferentes actos que desarrolla el Prado y los legados, que como el de Manuel Villaescusa, ascienden aproximadamente a 5.000 millones de pesetas (30.050.605,22 euros). Al final hay que resaltar que el problema no son los fondos económicos con los que cuente el museo, sino la gestión que se realice con ellos: demasiados funcionarios, directivos con sueldos muy altos, adquisiciones de fondos desacertados artísticamente y la falta de ampliar las actividades culturales con repercusión económica.

#### **4.2 Turismo cultural**

En la década de los noventa del siglo XX, la Secretaría de Turismo español invierte unos 6.000 millones de pesetas (36.067.026,26 euros) al año en la promoción exterior de esta industria nacional, y una cantidad similar, es la que también emplean las comunidades autónomas a igual fin. Pero últimamente, la demanda ha cambiado, ya no es suficiente con la promoción de las playas y el sol en España, sino que comienza a ser necesario complementar dicha oferta turística con la promoción de zonas urbanísticas con interés cultural (Madrid, Barcelona, Toledo, etc.), actividades deportivas (campos de golf, pesca submarina, windsurfing, pistas de esquí, etc.), patrimonio artístico y acontecimientos culturales en general. En este sentido, la administración pública ha intentado sin éxito por ahora, por ejemplo, que las tres grandes pinacotecas de Madrid: el Museo del Prado, el Museo Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemisza, lleguen a un acuerdo entre ellas junto a las empresas turísticas y hoteleras para ofrecer en el exterior una oferta conjunta de visitas y venta anticipada de entradas. Pero mientras que esto se produce, España continúa siendo una de las primeras industrias turísticas del mundo, junto a Estados Unidos y Francia, ingresando 2.54 billones de pesetas (15.26.570.745.134,81) al año.

Según el Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, en 1992, el número de turistas ascendieron a 55.330.716 millones, y en 1993 fueron 57.258.615, de los cuales en los meses de junio, julio, agosto y septiembre de 1992 visitaron España 28.631.629, y al año siguiente 29.267.240, mientras que el resto del año 1992 fue de 26.699.087 y en 1993 de 27.991.373, siendo los franceses, portugueses, alemanes e ingleses, por este orden, los que con mayor regularidad se trasladan a España.

### **4.3 Falta de interés cultura de los españoles**

A todo esto hay que añadir la falta de interés, en general, de los españoles por la pinacoteca nacional, pues en 1988 lo visitaron 2,3 millones de personas; unos años más tarde, en 1992, descendió a 1,8 millones y en 1993 a 1,5 millones, de los que sólo un 40% eran españoles y de éstos un 20% eran estudiantes que habían sido obligados por sus profesores, por lo que resulta que realmente lo han visitado 200.000 españoles adultos, señalando además que la entrada era gratuita; a partir del 15 de julio de 1994 la Unión Europea obliga al cobro de una entrada, y esa puede pensarse que es la principal razón por la que hasta diciembre de ese mismo año, descendieron en 35.410 las visitas al Museo del Prado. En los seis primeros meses del año 1994, entraron en este museo 785.155 personas, mientras que en el siguiente semestre lo hace 749.743.

El Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se consideran a nivel popular museos estatales, pero son organismos autónomos y tienen sus propios estatutos; en contraposición a estos dos museos especiales hay 17 museos públicos dependientes del Ministerio de Cultura, donde se comprobó que durante el primer semestre de 1994, acudieron a dichas pinacotecas 697.798 visitantes, y en el segundo semestre descendieron estas cifras a 541.282, lo que supone un 23% menos de público. Entre todos estos museos estatales, el Museo Arqueológico es considerado el "buque insignia", con una entrada de 84.450 visitantes en el segundo semestre de 1994. Pero el hecho significativo es -como indica la Subdirección de Museos-, que más del 50% del público lo hicieron de forma gratuita (por ser mayores de 65 años o estudiantes). Ahora bien -según Amelia Castilla, en *El país* de

19 de marzo de 1995-:

si sigue la tendencia de los seis primeros meses de aplicación [de cobro en los museos], las previsiones de recaudación por entradas se cifrarían en unos 160 millones de pesetas (126.212.541,92 euros) al año (Castilla, 1995);

159

pero, de todas formas, esta cifra sigue siendo insignificante con relación al presupuesto general de Ministerio de Cultura que es de 21.000 millones de pesetas (126.212,54 euros).

El período del año en el que más visitantes acuden al Museo del Prado es durante la Semana Santa, pues mientras que las calles de Madrid se aprecian vacías, en cambio los museos batan récords de público, constituido mayoritariamente por turistas nacionales y extranjeros, que en 1994 fueron 27.766 personas<sup>48</sup>; en esta circunstancia, se comprueban que son las salas de Goya, con sus cambiantes estilos y técnicas artísticas (retratos reales, pinturas negras, obra gráfica, etc.) las que atraen un mayor interés, al apreciarse una mayor concentración de espectadores por metro cuadrado.

## **5 Crisis? What crisis? Futuro o decadencia del Museo del Prado**

### **5.1 Política de adquisiciones de la pinacoteca nacional**

Una de las muchas problemáticas que se pueden generar desde el interior del museo, es la que señala Vico y Pajares en el diario *ABC* al analizar, en el suplemento cultural del 26 de noviembre de 1993, bajo el título de “El Museo de Prado y su política de adquisiciones”, es precisamente sus criterios de realizar compras para ampliar sus fondos artísticos, como hacen empleando el presupuesto que le aporta el legado de Manuel Villaescusa, valorado en más de “siete mil millones de pesetas” (42.070.847,31 euros) que según la disposición testamentaria “debían emplearse en la adquisición de obras para sus colecciones” (L.G.V., 2019b), con la que comienzan con la compra de algunas pinturas, de las cuales unas destacan por su dudosa autenticidad, como el “Cristo resucitado con los redimidos del Limbo ante la Virgen”, atribuida a Fernando Yáñez de la Almedina, valorada en 79.492.000 ptas.

<sup>48</sup> A pesar de que el horario durante estas fechas especiales es el siguiente: el jueves abre de 9.00 a 14.00, el viernes permanece cerrado, el sábado de 9.00 a 19.00 y el domingo de 9.00 a 14.00.

(477.756,54 euros); otras por su elevado precio de compra, como el “Ciego tocando la zanfonia”, de Georges de La Tour, valorada en 360.796.189 ptas. (2.168.428,77 euros), etc. Es significativo también indicar que del legado se lleva gastado alrededor de 2.000 millones ptas. (12.020.242,09 euros) en la adquisición entre 1992 a 1993, de veintidós pinturas, treinta y siete dibujos y dieciocho aguafuertes (Vico y Pajares, 1993), contrario a considerar esta situación como de despilfarro y mala gestión económica se muestra L.G.V, que escribe en nombre del Museo del Prado, el escrito titulado: “Manuel Villaescusa Ferrero” (2019b).

## **5.2 Comenzar las obras de remodelación del Prado desde el tejado**

Con la pretensión de resolver los problemas existentes en el Museo del Prado, como es la filtración de agua en varias salas, sucedida en el mes de octubre de 1993, el Ministerio de Cultura, según el “Editorial” de *El país*, el 30 de mayo de 1994:

[El Ministerio de Cultura] ha anunciado su intención de ocuparse del Prado reparando el tejado(..). Por una vez, la decisión de empezar las obras por el tejado parece ser la correcta, porque mientras los tesoros que cobija no estén a salvo de las inclemencias del tiempo no vale la pena ni hablar de otras cosas (*El país*, 1994);

por ello, más tarde, el 17 de febrero de 1995, se reúne el pleno del patronato para aprobar las bases de ampliación y reforma del museo. Y como este problema de las cubiertas del Prado se había convertido en el objetivo prioritario del plan de necesidades del propio museo, con la intención de consolidar y reparar la techumbre del edificio de Villanueva, el Ministerio de Cultura, seleccionó a siete arquitectos españoles: Cano Lasso, Junquera-Pérez Pita, Hernández Gil, Partearroyo, Ruiz Cabrero, Tolosana y Montoya; mientras que, declinaron su participación: Moneo, Navarro Baldeweg, Sáenz de Oiza y Portaceli. Pero en esta lista de los seleccionados y descartes, llama la atención que no aparezca el nombre de Fernando Chueca Goitia, ya que este junto a Manuel Lorente y bajo la dirección de José María Muguruza intervinieron en la segunda ampliación del museo, de 1955 a 1956; además el primero ha realizado un interesante estudio sobre la arquitectura en general y en particular sobre las cubiertas de la pinacoteca,

en el libro titulado *El Museo del Prado* (1952)<sup>49</sup>.

El 14 de marzo de 1995 publica el periódico *El país* un desafortunado artículo, donde se quejaba de que todo el mundo hable demasiado del Museo del Prado y que además lo haga en tono catastrofista; pero en cambio Chueca Goitia acertó, muchos años antes y su crítica perdura en el tiempo, en señalar que

sean cuales quieran las propuestas presentadas para su ejecución no deberá olvidarse que la superficie última y visible de las mismas deberá ser el plomo, la cubierta noble por excelencia y la que reclama este edificio. De no hacerlo así haríamos traición a Villanueva (Chueca, 1995).

Quien evidenciaba el interés especial puesto por Villanueva por las cubiertas de sus diferentes obras emblemáticas: casitas del Escorial o del Pardo, y que al igual que el Museo del Prado fueron construidas con unas “perfectas” cubiertas, emplomadas, sobre bóvedas y sin el auxilio de la madera. El material de la techumbre original fue confiscado por el ejército napoleónico utilizándola para la creación de proyectiles de artillería, y más tarde en tiempos de Fernando VII las cubiertas de la pinacoteca fueron restauradas con tejas curvas, común o árabes, inadecuadas para el clasicismo de Juan de Villanueva y para la estética general del edificio.

Como señalara el presidente del patronato del Prado, José Antonio Fernández Ordóñez, en *El país* el 22 mayo de 1994, con relación a esta problemática:

en los 10.000 metros cuadrados de cubierta del Museo del Prado hay 15 materiales diferentes, entre los que no falta la cinta aislante. Mientras esto no se solucione, las goteras pueden seguir cayendo sobre cualquier cubierta y encamonado del edificio para proteger este tesoro<sup>50</sup> (cfr. García y García, 1994).

Para su solución, el Ministerio de Cultura, el 28 de marzo de

<sup>49</sup> Libro que elaboró Chueca Goitia antes de iniciar el trabajo de remodelación del museo, como una muestra del estado de conservación presente hasta ese momento y la indicación de las posibles intervenciones para su “mejora”, en época en la que era director de la pinacoteca Fernando Álvarez de Sotomayor. Ejemplar que obtuve como obsequio del propio arquitecto en su estudio en Madrid.

<sup>50</sup> Frase que se repite de forma anónima en otras ocasiones de la mano de *El país* en el “Editorial”, del 30 de mayo de 1994.

1995, elige el anteproyecto de los arquitectos Dionisio Hernández Gil y Rafael Olarquiaga, aunque Cultura –según *El país* del 30 de marzo de 1995– "incorporará las sugerencias de otras propuestas" (*El país*, 1995).

En este sentido, el arquitecto Dionisio Hernández Gil definió las intenciones de su proyecto, en *El país*, el 30 de marzo de 1995, con los siguientes términos:

las ideas iniciales se centran en recuperar las trazas originales del edificio proyectado por Villanueva, que en este siglo ha sufrido tres ampliaciones que alteran el perfil de las cubiertas, incluida la cobertura de los patios, que se va a mantener. Los perfiles que se van a cambiar se sitúan sobre todo en las zonas de Murillo y Goya, el caballete central y los lucernarios (*El país*, 1995).

La reforma afectará –según el informe presentado por la firma Ove Arup– a unos 10.000 metros cuadrados, entre la lámina exterior y el techo de las salas, modificando por ello el sistema de iluminación, filtrada hasta la actualidad por toldos y lamas cambiantes (la nueva orientación hacia el norte que se le va dar va a reducir a la mitad la intensidad de la luz, para lograr los 150 a 200 lux recomendada para la buena conservación de la pintura), y el tránsito por el encamonado<sup>51</sup>; que –según este informe de Ove Arup–, es la zona del museo más susceptible de peligros de incendio e inseguridad. Los materiales que pretende emplear Hernández Gil en la cubierta serán plomo, vidrio y pavés, frente a la mezcla de los 15 actuales; para ello:

El presupuesto de ejecución material es de 900 millones, aunque los gastos totales alcanzarán los 1.400. Las obras comenzarán en julio y durarán 18 meses". Pero, durante el tiempo que dure esta reforma conllevara problemas para el espacio expositivo, pues como se tuvo conocimiento, todos los despachos que se hallan en la segunda planta del edificio se ubicarán provisionalmente durante este período en el bajo, ocupando precisamente los espacios destinados hasta la actualidad para cele-

---

<sup>51</sup> En arquitectura se denomina por cúpula encamonada a la falsa cúpula con intradós de veso o de ladrillo enlucido de veso decorado, que se construye suspendida por un armazón de madera o camones curvos que se muestra oculta por el trasdós, este último puede adoptar forma de domo empizarrado normalmente elevado por encima de un tambor octogonal y frecuentemente rematado en forma de chapitel.



brar las exposiciones temporales, por lo que aproximadamente durante dos años, solo se podrán apreciar las colecciones permanentes del museo, o las exposiciones temporales tendrán que trasladarse a otro edificio alquilado por tal motivo. Al final, como señala igualmente el 'Editorial' de *El país*, el 30 de mayo de 1994: 'una vez que desaparezcan las goteras, hay que emprender una reestructuración total del Museo del Prado' (*El país*, 1994).

### **5.3 Trabajos de ampliación a lo largo del tiempo**

#### **5.3.1 Reformas y ampliaciones habidas en el pasado**

Existe una idea entorno a las antologías poéticas, que dice así: "hay tantas antologías como antólogos", lo que se puede extender al caso del espacio expositivo, señalando igualmente que nunca se logrará un diseño interiorista, decoración y arquitectura al gusto de todos. Al mismo tiempo hay que indicar que cuando se inicia una colección de obras de arte se demandará de un espacio proporcional al número de piezas con que se cuenten, es decir desde el primer momento que se abre al público un museo se inicia el proceso de necesidad de incrementar el lugar destinado a exposición y a fondos, pues mientras que colección está viva y se quiera mostrar el mayor número de obras conservadas demandará de forma exponencial más espacio expositivo, de acuerdo a la formulación matemático del siguiente sumatorio:

$$EEP = \sum_{i=1}^n DEOA - \sum_{i=1}^n ED$$

en el que  $i$ =número de obras artísticas de 1...n

EEP $\cong$  Espacio expositivo pleno o número de obras por distribución del espacio expositivo

DEOA $\cong$  diseño del espacio expositivo de obras de arte

ED $\cong$  espacio expositivo disponible

Varias son los problemas con lo que cuenta todo museo de arte:

- 1 Presupuestos adecuados para el buen funcionamiento de la institución; pero, no debe existir sobresueldos de los directivos y personal no preparado profesionalmente para desarrollar su trabajo y en cantidad superior a la necesaria.
- 2 Dirección con conocimientos de arte, de museística y de

- gestión económica.
- 3 Personal capacitado para el desempeño de sus respectivas funciones.
  - 4 Espacio suficiente para el almacenamiento, exposición, conservación, despachos administrativos, biblioteca, tienda de ventas de souvenir y cafetería (esta última ubicada en un espacio externo al recinto del museo).
  - 5 Apoyo y reconocimiento por parte de los miembros de la comunidad (este es un punto que nunca se tiene en cuenta en los organismos públicos: pero, se debe partir de la idea de que este tipo de museos es de propiedad y beneficio de la sociedad en su conjunto y no de los políticos de cada gobierno de turno ni los grupos de presión política del establishment).

De los cinco puntos aludidos, es conveniente centrarse, en el presente apartado, en el cuarto que se refiere al espacio propio del museo. Desde el mismo momento que el Museo del Prado se inaugura en 1819, que se constituye con las obras de arte procedentes de las colecciones reales, entre ellas destacan la que conservaba en el Real Alcázar, se debe apreciar que el espacio con que se cuenta desde un principio es insuficiente, pues según el criterio museístico que —establece Fernández-Carrión— que denomina “Espacio expositivo pleno” (EEP), a favor de la muestra del mayor número de piezas conservadas en sus fondos, siempre de acuerdo al criterio de diseño del espacio expositivo de obras de arte (DEOA). La mayoría de los espacios con que cuentan cualquier museo del mundo, desde el siglo XIX hasta la actualidad, son insuficiente para mostrar un número suficiente de obras de arte que conservan, en dicho caso se debe estar de acuerdo con el “Factor ideal de exposición” (FIE) debe ser la mitad o menos del “Factor de conservación”, éste último estará constituido por el valor exponencial elevado al cuadrado de los fondos de dicha institución, es decir, se recomienda conservar solo el doble de las piezas mostradas, aunque estas se pueden exponer en diferentes momentos distintos. En cambio, la casi totalidad<sup>52</sup> de las colecciones de arte cuentan con un factor elevado del 10 al 100 o más, donde solo presentan al público un 10% o un

---

<sup>52</sup> Se indica que la “casi totalidad”, pues se desconoce el número de fondos reales que tiene todos los museos del mundo, o incluso lo de cualquier país.

1%... de obras con respecto a las que mantienen en almacenes y oficinas del museo, esta situación se podría denominar museísticamente como “Espacio expositivo mínimo” (EEO), debido a falta de criterio ecuaníme de diseño de muestra de arte (equivalente a decir DEOA) o por déficit de espacio, dependiendo de que aluda al 10 o al 1% de la proporción expuesta de la almacenada, dando lugar dentro del denominado “Espacio expositivo pleno” (EEP), a las modalidades de máximo, óptimo, reducido y mínimo (expresadas en el cuadro 1).

Cuadro 1. Tipología de espacios y obras expuestas (%)

Espacio expositivo pleno	Máximo	Óptimo	Reducido	Mínimo
Número de obras artísticas expuestas	70-90	40-69	20-39	1-19

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 2. Obras expuestas, conservadas, espacio expositivo y metros cuadrados totales del Museo del Prado, en sus distintos edificios que lo integran

Años	Obras expuestas	Obras no expuestas	Colección total	Metros cuadros de exposición	Metros cuadrados del museo
<b>Edificio Villanueva</b>					
2019	[1.150]	[8.860]	[10.010] ****	13.476*	22.043
<b>Edificio Jerónimos</b>					
2019				1.915**	14.447
<b>Casón del Buen Retiro</b>					
2019					5.506
<b>Ruiz Alarcón 23</b>					
2019					3.326
<b>Total</b>					
2019					45.322** *

Fuente: Elaboración propia a partir de la “Historia y arquitectura: Arquitectura”, Museo del Prado, 2019e.

\*Espacios de acogida y descanso: 1.511m<sup>2</sup>, Espacios de instalaciones: 1.156m<sup>2</sup> y Espacios de circulación: 3.265m<sup>2</sup>.

\*\* Salas de exposiciones temporales: 1.390m<sup>2</sup>; claustro (espacio expositivo esculturas): 525m<sup>2</sup>; talleres de restauración: 832m<sup>2</sup>; Gabinete de dibujo y grabado (nuevo): 231m<sup>2</sup>; auditorio y sala de

conferencias: 458 m<sup>2</sup>; tienda y cafetería: 783m<sup>2</sup> y zonas de atención al visitante (distribuidor Velázquez y vestíbulo ampliación): 1.609 m<sup>2</sup>, suman un total de 6.940m<sup>2</sup> de los 14.447m<sup>2</sup>, que se indican en el edificio Jerónimos hay, 7.507m<sup>2</sup> que no aparecen reflejados en las cifras aportadas por el Museo del Prado (2019e).

\*\*\* Edificio Villanueva: 22.043m<sup>2</sup>, Edificio Jerónimos: 14.447m<sup>2</sup>, Casón del Buen Retiro: 5.506m<sup>2</sup> y Ruiz de Alarcón 23: 3.326m<sup>2</sup> (MP, 2019e).

\*\*\*\* Al no existir datos públicos del número total de obras que pertenecen a los fondos del Museo del Prado, se ha tenido que recabar información externa, que se presenta entre corchetes, por no ser probablemente el número exacto, aunque si el aproximado de las obras de arte que conservan el museo. Por razones del 200 aniversario del Prado, dicha institución podía haber incluido en su web oficial el número total de obras expuestas y conservadas en sus fondos a la fecha del 1 de enero de 2019, aludiendo a los datos dinámicos, correspondientes a cada uno de los espacios museísticos de la pinacoteca nacional.

Con la información aportada por el propio Museo del Prado y que se refleja en el cuadro 2, aplicándosele el cálculo EEP, de acuerdo a la tipología de espacio expositivo presente en el cuadro 1, a través del sumatorio del “Espacio expositivo pleno o número de obras por distribución del espacio expositivo” (EEP) o aplicando una regla de tres sobre el porcentaje de EEP en el edificio Villanueva da como resultado un 61,3%, lo que se podría considerar como aceptable, dentro del criterio museístico de “espacio expositivo pleno: óptimo”, no es máximo; para que produjese de esta modalidad tiene que contar con <70-90% obras artísticas (como se recoge en el cuadro 1). En cambio, el nuevo edificio de los Jerónimos con el 13,2%, corresponde al criterio museístico de “espacio expositivo mínimo”, y dentro del cual se aludiría a una modalidad ínfima, pues incluso para que fuera reducida debía contar <20-39%. Mientras que si atendemos al porcentaje obtenido de las obras expuestas con relación a las no expuestas en el edificio Villanueva se contaría con un 12,99%, en cuyo caso se estaría hablando de una muestra “mínima” o EPP mínimo, y para que ascendiera al nivel reducido tendría que contar con un porcentaje del <20-39%.

Antes de que la dirección de un museo o el gobierno (Ministerio de Cultura), al tratarse de una colección pública se cuestiona el proceso de ampliación de sus instalaciones, tanto del interior o del exterior, debe realizar los cálculos del espacio expositivo y del porcentaje de obras que desea mostrar al

público y conservar, es decir debe apreciar el porcentaje de EEP, pues una cuestión es la superficie de museo y otra muy distinta el espacio expositivo y las obras mostradas o conservadas. Actualmente, con el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales, todos los museos del mundo, pueden contar con una versión online del EEP, mostrando todas las obras artísticas con la que cuenta sus fondos (incluido las obras en préstamo), dando lugar a un EPP completo, y solo en ese caso se entendería que a nivel presencial pudiera optar cada museo por el tipo de EPP más conveniente a sus criterios expositivos: máximo, óptimo, reducido o mínimo (cuadro 1).

Aunque no siempre se han realizado estos cálculos matemáticos de EEP, a pesar de ello ha estado en el pensamiento de los respectivos gobiernos de la nación y del patronato de la pinacoteca la preocupación por ampliar la superficie del Museo del Prado; pero se hacía, demandando más lugares para áreas de servicios, oficinas, vestíbulos, etc. y no para mostrar las obras artísticas que conservan, e incluso en este último supuesto, no se aplicaba el cálculo de Espacio expositivo pleno (EEP), sino que simplemente realizan diseño de interiores junto con la muestra de algunas obras artísticas pertenecientes a sus fondos, sin ninguna otra pretensión museística apreciable, es decir, sin orden ni concierto. Estos distintos motivos de ampliación de espacio, se analizará a continuación sobre las propuestas reales presentadas a concurso o a petición del gobierno para ser aplicadas en el Museo del Prado.

Sobre la historia de las reformas y las ampliaciones que han tenido lugar a lo largo de la historia dentro del Prado, se puede atender a la información que aporta el arquitecto Chueca Goitia (cuya documentación se completa con datos y cifras, aportadas principalmente por la web del Museo del Prado), sobre las remodelaciones y ampliaciones habidas en el Museo del Prado desde finales del siglo XIX a principios del XXI. Estas intervenciones arquitectónicas se inician bajo la dirección de Federico de Madrazo en 1893, por parte del arquitecto del Ministerio de Gracia y Justicia Fernando Arbós y Tremanti; posteriormente, entre 1911 y 1913, proyecta la primera ampliación del edificio, que se construye entre 1914 y 1921 y tras el fallecimiento de Arbós y Tremanti, en 1916, prosigue el arquitecto Amós Salvador; pero al renunciar este más tarde,

le sigue Pedro Muguruza. Todo esto se desarrolla, durante el tiempo que son directores José Villegas (1901-1918) y Aurelio de Beruete (1918-1921/2). Posteriormente, en 1925, Muguruza construye la escalera principal, renueva la gran galería central (1927), y construye nuevas escaleras de acceso a las salas de exposiciones que se abren al público (1929-1931), durante la dirección de Sotomayor (en su primer período de director: 1922 a 1931). Más tarde, en 1941 y 1951, proyecta diferentes ampliaciones que no se realizan y en 1946 construye la nueva escalera exterior de la fachada de Goya y habilita la planta baja del cuerpo norte para servir de nuevo acceso y zona expositiva, por lo que en esas fechas “se abrió el acceso desde el nivel de la calle a la planta baja” (Chueca, 1995); durante el segundo período de dirección de Sotomayor (1939-1960).

Con posterioridad, Chueca Goitia junto al arquitecto Manuel Lorente Junquera proyectan la segunda ampliación del museo (la primera la efectúa Arbós, de 1914 a 1921, como se ha indicado anteriormente), que realizan bajo la dirección de José María Muguruza Otaño, entre 1954 y 1956; que consiste en añadir una “crujía paralela y contigua al frente oriental de la ampliación de Arbós, a cada lado del ábside central” (MP, 2019e), aun siendo director Sotomayor. Veinte años después, en 1972, Chueca propone junto al arquitecto Rafael Manzano Martos, otra ampliación no realizada en ese momento (pero hecha por Moneo en 2001 a 2007), que consistía en incorporar un “nuevo edificio en torno al claustro de San Jerónimo el Real” y otro como base para una plaza elevada frente a la fachada norte, y al año siguiente, en 1973, proyectan lo que al igual que la anterior oferta no se ha construido, que consiste en esta ocasión en “un nuevo edificio lineal y paralelo a la fachada oriental en los terrenos del actual jardín trasero en pendiente” (MP, 2019e). Todo esto lo expresará Chueca, con los siguientes términos:

Se hizo más tarde, en tiempos de Sotomayor, la ampliación de Lorente y Chueca sobre la de Arbós por la fachada de saliente. Se cerraron patios resultantes y se volvió a ganar espacio expositivo. El museo fue andando, progresando, mejorando y parece que de todo esto nos olvidamos (Chueca, 1995).

Pero, aunque Chueca no haga ninguna alusión, en 1992, siendo director Garín (quien anecdóticamente se interesa por la

ampliación del edificio y no se preocupa por empezar con los problemas de la cubierta del museo) se presenta en la pinacoteca la exposición titulada "Qué le falta al Museo del Prado" y la muestra responde que "nuevas áreas", que propone el arquitecto Francisco Rodríguez Partearroyo, a través de bocetos, planos y maquetas de la futura construcción de un edificio anexo al Museo del Prado, que se asemeja a la remodelada la Estación de Atocha, por lo que es más equiparable a un edificio de servicios o unos grandes almacenes, que a un espacio cultural-expositivo anexo al Prado. Junto al diseño arquitectónico, se muestra una especial preocupación por la adjudicación de nuevas áreas de servicios, que presenta las siguientes dimensiones: 1.876 m<sup>2</sup>, para lugares de información, guardarropas, etc.; 1.031 m<sup>2</sup> para salón de actos, sala de conferencias, biblioteca, gabinete didáctico, etc.; 1.477 m<sup>2</sup> para áreas de reposo, librería, restaurante, etc. y 1.417 m<sup>2</sup> de galería de doble altura para exposiciones temporales, suman un total de 10.554 m<sup>2</sup> de área, que equivale a "un 1/3 del total que hoy se dispone", o un 32% del total de la propuesta de nuevas áreas, y dentro de estas el espacio expositivo no alcanza ni el 10% de la nueva construcción propuesta. Este proyecto fue criticado al poco tiempo de presentarse por el historiador Javier Tusell y otras personalidades de la cultura española, y por razones de inoportunidad o impopularidad ha pasado políticamente sin pena ni gloria; por ello, ese mismo año, de 1992, se hizo público el "Anteproyecto de nuevas áreas en el Museo del Prado", en el que se

recuperaba la primitiva entrada elevada de la fachada norte para situar bajo ella una zona dedicada a equipamientos y nuevas salas de exposiciones [todo ello no corresponde realmente con el proyecto presentado por Partearroyo]. Fue desestimado convocándose un concurso internacional de ideas en 1996 (MP, 2019e);

aunque, desde 1988 a 1994 se ha venido realizando trabajos, bajo distintos directores del museo, de reforma o restauración interior de diversos elementos del edificio: salas y fachada, respectivamente.

La segunda expansión o ampliación de edificación externa, la lleva a cabo Alfonso Pérez Sánchez, bajo su dirección de la pinacoteca (1983-1991), al proponer como nuevo espacio

para la realización de exposiciones temporales del Prado el palacio de Villahermosa, construido por el arquitecto Antonio López Aguado entre 1805 y 1806. Esta expansión, sólo permanece activa de 1984 a 1989. Entre las exposiciones temporales que tuvieron lugar en sus instalaciones destaca “Goya y el espíritu de la Ilustración”, en 1988 y “Obras maestras de la colección Masabeu” en 1989. En 1990 a 1992 se reforma por parte del arquitecto Rafael Moneo para convertirse en el Museo Thyssen- Bornemisza; por esta última razón, se debe entender esta expansión como fallida y en su lugar se debe considerar la que si se hace en el transcurso del tiempo, debe entenderse que en esta época, el edificio de Ruiz Alarcón 23).

La tercera expansión (aunque segunda si se considera que la anterior se puede considerar inconclusa o se mantiene como tercera si realmente se produce en esta época la adquisición del edificio de Ruiz Alarcón) del Museo del Prado la lleva a cabo el arquitecto Rafael Moneo, quien en 1996 gana la segunda fase del concurso internacional, construyendo un edificio de nueva planta “articulado en torno” al claustro restaurado de los Jerónimos, que se inició en 2001 y se inauguró el 30 de octubre de 2007 (MP, 2019e), siendo director Miguel Zugaza (2001/2-2017). Este proyecto de ampliación es coincidente en la ubicación y en la intención de construir un nuevo edificio, al que propuso con anterioridad por Chueca: un “nuevo edificio en torno al claustro de San Jerónimo el Real” (MP, 2019e), pero a diferencia de la estética empleada por Moneo, Chueca proponía que

también exige todo esto meditación y cálculo porque el Museo del Prado está situado en el barrio más bello de Madrid y todo lo que se haga debe articularse con barrio tan excepcional, debe articularse con la iglesia y claustro de los Jerónimos, con la Academia Española, con los restos del Palacio del Buen Retiro. Museo del Ejército v Casón, v con las frondas que a lo lejos se presentan del cortésano parque. Todo un reto para que los arquitectos acierten en el concurso internacional que va a convocarse (Chueca, 1995).

Pero el proyecto de Moneo resultante en vez de seguir la estética neoclásica de muchos de estos edificios de Villanueva, aludidos anteriormente, optó por una construcción de tipo mecánica, asemejando a una nave industrial o un gran almacén, con el visto bueno del Partido Popular y el presidente de gobierno de entonces: José María Aznar (1996-2004) y



del partido socialista (PSOE), bajo la presidencia de José Luis Zapatero (2004-2011):

El proyecto de Moneo enlaza el antiguo edificio de Villanueva con el claustro restaurado de los Jerónimos -en torno al cual se levanta un edificio de nueva planta- por medio de una construcción que aloja un amplio vestíbulo al que se abren dos nuevos accesos al Museo y donde se sitúan los principales servicios de atención al visitante, así como la librería y la cafetería. Asimismo, la ampliación rehabilita el uso de la entrada principal del edificio Villanueva, la llamada puerta de Velázquez, al conectar este acceso de forma directa con la ampliación a través de la gran sala basilical, convertida en vestíbulo de distribución de visitantes. El conjunto resultante incorpora al Museo nuevas salas de exposiciones temporales, un auditorio y una sala de conferencias, talleres de restauración, laboratorios, gabinete de dibujos y grabados y depósitos de obras, además de liberar un cuarto de la superficie del edificio de Villanueva para la exposición de sus colecciones (MP, 2019e).

A pesar de todo lo que se diga desde la web del Museo del Prado a favor del edificio construido por Moneo, e independientemente de los premios y reconocimientos con lo que cuenta dicho arquitecto, que no se pone en duda, hay que considerar que el edificio de los Jerónimos no es adecuado estética ni museísticamente para conformarse como parte del conjunto, complejo o “campus” complejo museístico del Prado, podía haberse construido en cualquier otra parte de Madrid, muy alejada del edificio de Villanueva para uso de Museo de Arte Contemporáneo de cualquier junta de distrito o municipio aledaño a la ciudad de Madrid. La construcción de Moneo es similar en el concepto de ladrillo y construcción contemporánea municipal a la que propuso en 1992 el arquitecto Partearroyo, la diferencia entre ambas obras viene marcada porque en la primera, Moneo muestra un dominio de la decoración del interior del edificio, mientras que en la segunda, Partearroyo se caracteriza por el empleo singular de los espacios subterráneos o inferiores del edificio, y al final se impuso el ladrillo visto y el nombre del primero.

En el Museo del Louvre, por ejemplo, no se modifica fundamentalmente el aspecto exterior del edificio, sino se remodela el interior con una nueva estética museística con la ampliación subterránea y externamente llama la atención la construcción de la simbólica pirámide realizada por el arquitecto

leoh Ming Pei, en 1988, que hace la función de un traga luz para los nuevos espacios construidos en el subsuelo en la actual entrada principal del museo, en el centro del “cour Napoleón”, que se ha convertido un referente iconográfico del actual Louvre y de París.

Esta remodelación arquitectónica francesa de gran impacto internacional, se inicia cuando el 24 de septiembre de 1981, el presidente de Francia François Mitterrand hace público en rueda de prensa la ampliación de la colección del Museo del Louvre en la totalidad del palacio homónimo, ocupando la parte en la que hasta ese momento se encontraba ubicada el Ministerio de Finanzas; al año siguiente, 1982, Émile Biasini es nombrado director del proyecto Grand Louvre y en 1983, Mitterrand escoge, sin convocar concurso de arquitectura ni licitación, al arquitecto leoh Ming Pei, quien propone emplear el “cour Napoleón” como nueva entrada principal del museo, constituida por un vestíbulo central subterráneo, unida al exterior con unas escaleras mecánicas y cubierta con una pirámide de cristal en el exterior; esta puerta daba paso al vestíbulo de entrada previo a las salas existentes y a los espacios liberados del ala Richelieu, y al mismo tiempo sustituye el antiguo acceso de la puerta del ala Denon.

La pirámide de Ming Pei tiene sus antecedentes en el proyecto de pirámide ciclópea de estilo neozteca propuesta por el arquitecto Louis Ernest Lheureux, para la celebración del centenario de la revolución francesa, de 1889; pero, a su vez, con anterioridad el escritor Bernard François Balzac publica *Mémoires sur deux grandes obligations à remplir par les Français (Informe sobre dos grandes obligaciones a cumplir por los franceses)*, en el que idea construir una pirámide en el patio del Louvre, como monumento nacional en memoria de Napoleón. La pirámide de Ming Pei, creó controversia en su presentación pública, recibiendo la crítica de *France Soir* titulada “El nuevo Louvre causa ya escándalo” o Pierre Vaisse en *Le figaro* clasifica la situación con “Grado cero de arquitectura”. Por entonces, en 1984, se crea la Association pour le renouveau du Louvre (Asociación para la renovación del Louvre), impulsada por el exsecretario de estado Michel Guy contra Mitterrand, llamándolo despectivamente “Mitterramsés” o “Tontokhamon”, e incluso el presidente en ese momento fue acusado de promocionar la simbología masóni-

ca a través de esta pirámide.

En España, en cambio la ampliación del Prado con los Jerónimos no contó con la crítica por el adefesio causado por la nave industrial, pues incluso no llega a ser ni la fachada horrible de un gran almacén, construida por Moneo; sino que las protestas, que las hay, toma cariz religioso en defensa exclusivamente del uso laico de la iglesia homónima.

A pesar la situación política convulsa que vive España, desde 2017 en adelante, con la lucha a favor y en contra de la independencia de Cataluña y desde el 1 de junio de 2018, tras perder una moción de censura el que fuera por entonces presidente del gobierno Mariano Rajoy (2011-2018), siendo sustituido con alianzas de diferente color ideológico por el presidente Pedro Sánchez (2018-). En 2016, Rajoy, convoca al arquitecto inglés Norman Foster y al español Carlos Rubio (“Rubio Arquitectura”) a una ampliación más del Prado, cuyos detalles de remodelación presenta Foster al nuevo gobierno en 2019 y que el Consejo de Ministros, el 16 de junio de 2020 lo aprueba, tiene un costo de 42 millones de euros<sup>53</sup> y se espera que esté terminada en 2022 (Bono, 2018), y con el que se dice, que este proyecto

ampliará en 2.500 metros cuadrados el espacio expositivo y peatonalizará la calle Felipe IV, conectando el Paseo del Prado con el Retiro y cerrando el campus del museo que conforman la sede central de Villanueva, los Jerónimos, el Casón del Buen Retiro y el Salón de Reinos (Bono, 2018)

---

<sup>53</sup> Según apuntó la vicepresidenta Carmen Calvo el presupuesto del Ministerio de Cultura de 2019 aportará una primera partida de cinco millones “para iniciar las obras a finales del próximo año [2019]. Los 25 millones restantes que aportará el Gobierno hasta 2022 serán consignados en los sucesivos ejercicios presupuestarios. El [Patronato del] Prado, por su parte, financiará con 10 millones de recursos propios la reforma. El importe total de la intervención asciende a 42 millones de los que ya han gastado dos en el concurso del proyecto, en las catas y el inicio del proceso de licitación. /¿Y qué pasa si no se aprueban los presupuestos para el próximo año, dada la minoría del Gobierno? ¿Se mete la ampliación en un cajón? Es que va a haber presupuesto [contestó la vicepresidenta]” (cfr. Bono, 2018), lejos queda el deseo inicial del gobierno del PP, en 2016, bajo la dirección de Miguel Zugaza que aspiraba a presentar parte de la reforma en 2019, coincidiendo con la celebración del bicentenario del Prado.

El 16 de junio de 2020, en la sala de conferencia de Burlington House londinense, el arquitecto Foster, con la participación del director del Prado: Miguel Falomir “desveló los puntos esenciales de su proyecto para la pinacoteca nacional española” (Gómez, 2020), denominada “Traza oculta”, constituida por la restauración del Salón de Reinos del antiguo Palacio del Buen Retiro y la urbanización de todo el entorno del campus museístico del Prado.

El Salón de Reinos del antiguo Palacio del Buen Retiro de Madrid, fue mandado construir por Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovas (1587-1645), conde-duque de Olivares, valido del rey Felipe IV, “como casa de recreo” para dicho monarca (1621-1665), siendo edificado entre 1630 y 1635, a partir de 1932 está a cargo del arquitecto Alonso Carbonell (1583-1660), “lo que en un principio iba a ser una modesta casa de recreo se transformó en un palacio en toda regla”<sup>54</sup> (MP, 2019d). De acuerdo al proyecto elaborado por Foster la reforma del Salón de Reinos que tiene previsto realizar presenta un cierto parecido externo con la ampliación realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por el arquitecto Jean Nouvel, entre 2001 a 2005; pero, la del arquitecto francés muestra un gran impacto visual, mientras que la obra de Foster tiene menor repercusión arquitectónica

---

<sup>54</sup> En la web oficial del Prado en el apartado dedicado al “Salón de Reinos”, se expone una descripción de la lista de cuadros que se tenían expuestos mientras que estaba constituido como espacio palaciego, entre los siglos XVII al XIX, pero durante la guerra de independencia contra Francia (1808-1814) “el palacio del Buen Retiro fue destruido en su mayor parte, pero el Salón de Reinos quedó en pie, mudo recordatorio de una edad lejana. Las pinturas que en otro tiempo decoraron sus paredes pasaron al Museo del Prado, donde se han conservado hasta el día de hoy” (MP, 2019d); pero, el actual director del Prado, Falomir, hace público, que: “en el salón real(...) se propone alojar los lienzos y tablas que colgaron en su día, incluida la ‘Rendición de Breda’, de Velázquez. ‘Ese es el objetivo’, confirmó Falomir al término de la conferencia” (cfr. Gómez, 2020), como una muestra de un desatino político cortesano; en un momento que quieren exteriorizar por una parte unos gustos modernos en las reformas arquitectónicas, mientras que por otra, siguen unos criterios de museística desfasada costumbrista, en vez de proseguir, en esta última, una línea didáctica de muestra de los fondos, tal como se aludirá en el apartado 5.3.2 “Propuesta para una futura expansión del Museo del Prado: Palacio Real”.

a la vista de los espectadores, pues asemeja a un gran todo de cemento armado reforzado con gigantes tirantes o columnas verticales; en cambio, Foster podía haber construido un techo que hubiera ocupado todas las calles de alrededor del edificio con una construcción similar a la aplicada por él en la National Portrait Gallery (Galería Nacional de Retratos) en Washington. Para haberse logrado una mayor repercusión visual la remodelación externa del Salón de Reinos podría haber sido encargada al arquitecto canadiense-americano Frank Gehry que tiene una cubierta similar a la Foster, indicada anteriormente, en “DZ Bank building” en Berlín, con mayor impacto visual; pero, para esto, lo podría haber hecho Gehry, en el exterior del Salón de Reinos, de forma similar o mejor diferente a su intervención en la “Fondation Louis Vuitton” (Fundación Louis Vuitton) o la “La Cinémathèque française (Cinematoteca Francesa), igualmente en París; el “Dancing House”, en Praga o el “edificio Peter B. Lewis”, en Cleveland, Ohio, cualquiera de estas opciones Gehry hubiera logrado cambiar, de forma impactante, la fisonomía visual del campus del Prado.

Siempre, aunque se hace más evidente en la actualidad, las ampliaciones y remodelaciones que están llevando a cabo los gobiernos en el conjunto del Prado, tiene una clara intencionalidad política en el ámbito nacional y con miras también de impacto internacional, en lo que se ha llamado una “fotografía ante la galería” y para ocultar al mismo tiempo gastos de presupuestos millonarios en obras públicas, por ello, “la vicepresidenta se vistió de la ministra de Cultura que fue (recordó que ella le tocó inaugurar en 2007 la ampliación de Rafael Moneo) para incidir en que ‘la política cultural del Gobierno es un eje central’ (cfr. Bono, 2018) de la propaganda política y ocultación de fondos.

El Museo del Prado –de acuerdo a la web oficial de la pinacoteca–:

conforma en la actualidad un *campus* museístico compuesto por varios inmuebles situados en pleno centro de la ciudad de Madrid: el edificio Villanueva, el Claustro de los Jerónimos, el Casón del Buen Retiro, el edificio administrativo de la calle Ruiz Alarcón, y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, que se ha incorporado a los anteriores recientemente (MP, 2019e).

que previsiblemente (a falta de información oficial al respecto), la adquiere el Prado durante el período de dirección de Miguel Falomir, del 2017 en adelante, de esta forma se pone en evidencia que el Museo del Prado se mantendrá en expansión y con ampliaciones por los tiempos venideros.

### **5.3.2 Propuesta para una futura expansión del Museo del Prado: Palacio Real**

En la década de los ochenta y noventa del siglo XX Fernández-Carrión tuvo la oportunidad de debatir con algunos de los jefes de comunicación, del Gabinete de Prensa, del Museo del Prado sobre la problemática de ampliación institucional, le propuso a ellos y a través de la prensa en “Museo del Prado” (1994: 35-43) y “Museo del Prado, parte III” (1996: 12-15), en Madrid y Barcelona, algunos espacios externos donde expandirse y exponerse los fondos del Prado. En dichas conversaciones nunca se aludió por parte de los miembros del museo de la propuesta realizada por los arquitectos Chueca Goitia y Rafael Manzano Martos de crear un “nuevo edificio en torno al claustro de San Jerónimo el Real”, en 1972; el que al final hizo el arquitecto Moneo en 2001-2007. En cambios, ellos defendían que lo fuera el Museo del Ejército, por su proximidad, en cambio Fernández-Carrión proponía que pudiera ser el actual espacio del hotel NH Atocha, que por entonces estaba en remodelación, y en menor medida el Ministerio de Agricultura, pues consideraba que éste último espacio público podía entrar en conflicto con dos ministerios: Cultura y Agricultura, dificultándose la resolución final; pero por proximidad FC entendía que se podría optar por el antiguo edificio de los sindicatos “verticales”, posterior Delegación Nacional de Sindicatos y Casa sindical de Madrid, donde estuvo instalado el diario *Pueblo* y actualmente se encuentra los locales del Ministerio de Sanidad, consumo y bienestar social (aunque ha venido cambiando de denominaciones a lo largo de la segunda democracia). Este edificio se encuentra enfrente de la puerta Velázquez del Museo de Prado, pudiéndose comunicar por pasillos subterráneos, y podría tener el nombre de “edificio pueblo” (FC, por haberse encontrado en el mismo las antiguas instalaciones del diario *Pueblo*).

El antiguo edificio de sindicatos fue construido por los archi-

tectos Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto, entre 1949 y 1951, cuya disposición tiene similitud a la exposición E42 realizada en la Roma de Mussolini, en particular al Palazzo della Civiltà Italiana (Ciucci y Levine, 1989, 78-87) y en la que el arquitecto Rafael Moneo se inspiró para la construcción del Edificio Bankinter del Paseo de la Castellana –según Guerra Vega, 1981, 20-21–, pero aún más lo hace en el edificio Jerónimos, en la ampliación del Museo del Prado (FC). El edificio de Cabrero y Aburto tiene reminiscencias fascistas en su modelo y es empleado durante la dictadura de Franco como sede del sindicato vertical falangista; aunque la arquitectura del ladrillo visto es empleada de forma significativa durante la segunda república, como esto último lo analiza Navarro García (2002) y Paéz-Camino (2006) y sobre la defensa del ladrillo lo hace una serie de arquitectos como Miguel Fisat, Carlos de Miguel et al. (1954), desde mediados del siglo XX y el interés por el mismo ha perdurado hasta la actualidad.

Para el bicentenario del Museo del Prado, Fernández-Carrión hace la propuesta de un nuevo espacio de exposición y conservación de obras de arte anexo al Prado, que en este momento puede resultar incomprensible o inapropiada, por su actual empleo político, pero a largo plazo mantendrá exclusivamente valor arquitectónico para la conservación y exposición de bienes artísticos y culturales en el Palacio Real. Se ha optado por esta opción por varias razones:

- 1 Consiste en un edificio con gran valor artístico, con una extensión de 135.000 m<sup>2</sup>, que cuenta con varios espacios arquitectónicos con múltiples posibilidades expositivas, que los demás edificios del “complejo” o “conjunto del Museo de Prado” (FC): edificios Villanueva, Jerónimos, Casón del Buen Retiro y Ruiz Alarcón 23, nos lo tiene.
- 2 Las opciones expositivas del Palacio Real vienen marcadas por la conjunción de espacios internos y externos. En el exterior cuenta con la plaza de la Armería, plaza de Oriente, jardines del campo del Moro y jardines de Sabatini. El interior tiene multitud de patios y 3.418 salas. Actualmente, en la planta baja, se encuentra la real biblioteca, real botica, real armería, archivo general de palacio y reales cocinas y en la planta alta: salón alabarderos, salón de columnas, cámara de Gasparini, gabinete de Porcelana,

salón de espejos, salón del trono, real capilla, sala de la corona, antiguo cuarto de la reina, cuarto del infante Luis, cuarto de la reina María Luisa y cuarto de Carlos IV.

- A Expositivamente el exterior está constituido por un espacio extraordinario para mostrar obras escultóricas de gran formato. Este tipo de esculturas son más convenientes exponerlas al aire libre, mientras que se cuenta con esta opción; este espacio puede estar o no protegido por estructuras de vidrio. Mientras, que en el interior se puede presentar esculturas de pequeño, medianos tamaños y algunas de gran formato (que por sus materiales constitutivos puede perjudicarle la climatología al encontrarse al aire libre). Se da el caso que algunas de las obras de gran formato que se muestran en el edificio Villanueva no cuentan con la distancia suficiente para posibilitar una visión a media distancia y en el edificio los Jerónimos el espacio expositivo está limitado a un número muy reducido de esculturas, por lo que los actuales y futuros fondos escultóricos del Prado quedarían sin poder mostrarse adecuadamente.
- B En el interior se partiría de sus actuales colecciones de obras de diferentes técnicas artísticas, que ya de por sí tienen un gran valor cultural, a las que se le pueden añadir otras procedentes del edificio Villanueva, de donaciones y por la adquisición a través de los fondos económicos proporcionados por los distintos legados. El "edificio Palacio" (FC) podría especializarse en las colecciones de tapices, armería, platería, orfebrería, porcelana, relojería..., como lo es en el momento presente, y se le podría añadir el mobiliario conservado en el propio edificio o venido del edificio Villanueva, entre otros fondos. También contaría con una colección de pinturas, estas podrían presentarse a través de exposiciones temporales en la planta baja y colecciones permanentes en la planta alta. Existen dos posibilidades de muestra, con relación a esta última opción:
- a Que las pinturas pertenezcan a un período histórico o a la titularidad de ciertos autores.
  - b Que se conserve una colección de forma temática palaciega: reyes, nobleza, edificios reales, etc., sin atender a períodos, ni nombres de autores, sino que se hagan exclusivamente de acuerdo a la temática e iconografía seleccionada.
- 3 El fondo pictórico del actual Palacio Real está constituido



por obras de Velázquez, Goya, Rubens, Caravaggio, Luca Giordano, entre otros. De escultura de Bernini, Mariano Benlliure<sup>55</sup> ... y el importante apartado de frescos (obras artísticas in situ, que deben considerarse inamovibles de su lugar de creación) de Tiepolo, Mengs, Giovanni Battista, Francisco Bayeu, Corrado Giaquinto y Mariano Salvador Maella.

- 4 Normalmente, de acuerdo a la propuesta de Chueca Goitia y Rafael Manzano Martos de crear un “nuevo edificio en torno al claustro de San Jerónimo el Real”, en 1972 hasta la actualidad siempre se ha pensado en la ampliación exterior del Prado en su entorno más inmediato, a semejanza por lo hecho por ejemplo por el Louvre y las Tullerías. En este tipo de ampliación siempre ha pensado la oficialidad hacerlo dentro de una distancia “razonable”, a una calle de distancia de unos edificios a otros; pero no tiene por qué ser siempre así, la opción de disponer de espacios distintos y distantes que se complementen, por la facilidad de medios de comunicación con los que se cuenta en la actualidad, y, por ello, se propone el “nuevo complejo museístico del Prado” (FC), con la integración de los actuales edificios del Prado con el “edificio Palacio” (actual Palacio Real).

El antiguo complejo del Prado (edificios Villanueva, Jerónimos, etc.) con el nuevo (edificio Palacio) pueden comunicarse entre sí, a través de dos medios:

- A Con el empleo del transporte subterráneo, un tren de corta distancia que vaya del Paseo de Recoletos, dentro del edificio Villanueva, junto a la puerta de Murillo, hasta la plaza de Oriente, en el interior de la plaza de la Armería.
- B Por transporte superficial, con el empleo de un autobús exclusivo que traslade de la puerta de Murillo del edificio

---

<sup>55</sup> Al contarse con un espacio expositivo destinado a las esculturas, podría motivar que algunas obras de gran formato que se encuentran repartidas por diferentes museos y espacios públicos de Madrid, por ejemplo, pudieran ser reproducidas y sus originales podrían conservarse en el “nuevo edificio Palacio”, como pueden ser: las tres esculturas de Mariano Benlliure que se conservan en el parque del Retiro: las estatuas ecuestres a Martínez Campos y Alfonso XII y el monumento al periodista Miguel Moya, y otras obras de gran valor artístico de distintos escultores con relevancia internacional.

Villanueva del Prado en el paseo de Recoletos, girando por Cibeles, pasando por la puerta de Sol (donde puede tener una parada de subida y bajada de viajeros) hasta terminar en la plaza de la Armería junto a la plaza de Oriente, y uno segundo, con el mismo punto de partida y de final, pero con un trayecto distinto, que pase por la Glorieta de Carlos V, con parada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Frente a la política de diversificación de los fondos artísticos estatales de tiempos pasados, sin atender a cronología de los artistas ni estilística de las obras, es apropiado que se pueda establecer la fecha de 1881, para considerar el arte contemporáneo a partir de ese año y todo lo anterior es lo que debe conservar el Museo del Prado, el resto del siglo XIX, XX y XXI lo hace el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y las obras de arte de la antigüedad le corresponde al Museo Arqueológico Nacional, todos ellos en una zona urbana próxima en Madrid. El criterio estilístico, comentado anteriormente, se debe imponer sobre el cronológico, en el caso de autores que se muestran claramente “adelantados a su época”, pudiéndose crear un espacio expositivo especial “intermedio” (FC) en el Museo del Prado y Reina Sofía, donde se muestran autores y obras artísticas que cronológicamente son de una época, pero estilística pertenecen a otra distinta; imponiéndose de esta forma museísticamente, la función didáctica.

El Museo del Prado con las sucesivas ampliaciones que está teniendo lugar ha dado paso al futuro “Museo colecciones reales” (Iglesias, 1991: 532), pero como las colecciones no tienen por qué ser consideradas “reales” y al unirse otros espacios públicos expositivos al Prado, es recomendable agrupar dichos fondos con la denominación única de “complejo museístico del Prado” (FC), constituido por distintos edificios (Villanueva, Jerónimos, etc.) intercomunicados entre sí, de forma que físicamente conforme un espacio único, subdividido en distintos subespacios, agrupados bajo una misma denominación ya indicada, imposibilitando la “dispersión de los fondos del Prado”, para beneficiar una mejor y controlada conservación de todos sus fondos y al mismo tiempo facilitar a los visitantes del “campus” del Prado contemplar el mayor número de obras artísticas agrupadas en varios edificios interconectados. Esta sería la fase primera de interconexión

del “complejo museístico”, que posteriormente podría completarse con una segunda con el “campus” complementario del Prado con el Arqueológico y el Contemporáneo” (FC), constituido por el Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, y que igual que el conjunto del Prado estará intercomunicado a través del subsuelo o superficialmente (opciones 4A y 4B).

Cuadro 1. Directores y hechos relevantes acaecidos en el Museo del Prado, durante los distintos gobiernos habidos en España

No.	Directores de Museo del Prado	Fechas	Gobiernos en España	Hechos relevantes acaecidos en el Prado
1	Político, diplomático y militar José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein (Madrid, 1772-Madrid, 1839), marqués de Santa Cruz Asesor, pintor: Luis Eusebio	1817-1820	Casa Borbón, primera restauración: Fernando VII (1808-1833)	
2	Militar Pedro Téllez-Girón y Pimentel (Quiruelas, Zamora, 1786-Madrid, 1851), príncipe de Anglona	1820-1823		
3	Noble José Idiáquez Carvajal (1778-1848), marqués de Ariza Dirección colegiada con el asesor	1823-1826		

	pintor: Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850), pintor retratista neoclásico		
4	Noble José Rafael Fabrique de Silva Fernández de Hajar y Palafox, duque de Hajar (Madrid, 1776-Madrid, 1863) Asesor pintor: Luis Eusebio	1826-1838	Isabel II (1833-1868)
5	José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781-Madrid, 1859), pintor neoclásica e historicista	1838-1857	De 1856 a 1968 se crea una sección de arte contemporáneo a partir de las obras premiadas y adquiridas de las Exposiciones nacionales premiadas Entre 1838 a 1857 crea un taller de restauración y un taller de litografía
6	Juan Antonio de Ribera Fernández (Madrid, 1779-Madrid, 1860), pintor neoclásica historicista	1857-1860	
7/10	Federico de Madrazo y Kuntz (Roma, 1815-Madrid, 1894) pintor retratista	1860-1868/1881-1894	Robo de la "primera pintura" de autor que se mantienen en el anonimato (Cava,

	neoclásico			1992).
8	Antonio Gisbert Pérez (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1902), pintor historicista	1868-1873	Casa de Saboya: Amadeo I (1870-1873) Primera república: 1873-1874	1872 fusión del Prado y Museo Nacional de la Trinidad. 1872ss se inicia los fondos "dispersos" (Pérez Sánchez, 1977)
9	Pintor Francisco Sanz Cabot (Barcelona, 1828-Madrid, 1881), pintor historicista	1874-1881	Casa Borbòn, segunda restauración: Alfonso XII (1874-1885)	Pequeño incendio el 10 octubre de 1878
10/7	Federico Madrazo y Kuntz (segunda época)	1881-1894	Alfonso XIII (1886-1931)	1882ss. remodelación del interior y exterior por Arbós y Tremanti. Dos pequeños incendios, 18 y 21 de julio de 1891
11	Vicente Palmaroli (Zaragoza, Madrid, 1896-Madrid, 1896), pintor costumbrista-histórico	1894-1896		1894 se crea el Museo de Arte Moderno, con los fondos del Prado, Museo de la Trinidad y obras premiadas de las Exposiciones nacionales
12	Francisco Pradilla (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848-Madrid, 1921), pintor histórico	1896-1898		
13	Luis Álvarez Catalá (Madrid, 1836-Madrid, 1901), pintor costumbrista	1898-1901		

		histórica			
14	Pintor José Villegas Cordero (Sevilla, 1844-Marid, 1921), pintor costumbrista	1901-1918			1912 Patronato del museo 1915 Robo de dieciocho piezas del Tesoro del Delfín
15	Aurelio de Beruete y Moret (Madrid, 1876-Marid, 1922), Historiador y crítico de arte. Hijo del pintor Aurelio de Beruete (1845-1912)	1918-1922 (1818-1921)			Previamente de 1911-1913 y 1914-1921 reforma y primera ampliación del edificio por parte de Arbós y Tremanti, le sigue Amós Salvador y Pedro Mugu-ruza
16/1 9	Fernando Álvarez de Sotomayor (Ferrol, La Coruña, 1875-Madrid, 1960), pintor naturalista Subdirección historiador Sánchez Cantón	1922-1931/1939-1960 (1921-1931)	Segunda república: 1931-1939 Guerra civil española: 1936-1939		En 1925, 1927 y de 1929-1931 Mugu-ruza realiza reformas
17	Ramón Pérez de Ayala (Oviedo, 1880-Madrid, 1962), escritor y periodista. Al ser nombrado embajador de España en Inglaterra, la dirección queda bajo la responsabilidad de Sánchez Cantón	1931-1936			Remodela los almacenes con criterios modernos, con peines metálicos deslizantes
18	Pablo Ruiz Picasso	1836-1939			Sánchez Cantón encargado del

	(Málaga, 1881- Mougins, Niza, Francia, pintor creador del cubismo			traslado de los fondos del museo durante la guerra civil
19/1 6	Fernando Álvarez de Sotomayor Subdirector: Sánchez Cantón	1939- 1960	Dictadura de Francisco Franco 1939-1975	En 1946 Mugu-ruza continua con las reformas. 1951 el Museo de Arte Moderno se divide en dos: Museo Nacional de Arte del siglo XIX y el de Arte Contemporáneo, 1971 se crea una sección del siglo XIX en el Prado se ubica en el Casón del Buen Retiro (que conforma el primer edificio de la ampliación externa del Prado) En 1954-1956, Chueca Goitia y Manuel Lorente bajo la dirección del también arquitecto José María Muguruza realizan la segunda ampliación
20	Francisco Javier Sánchez Cantón (Pontevedra, 1891-1971), historiador de arte Subdirector: Xavier de Salas	1960- 1968		
21	Diego Angulo Iníguez (Valverde de Camino, Huelva, 1901-Sevilla, 1986), historiador de arte	1968- 1971 (1968- 1970)		

22	Xavier de Salas Bosch (Barcelona, 1907-Madrid, 1982), historiador de arte	1971-1978 (1970-1978)	Casa Borbón, tercera restauración: Juan Carlos I (1975-2014)	-
23	José Manuel Pita Andrade (La Coruña 1922-Granada, 2009), historiador de arte	1978-1981	Adolfo Suárez González (1976-1981)	-
24	Federico Sopeña Ibañez (Valladolid, 1917-Madrid, 1991), musicólogo Subdirector Pérez Sánchez	1981-1983	Leopoldo Calvo-Sotelo Bustelo (1981-1982) Felipe González Márquez	-
25	Alfonso Pérez Sánchez (Cartagena, Murcia, 1935-Madrid, 2010), historiador de arte	1983-1991	(1982-1996)	Ampliación <sup>56</sup> el Prado al palacio de Villahermosa para exposiciones temporales, de 1984-1989 (segunda ampliación externa del Prado, que ultima fallida, y por tanto como tal se entiende el edificio de Ruiz Alarcón 23) De 1988 a 1994 reformas y restauración del interior

<sup>56</sup> Al no contarse con información oficial al respecto, hay que considerar, que es también de esta época la adquisición del denominado actualmente "edificio administrativo de la calle Ruiz de Alarcón" (MP, 2019e).



26	Felipe Garín Llombart (Valencia, 1943), historiador de arte	1991-1993	En 1992 se crea el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (tras la separación del palacio Villahermosa como anexo al Prado, en 1989) Mientras que, en 1993 y 1994, se hace pública el problema de goteras en la pinacoteca del Prado
27	Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948-Madrid, 2018), historiador de arte	1993-1994	En 1993 por el 175 aniversario del museo organiza 17 exposiciones Escuela [de conservadores] del Prado y tres departamentos: exposiciones y publicaciones, restauración y el de educación, comunicación y acción cultural y demanda de ampliación del museo de espacio para servicios públicos de nueva construcción y expositivo en el Museo del Ejército o Ministerio de Agricultura Alquiler de las salas para reportaje publicitario o desfile de modelos

				para la revista <i>Nuevo estilo</i> , por lo que tiene que dimitir El Ministerio de cultura propone la fecha de 1881 para dividir los fondos entre el Prado y MNCARS
28	José María Luzón Nogué (Jaén, 1941-), arqueólogo	1994-1996		Vandalismo y huelgas de los trabajadores del museo En 1995, el patronato primero y después el Ministerio de Cultura aprueban la remodelación y ampliación del museo
29	Fernando Checa Cremades (Madrid, 1952), historiador de arte	1996-2001 (1996-2002)	José María Aznar López (1996-2004)	
30	Miguel Zugaiza Miranda (Durango, Vizcaya, 1964), historiador de arte	2001-2017 (2002-2017)-	José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011)  Mariano Rajoy Brey (2011-2018)  Felipe VI (2014-)	De 2001-2007 ampliación (tercera) de la pinacoteca con la construcción por parte del arquitecto Moneo del "nuevo edificio en torno al claustro de San Jerónimo el Real"
31	Miguel Falomir Faus (Valencia, 1966), historiador de arte	2017-	Pedro Sánchez Pérez-Castejón (2018-)	Se amplía (cuarta) [por estas fechas] con la adquisición el Salón de Reinos del Palacios del Buen Retiro

Propuesta de ampliación del Museo del Prado, por Fernández-Carrión: Palacio Real (“edificio Palacio”, FC) y Ministerio de Sanidad (“edificio pueblo”, FC), intercomunicados todo el “campus del Prado” superficialmente y por subterráneo

Fuente: Elaboración propia a partir del Museo del Prado, 2019a y b

### **Bibliografía**

- Alberti, Rafael (1937) “Mi última visita al Museo del Prado”, revista *Mono Azul*.
- Arte (2016) “Operación rescate: treinta y cinco años de la llegada del Guernica a España”, *Arte*, descubrirrelarte.es/2016/09/11/operación-rescate-treinta-y-cinco-anos-de-la-llegada-del-guernica-a-espana.html
- Artium (2010) “Del MOMA al Casón del Buen Retiro”, Dkuat. Biblioteca y Centro de Documentación, <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-de-picasso-historia-memoria-e-interpretaciones-en-construccion/la-llegada-de-la>.
- Bono, Ferran (2018) “La ampliación del Museo del Prado contará con cinco millones en los Presupuestos de 2019”, *El país*, 20 septiembre, [elpais.com/cultura/2018/09/19/actualidad/1537344407\\_332484.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/19/actualidad/1537344407_332484.html).
- Bottineau, Yves (1986) *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Caro Baroja, Julio (2008) *Historia del anticlericalismo español*, Madrid, Editorial Caro Raggio.
- Castilla, Amelia (1995) “La caída de público en el Reina Sofía mayor que la del Museo del Prado”, *El país*, 19 marzo, [https://elpais.com/diario/1995/03/19/cultura/795567602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/03/19/cultura/795567602_850215.html).
- Cavía, Mariano de (1891a) “La catástrofe de anoche: España

- está de luto. Incendio en el museo de pinturas”, *El liberal*, 25 noviembre, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001217181&page=2&search=museo+del+prado&lang=es>.
- (1891b) “Por qué he incendiado el Museo de Pinturas”, *El liberal*, 26 noviembre, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001217215&page=1&search=museo+del+prado&lang=es>.
- Chueca Goitia, Fernando (1995) “Hablemos del Prado”, *El país*, 14 marzo, [https://elpais.com/diario/1995/03/14/cultura/-795135621\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/03/14/cultura/-795135621_850215.html).
- (1952) *El Museo del Prado*, Granada, Universidad de Granada.
- Ciucci, Giorgio, Levine, Jessica (1989) “The classicism of the E-42: Between modernity and tradition”, *Assemblage*, No. 8, 78-87.
- Expansión* (2019) “Comparar economía países: Francia vs España”, *Expansión*, <https://datosmacro.expansion.com/paises/comparar/francia/espana?sc=XE15>.
- Fernández-Carrión, Miguel-Héctor (1989) *Conservación y restauración de bienes culturales*, Miguel-Héctor Fernández-Carrión (edición), Madrid, Ediciones Monumenta de la Asociación Española de Conservadores Técnicos de Bienes Culturales, 2 edc.
- Fraguas, Rafael (2006) “Un incendio que cambió la historia”, *El país*, 9 octubre, [www.elpais.com/diario/2006/10/09/madrid/1160393067\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/2006/10/09/madrid/1160393067_850215.html).
- Fundación Amigos del Museo del Prado (2006) 4 “Cronología del Museo”, [museodelparado.es/aprende/enciclopedia](http://museodelparado.es/aprende/enciclopedia).
- García, Rocío (1994a) “Carmen Alborch se despide con cinco líneas del ex director del Museo del Prado”, *El país*, 15 mayo, [https://elpais.com/diario/1994/05/15/cultura/768-952802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/05/15/cultura/768-952802_850215.html).
- (1994b) “De ocurrencia en ocurrencia”, *El país*, 15 mayo, [https://elpais.com/diario/1994/05/15/cultura/768952814\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/05/15/cultura/768952814_850215.html).
- García, Rocío, García Madruga, Juan A. (1994a) “Un tesoro al borde del naufragio”, *El país*, 22 mayo, [https://elpais.com/diario/1994/05/22/cultura/769557616\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/05/22/cultura/769557616_850215.html).
- (1994b) xx “Pocos y mal avenidos”, *El país*, 22 mayo, <https://elpais.com/diario/1994/05/22/cultura/769557616>

- \_850215.html.
- Géal, Pierre (2005) *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Gómez, Lourdes (2020) "Así es la ampliación del Museo del Prado de Norman Foster", *Abc*, 16 junio, [abc.es/cultura/abci-ampliacion-museo-prado-norman-foster-201906251802\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-ampliacion-museo-prado-norman-foster-201906251802_noticia.html).
- Hernández Cava, Felipe (1992) "El Prado vivo", Madrid, Museo del Prado.
- Iglesias, Helena (1991) *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2 vol.
- Jarque, Fietta (1994) "El director del Prado desaloja con alarmas el museo para convocar a los trabajadores", *El país*, 23 diciembre, [https://elpais.com/diario/1994/12/23/cultura/788137208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/12/23/cultura/788137208_850215.html).
- Kubler, George (1957) *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 206.
- León, María Teresa (1944) *La historia tiene la palabra (Noticia sobre sobre el salvamento del tesoro artístico de España)*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura (PHAC).
- Líndez, Bernardino, Rodríguez, María (2015) "La bóveda anular del Palacio de Carlos V en Granada. Hipótesis constructiva", *Informes de la construcción*, 67(540), 1-12.
- Lorente Junquera, Manuel (1943) "El Palacio Real de Madrid en el Barroco de Bernini", *Arte Español*, Madrid, No. XIV, 23.
- Lyon, William (1983) "Cultura y cocina se unen en la cafetería del Museo el Prado", *El país*, 6 agosto, [https://elpais.com/diario/1983/08/06/cultura/428968807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/08/06/cultura/428968807_850215.html).
- Martínez Leiva, Gloria, Rodríguez Rebollo, Ángel (2015) *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Miguel, Carlos de (1954) "Defensa del ladrillo", <http://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion-biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1954-n150-pag19-32.pdf>
- Millás, Juan José (1993) "Las goteras de Velázquez y el paso alegre de la paz", *El país*, 17 octubre.
- Museo del Prado (MP) (2019a) "Historia del museo", <https://www.museodelprado.es/museo/historia-del->

- museo.
- (2019b) "Directores del Museo del Prado", <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=&pm:encyclopediaEntryType=directores%20del%20museo%20del%20prado>.
  - MP (2019c) Museo Napoleón, [museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/museo-napoleo/966ffdde-8b41-4f44-8217-8fdeaf28d1f7](https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/museo-napoleo/966ffdde-8b41-4f44-8217-8fdeaf28d1f7).
  - MP (2019d) "Salón de Reinos", [museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/salon-de-reinos/03fd727a-703a-4032-9sf6-92a045c76be5](https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/salon-de-reinos/03fd727a-703a-4032-9sf6-92a045c76be5).
  - MP (2019e) "Historia y arquitectura: Arquitectura", [museodelprado.es/museo/ampliacion.jeronimos](https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion.jeronimos).
  - MP (2015) *Memoria de actividades 2014*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Navarro García, Clotilde (2002) "La figura del maestro, en la escuela de la república", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, No. 43, abril, <http://redined.mecd.gov.es/xmlui/handle/11162/32171>.
- Paéz-Camino, Feliciano (2006) *El Madrid de la segunda república*, Madrid, Universidad de Mayores de experiencia recíproca, <http://umer.es/wp-content/uploads/2015/05/n38.-pdf>.
- El país* (1995) "El arreglo de las cubiertas del Prado modificará la silueta del museo", *El país*, 30 marzo, [https://elpais.com/diario/1995/03/30/cultura/796514417\\_850215.-html](https://elpais.com/diario/1995/03/30/cultura/796514417_850215.-html).
- (1994) "Editorial: 1994-22 El Prado, marginado", *El país*, 30 mayo, [https://elpais.com/diario/1994/05/30/opinion/77-0248807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/05/30/opinion/77-0248807_850215.html).
  - (1993) "Calvo Serraller quiere crear la Escuela del Prado para formar conservadores", *El país*, 28 octubre.
  - (1990) "Trabajadores del Museo del Prado convocan una huelga el día 13", *El país*, 31 enero, [https://elpais.com/diario/1990/01/31/cultura/633740402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/01/31/cultura/633740402_850215.html).
- Pantorba, Bernardino de (1980) *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, García-Rama.
- Pérez-Moreiras López, Ma. José (1989) en "Criterios de conservación y restauración", *Conservación y restauración de bienes culturales*, Miguel-Héctor Fernández-Carrión (edición), Madrid, Ediciones Monumenta de la Asociación Española de Conservadores Técnicos de Bienes Culturales, 2 edc., 15-34.

Pérez Sánchez, Alfonso (1977) *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) (2019) "Historia de la Academia", [realacademiadebellasartessanfernando.com/es/academia/historia](https://realacademiadebellasartessanfernando.com/es/academia/historia).

- (RABASF) (2008) *Cargos y títulos académicos (1752-2019)*, Madrid, RABASF, [realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf](https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf).

Robledo, Beatriz (2011) "Museos y modernidad en tránsito. Modernidad fetiche", conferencia impartida en el Museo de América, en Madrid, [culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/el-museo.html](https://culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/el-museo.html), p.4.N.I.P.P.551-11-011-7.

Samaniego, Fernando, García, Rocío (1994) "Cultura ofrece el Prado a Tomás Llorens", *El país*, 18 mayo, [https://elpais.com/diario/1994/05/18/cultura/769212001\\_850215.-html](https://elpais.com/diario/1994/05/18/cultura/769212001_850215.-html).

Tomás y Valiente, Francisco (1972) *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona, Ariel.

V.G.L. (Museo del Prado) (2019 a) "Donaciones y legados", <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/-voz/donaciones-y-legados/fe006280-3836-41e6-85ae-5c6949a1b1fd>.

- (2019b) "Manuel Villaescusa Ferrero", <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villaescusa-ferrero-manuel/34104e25-c3d9-4b49-88b3-a9372d914994>.

Vico, A.A., Pajares, G. (1993) "El Museo de Prado y su política de adquisiciones", *Abc*, suplemento cultural, 26 noviembre.