

Álvaro Molina (ed.)

*La Historia del Arte
en España*

Devenir, discursos y propuestas



Ediciones Lolifemo

Madrid 2016

Esta edición se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i
La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas de futuro (ref. HAR2012-32609),
financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

© De los textos, sus autores

© Ediciones Polifemo
Avda. de Bruselas, 47 - 5º
28028 Madrid
www.polifemo.com

ISBN: 978-84-16335-24-4
Depósito Legal: M-36247-2016

Impresión: Nemas Comunicación, S.L.
Avenida Valdelaparra, 27 - naves 18 y 19
28108 Alcobendas (Madrid)

Índice

Palabras preliminares	
<i>Jesusa Vega</i>	7
Introducción	
<i>Álvaro Molina</i>	11

PRIMERA PARTE
FUNDAMENTOS

La Historia del Arte y su devenir en España: Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva	
<i>Jesusa Vega</i>	21
Definiciones y redefiniciones de la “escuela española” de pintura	
<i>Javier Portús</i>	175
Los estilos nacionales y sus discursos identitarios: El denominado estilo mudéjar	
<i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	197

SEGUNDA PARTE
MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y DE OCCIDENTE

Historia del Arte contemporáneo y materialidad	
<i>Carmen Bernárdez Sanchís</i>	219
Del Arte del Extremo Oriente al Arte en Asia Oriental	
<i>Isabel Cervera</i>	273
Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España	
<i>María Rosón</i>	293

TERCERA PARTE
DISCURSOS, CONTEXTOS, ESCENARIOS

Problemáticas del dieciocho en la Historia del Arte español: De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar <i>Álvaro Molina</i>	327
José María Moreno Galván y Valeriano Bozal: Historia del Arte, compromiso y control estatal <i>Noemi de Haro García</i>	403
El regreso del arte español del siglo XIX al Museo del Prado. Un ejercicio de retórica en dos asaltos y un preámbulo: Musée d'Orsay <i>Isabel Tejada Martín</i>	447
Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo: El proyecto <i>Desacuerdos</i> y la revisión de los discursos hegemónicos <i>Iñaki Estella Noriega</i>	509

LECTURAS PARA LA HISTORIA DE
LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA:
ENSAYOS Y TESTIMONIOS
(CD)

- Las Bellas Artes, nueva entre las disciplinas universitarias
Elías Tormo y Monzó [1909]
- Prólogo [*Historia del Arte Hispánico*]
Juan Contreras y López de Ayala [*Marqués de Lozoya*] [1931]
- Conato de estilo. Lo *tequitqui* o mudéjar mexicano
José Moreno Villa [1942]
- La pintura virreinal y la Historia del Arte
María Concepción García Sáiz [2004]
- Ortega y la crítica de arte
Enrique Lafuente Ferrari [1948]
- La realidad española y las humanidades visuales
Enrique Lafuente Ferrari [1981]
- La Historia del Arte entre las ciencias sociales:
Estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para Enseñanza Media
Juan Antonio Ramírez [1984]
- Oración pronunciada en la junta pública,
que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781
para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura
Gaspar Melchor de Jovellanos [1781]
- Introducción. La composición en Velázquez
Diego Angulo Íñiguez [1947]
- España en sus pintores. Escuela y estilo.
La cuestión de los caracteres nacionales en el arte. España y Europa.
El estilo de época y las influencias
Enrique Lafuente Ferrari [1971]
- El estilo mudéjar en arquitectura
José Amador de los Ríos [1859]

- Explicación de las pinturas de Antonio Tapies
Juan Eduardo Cirlot [1955]
- Prefacio [*Restauración y conservación de Pintura*]
Enrique Lafuente Ferrari [1960]
- El “principio collage” y el arte objetual
Simón Marchán Fiz [1974]
- El crítico se hace viejo.
Conversación con Ángel González García
Ángel González García, Óscar Alonso Molina [2001]
- La estética china
Jean Roger Rivière [1968]
- La fotografía en el Estado español (1900-1978)
Josep Maria Casademont [1978]
- Notas sobre la fotografía española
Joan Fontcuberta [1983]
- Luis Paret y Alcázar
Juan Antonio Gaya Nuño [1952]
- Preliminares [*Escultura y pintura del siglo XVIII*]
Francisco Javier Sánchez Cantón [1965]
- Balance y perspectivas
José María Moreno Galván [1969]
- Hacia un arte crítico: informalismo, experimentalismo, realismo.
El arte último
Valeriano Bozal [1972]
- Prólogo personal [*Arte del siglo XIX*]
Juan Antonio Gaya Nuño [1966]
- La pintura como “modus vivendi”
Estrella de Diego [1987]
- Ordenar y dirigir: el Museo Tradicional.
Del “marco” al “margen”: el Museo Moderno.
La reescritura del pasado: el Museo Manierista.
La obra de los pasajes
Santos Zunzunegui [2003]

Lecturas CD

Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales

José Luis Brea [2005]

Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Simón Marchán Fiz [2004]

La realidad in-visible y la espectacularización “(inter)nacionalista”
de la movida madrileña: El caso de la fotografía

Cristina Moreiras Menor [2010]

Palabras preliminares

Jesusa Vega

Entre las dificultades a las que tiene que hacer frente el historiador del arte se encuentran explicar el alcance de su objeto de estudio, saber el lugar que ocupa en el ámbito de la historia y ponderar las prácticas derivadas de la inquietud metodológica y la demanda social. Lamentablemente, en la misma medida que asistimos a una progresiva invisibilidad de nuestro trabajo, comprobamos la prevalencia en los medios de comunicación de formas de hacer que nosotros mismos consideramos obsoletas. Pero esto no siempre fue así y parecía necesario indagar qué había pasado. Saber cuál era la realidad con la que se habían topado nuestros antecesores, a los cuales debíamos lógicamente nuestra existencia, era un buen punto de partida pues no fue difícil comprobar que en realidad sabíamos poco del devenir de la disciplina en nuestro país. Estas preocupaciones en torno a la disciplina la teníamos un grupo de colegas, es decir, compartíamos intereses aunque nuestra “especialidad” fuera diversa. En consecuencia, fue fácil ponernos de acuerdo para plantear, en la convocatoria de 2012, un proyecto I+D+i dentro del Programa Nacional de Investigación Fundamental del Ministerio de Economía y Competitividad, con el objetivo de investigar “La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas de futuro” (HAR2012-32609). La que escribe estas líneas era la investigadora principal.

Apenas habíamos comenzado a desarrollar las actividades cuando tuve que poner mis afanes en otro sitio pues, como se dice coloquialmente, me falló la salud. Gracias al apoyo del grupo de investigadores se pudieron seguir programando y desarrollando las actividades previstas: Álvaro Molina asumió la dirección del «Curso de Humanidades Contemporáneas» de la Universidad Autónoma de Madrid cuyo título fue *La historia del arte en España: discursos y propuestas de futuro*; se desarrolló en el Centro Cultural la Corrala en el mes de febrero de 2014. Iñaki Estella coordinó el seminario *Intercambio de lugares*, que se desarrolló en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en octubre de 2015. Y Juan Carlos Ruiz Souza presidió la mesa *La historia de la Historia del Arte en España entre la dictadura y la democracia* en el congreso “Política, poder estatal y la construcción de la Historia del Arte en Europa después de 1945”, celebrado en el MNCARS-Centro Cultural la Corrala en junio de 2015; en ella participaron los dos investigadores anteriormente citados y María Rosón,

sin cuya colaboración hubiera sido imposible que todas estas actividades se hubieran desarrollado. A todos ellos deseo expresarles mi gratitud por su generosidad, apoyo y cariño, así como a Carmen Bernárdez, Isabel Cervera, Concha García Saiz, Javier Portús e Isabel Tejada cuya disponibilidad, ayuda y fortaleza me han acompañado en todo momento. Vaya también mi gratitud a todos aquellos profesores, investigadores, profesionales y alumnos que participaron en estas actividades.

Una parte fundamental del proyecto era hacer partícipe de nuestro entusiasmo por la Historia del Arte a todo aquel que quisiera aprendernos o escucharnos, pues por mucho que sea lo cierto es que es algo vocacional que nos hace afrontar la vida de un modo particular, siendo muchos los momentos de solaz y disfrute, pero también de trabajo, reflexión y estudio. Queríamos sumar a esta experiencia la de otros colegas y pensamos que lo mejor era darles voz a través de sus escritos. Éstos conforman la selección de lecturas que acompaña a este volumen en un CD, y ha sido posible gracias a la generosidad de los autores y/o sus derechohabientes, que nos han permitido publicarlos nuevamente. Vaya para todos ellos nuestra gratitud, así como para la asociación cultural *hablarenarte*: y para Ediciones Polifemo por haber apoyado desde el principio el proyecto como Entes Promotores Observadores (E. P. O.) Sin ellos no hubiéramos podido llegar hasta aquí y mucho menos ofrecer la publicación que ha sido posible por el cuidado y buen hacer de Ramón Alba.

Introducción

Álvaro Molina

Desde su misma institucionalización como disciplina universitaria a comienzos del siglo XX, el afianzamiento de la Historia del Arte en España ha sido cuestionado de modo recurrente por dos motivos: por un lado, la autonomía en la que se fundamentó como ciencia; por otro lado, el valor y la utilidad que su enseñanza en la universidad aporta a la sociedad. Esta situación se puso de manifiesto en 2004 –año en el que se celebraba el centenario de la creación de la primera cátedra en la Universidad Central de Madrid, actual Universidad Complutense–, con la que hoy conocemos como la “crisis del grado”, cuando la titulación estuvo a punto de desaparecer de los planes de estudio del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior al considerarla una disciplina subsidiaria de la Historia. Si bien es cierto que la movilización de los profesionales tuvo el empuje suficiente en su defensa como para garantizar su supervivencia, no se sucedió ningún movimiento de calado para dinamizar una reflexión colectiva sobre la especificidad del objeto de estudio de la Historia del Arte, sus métodos, herramientas intelectuales y su vigente actualidad en el ámbito de las ciencias afines. Probablemente, no estábamos preparados para dar una respuesta debido a las enormes transformaciones que hemos vivido en la formulación de todas las disciplinas que, tradicionalmente, se agrupaban bajo el paraguas de las humanidades.

Hasta hace pocos años no había ningún tipo de cuestionamiento sobre el objeto principal de estudio de la disciplina: el “arte” a lo largo de la historia en un devenir que se constituía como algo autónomo, demarcado y separado, que no era competencia del resto de disciplinas. Sin embargo, en la actualidad ni eso que denominamos arte parece presentarse tan claramente definido como en el pasado, ni tampoco está claro ya que no deba ser estudiado desde otros lugares de la ciencia, como de hecho sucede con cada vez más frecuencia, sobre todo respecto al estudio de las imágenes. Esta situación ha generado indecisión e incertidumbre, afectando tanto a la investigación como a la enseñanza. En lo que respecta a esta última, la situación descrita explica que no haya tenido lugar un replanteamiento medular en la confección de los nuevos planes de estudio, motivo por el que tampoco se han propiciado propuestas de futuro que, asentadas sobre el pasado de la propia disciplina, nacieran con verdadera vocación de renovación; es más, todavía no se han llegado a sustituir del todo las prácticas

docentes tradicionales, basadas en la exposición de contenidos, por la enseñanza de hacer ciencia a través de la adquisición de habilidades y destrezas, únicas vías en las que puede existir la transmisión de conocimiento y el ulterior desarrollo profesional que reclama la sociedad actual. Es cierto que esta última circunstancia afecta prácticamente a todas las parcelas del saber –consecuencia en gran medida del coste cero con el que se implantó la reforma de Bolonia–, pero eso no quita que sea una cuestión pendiente, y urgente, que ha de afrontar la Historia del Arte.

Pasada más de una década desde que se vivió la “crisis del grado” y habiendo sido aprobadas recientemente las memorias de verificación de los planes de estudio en la mayor parte de las universidades españolas que imparten el título, la reflexión epistemológica en torno a la disciplina y sus fundamentos sigue estando por hacer. Sin duda, ello se debe al escaso interés que ha existido entre los historiadores del arte a aventurarnos en la complejidad de nuevos debates en torno a cuestiones historiográficas y teóricas, por no hablar de la reticencia que aún existe en asimilar nuevas metodologías y herramientas de naturaleza interdisciplinar. Esto también se explica por las dificultades que ha habido para ampliar y reorientar las temáticas así como para el desarrollo de nuevas perspectivas de estudio. Todo ello evidencia la lenta transición que hemos vivido en España desde la Historia del Arte “tradicional” a la “Nueva Historia del Arte” y, más recientemente, a los estudios de cultural visual, cuya asimilación es en muchas ocasiones algo meramente nominal, un medio para resistir ante lo que con frecuencia es visto como una amenaza a los pilares sobre los que se asienta la propia disciplina, quizás porque no conocemos bien cómo son esos pilares, ni los cimientos sobre los que se asientan.

Obviamente, la situación descrita no es privativa de la Historia del Arte. Su devenir histórico en España es compartido con el resto de disciplinas científicas, por esa misma razón, como se ha llevado a cabo en esos otros campos de estudio, pensamos que para elaborar cualquier formulación de propuestas de futuro era fundamental conocer antes cómo y en qué circunstancias se construyeron los discursos en el pasado. Este es el objetivo final que persiguen los ensayos reunidos en este volumen. Dada la amplitud del tema, la multitud de cuestiones susceptibles de estudio, así como de las formas de abordarlo, ni se ha querido ni se ha intentado en ningún momento construir una revisión historiográfica totalizadora. Lo que hemos pretendido es compartir con otros colegas, especialistas e interesados en el tema, una serie de aproximaciones y reflexiones nacidas de los intereses, inquietudes y experiencias individuales de cada historiador, conscientes de que nuestra dedicación a la Historia del Arte no sólo es algo que nos une, sino también que nos diferencia de los otros, pues afecta enormemente a la manera de entender y afrontar la cotidianidad. Las contribuciones que siguen a estas

páginas no son, ni lo pretenden, una exposición cerrada de las problemáticas y los retos de la disciplina, ni siquiera una respuesta inequívoca a algunas de ellas; todo lo contrario, se trata simplemente de un punto de partida para poner en valor nuestro pasado, visibilizar nuestro presente e incentivar el debate y la reflexión mirando hacia el futuro.

Partiendo por tanto de la independencia de criterio de cada autor y de la diversidad de planteamientos, hemos organizado los ensayos bajo tres epígrafes que señalan las tres partes que componen el libro. En la primera se abordan cuestiones y asuntos relacionados con los propios “Fundamentos” de la disciplina. La revisión crítica en su devenir histórico y la exposición de sus principales problemáticas ocupan el ensayo de Jesusa Vega, cuyas páginas sirven además como marco conceptual al anticipar cuestiones que son abordadas y desarrolladas en el resto de los capítulos. El origen de la disciplina se remonta a la Ilustración y su institucionalización universitaria tuvo lugar como culminación de su afianzamiento en el siglo XIX; en esos dos periodos históricos se contextualizan los otros dos ensayos que figuran en este apartado. Así, Javier Portús se ocupa de explicar cómo se forjó el concepto de “escuela española” en la historia de la pintura, mientras que Juan Carlos Ruiz Souza revisa la construcción del denominado “estilo mudéjar”. Ambas formulaciones, plenamente asentadas en la crisis que se abrió tras el desastre del 98, permiten comprender el peso que ha tenido desde entonces lo nacional y lo identitario en los discursos disciplinares, pero también ponen en primer plano las consecuencias a la hora de determinar los temas de estudio –predominando lo español–, y el interés prestado a determinados periodos en detrimento de otros.

La segunda parte del libro, “Más allá de las Bellas Artes y de Occidente”, reúne ensayos que evidencian las dificultades que siguen existiendo para trascender dos de las grandes limitaciones con las que se naturalizó la Historia del Arte en España: el concepto de Bellas Artes y su prevalencia en el mundo occidental. Carmen Bernárdez Sanchís explora en primer lugar la cuestión de la materialidad en el arte contemporáneo, atendiendo a las dificultades y obstáculos que todavía suponen su estudio en el marco discursivo de la disciplina. Lo material y sus posibilidades de estudio son igualmente una de las preocupaciones compartidas por María Rosón, quien revisa cómo se incorporó la fotografía a los relatos de la disciplina, poco flexibles hasta hace muy pocos años para responder a la realidad de otros medios y prácticas que cuestionaran las Bellas Artes y, en consecuencia, el objeto de estudio. Finalmente, Isabel Cervera da en su recorrido una idea sobre las enormes dificultades que encuentra, para ser incorporado a nuestros estudios, todo aquel arte que por su especificidad y lejanía se ubica fuera del contexto español, como es el caso del arte asiático, así como la mirada eurocéntrica que todavía prevalece.

Bajo el título de “Discursos, contextos y escenarios” se reúnen, por último, los ensayos referidos a las construcciones narrativas de determinados periodos de nuestra historia y las vicisitudes políticas que contribuyeron a conformarlas. El siglo XVIII y su difícil encaje en la discursiva nacional de la disciplina centra el capítulo de Álvaro Molina, considerando los obstáculos a los que se ha enfrentado su estudio hasta hace relativamente poco tiempo, sobre todo como consecuencia de los planteamientos y prejuicios que se consolidaron en los difíciles años de la Dictadura. Este régimen político obligó en gran medida a redefinir las prácticas de trabajo y el posicionamiento del historiador del arte, acentuando en muchos de ellos el compromiso ideológico y social frente al franquismo, escenario estudiado por Noemi de Haro García a través de las trayectorias personales y profesionales de José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. No cabe duda que el escenario disciplinar también ha ido evolucionando, y si a lo largo de la construcción de la Historia del Arte se pueden registrar los diferentes tránsitos entre la academia y el museo, en las últimas décadas el lugar de este último ha sido enormemente sugestivo, pues desde allí se han hecho relecturas y propuestas que han renovado las prácticas hasta el punto que en la actualidad se ha planteado la posibilidad de la existencia de “dos historias del arte”. Por otro lado, el afán de modernidad y la fluida comunicación que ha traído la Democracia, ha facilitado la transferencia de modelos y alternativas. Así, Isabel Tejeda Martín se plantea la revisión de la pintura del siglo XIX y su recuperación en la década de los años dos mil, afrontando la relectura que el Museo del Prado ha hecho de su colección en diálogo con la renovación que significó en dicha temática el discurso del Museo d’Orsay. Por su parte, Iñaki Estella Noriega revisa el funcionamiento de los dispositivos historiográficos de la disciplina entre la universidad y el museo en la actualidad, tomando como clave de análisis el proyecto *Desacuerdos*, iniciativa que planteó un cambio de modelos y de formas de contar la Historia del Arte reciente en España, y que le da oportunidad para poner de manifiesto tanto la distancia que hay entre ambas instituciones, como la cercanía existente entre sus retóricas.

Como explicábamos anteriormente, estas páginas se plantean como una propuesta de diálogo, pero también como un modo de recuperar otras voces del pasado y del presente que han sido importantes no sólo para los autores, sino para la construcción de nuestra historia. Se trataba además de recuperar diferentes testimonios que dieran una idea de la riqueza documental que se ha ido elaborando a través de historias generales, monografías, ensayos, artículos, discursos, entrevistas, etc. Cada autor ha seleccionado aquellas lecturas complementarias que contribuyeran a enriquecer su tema a la vez que señalaban su importancia en el devenir historiográfico y/o sus aficiones; dado que lo que se pretendía era contribuir a un mejor conocimiento del recorrido de la Historia

Introducción

del Arte en España, se consideró que era necesario ceñirse a nuestra propia literatura. Todas ellas han sido incluidas en el CD que acompaña la publicación, conscientes de que difundir estos escritos es una manera de dar testimonio de nuestra riqueza y algunas claves del desarrollo de la disciplina. A través de ellos resulta más fácil, además, comprobar cómo se fue conformado la disciplina y cómo ha estado jalonada en su devenir por incertidumbres, propuestas, continuidades y rupturas derivadas tanto de su especificidad científica como de la situación general del país.

*El regreso del arte español del siglo XIX
al Museo del Prado*

*Un ejercicio de retórica en dos asaltos y un preámbulo:
Musée d'Orsay*

Isabel Tejada Martín
Universidad de Murcia

En el siglo XIX, cuando surgieron los primeros museos que acogían arte contemporáneo, había en Francia tendencias artísticas diferenciadas, si no encontradas, que con el tiempo han desembocado en la construcción de dos historias paralelas del arte del ochocientos: una olvidada y tenida por vergonzante, la de los académicos, y otra triunfante, la de los artistas impresionistas y post-impresionistas. La zona de fricción entre estas dos formas de entender el arte se encontraba en la aceptación o no de las doctrinas académicas.¹ De esta manera la historiografía concluyó que había habido artistas que perpetuaban sus directrices –tanto iconográficas como gramaticales– mientras que otros, rebeldes, las abandonaban en pos de nuevos lenguajes, nuevas esferas de visibilidad e inéditos diseños en los formatos de presentación de su trabajo. Se generaban dos bloques divididos entre *buenos* y *malos* creadores,² sin demasiadas posibilidades de contaminación, filtraciones e, incluso, con pocas figuras que ejercieran el papel de bisagra; este canon tendría su traducción en los relatos hegemónicos de los museos durante un siglo.

La razón de esta lectura maniquea del arte decimonónico, sin parangón en otros momentos históricos, tuvo su origen en la irrupción de las vanguardias en el siglo XX y en el nacimiento de mercados emergentes ansiosos por la novedad, fundamentalmente el norteamericano. Se generó una relectura en clave genealógica de las décadas anteriores que reveló a los artistas anti-académicos y *refusés* del siglo anterior como los referentes del nuevo arte. De esta manera se marginaba a los artistas académicos, desacreditados bajo el innoble calificativo de *pompier*, relegándolos al olvido, a la mención en las crónicas e historias locales, sepultándolos en los depósitos de los mismos museos en los que habían entrado con gran pompa y honor. En 1986, una nueva institución, el Musée d'Orsay, desenterraba estas obras y servía la polémica en caliente: tanteaba una relectura

¹ El término “académico” hace referencia a las doctrinas que enseñaban las escuelas artísticas y que marcaban los límites y concretaban cada uno de los aspectos de una obra; a estos artistas se les ha calificado igualmente de “oficiales” por su relación con las instituciones y disfrute del patronazgo del Estado. En España pintura académica fue sinónimo durante décadas de pintura de historia.

² Según Patricia Mainardi, la calificación de “buen y mal arte” era la utilizada para denominar a los artistas rebeldes y los académicos respectivamente por el equipo de conservadores que construyó el discurso museográfico del Musée d'Orsay (1987: 50-51).

del canon que ha sufrido desde entonces fuertes vaivenes, incluyendo vías muertas y cambios de sentido.

En el caso español, con una creación sin apenas disidencias respecto a la Academia hasta las últimas décadas de la centuria (Reyero, Freixa 1995: 12-13),³ la historiografía modernista encontraba a sus maestros estrella del siglo XX en la élite internacional –léase fundamentalmente Picasso, Miró y Dalí.⁴ Si bien sus influencias más directas, cronológicamente hablando, se encontraban fuera de nuestras fronteras en el arte francés *refusé* y en la disidencia artística fin de siglo, se daba, y se da, una propensión inercial a buscar sus raíces en suelo nacional.⁵ Así, en la búsqueda de genealogías de la Modernidad se hubo de saltar varias generaciones de artistas, en concreto casi todo el siglo XIX, para hallar referentes hispánicos en las figuras de Goya y los pintores del Siglo de Oro español. Esta propensión tenía un largo alcance, hundiendo sus raíces teóricas en el siglo XVIII, cuando nació el constructo “escuela española” (Portús 2012).

³ La excepción fue José Galofré i Coma. Este teórico y pintor catalán clamó a mediados de siglo contra el concepto académico de belleza única enunciado por Anton Raphael Mengs, considerando aberrante un sistema formativo basado en recetas y burocratizado, poniendo en evidencia cómo las nuevas fórmulas artísticas se encontraban al margen de las academias (Calvo Serraller 1982: 233 y ss).

⁴ Utilizamos el concepto modernismo, siguiendo pautas anglosajonas: *modernism* refiere las transformaciones llevadas a cabo en el arte y la literatura, a partir de mediados del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX, que plantearon cambios radicales respecto al pasado a la búsqueda de formas de expresión que reflejaran la sociedad contemporánea.

⁵ Estas interpretaciones genealógicas han tenido una especial incidencia en las agendas de instituciones museísticas, incluso internacionalizándose este relato. Podemos citar los casos en la pasada década de *El retrato español. Del Greco a Picasso* (Museo del Prado, 2004) y *Pintura española de El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia* (Museo Guggenheim de Nueva York, 2006), exposiciones que habían tenido el importante antecedente de *Cinq siècles d'Art Espagnol. De Greco à Picasso* (Petit Palais, París, 1987) –esta muestra incluía en su recorrido a los ochocentistas. En este sentido existen, tomando como referencia la figura del pintor malagueño, publicaciones de señalados historiadores internacionales que avalan, no siempre citándola expresamente, una puesta al día del concepto de “escuela española”, como por ejemplo *Picasso y la tradición pictórica española* del hispanista Jonathan Brown (1998), con ensayos con títulos tan suculentos como “La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso”, firmado por Robert Rosenblum. Otros proyectos que han realizado una mirada retrospectiva al pasado artístico desde la figura de Picasso, pero bajo la perspectiva de construir una genealogía internacional son: *Picasso. Tradición y Vanguardia* (Museo del Prado y MNCARS, 2006) y *Picasso et les Maîtres* (Grand Palais, Louvre, Orsay, National Gallery de Londres, 2008-2009). Desde otras lecturas nacionalistas, como la catalana, se han llevado a cabo ejercicios similares (*Il·luminacions, Catalunya visionària*, CCCB, 2009); aunque en este caso los referentes cambian –se arranca con la pintura del románico para finalizar en la obra de Tàpies–, coinciden en la idea de construir una historia diferencial del arte ligada a un territorio.

En la siguiente centuria se intentaron definir unas peculiaridades diferenciales en la pintura coincidentes con las que se pensaba conformaban el carácter y temperamento nacionales; fueron fundamentales los instrumentos museográficos e historiográficos del Museo del Prado –dirigido entonces y casi durante un siglo por la poderosa saga de los Madrazo– (Afinoguénova 2008), así como posteriormente la difusión y los discursos históricos del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza –en concreto por Manuel Bartolomé Cossío (Afinoguénova 2009: 322). El arte del siglo XIX español sufriría paradójicamente la puesta al día en clave modernista del concepto de “escuela española”, siendo relegado a un papel secundario tanto historiográficamente como desde el punto de vista museológico, aunque sin llegar a sufrir el fulminante rechazo de su paralelo francés, demasiado lastrado por el éxito de los pintores rebeldes. Lo cierto es que, pese al nacionalismo artístico que henchía el pecho de historiadores e instituciones, las colecciones estatales del ochocientos ocuparon durante el siglo XX dos sedes distintas, siendo parcialmente orilladas cuando surgió alguna urgencia como la llegada del *Guernica*.⁶ En 1997 se cerraba por obras su penúltima sede, el Casón del Buen Retiro, y con ella, la posibilidad de ver estas piezas juntas en exposición permanente durante una década.

Los museos estatales españoles carecían, por tanto, a finales del siglo XX de una museografía que conectara a través del siglo XIX al último autor presente en el Prado (Francisco de Goya) con el primero que exhibía el MNCARS (Pablo Picasso).⁷ Goya arrastraba dentro del concepto de “escuela española”, y casi por inercia, el ser una de las cimas del españolismo artístico (Portús 2012: 211). Ya a finales del siglo XIX Cossío le construía como un artista lúcido, independiente y sin parangón, un pintor que había logrado escapar del influjo afrancesado que había invadido España bajo los Borbones (Cossío 1985: 137-140).⁸ Refiriéndose al pintor aragonés, afirmaba:

⁶ El cuadro fue pintado por Pablo Picasso en 1937 para la Exposición Universal de París. Durante la guerra civil se convirtió en una pieza de propaganda política para el gobierno republicano itinerando por distintos países hasta que acabó en las salas del MoMA de Nueva York a principios de los años 40. Poseedor de una gran presencia mítica para la disidencia democrata al régimen franquista, una vez muerto el dictador se iniciaron los trámites para que el mural viajara a España. Este suceso tendría lugar en 1981 (Tejeda Martín 2010a).

⁷ Como las adquisiciones del Estado en el siglo XIX fueron casi exclusivamente de pintura española, incidiendo en ellas las vicisitudes políticas, tampoco había entre nuestros posibles relatos uno que conectara a Picasso con sus antecedentes decimonónicos internacionales, algo que palió la apertura del Museo Thyssen Bornemisza. Picasso se construía como una burbuja de modernidad sin precedentes directos.

⁸ Sobre la historiografía decimonónica que interpretaba que la llegada de la casa de Borbón había sido un influjo pésimo y extranjerizante sobre el arte español del siglo XVIII, véase en esta misma publicación el ensayo de Álvaro Molina (pp. 327-401).

España, cuyo poder de creación pareció anulado por la ola de extranjerismo que nos invadió bajo los Borbones, estaba destinada a producir el genio capaz de demostrar que no estaban agotados los veneros del gran arte entre nosotros... Esto, que puede parecer un milagro caprichoso, fue una manifestación más de lo que es el genio español, capaz siempre de magnas aventuras solitarias por obras de grandes individualidades (Cossío, 1985: 178)

Goya se veía como un representante del sentir popular, único garante de una identidad nacional malversada por unas clases dirigentes introductoras de gustos culturales foráneos (Glendinning 1983: 189-210). Pero además, a ello se unió que para la construcción genealógica de la historiografía modernista fuera un adelantado de algunos discursos lingüísticos y críticos del siglo XX, ofreciéndose como eslabón natural hacia los pintores del Siglo de Oro (Glendinning 1983; Portús 2012: 183).⁹

Picasso, por otro lado, durante gran parte del siglo XX simbolizó al artista moderno por antonomasia que abrió caminos gramaticales y expresivos que fundaron los nuevos lenguajes pictóricos y escultóricos de la época. Pese a su pronta marcha a París, desde España se le leyó como un pintor *españolísimo*, “de garra racial”, idea que pervivirá durante el tardofranquismo, por ejemplo, en un intelectual del régimen como José Camón Aznar iniciada ya la rehabilitación del pintor malagueño (Trenas 1971: 109). En los años setenta se justificaba, de hecho, la creación de una posible sala de Picasso en el Museo del Prado por la existencia de

escuelas latentes en su obra, que es síntesis de la Historia del Arte desde la Prehistoria al día. La genialidad demostrada y el fenómeno complementario de una teoría evolutiva, se produce en él no como resultado de investigaciones premeditadas, sino en la fluencia de su biología estética (Trenas 1971: 108).

Las tesis del profesor Bonet Correa sobre la españolidad del pintor, ponen en evidencia cómo en la Transición seguía viva la idea de un Picasso racial:

[su] españolidad es de calado más hondo [...] Su manera desgarrada y cruel, su valentía y braveza para abordar los problemas artísticos, su destreza, rápida y segura, tienen mucho de lo que un español se exige ante la vida (Bonet Correa 1981: 152).¹⁰

⁹ Goya no tuvo inmediatos continuadores si excluimos los casos de Lucas y Alenza; carentes de sus cargas críticas asumieron su lenguaje pictórico casi como una *maniera*. Pictóricamente habría que esperar a Fortuny, encontrando Portús en sus temas rasgos goyescos “en una especie de actualización” (2012: 184). En el periodo de entresiglos y primeras décadas de siglo XX siguieron el espíritu negro y esperpéntico de Goya, Darío de Regoyos y Gutiérrez Solana.

¹⁰ Estas afirmaciones de Trenas introducían un artículo en el que entrevistaba a destacadas personalidades de la cultura española sobre la conveniencia o no de que Picasso estuviera presente en el Museo del Prado. El artículo coincidía en fecha con la vuelta del arte del XIX al museo en 1971

Estos dos hitos de la Modernidad, Goya y Picasso, quedaban unidos en un constructo nacionalista del arte cuya base se hallaba en una presunta “biología estética” de los españoles, fruto de una herencia teórica de origen romántico de larga pervivencia. Y a la vez se generaba un auténtico problema: cómo conciliar el españolismo artístico con la lectura genealógica modernista para el período de los setenta años que mediaban entre la muerte de Goya en 1828 y las primeras producciones de Picasso. Una gran parte del ochocientos español quedaba en una tierra de nadie, al margen de los grandes relatos que emergieron en el siglo XX. Se trataba de pintores de sólida formación académica que habían crecido copiando a los maestros en el Museo del Prado, museo fundado en 1819 reinando Fernando VII. En su interpretación de la pintura que albergaba la institución habían discurrido, salvo excepciones, por caminos apartados de los lenguajes innovadores, manteniendo una gran complicidad con el poder económico y político. La marcada preponderancia de la pintura de historia durante este siglo, favorita de la Academia y de las adquisiciones del Estado, visibiliza dicha complicidad, que conllevaba dependencia así como unas condiciones de creación y producción restrictivas.

EL ARTE ESPAÑOL DEL 800.

DEL MUSEO DEL PRADO AL MUSEO DE ARTE MODERNO,

Y DE AHÍ AL CASÓN DEL BUEN RETIRO

El Museo del Prado se fundó a partir de las colecciones reales manteniéndose en primera instancia como propiedad de la Corona (Pérez Sánchez 1977; Géal 2005). Ya en su primigenia conceptualización en 1809 quedaba claro que una de sus metas sería que brillase “el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas” (Pérez Sánchez 1977: 13). En su primera presentación, por cierto sólo de cuadros españoles, su estructura organizativa separaba los artistas contemporáneos del resto, como se hacía patente en el catálogo de 1819: según Eusebi (1819: 20), si bien en los denominados entonces salones *Primero* y *Segundo* se mezclaba a los pintores de los siglos XVI y XVII, en el salón *Tercero*, y salvo excepciones, los artistas vivos y contemporáneos se colgaban todos juntos. No debemos entender esta separación primera como discriminatoria ya que, como recoge el catálogo de 1828, diez

y tanteaba la aceptación que podría tener una posible inclusión del malagueño en la primera colección nacional frente a la decisión de que su fecha de nacimiento marcará la frontera con el Museo de Arte Contemporáneo (Gutiérrez Márquez 2007: 458).

años después los contemporáneos —entre ellos se encontraban Goya, José de Madrazo, Aparicio o Maella— estaban emplazados en el mejor espacio del museo, la galería central, una zona privilegiada por su luz cenital y que posteriormente, durante muchos años, sería el espacio reservado para la escuela concebida como superior, la italiana. De hecho, desde un principio se trató de un emplazamiento temporal:

La primera división a la entrada de la gran Galería del medio contiene provisionalmente los de escuela española pintados por artistas que aun existen, o que fallecieron hace poco tiempo (Eusebi 1828: sp).

Las pinturas contemporáneas seguirían en el museo en una situación más o menos de paridad respecto al resto de colecciones hasta 1872.¹¹ Ese año el Estado, ya entonces depositario de la colección, decide reorganizar los museos nacionales de la ciudad de Madrid y fusiona el Museo del Prado con el Museo de la Trinidad, prevaleciendo el nombre y los locales del primero (Álvarez Lopera 2009).¹² Fue la primera reordenación de colecciones que vivió el museo. La cantidad y calidad de obras que recibió de golpe el edificio de Villanueva lo sobrepasó y puso en evidencia que carecía de espacio para una empresa de estas características. Por ello, esta fusión provocó paradójicamente y de rebote una escisión de colecciones, creándose el Museo de Arte Moderno a finales de siglo (Fig. 1).¹³ El ambiente era propicio para que los artistas de la centuria contaran con un espacio propio: por una parte, llegaban desde Francia noticias de la existencia en París de un museo para artistas vivos, el Musée du Luxembourg (Lorente 2008: 107-8); por otra, los creadores españoles lo venían reclamando desde 1847 (Jiménez Blanco 1989: 16-17).

En paralelo a esta situación estaba la escasa consideración que los académicos españoles del ochocientos despertaban en las esferas internacionales. Su marginalidad contrastaba con la paulatina puesta en valor a lo largo del siglo de los grandes maestros de la pintura española, casi desconocidos hasta entonces. Esta pintura, visibilizada en gran parte por la fundación del Museo del Prado, tendría una influencia determinante en la renovación pictórica y lingüística francesa (Portús 2012: 129-30). Así, en las lecturas

¹¹ La escisión entre generaciones de artistas iba ganando terreno con el tiempo, como ilustra el catálogo de pintores contemporáneos publicado por Emilio Ruiz Cañabate y Martínez una década antes de la creación del Museo de Arte Moderno. No incluía este catálogo entre la relación de autores ni a Goya, ni los artistas de su quinta (Ruiz Cañabate, Martínez 1889).

¹² El Museo Nacional de la Trinidad fue creado en 1840 para albergar los cuadros que, desde 1836, procedían de conventos y casas religiosas desamortizados en Madrid, Toledo, Ávila y Segovia. También atesoraba las compras estatales en los certámenes nacionales de Bellas Artes.

¹³ Sobre la historia y devenir del Museo de Arte Moderno véase Gutiérrez Márquez (2007).

que constrúan una historia del arte producido en España, la sempiterna comparación de la pintura académica con las grandes obras del Prado dejaba muy mal parada a la primera.¹⁴ A finales del siglo XIX, el decreto de creación del Museo de Arte Moderno ilustra, pese a criticar lo desacertado de tan recurrente parangón, que se trataba de un sentir extendido:

Insuficiencia del local, en el del Prado, para reunir la numerosa colección de obras artísticas de autores contemporáneos que, mal acondicionadas y no bien clasificadas en algunas de las salas del Museo Nacional, quedan [...] en condiciones poco airosas para sostener al lado de las grandes obras de nuestros maestros la reputación del arte contemporáneo, que si no alcanza, en la comparación con aquellas, la altura que en pasados siglos lograron nuestros artistas, no ha de desmerecer seguramente, sin que cieguen nuestro juicio exagerados optimismos, en el contraste con los desarrollos de las artes en países que gozan por ellos de renombre y fama en nuestros días (cit. en Pantorba 1950: 147).

El arte del ochocientos se emplazaría desde 1894 en el Palacio de Archivos, Bibliotecas y Museos, edificio de la actual Biblioteca Nacional en el Paseo de Recoletos. Sin embargo, a diferencia del caso francés su vocación no era ser un *musée de passage* sino un centro que acogiera a perpetuidad el arte español desde principios del XIX, exceptuando aquellos autores contemporáneos al nacimiento del Prado (Lorente 2008: 107). La obra de Goya (fallecido en 1828) se quedaba en el edificio de Villanueva siguiendo indicaciones de la comisión de expertos encargada de redactar el informe de escisión de colecciones, mientras que el nuevo museo arrancararía su discurso con los alumnos de David y Canova –José Aparicio y José de Madrazo, y José Álvarez Cubero, respectivamente (Lorente 2008: 108). La idea de Goya como eslabón más reciente y natural en la construcción de la cadena de grandes maestros estaba ya muy madura.

No había, pues, un discurso por centurias respecto a las decisiones de qué se quedaba y qué se iba, sino de individualidades, perpetuando la idea vasariana de generar el discurso histórico a partir del concepto de “genio” que, como veremos, ha seguido articulando las colecciones hasta la actualidad. Goya era quien marcaba la frontera; se consideraba un pintor ligado indefectiblemente al resto de artistas del museo, un digno heredero que por sus excepcionales recursos lingüísticos debía cerrar el relato del Prado. En 1872, Pedro de Madrazo le calificaba como

¹⁴ Valga una crítica de la participación española en la Exposición Universal parisina de 1855; el arte español estaba representado por treinta y cinco pintores, cinco escultores, un grabador y dieciséis arquitectos que la crítica consideró decadente: “Comme l’Italie, elle est dans une décadence artistique complète: la noble terre des Murillo, des Velasquez (sic), des Zurbaran et des Ribera, n’est plus qu’un temple sans pontifes. Aucun vestige de cette vieille école, qui est la soeur et la rivale de celle de Venise. La peinture religieuse et l’art pur ont fait leur temps en Espagne” (París 1856).

el pintor más genio que ninguno de sus contemporáneos [...] Naturalista como Velázquez, fantástico como Hogarth, enérgico como Rembrandt, y delicado también a veces como Tiziano y Veronés, y aún como Watteau y Lancret, apareció este gran genio descollando entre los degenerados pintores de su tiempo como un gigante roble entre enfermizos arbustos, y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, puramente realista y destructor de toda convencional belleza (1872: 404).

Pero era al Goya retratista y pintor de escenas galantes y pintorescas al que pareciera referirse el hijo de José de Madrazo. El Goya último no se conectaba fácilmente con sus compatriotas coetáneos o con los inmediatamente posteriores (Vicente López, Juan Antonio Ribera, José Aparicio, José de Madrazo). Si nos atenemos a las opiniones de Pedro de Madrazo sobre las dramáticas pinturas de la Guerra de la Independencia, veremos que eran totalmente opuestas a las vertidas en la cita anterior. Preñado de prejuicios estéticos, pero creemos que también de clase, las despreciaba en 1889 al compararlas con el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* de Antoni Gisbert. Para Pedro de Madrazo eran poco pertinentes sobre todo por los tipos populares fusilados por el pelotón de soldados franceses y “nos representó a las víctimas del día 3 de mayo del año 8 en un grupo de feos e innobles pillastres sacado de la hez del vecindario madrileño” (cit. en Reyero 1989: 158). Madrazo consideraba que el artista ignoraba “la verdad y nobleza” de la vida humana y sin embargo potenciaba los aspectos desagradables o ridículos (Glendinning 1983: 122). Para la interpretación peyorativa de estos cuadros Pedro de Madrazo contaba con un antecedente directo, su padre. Durante su etapa como director del Museo del Prado había decidido que los cuadros del *Dos de mayo* y *Tres de mayo* no fueran disfrutados por el público hasta 1854 y que aun entonces lo hicieran en un espacio arrinconado y entre tinieblas. Ante las críticas por amagar estos dos cuadros, José de Madrazo afirmaría que se trataba de bosquejos “muy distantes de aquel mérito artístico que tanto le distingue en otras muchas obras que ejecutó con gloria” (Pita Andrade 1989: 28). Sabemos por el catálogo de Madrazo de 1872 (LXII, 407-408) que, al menos a partir de esa fecha, la pareja de pinturas estuvieron colgadas dignamente en la galería central, donde serán fotografiadas años más tarde por Laurent. Lejos Goya de la serena grandeza del clasicismo davidiano y de sus personajes de belleza idealizada y estereotipada, su retrato de la realidad de los hechos generó rechazo en generaciones posteriores de artistas académicos. La tensión entre el academicismo clasicista propugnado desde los ámbitos de poder –teorizado por Mengs–¹⁵ y el naturalismo de la pintura de los grandes maestros del Prado no siempre

¹⁵ Anton Raphael Mengs marcó en España los principios fundamentales del clasicismo. Sus análisis, por ejemplo, de la pintura de Velázquez dejan vislumbrar su sincera admiración por su avezada técnica pero lo incluye dentro de su clasificación jerárquica en el estilo “natural o de la naturaleza”, de los más bajos por él considerados. En el vértice de su pirámide se encontraba el estilo “sublime”, personificado por el idealismo del *Apolo del Belvedere* (Portús 2012: 89-90).

encontraba acomodo, pudiendo ser el artista más cercano en el tiempo, Goya, el eslabón más frágil de la cadena, sobre todo por su descarnada última producción: ningún cuadro del aragonés estuvo colgado en la Sala de la Reina Isabel, el espacio que mostró una selección de las mejores piezas del museo durante la segunda mitad de la centuria (Géal 2001: 168).

Aunque incluso los más acérrimos defensores del clasicismo, como fuera precisamente el caso de José de Madrazo, aconsejaban seguir la senda de los grandes pintores del Prado (Portús 2012: 178), esta circunstancia pudo no estar exenta de un más que necesario fortalecimiento del orgullo nacional en una época histórica de decadencia, un siglo al que le quedaban aún traumáticas experiencias que vivir. Como ha planteado lúcidamente Pierre Géal (1999: 252), el concepto de “escuela española” no era sinónimo de manera, ni implicaba en realidad conceptos estilísticos, sino que tenía una dimensión identitaria y política, lo que, como hemos visto, todavía en las últimas décadas del siglo XX se concebía conectado a una “biología estética” nacional, una manera de hacer natural, esencial, “racial” y espontánea. Una invención, ésta de la “escuela española”, con gran éxito durante centurias y de la que continúan quedando hoy rastros en textos académicos y decisiones museográficas.

Ligado Goya desde el siglo XIX a la pintura francesa, sobre la que tuvo una fuerte impronta –pensemos por ejemplo en las figuras de Delacroix o Manet– (Lacambre, Tinterow 2003), los caminos rupturistas de las vanguardias lo situaron en el origen de una construcción genealógica que generó la presencia mítica que mantiene en la actualidad. La existencia de Goya, del último Goya, originaba por tanto no pocos quebraderos de cabeza en la construcción de una línea continuista en la llamada escuela española que los autores más académicos evitaron al generar unas teorías que caracterizaban “lo español” tan sumamente ambiguas que, aunque desarrolladas a partir de la consideración de identificar el “arte nacional” como naturalista y realista, permitía líneas de fuga e incluir, por ejemplo, al Greco (Portús 2012: 157). Se trata del mismo Goya que, como analizaremos más adelante, generó un brusco contraste en el montaje que el Museo del Prado mantuvo desde 2009 a 2015: embutido entre el neoclasicismo y Raimundo de Madrazo.

A salvo de Goya, la creación del Museo de Arte Moderno ahorraba conflictos a los relatos del Museo del Prado construyéndose este último definitivamente como una pinacoteca de grandes maestros europeos. El Prado dejaba atrás lo que Javier Portús ha considerado la “naturaleza bipolar” de su fundación (2012: 152): tenía carácter internacional al estar formado por colecciones reales pero, en cuanto a museo del siglo XIX, poseía una acentuada reivindicación nacional.

El ochocientos, como un reflejo de su escasa consideración, sufrió estrecheces ya de partida (*La Ilustración Española y Americana* 1898: 83) y ocupó como hemos indicado

dos espacios distintos en el siglo XX (Gutiérrez Márquez 2007). Este rechazo generalizado empezó a remitir a partir del franquismo: la política cultural del régimen, como ha estudiado Teresa Sauret (2013: 169), recuperó “valores de la España eterna insistiendo en los mismos hitos que los románticos y finiseculares”.¹⁶ No le faltaban ya entonces defensores a los ochocentistas. A mediados del siglo XX el historiador Bernardino de Pantorba, intentando suavizar unas críticas hacia los académicos del XIX que se habían convertido en perpetuas, reclamaba más relativismo histórico por lo escasamente ecuánime que le parecía tan recurrente parangón:

Debe hablarse del Museo de Arte Moderno que tiene Madrid, sin ese tono despectivo con que frecuentemente lo han tratado, y siguen tratándolo, muchos cronistas y críticos, para quienes, por lo que se ve, no existe el concepto de la relatividad. Ciertamente, comparado con el del Prado, este otro Museo queda en nivel bajo. Pero no es así como debemos mirar las cosas (Pantorba 1950: 147).

También en estos años se realiza la primera revisión histórica seria y de carácter global del arte realizado en España en el siglo XIX. Con los precedentes de los extranjeros Paul Lefort y Paul Lafond, y de Aureliano de Beruete (1926), Juan Antonio Gaya Nuño (1966) llevó a cabo el tomo correspondiente de *Ars Hispaniae* bajo el título *Arte del siglo XIX*.¹⁷ De manera similar a Bernardino de Pantorba y sin perder el sentido crítico hacia el objeto de estudio, se lamentaba de que el arte español de esa centuria fuera criticado de forma apriorística sin que sus censores lo conocieran realmente (Gaya Nuño 1966: 12). Con la premisa de intentar ser neutral y negando la ingenuidad de que los creadores de ese siglo fueran “inferiores”, ponía en el centro de su discurso la existencia de unas circunstancias históricas que impidieron que pudieran desarrollarse grandes artistas. En su relato, estructurado por individualidades, citaba a Goya (fallecido en 1828) y a Picasso (nacido en 1881) como hitos en el principio y final de la centuria, autores que, sin embargo, no eran estudiados en su libro. Estas fechas que, como veremos, fueron básicas en España para generar los límites cronológicos tanto de carácter historiográfico como museográfico, aseguraban para el historiador “más que otro dato cualquiera cómo el XIX fue un siglo de puentes, de crisis, de alumbramientos dolorosos” (Gaya Nuño 1966: 13).

En 1951, cuando los artistas decimonónicos no eran ya contemporáneos, las colecciones se dividieron en dos: la de artistas del XIX –Museo Nacional de Arte Moderno– y la de los creadores del siglo XX –Museo Español de Arte Contemporáneo– (Jiménez

¹⁶ Teresa Sauret realiza en este ensayo una documentada revisión de las exposiciones de artistas del ochocientos español desde 1900 hasta la actualidad.

¹⁷ Véase su “Prólogo personal” al volumen en la selección de lecturas del CD.

Blanco 1989; Gutiérrez Márquez 2007: 456-57). En 1971, tras una nueva reunificación de colecciones, los fondos del siglo XIX volvieron a depender del Museo del Prado (Layuno Rosas 2004: 45). Para esta nueva reestructuración se tomó una decisión que afectaría a las divisiones de los fondos estatales durante décadas y que se mantiene vigente a día de hoy: la fecha del nacimiento de Picasso (1881) cerraría el arte del ochocientos español, dependiendo los autores nacidos a partir de esa fecha del Museo de Arte Contemporáneo (Gutiérrez Márquez 2007: 458). Se generó paralelamente una lista de excepciones de autores nacidos con anterioridad que, por sus lenguajes innovadores, no albergaría el Prado, sirviendo de guía a la reestructuración de colecciones que, ya nacido el MNCARS, tendría lugar en 1995 (Gutiérrez Márquez 2007: 458). Como los problemas de espacio del edificio de Villanueva, pese a haber experimentado algunas ampliaciones (Checa 1999: 13), no se habían subsanado, la colección se colgó aislada en el cercano edificio del Casón del Buen Retiro. En el Prado, pero no dentro del Prado.

Con la llegada de la democracia y la creación de políticas culturales autonómicas, los pintores académicos españoles estaban experimentando otro empujón en su rehabilitación ya que cada región y municipio deseaba hacer visibles a sus artistas locales, a muchos de los cuales había pensionado en la centuria anterior (Sauret 2013: 181). En Madrid, la entrada de *Guernica* en las colecciones estatales en 1981 y la decisión de albergarlo en el Casón junto a los fondos del siglo XIX parecía amparar una renovación en la visibilidad de los ochocentistas españoles. Construida por Alfred Barr como la obra fundamental del MoMA y por tanto legitimada como corazón de la Modernidad, su llegada a España en plena Transición democrática le añadía el peso simbólico de la “vuelta” de un exiliado republicano (Tejeda 2010a: 484). Se descolgó parte de la colección del ochocientos dejando para el gran mural picassiano el espacio con mayor peso dentro de la topografía simbólica del edificio: el corazón del mismo situado en el salón de baile. *Guernica*, dispuesto tras un aparatoso dispositivo de seguridad bajo los frescos de Lucas Jordán, generó largas colas de público a las puertas del Casón, y aunque no se trataba de usuarios que acudieran a conocer nuestro XIX, bien pudieron estas obras beneficiarse de ello.¹⁸ Como declarara entonces Joaquín de la Puente, subdirector del Prado,

El *Guernica* ha conseguido casi un milagro: revitalizar el Casón del Buen Retiro, hacer que los fondos del siglo XIX, que llevaban años muertos de risa, sean abundantemente visitados (Pereda 1982).

¹⁸ Sin embargo, entre Picasso y muchos de los pintores representados en el Casón se producía una convivencia tensa, ya que testimoniaban una profunda fractura lingüística e, incluso, ideológica. Durante su corta estancia madrileña (1897-98) el malagueño había rechazado vehementemente a muchos de ellos que, entonces, eran sus profesores en la Escuela de San Fernando.

Perdido el Salón de Baile para las grandes pinturas de historia, el resto de obras quedaban en las salas altas del Casón y dispersas por diferentes instituciones estatales, denunciándose en ocasiones por parte de los usuarios que, frente al dispendio de medios económicos y técnicos con los que había contado la urna que albergaba *Guernica*, se producía un descuido que rayaba la improvisación en la presentación de la pintura decimonónica, como que se utilizara cinta *dymo* para rotular las salas (Torrico 1981: 3).¹⁹ Por su parte, algunos especialistas empezaban a reclamar al final de la centuria un espacio específico para la pintura decimonónica, así como su rehabilitación pública (Gállego 1988: 15; Reyero, Freixa 1995), lo que parecía estar en sintonía con los proyectos políticos que llegaron a albergar la idea de crear un museo específico para el arte del XIX que arrancaría con Goya y llegaría a las puertas de la Modernidad (*ABC* 1989: 45). Sin duda existía un antecedente para estas reflexiones en Francia: la fundación del Musée d'Orsay en París (1986) había supuesto una revisión del arte del siglo XIX.²⁰

En 1992 *Guernica* cruzó la calle junto a sus dibujos y bocetos para alojarse definitivamente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en un proceso no exento de polémica. El ochocientos español volvía a quedarse aislado advirtiendo cómo las colas de público migraban a otro lado (Fig. 2). Sin embargo, la valoración de estos cuadros parecía dar un vuelco contagiada por el efecto Orsay, animando a los valedores de la pintura académica a iniciar otras batallas similares e inspirando al Museo del Prado en un proceso de reivindicación de sus fondos del ochocientos que se llevó a cabo definitivamente entre 2007 y 2009.

*TRES ETAPAS EN LA REHABILITACIÓN DE LA PINTURA ACADÉMICA FRANCESA:
DEL MUSÉE D'ORSAY AL NOUVEL ORSAY (1986/2003/2011)*

La inauguración del Musée d'Orsay tuvo lugar bajo la presidencia de François Mitterrand, aunque la idea se había propuesto durante el gobierno de Valéry Giscard d'Estaing en los años setenta, una época política de magnos proyectos culturales combinada con la *grandeur* que cada presidente francés deja como huella de su paso. Orsay coincidía con una crisis profunda de la Historia del Arte que, alentada por las teorías

¹⁹ La dispersión del Museo del Prado por distintos museos e instituciones fue especialmente severa con las obras del siglo XIX, las más abundantes de la colección. Por ello, es especialmente feliz la publicación en 2015 de un completo catálogo razonado, realizado tras una investigación de varios años en la que se han encontrado, fotografiado y estudiado muchas piezas perdidas (Díez, 2015).

²⁰ Julián Gállego, en su demanda de una mayor dignidad para las obras del XIX español, citaba, de hecho, el ejemplo del recientemente inaugurado Orsay (1988: 15).

postmodernas, inició un proceso de cuestionamiento del canon de la Modernidad, relativizando sus inclusiones y exclusiones (Mainardi 2008: 485-499).

Los fondos del siglo XIX que custodiaba el Estado francés necesitaban contar con un nuevo espacio, ya que el Musée du Jeu de Pome se había quedado pequeño para la gran cantidad de público interesado en el impresionismo y sus secuelas (Barker 1999: 68). Se habían convertido en unas tendencias pictóricas muy populares: visitar el “museo impresionista” se hacía tan obligado para un turista como subir a la Torre Eiffel.

Para albergar el museo se rehabilitó una antigua estación de trenes, la Gare d’Orsay, construida en 1898 por el arquitecto Victor Laloux –un monumental edificio que tenía anexado un hotel de lujo. Se contrató para el trabajo de definición de los interiores a Gae Aulenti, la arquitecta que en los años ochenta había “domesticado” las salas diseñadas por Renzo Piano en el Centre Georges Pompidou. Aulenti trabajó sobre la arquitectura y ornamentación *demodée* de Laloux, un edificio funcional que había llamado la atención por su monumentalidad y decorativismo a algunos artistas de su tiempo al contener numerosas referencias a la arquitectura de los palacios y museos (Mainardi 1987: 33). El Musée d’Orsay abrió sus puertas el 1 de diciembre de 1986.

El liderazgo del plural equipo que definió el discurso de las colecciones estaba formado por la historiadora marxista Madeleine Rebérioux (asesora de cultura del gobierno que pretendía dar una lectura de historia social del arte a la colección), Michel Laclotte (responsable de una pionera exposición sobre el Musée Luxembourg que había supuesto una de las primeras revisiones de la pintura académica francesa) y Françoise Cachin (nieta de Signac y firme defensora de los “rebeldes”). Tras duras tensiones y debates, se llegó a una fórmula intermedia, algo indefinida, entre un museo de obras maestras y un museo de historia, si bien la propuesta de Rebérioux de incluir objetos que lejos de su mérito estético caracterizaran la cultura de masas del siglo XIX quedó en la cuneta (Le Débat 1987: 5; Barker 1999: 55). Se tomaron dos decisiones esenciales consensuadas por un amplio equipo de conservadores (Pomian 1987: 7): por un lado, las directrices cronológicas que definían el museo serían tanto históricas como artísticas, reuniendo obras del periodo 1848-1914; 1848 señala una importante oleada revolucionaria en Francia y en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial. Este paréntesis temporal también se leía artísticamente aunque de manera menos definida ya que los ritmos de los distintos lenguajes no iban a la par y podían adelantar o atrasar las fechas de esa horquilla (Pomian 1987: 4-5). Esta reorganización dejaba por ejemplo a Delacroix, Corot o Ingres en el Musée du Louvre, pero también generaba interesantes figuras bisagra: por ejemplo, Courbet podía tener obras tanto en el Louvre como en Orsay, o Vlamínck en Orsay y en el Centre Georges Pompidou, lo que construía sugestivos puentes entre los tres museos.

Por otro lado, se acordó trascender el canon, es decir, se optó por mostrar sin cribas una visión integral de lo que había sido el arte del ochocientos francés, con sus luces y sus sombras. Al vaciar los almacenes del Louvre sacando a la luz los cuadros y esculturas de los artistas académicos, se puso en evidencia que sólo los especialistas los conocían. Orsay decidió mostrar las obras triunfantes en los salones, a cargo de los creadores más afamados y oficiales del siglo XIX –académicos–, junto a los artistas de esta misma centuria que eran tan populares en las últimas décadas del siglo XX –los “rebeldes”, o lo que es lo mismo, los impresionistas y satélites. Se desbrozaron distintas categorías de artistas en lo que hasta hacía poco había sido rechazado en bloque. En este proceso se objetaron y quedaron en las cámaras de los museos aquellas obras que Laclotte calificaba de “vulgaridad pictórica” (Le Débat 1987:5), los mismos que Cachin llamaba “verdaderos *pompier*” (Pomian 1987: 3-5),

le meilleur du musée reste évidemment le contenu de l'ancien Jeu de Paume et du Louvre, et alors que nous espérions faire des trouvailles dans les réserves, nous avons eu la plupart du temps confirmation qu'il s'agissait simplement de mauvaise peinture. Celle-là –la vraie peinture “pompier”– est restée en réserve. Nous avons surtout eu des déceptions, mais parfois d'heureuses surprises. Surtout, nous nous sommes aperçus qu'on mettait souvent dans le même sac des gens qui n'avaient pas grand-chose à voir les uns avec les autres. Nous avons découvert beaucoup d'artistes qui représentent une sorte de juste-milieu: entre les deux camps antagonistes, et qui sont excellents, mais que le tri de la postérité ou l'évolution de leur carrière ont fait basculer du mauvais côté (Pomian 1987: 3).

Pero, ¿qué significaba estar en el lado erróneo? ¿dónde se encontraba el límite entre catalogar una pintura como académica o como *pompier*? Una vez desplomado el canon modernista que había forjado durante décadas fronteras palmarias, en manos del equipo de conservadores del Orsay se encontraba decidir qué era “bueno” y qué “malo”, o lo que es lo mismo, qué piezas contenían valores formales, narrativos o estéticos que pudieran aportarse al nuevo relato museográfico de la pintura del ochocientos. Cuando Cachin intentaba justificar las distintas decisiones tomadas las basaba en la calidad de las piezas, sorprendentemente utilizaba los mismos argumentos que habían servido para construir el canon. Acababa admitiendo que la sentencia sobre una obra se apoyaba en intuiciones subjetivas, en el gusto, y en las sensaciones que despertaba al equipo una vez se colgaba junto al resto:

notre métier est très concret, en fin de compte : on essaie un tableau au mur, et tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi, on s'aperçoit qu'il ne “tient pas”... les œuvres que nous allons montrer sont celles qui nous ont paru, dans l'ensemble, “tenir” (Pomian 1987: 4).

Esta decisión ponía sobre la mesa la capacidad que tenía un museo de legitimar artistas que se encontraban fuera del canon artístico e historiográfico a través del formato exposición. Una decisión que contaba con interesantes precedentes desde mediados del siglo XX de proyectos antológicos e incluso de tesis que habían tenido un éxito desigual en su intento de rehabilitar a los artistas académicos franceses. La veda la abrió el Detroit Institute of Arts en 1954 en Estados Unidos con una muestra que pretendía presentar las dos caras del XIX, *The Two Sides of the Medal*, y que aspiraba a repensar los criterios de calidad artística que para esta centuria había construido la Modernidad. En 1973 el Musée des Arts Décoratifs de París presentó *Equivoques* y, un año después, el ya citado Michel Laclotte inauguraba en el Grand Palais *Le Musée du Luxembourg en 1874* (Guégan 2015: 55-59).

Diez años más tarde, en 1984, Rosenblum y Janson publicaron en inglés *El arte del siglo XIX*.²¹ Éstos señalaban la anticipación de las exposiciones temporales a los discursos académicos y reconocían su capacidad e influencia en ellos mismos. Rosenblum consideraba una “deformación” la visión modernista del siglo XIX y clamaba por un enfoque más “flexible”:

siguiendo el ejemplo de muchas exposiciones de arte recientes, pensábamos que la mejor manera de organizar el arte del siglo XIX consistía en vincularlo con los sucesos históricos de su entorno (Rosenblum, Janson 1992: 9).

El discurso caló y obtuvo una rápida difusión con traducciones del libro a varias lenguas. La rebeldía lingüística había tenido su epicentro en Francia, por lo que el resto de países de la órbita occidental había visto cómo su arte del ochocientos quedaba en los márgenes del canon modernista. La rehabilitación de la pintura académica francesa ponía al día el dicho, “Cuando París estornuda, toda Europa se constipa”. Muchos historiadores europeos y americanos del ochocientos vieron con alborozo que su objeto de investigación se resituaba en la academia y en el mercado.

Aunque parecía tratarse de una firme restitución de la pintura académica, podemos observar en las fórmulas museográficas implementadas y en algunas declaraciones públicas que ofrecer visibilidad no suponía equiparar ambas tendencias. Cachin, sorprendentemente, llegaba a declarar que lo realizado por Orsay no era “une nouvelle vision théorique du XIXe siècle [...] mais encoré une fois, un hereux hasard qui a permis de montrer dans un même espace ce qui était éparpillé dans différents lieux”, para continuar: “Si le public retirait l’impression qu’il est en présence du musée de la révision, nous aurions le sentiment d’avoir échoué” (Pomian 1987: 2 y 7). Como hemos visto,

²¹ Rosenblum ya había adelantado su discurso en un ensayo que se publicó para el catálogo de la exposición de pintura francesa del siglo XIX organizada por el Minneapolis Art Institute en 1969.

por un lado se produjeron explicaciones atoradas por parte de la dirección del museo cuando la polémica saltó al debate público, y se puso en evidencia la inexistencia de consenso entre los especialistas en arte de los siglos XIX y XX. Por otro lado, el diseño museográfico elegido, la sintaxis del relato, así como la arquitectura de sus espacios, marcaban fuertes diferencias entre unos y otros.

En el doble objetivo de Orsay de construirse como un museo de Historia del Arte y visibilizar una época, no bastaba con las sempiternas pinturas o esculturas sino que era preciso incluir el resto de disciplinas creativas que relataran su espíritu. Así, reunió ejemplos de arquitectura, escenografía, artes aplicadas y fotografía, tan importante en ese periodo y con Francia como uno de sus faros internacionales. Se huía voluntariamente de las *period-rooms* de tendencia anglosajona y se defendía la elección de cada objeto por sus valores estéticos, lo que, según Barker (1999: 56), convertía a Orsay en un museo de arte convencional que servía fundamentalmente para afirmar la superioridad cultural de la élite de la burguesía al eliminar objetos pertenecientes a la cultura popular y de masas. Por otra parte, la transición hacia un nuevo paradigma museístico que se alejara de las directrices decimonónicas fue lenta, manteniendo la separación de las artes creada por la Academia y retomada por el modernismo: pintura, escultura, algo de arquitectura y escenografía y artes aplicadas. Se decidió encerrar cada disciplina artística en un bloque de información aislado, como si Orsay, el gran museo, estuviera conformado por varios museos temáticos pequeños.

Similar circunstancia se generaba respecto a la reunión de académicos y “rebeldes” en un museo desde que convivieran por escaso lapso de tiempo en el Musée Luxembourg a principios del siglo XX. Se construyeron departamentos estancos, si bien los académicos contaban con algunas figuras bisagra. El discurso expositivo se fundamentaba en la coexistencia tensa entre “rebeldes” y académicos en el siglo XIX por lo que, en lugar de optar por una ordenación sincrónica se les separó, legitimando el canon historiográfico a través de la museografía: más que “junto” mostraban una tendencia “frente” a otra, subrayando unas artísticamente e insuflando a determinadas piezas académicas una función meramente ornamental y escenográfica a través de los dispositivos museográficos y la escenografía arquitectónica.

En la arquitectura con referencias palaciegas que había ocupado la antigua estación de trenes –la entreplanta y la planta baja–, se instalaron los *salonniers*. Si exceptuamos a Courbet o Manet, colgados también abajo como nexos entre ambas tendencias en una *artist room*, los académicos se mezclaban integrándose en diferentes corrientes formales. Mientras, en los pisos altos se situaban impresionistas y postimpresionistas (Figs. 3 y 4).²²

²² Nos servimos de la denominación anglosajona *artist room*, la más utilizada en el argot expositivo, para referirnos a una sala dedicada monográficamente a un artista.

La escenografía arquitectónica diseñada para unos y otros era distinta, recordando ligeramente las fórmulas de exposición originales de estas piezas. Para los *salonniers* Gae Aulenti aprovechó la arquería de una de las naves laterales para generar monumentales capillas mientras que en la zona más baja, que antiguamente había acogido las vías del tren, levantó una arquitectura dentro de la arquitectura, unos cubos similares a los que había diseñado para el Pompidou; así generaba espacios adecuados para albergar obras de menor tamaño, maquetas de escenografía, artes decorativas, y demás.²³ Los espacios resultantes rememoraban la arquitectura monumental de los salones del ochocientos, permitiendo el montaje de cuadros a varias alturas ocupando el muro de abajo arriba, una herencia de los gabinetes de pinturas del siglo XVII. La arquitectura original, con sus arcos, casetones y molduras policromadas, ornamentos y pinturas murales, no se intentó disfrazar sino que se subrayó, entrando en diálogo con las pinturas allí colgadas (Fig. 5). Así, por ejemplo, el muro en forma de media luna en el que se apoyaba la obra *Cain* de Fernand Cormon, una gigantesca pintura de 4 x 7 m., funcionaba casi como una estratigrafía que revelaba el paso del tiempo. Un diálogo de superposiciones temporales, de pieles en el espacio, entre los lunetos decorados de la arquitectura de Laloux, el muro quebrado que Gae Aulenti había diseñado para taparlo parcialmente y la obra: una convergencia que reflejaba intencionadamente con su gran contaminación visual el desorden de la mirada postmoderna (Fig. 6).

El exiguo crédito que los responsables del museo ponían sobre este tipo de pintura se puso en evidencia en muchas ocasiones pero en especial en la entrevista que Krzysztof Pomian le hizo a Cachin donde ésta contestaba a sus detractores respecto a la presencia de una sola obra en el pasillo central, lo que la hacía única. Se trataba de *Romains de la décadence* (1847) de Thomas Couture, pintor académico que fue profesor de Manet. Françoise Cachin se defendió declarando paradójicamente que el cuadro era parte de la decoración (Newhouse 2005: 217), es decir, Cachin entendía la obra como un mero telón o escenografía del museo, pero no como una pieza artística (Fig. 7).

²³ El Centre Georges Pompidou, diseñado en la década de los años setenta por Renzo Piano y Richard Rogers, resultaba adecuado para las piezas de post-estudio realizadas a partir de los sesenta, sin embargo provocaba que se perdieran en sus monumentales espacios las obras de pequeñas dimensiones producidas por los artistas de las vanguardias. Aulenti generó entre 1982 y 1985 una arquitectura dentro de la arquitectura, una rehabilitación integral del espacio para la que construyó pequeñas celdas comunicadas entre sí en las que rememoraba los *ateliers* con ventanales cenitales a dos aguas parisinos de principios de siglo; así subrayaba simbólicamente el papel de París como el centro originario de la producción de las vanguardias históricas. Estos espacios, de dimensiones más reducidas respecto a los museos de Bellas Artes del siglo XIX, recordaban en su estructura básica la idea de *living room* que el MoMA había proyectado en los años 30: salas con techos bajos pensadas para acoger las piezas realizadas desde los impresionistas (Tejeda 2009, 426).

Pero el clímax de estas piruetas escenográficas y museográficas se encontraba en el salón de baile: los cuadros de William-Adolphe Bouguereau, uno de los pintores más kitsch de la época y de más debatido rescate, estaban sobre caballetes.²⁴ Françoise Cachin lo expresaba sin ambages: “Cézanne reste sans comparaison possible avec Bouguereau, et il n’était pas question d’introduire des equivoques dans cette hiérarchie des valeurs” (Pomian 1987: 7). El paso del tiempo, la historia, la memoria, se mostraban visualmente en un espacio que funcionaba como huella de aquella sociedad decadente del ochocientos que precisamente cubría sus salones con pintura académica.

La escultura sufrió un cierto maltrato museográfico en el Orsay, condenándola a asumir un papel decorativo, a ser tratada como segundona, residuo de los prejuicios decimonónicos de personas tan relevantes como Charles Baudelaire (Baudelaire 1975: 415; Hamrick 2006: 110). En la colección Orsay, la escultura se localizaba en las entreplantas y en el pasillo central, espacios que funcionaban como transición entre una sala y otra, lo que provocaba que no se contemplara sino que se paseara. En contraste con la pintura, los márgenes que dividían en la escultura lo académico de lo rebelde eran mucho más borrosos, padeciendo tanto Rodin como la escultura académica la contaminación visual de la arquitectura con tintes faraónicos de Gae Aulenti, de los dispositivos de seguridad y de las huellas de la antigua estación (Fig. 8).

Sin embargo, la misma arquitecta generaba una escenografía distinta para los espacios de la planta superior en parte el antiguo hotel anexo a la estación. Aquí se alojaron los “rebeldes”, los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y *nabis*. Como es natural, las alturas de este espacio originalmente habitacional eran menores, lo que permitía evocar a los apartamentos de la época, especialmente aquellos que se encontraban más altos y recibían abundante luz natural por ventanas cenitales –pensemos por ejemplo en el ático de Nadar en el boulevard des Capucines que acogió la primera exposición de sus colegas impresionistas en 1874 (Fig. 9).²⁵ Pero fuera de estas referencias, lo cierto es que Gae Aulenti diseñó para estas zonas cubos blancos: no había huellas de la vieja arquitectura del hotel, ni elementos arquitectónicos ornamentales

²⁴ Esto recuerda el uso de los cuadros victorianos en el Museo Kelvingrove de Glasgow: sirven exclusivamente para hacer un paréntesis de descanso a medio camino entre el juego y la chanza, para aquellos espectadores que acaban de ver obras del impresionismo.

²⁵ Se trata de espacios que, por sus dimensiones y alturas –se encuentran entre los 2,60 m de las salas dedicadas a obra sobre papel y los 5 m aproximadamente del resto–, recuerdan la galería tipo *living room* que marcó en el siglo XIX el *marchand* Paul Durand-Ruel, fórmula que triunfaría en los museos de arte moderno. La dirección del centro calificó la planta superior de privilegiada tanto por esta razón como por sus espléndidas vistas (las panorámicas están señaladas en los planos que recibe el visitante con la entrada, lo que subraya el cariz turístico que el museo da a la visita).

más allá de las necesidades puramente constructivas, si bien dejaba la piedra clara vista. Las pinturas estaban alojadas en un ámbito atemporal que seguía los parámetros de la museografía modernista canonizada por el MoMA a partir de los años veinte y que se había convertido en un recurso gramatical más para señalar la artísticidad; dispositivos en los que las “nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo”, que Crimp (1985: 89) veía minadas en el alegato post-moderno, se mantenían incólumes. Una arquitectura invisibilizada en aras de la pintura y que daba continuidad a la manera en la que los espectadores llevaban viendo estas piezas desde hacía décadas, tanto en exposiciones temporales como en los museos que, por todo el mundo y de manera inercial, habían adoptado la fórmula del cubo blanco como única posible.²⁶

De nuevo Orsay se mostraba como dos museos dentro del mismo museo. Un museo de museos. Si para los artistas académicos se construía como un museo de Historia del Arte que contextualizara el momento histórico como estrategia para arropar la presentación de unas obras hasta entonces amagadas, en la planta alta la faceta histórica aparecía borrada, omitida, porque era un museo de arte, de lenguajes, de formas, al tratarse según los responsables de una pintura que se justificaba por sí sola: Cachin entendía de forma esencialista que “la fuerza de las obras habla por ellas mismas” (Pomian 1987: 6).²⁷

Concluyendo, podíamos encontrar una gran permisividad para la experimentación de nuevas fórmulas de diseño museográfico en la zona académica y, por contraste, los espacios reservados para los artistas “rebeldes” mantenían propuestas conservadoras que seguían las pautas del cubo blanco de raíz modernista.

Emma Barker analizó en su momento la gran perplejidad que generó en los círculos de especialistas esta indefinición ideológica de Orsay: para Robert Rosenblum ofrecía una mirada postmoderna hacia el siglo XIX, en la que desaparecían las lecturas blancas o negras disueltas “en una infinita gama de grises”; mientras que para Alain Kirili era el templo de un peligroso revisionismo histórico que reproducía “el contexto decimonónico en el que Monet, Courbet, etc., fueron marginados de forma violenta”

²⁶ El cubo blanco había encontrado en el MoMA de Nueva York, y en Alfred Barr, una de las mejores plataformas de legitimación artística mundial. Barr inauguró la primera sede del MoMA con una muestra dedicada a Seurat, Cézanne, Van Gogh y Gauguin (1928), el primer paso para la construcción de su “torpedo” genealogista (Staniszewski 2001). Desde el punto de vista positivo, el cubo blanco es el paradigma de la modernidad.

²⁷ Curiosamente, y ante el aluvión de críticas, desde el gabinete de prensa del museo se rechazó la existencia de referencias históricas o estilísticas en la arquitectura, una decoración específica o, incluso, la adopción modernista del *white cube*.

(Barker 1999: 61). Orsay fue calificado de museo postmoderno por Mainardi o Barker y, por Zunzunegui, museo crítico o manierista (Zunzunegui 2003: 96-100).²⁸ La interpretación de estos últimos teóricos situaría a esta nueva institución en la línea de lo descrito por Douglas Crimp y agregado a la lectura de Theodor Adorno sobre la muerte de los museos: lo que muere es la Modernidad, por tanto un museo pretendidamente postmoderno como Orsay podría leerse como un paradigma del cambio en la naturaleza de la cultura (Adorno 1962; Crimp 1985: 75-91). Sin embargo, nuestro análisis sobre sus dispositivos museográficos revela que mientras que podemos interpretar como postmodernas las decisiones respecto a qué objetos conforman la colección, se utilizaron estrategias discursivas modernistas o postmodernas dependiendo del objeto a mostrar.

Tras el nombramiento de Serge Lemoine en 2002 como nuevo director, el museo experimentó algunos cambios (Newhouse 2005: 215-219). Lemoine, especialista en arte abstracto del siglo XX, modificó parcialmente el diseño museográfico con una vuelta al canon y a la hegemonía impresionista, una marcha atrás respecto a la mirada postmoderna de 1986. La obra considerada academicista se mantuvo contaminada visualmente por las huellas de la arquitectura de Laloux y del diseño de Gae Aulenti, retirando asimismo algunas pinturas *pompier*. Transformó, por ejemplo, la instalación de los *courbet* y de *Olimpia* de Manet (1863) que seguían presentándose abajo si bien de manera aislada, con escasas contaminaciones visuales y con dispositivos que los señalaban artísticamente respecto del resto de obras de los *salonniers* (Fig. 4).²⁹ Además,

²⁸ En su *Metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*, el historiador vasco Santos Zunzunegui realizaba una clasificación tipológica de los museos considerando el Museo del Prado como un Museo Tradicional, es decir, aquellos que “intentan resaltar [...] la afinidad entre contenido y continente, siendo en ellos la arquitectura tanto una manera privilegiada de *valorizar* las colecciones como una forma de *orientar* el acercamiento a las obras de arte mediante el trazado de un *itinerario de la percepción*” (2003: 85) –las cursivas son del texto original. Considero el Musée d’Orsay un Museo Manierista por su capacidad de reescribir el pasado y generar una nueva proposición (véase el fragmento reproducido sobre estas consideraciones en la selección de lecturas del CD). Creemos que pese a que el libro de Zunzunegui se escribió años antes de la incorporación de la pintura del siglo XIX al relato del Museo del Prado en 2009, su categorización sigue vigente: en nuestro artículo se defiende que la institución madrileña no generó en realidad una relectura crítica de la Historia del Arte español del ochocientos.

²⁹ *Olimpia* experimentó cambios museográficos que la subrayaban como una pintura relevante: se colgó de forma aislada en una pared pintada de rojo, la única de la zona. *L’atelier du peintre* de Courbet, por su parte, se mantuvo en una de las capillas originales de la arquitectura de la estación, sin embargo, el diseño que Gae Aulenti había generado para separar las medias lunas perdió el quiebre superior en forma de tronco de cono invertido que tanto molestaba, por ejemplo, a la lectura continua del *Cain* de Fernand Cormon (Tejada 2009: 103-107, 116-119).

inauguró una sala permanente dedicada a fotografía (Blumenfeld 2002), multiplicó el número de exposiciones temporales e invitó a artistas contemporáneos como Soulages, Oursler, Wall o Boltanski a realizar correspondencias contemporáneas con las colecciones del museo para demostrar que éste estaba “vivo” (Bawin 2014: 159) (Figs. 10 y 11). Esta reinterpretación claramente menos ambigua que la anterior, se sirvió de dispositivos museográficos y una organización de las piezas que subrayaban que el camino correcto fue el de los “rebeldes”; para poner de manifiesto su innegable valor el arte académico servía como contrapunto.

Sin embargo, la rehabilitación de los artistas académicos de los años ochenta se reivindicaba con triunfalismo desde altas esferas políticas. En 2006, el ministro de Cultura, Renaud Donnedieu de Vabres, hacía las siguientes declaraciones:

Il faudra écrire un jour, dans le détail, la passionnante histoire de la constitution des collections d'Orsay, des repérages des œuvres en réserve, dans les musées et les autres institutions, de cette exploration d'un XIXe siècle qui était encore méconnu. Saluera-t-on jamais assez, par exemple, l'immense et patient travail conduit sur le patrimoine sculpté du XIXe siècle, avec tous ces plâtres sortis des réserves, ces marbres dépoussiérés, restaurés, identifiés, sauvés? A cet égard, Orsay a véritablement contribué à des relectures et à des redécouvertes. Bien des musées, aujourd'hui, ont accepté d'exposer des nus impeccables de Pradier, des allégories bavardes ou des bustes des célébrités de la IIIe République. Tout ce travail d'enquête, préalable à la constitution des collections, a permis de réécrire tout un chapitre de l'histoire de l'art. (Donnedieu de Vabres 2006).³⁰

En consecuencia, no resulta extraño que dos años después ganara la plaza de director, tras la jubilación de Lemoine, un amante confeso de la pintura académica: Guy Cogeval. Era en realidad la primera vez que esto ocurría. Cogeval supuso el culmen de la normalización de la pintura académica lo que pudo apreciarse cuando presentó su nueva museografía en 2011. Aunque esta transformación coincidió con el XXV aniversario de la creación del museo, desde éste se insistió en que se trataba más de un renacimiento que de una conmemoración, de ahí el uso promocional del concepto “Nouvel Orsay” (Musée d'Orsay 2011), una fórmula que caló si se analiza la prensa de esos meses. Cogeval renovó casi un 50% del museo, ampliando en 2.000 m² el espacio expositivo. Rompió con los bloques de información que aislaban a los “rebeldes” de los académicos generando contaminaciones y poniendo en evidencia muchas de las ambigüedades de los artistas de la colección; se siguió en ocasiones un discurso de carácter temático e iconográfico y no cronológico –fórmula que la Tate Modern había convertido en *mainstream* a partir del año 2000 (Tejeda 2010b)–, que

³⁰ Donnedieu de Vabres fue ministro por Union pour la démocratie française (UDF), partido de inspiración demócrata-cristiano.

buscaba nuevos vínculos que conectaran las distintas tendencias, omitiendo lo que más los separaba –el lenguaje, la manera–, y subrayando aquello en lo que la pintura académica era más fuerte: el sentido narrativo. Por otro lado, mezcló disciplinas a la búsqueda de discursos transversales y separó a los impresionistas de los postimpresionistas y simbolistas; los primeros quedarían en su atalaya, mientras que las dos últimas tendencias se trasladaron a la planta inferior, a la terraza Lille, compartiendo zona con los académicos y *salonniers*. Así rompía con las fórmulas diferenciales de la escenografía y del diseño de los espacio entre los de “arriba” y los de “abajo”. Según explicó el propio Cogeval (2015: 11), intentó “dar las mismas posibilidades a los impresionistas que a los pintores académicos”, y además añadía:

Hoy hemos superado esto: intentamos mostrar la historia de la pintura por categorías y temas representados. Creo que el enfoque iconográfico es muy importante. Lo que quiero es mostrar que en ciertas obras Cézanne se interesa por los mismos temas que algunos pintores académicos, en apariencia muy lejanos.

Estos trascendentales cambios pueden ilustrarse con el caso de Bouguereau, pintor que ha experimentado una decidida legitimación por parte del museo: ha pasado de su presentación precaria sobre caballetes en el salón de baile en los años ochenta a su actual *artist room*, espacio exclusivo que cuando se inauguró el museo, sólo merecían Manet o Courbet.

Cogeval renegaba de los fondos blancos para las paredes que remiten al cubo blanco de Alfred Barr, y decidió usar colores fuertes en los muros de las salas, no sólo porque en su opinión “el blanco mata toda pintura”, sino también porque éstas eran las tonalidades de los salones y palacios que originalmente acogieron estas obras y así se estaba “más cerca del espíritu original” (Montebello 2011: 7-10; La-Croix.com 2011);³¹ incluso ocultó con tarimas flotantes oscuras los claros suelos diseñados por Aulenti. Sin embargo, adoptó otras fórmulas modernistas como colgar las obras en una sola fila, alineadas horizontalmente y a la altura de los ojos, lo que Barr había llamado *intimacy*, aplicándolo a algunos artistas que, en los salones del ochocientos, habían visto sus obras montadas a varias alturas. Se buscaba que el espectador tuviera un acceso cercano, colgándolas a la media, aislándolas y señalándolas artísticamente del resto.³² No dejaba de

³¹ En realidad Barr jamás utilizó el blanco en el MoMA, ya que lo rebajaba con gris y ocre –lo llamaba “monk’s cloth” o tela de monje–, porque era consciente que un muro de blanco puro absorbía tanto la luminosidad que hacía palidecer las pinturas; el suelo tampoco era blanco. En su primera exposición de 1929, lo cubrió con una moqueta de color gris claro (Staniszewski 2001: 64).

³² En el argot expositivo la “media” señala la altura a la que se cuelgan los cuadros. Una media de un metro y medio significa que si dividimos entre dos el tamaño de una obra en altura incluyendo el marco, el centro de la misma debe situarse a esa distancia del suelo.

ser paradójico que las estrategias expositivas modernistas, aquellas que sirvieron para legitimar los nuevos lenguajes en las primeras décadas del siglo XX, fueran utilizadas para rehabilitar la pintura académica.

Cogeval, y también sus predecesores, casi seguían a pies juntillas el análisis sobre el colapso del modernismo y sus repercusiones en la revisión del canon sobre el arte del siglo XIX que, ya con perspectiva, realizaba Patricia Mainardi en 2008. Las áreas de revisión habían sido principalmente las siguientes: un análisis institucional que no se basara exclusivamente en los objetos sino que entendiera sus procesos de producción, exhibición, consumo y adquisición; atención a las políticas de identidad marcadas por las teorías feministas, *queer*, etc.; re-evaluación del arte académico entendiendo las obras como un producto social y cultural más que como el resultado de un genio individual; atención a otras disciplinas como la fotografía, el cine, el cartelismo, la ilustración, el diseño o el arte gráfico; cruces metodológicos con otras disciplinas como la Historia, la Literatura o la Antropología. Finalmente, Mainardi consideraba esencial romper con categorías y constructos como arte nacional o escuela para un momento, el siglo XIX, en el que el intercambio cultural y la movilidad de los artistas era moneda común (Mainardi 2008).

En estos treinta años, la pintura académica ha sido normalizada por Orsay en un proceso durante el cual ha pasado de hito para la Historia del Arte a “Arte”, subiendo “del infierno de las reservas al purgatorio” como expresivamente dejara escrito Françoise Cachin (1989: 11). Y de ahí se supone que a los cielos de la legitimación, llegando a canonizar incluso aquellas obras de “vulgaridad pictórica” de los “verdaderos *pompier*s” que habían sido excluidas por el equipo de 1986. La señal decisiva para este último paso la dio Gogeval. En su “Nouvel Orsay”, además de los recursos discursivos y museográficos citados, se sirvió de similares estrategias genealógicas a las esgrimidas para enterrar el arte académico: justificar su valor por su pervivencia en las manifestaciones creativas contemporáneas de autores como Dalí, Jeff Koons, Pierre et Gilles o Gaultier; recordemos que los referentes coetáneos de Lemoine eran Wall o Boltanski. Y esto con el provocador descaro de calificarse como un defensor del mal gusto (Cogeval 2015: 11-15). Pero es que además, al proponer esta pintura como inédita, la convirtió en actual, nueva; táctica que, veremos, fue también fundamental en la presentación de los académicos españoles en el Museo del Prado (2007 y 2009). Volvamos de nuevo atrás y al Casón del Buen Retiro. Mientras se producía el primer paso en la recuperación del arte académico francés, la pintura española del ochocientos continuaba ensombrecida tras la pieza más emblemática de nuestro siglo XX: *Guernica*.

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX QUEDA HUÉRFANA DE PÚBLICO

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) había nacido como centro de arte (CARS) sin colección estable ni exposición permanente; sin embargo, en 1988 se consideró ineludible la creación de un museo dedicado a la modernidad y contemporaneidad que acogiera las colecciones estatales repartidas entre distintas instituciones: fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, obras adquiridas por la Administración del Estado y la colección de arte del siglo XX del Museo Nacional del Prado, que contaba con obras de Picasso, Dalí y Miró (Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo) (Ait 2010: 381). Transformado ya en museo, su carácter nacional lo convertía en la continuación cronológica y natural del Prado, por lo que desde el ámbito político y apoyado por parte de la sociedad civil, se consideró que el lugar de *Guernica* debía ser el MNCARS.

Así, en 1992 el mural del pintor malagueño junto a los dibujos y bocetos del legado Picasso que lo acompañaban se trasladaron del Casón del Buen Retiro, dependencia del Museo del Prado, al MNCARS.³³ Se tardaron, sin embargo, tres años para definir los límites entre ambas instituciones, límites que justificaron a posteriori la presencia del cuadro en el MNCARS envuelto en una política general de reordenación de colecciones.³⁴ Por el Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, los artistas nacidos antes de 1881 (nacimiento de Picasso) dependerían del Prado, y a partir de esa fecha del MNCARS.³⁵ Estas directrices cronológicas eran artísticas y no históricas, basadas en individualidades, en “genios”, a diferencia de la solución híbrida que en 1986 tomaran los responsables franceses de las colecciones nacionales.

El siglo XIX, por tanto, pasaba casi íntegramente a subordinarse al Prado emergiendo Picasso como la figura mítica sobre la que construir museográficamente el

³³ El director del Museo del Prado era en ese momento Felipe Garín, partidario de la salida del cuadro; fue sustituido por Calvo Serraller, profesional que siempre se manifestó en contra.

³⁴ El pleno del Patronato del Museo del Prado aprobó con 17 votos a favor y 4 abstenciones el traslado de *Guernica* al Museo Reina Sofía. Se abstuvieron Pérez Sánchez, Mena, Anes y el coleccionista Várez Fisa, que a continuación dimitió como miembro del Patronato. Felipe Garín hacía las siguientes declaraciones tras su voto positivo: “el cuadro no forma parte de las colecciones del Prado sino que fue por una decisión política y no sé si se consultó al museo” (Samaniego 1992).

³⁵ Justo el año antes, María Corral había sido cesada de la dirección del Reina Sofía por la ministra del PSOE Carmen Alborch. También en 1994 dimitía de la dirección del Prado Francisco Calvo Serraller. Descabezados los dos más importantes museos del país al unísono, les sustituyeron para cerrar estas decisiones sobre las fronteras entre uno y otro museo, el arqueólogo José María Luzón (Museo del Prado) y el gestor cultural y filólogo José Guirao (MNCARS).

novel museo: el MNCARS arrancaba por entonces el catálogo de sus colecciones con la pintura *Mujer en azul* (Corral 1992: 23), un cuadro rebelde y antiacadémico, catalogado entre los fondos estatales por razones peregrinas y alejadas del coleccionismo oficial.³⁶ El cuadro nunca llegó a colgar de las paredes del Museo Nacional de Arte Moderno, ni tan siquiera lo hizo durante el periodo republicano (Puente 1984: 14), lo que no deja de ser sorprendente al tratarse de un periodo en el que el reconocimiento de Picasso le llevó a ser nombrado director del Museo del Prado.³⁷

Muy problemática y escasamente flexible, la fecha de 1881 parecía dejar claro en principio dónde empezaba y terminaba cada colección. Sin embargo, el decreto contenía un anexo, una bomba de relojería que le estallaría al Prado años después cuando intentara conectarse con el siglo XX: el MNCARS tendría disposición sobre determinados autores nacidos antes de 1881.³⁸ Precisamente sobre aquellos artistas que podrían funcionar como conexión entre la tradición pictórica que albergaba la pinacoteca y Picasso y que, a su vez, estaban vinculados formalmente con el canon modernista de la vanguardia internacional.³⁹ El MNCARS dejaba atrás el *Spain is Different* del ministro

³⁶ El escaso éxito de esta pintura en la Exposición Nacional de 1901 encendió las iras del entonces joven pintor malagueño que, una vez finalizado el evento, decidió no ir a recogerla.

³⁷ Se trató de un cargo honorífico, más que otra cosa. La guerra había estallado y Picasso no volvería a pisar tierra española. Residente en París, no llegó a ocuparse nunca del Museo. Lo que el gobierno republicano buscaba era el reconocimiento internacional del pintor, estrategia que también llevó a encargarle la pieza más importante del pabellón español en la Exposición Universal de 1937 en París: *Guernica*.

³⁸ Como hemos visto, esta decisión respecto a la selección de nombres del anexo de 1995 tuvo un antecedente en 1971 (Gutiérrez Márquez 2007: 458); también podría considerarse otro antecedente, la exposición que Eugenio Carmona comisarió en Frankfurt en 1991, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España* (Ait 2010: 337).

³⁹ Se trataba de artistas que pueden entenderse como bisagras de la modernidad en el XIX o que directamente participaron en ella, muchos de los cuales estuvieron relacionados con el pintor malagueño: Hermen Anglada Camarasa (1871-1959); Aurelio Arteta (1879-1947); Gustavo Bacarissas (1873-1971); Ricardo Baroja (1871-1953); Ricard Canals (1876-1931); Ramón Casas (1866-1932); Josep Clarà (1878-1958); Eduardo Chicharro (1873-1949); Juan de Echevarría (1871-1931); Julio González (1876-1942); Manolo Hugué (1872-1945); Francisco Iturrino (1864-1924); Albert Marquet (1875-1974); Joaquim Mir (1873-1940); Isidre Nonell (1873-1911); Ramón Pichot (1872-1925); Nicanor Piñol (1878-1978); Nicolás Raurich (1871-1945); Darío de Regoyos (1859-1913); José María Rodríguez Acosta (1878-1941); Julio Romero de Torres (1880-1930); Santiago Rusiñol (1861-1931); Francisco Sancha (1874-1936); Josep Maria Sert (1874-1945); Joaquim Sunyer (1875-1956); Evaristo Valle (1873-1951); Javier de Winthuysen (1874-1963); Valentín de Zubiaurre (1879-1963); e Ignacio Zuloaga (1870-1945). Resulta llamativo que quedaran, sin embargo, en el Prado nombres de entresiglos como el de Sorolla, Pinazo o Aureliano de Beruete que, igualmente, participaron de proposiciones de modernidad.

franquista Fraga Iribarne, estando más en sintonía con la famosa frase de Alfonso Guerra de que, tras el paso del PSOE por el poder, a España no la iba a conocer “ni la madre que la parió”. El museo se convertía en un reflejo de la profunda modernización e internacionalización que a todos los niveles pretendían los socialistas.

El MNCARS, de forma similar al Prado, no era tanto un museo de Historia del Arte del siglo XX, sino más bien de arte, interesándole piezas que ilustraran una determinada singularidad estética: “prima la obra considerada como pieza antes que su valor de referencia o su necesidad histórica”, señalaba la memoria de actividades de 1991-1992 (Ait 2010: 390). La singularidad estética por la que apostaba la colección permanente del MNCARS era el cosmopolitismo, el canon de la Modernidad. El nuevo museo optaba por ofrecer una imagen de los artistas españoles de la primera mitad del siglo XX más allá de los tres nombres siempre citados, Picasso, Dalí, Miró, integrando estos hitos en un contexto español de modernidad mucho menos conocido (Ait 2010: 334, 337), para lo que era imprescindible contar con obras de Anglada Camarasa, Julio González, Zuloaga, Iturrino o Nonell, entre otros. Resultaba imposible operar con obras de autores extranjeros ya que las colecciones españolas carecían de esos fondos y tampoco era ya factible adquirir las pocas que salían al mercado por sus altos precios. Sin embargo, las piezas de los autores españoles citados y de otros tantos estaban en consonancia con los lenguajes rebeldes del contexto internacional.⁴⁰ El academicismo, fuera de los márgenes del canon, se omitía, excluyéndose en el discurso del museo la pintura académica posterior a 1881 que, según declaraba María Corral, “pertenece a una tradición decimonónica” (Ait 2010: 387). Así se subrayaba que los límites que señalaba el Real Decreto eran lingüísticos, quedando en manos del Museo del Prado, instalada en el Casón, toda la pintura académica. La interpretación postmoderna de la Historia del Arte que había lanzado Orsay no había hecho mella en el relato del MNCARS por una razón de peso: los discursos hegemónicos no están necesitados de revisiones, optan por mantener su *statu quo*.

El anexo del Real Decreto facilitaba que el MNCARS tuviera un digno inicio a la hora de construir el relato de la entrada de la modernidad en España pero birlaba al Prado en gran manera la posibilidad futura de generar sus eslabones con el siglo XX. Esto fue criticado por Calvo Serraller (1992b) quien consideró que el Plan de Reordenación de las colecciones Estatales había consistido en “hacer agujeros en un museo

⁴⁰ La internacionalización de las colecciones sería posible en la presentación de obras posteriores a 1950, pero resultaba de todas impracticable para la modernidad, algo en lo que parecían estar de acuerdo los dos directores del museo que se encargaron de definir el relato del museo: Tomás Llorens y María Corral. Pese a las polémicas que surgieron entre ellos, partían de un canon consensuado que en ese momento no se ponía en duda.

para tapar con un remiendo los del otro”,⁴¹ al tiempo que denunciaba la utilización del *Guernica* como reclamo publicitario para el nuevo museo (Calvo Serraller 1992a). En la negociación por las colecciones había salido ganando el MNCARS, lo que motivaría con el tiempo continuas tensiones entre las dos instituciones.

Tras la cuestionada pérdida de *Guernica*, el Casón se convertía en un espacio subsidiario fuera del circuito turístico. El XIX español volvía a quedarse huérfano de público y de conexiones con el futuro, en tierra de nadie (Alfageme 1994). Una elipsis en los márgenes del llamado “Paseo del Arte” conformado, tras la inauguración del Museo Thyssen Bornemiza, el Prado y el MNCARS.

En su lugar, bajo los frescos de Jordán, volvía a colgarse el cuadro de Antoni Gisbert *Los fusilamientos de Torrijos* (1888), rodeado de otras monumentales pinturas de historia de los años 1860 a 1880. Recuperaban así estas obras el espacio que habían cedido temporalmente a *Guernica* (ABC 1971: 59) (Fig. 2). Resulta sugestivo pensar que eran piezas que se conectaban iconográficamente, ya que también *Guernica* era una pintura de historia. Aunque el monumental tamaño de *Guernica* se debió, fundamentalmente, a su ajuste en el piso bajo del pabellón de París de 1937 y a sus marcadas referencias murales, no podemos descartar que Picasso recordara cuando lo realizaba tanto las grandes pinturas de historia españolas, que probablemente había conocido en el Museo de Arte Moderno, como otras piezas de dimensiones gigantescas y compromiso histórico como *La balsa del Medusa*, de Géricault, *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, o así como al *Dos y Tres de mayo* de Goya. Lo que resulta incuestionable es que durante años el Salón de Baile se había teñido de una fuerte aura simbólica y reivindicativa, profundamente política, y que parte de esa atmósfera había quedado en la sala cuando *Guernica* la abandonó. Fueron demasiados millones de personas en peregrinación para “postrarse” ante una pintura que, en la España de la Transición, había sido más un emblema que un cuadro. El Prado entrenaba las posibilidades de legitimación de un espacio connotado.⁴²

En 1997, y debido a las obras de remodelación del edificio, las pinturas del ochocientos se descolgaron del Casón y no se volvieron a ver juntas hasta una década después.

⁴¹ Aunque muy tímidos, antes de la llegada de *Guernica* el Casón había realizado ensayos para la exposición de obras pertenecientes a las vanguardias como continuación de su discurso histórico. En sus muros colgaba por ejemplo la obra de Juan Gris, *Portrait de Josette* del legado de Douglas Cooper (ABC 1980: 29).

⁴² No era la primera vez que un emplazamiento ocupado por *Guernica* quedaba ungido de valor legitimador. Tras su salida del MoMA camino a Madrid, el museo neoyorquino decidió colocar en su lugar *Nº One* de Jackson Pollock, que se convirtió a partir de ese momento en el corazón de la colección, un lugar desde el cual se reescribe el hito por antonomasia del siglo XX (Van Hensbergen 2005: 212).

Estos años en barbecho se aprovecharon para restaurar muchas de ellas y para orquestar una nueva presentación que las reciclara museográfica e historiográficamente; a lo que había ayudado y ayudaba la organización de antológicas de señalados representantes de esta generación de artistas, así como importantes exposiciones de tesis como *La Pintura de Historia en España* (1992)⁴³ o *El retrato español. Del Greco a Picasso* (2004) –muestra que construía una línea de continuidad entre Goya y Picasso, atravesando los retratos ochocentistas. Estas exposiciones fueron sirviendo de ensayo para la nueva presentación del XIX español. Hacía una década que Orsay había lanzado su relectura respecto al arte académico, una relectura que en este momento ya había sido de sobra refrendada por el público.

LA EXPOSICIÓN EL SIGLO XIX EN EL PRADO

En 2007 el Museo del Prado inauguraba por fin su ampliación gracias al consenso político al que habían llegado en 1995 todos los partidos en acuerdo parlamentario durante la última legislatura de Felipe González: el Prado se había convertido en una cuestión de Estado. Y lo hacía bajo la firma de uno de los arquitectos con más experiencia en diseño de museos del panorama español: Rafael Moneo.⁴⁴

En las últimas décadas otras colecciones europeas habían optado por incrementar sus metros cuadrados para poder cubrir las necesidades de un museo moderno: zonas comerciales, cafetería y restaurante o salas de acogida; espacios para la gestión; biblioteca y centro de estudios; nuevos talleres de conservación y restauración; áreas de depósito; un auditorio para conferencias; o algo tan básico como cuartos de baño mejoraban las

⁴³ Esta exposición se inauguraba en el MEAC en julio, a los tres meses de que *Guernica* fuera colgado en el MNCARS, y había tenido un antecedente en el mes de mayo: la exposición itinerante *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Se trataba del inicio de una campaña de rehabilitación de la pintura académica española del XIX a la vez que servían para revisar los fondos más cuantiosos del Museo del Prado y, por ende, los más dispersos. Felipe Garín declaraba con relación a la exposición: “Nuestro objetivo es potenciar el XIX, un siglo que no ha sido valorado en la medida que se merece” (Bustos 1992: 57). Lo que rondaba en la mente del director era la posible cesión del edificio del Ministerio de Agricultura al Museo del Prado y la instalación cercana al Paseo del Prado del arte del siglo XIX español.

⁴⁴ El Ministerio de Educación y Ciencia convocó un concurso que contó con la participación de reconocidos arquitectos internacionales como Isozaki, Hadid, Sáenz de Oíza o Enric Miralles. Un jurado, bajo la presidencia de la ministra Esperanza Aguirre, lo declaró desierto en 1996. Dos años después, se convocó un nuevo concurso invitando a los diez finalistas del anterior resultando vencedor Rafael Moneo.

relaciones de los centros con los visitantes y progresaban en sus instrumentos para el estudio e investigación de su colección. Unas declaraciones del director en 1993, Felipe Garín, describen hasta qué punto la situación era insostenible

No hay espacio para acoger a los grupos de escolares, los guardarropas son insuficientes, la cafetería convive en un sótano con el personal del museo, los espacios de los conservadores están compartidos entre dos personas, la biblioteca no tiene espacio y los libros están guardados en cajas, la gerencia está en un piso de alquiler, las salas de exposiciones temporales son pequeñas e insuficientes, como lo son los lugares de carga y descarga de obra; hay tres servicios de caballeros y dos de señoras para siete mil visitantes en domingo, un pasillo estrecho aloja las tiendas, el salón de actos se utiliza igual para reuniones sindicales que para la entrega de las Medallas de Bellas Artes... Muchos de estos servicios tienen que estar vinculados al edificio de Villanueva, porque cada edificio requiere sus propios espacios (Corral, Pajares 1993: 38-39).

La exposición dedicada a Velázquez en 1989 –con una afluencia inesperada de medio millón de visitantes– había puesto en evidencia la creciente atracción de las muestras temporales convertidas en masivos fenómenos sociales. El museo precisaba, por tanto, de nuevas salas que posibilitaran el proceso imparable de capitalización del hecho expositivo, una importante entrada de recursos para la institución en el camino que con el tiempo le conduciría a una mayor autonomía económica del Estado, pero también hacia la visibilización y difusión de su investigación. El palacio de Villahermosa, que había sido adscrito en 1984 al Museo del Prado como espacio para exposiciones temporales, había sido cedido en 1988, no sin controversia, a la colección del barón Thyssen Bornemizsa.⁴⁵ Por tanto, hasta 2007, las grandes exposiciones del Prado –Tintoretto, Tiziano o Manet, por ejemplo– se debían presentar en la galería central, la columna vertebral del edificio. Cuando se programaba una muestra temporal era

⁴⁵ El Museo del Prado necesitaba una ampliación y parecía que ésta iba a ser la solución, llegando a realizar el palacio de Villahermosa importantes exposiciones como *Goya, y el espíritu de la Ilustración* o *Eugène Delacroix* (ambas en 1988). Pero se cruzó la urgencia de convencer al barón Thyssen de que Madrid fuera la ciudad elegida para acoger su colección y éste deseaba que sus cuadros estuvieran en el centro de una gran capital. Para el museo, perder ese espacio suponía frustrar de golpe una reivindicación de años, al tiempo que se complicaba en grado sumo la intendencia en montajes y desmontajes de la colección para cada exposición temporal, lo que suscitó la firme oposición del entonces director, Alfonso Pérez Sánchez. La siguiente opción fue contar con los salones que restaban del antiguo Palacio del Retiro y que albergaban el Museo del Ejército, para el cual Fernando Checa diseñó un espléndido e innovador proyecto museográfico (Checa 1999:17) que devolvía al Salón de Tronos su diseño original colgando las obras de Velázquez o Zurbarán en los lugares para los que fueron creadas; una propuesta arqueológica que años después han seguido colecciones importantes como la Doria Pamphilj de Roma. El Museo del Ejército se trasladó hace años al Alcázar de Toledo, pero a día de hoy, los salones del antiguo Palacio del Retiro continúan vacíos.

necesario desmontar una parte de la colección permanente, lo que ocurría cada vez con mayor frecuencia. Se hacía imprescindible crecer, algo que llevaban solicitando especialistas y responsables del Prado desde hacía décadas (Pérez Sánchez 1977: 7 y 1994: 38-39; Pita Andrade 1994: 37; Brown 1994: 35-36).

El Partido Popular al llegar al poder en 1996 decidió apoyar al Museo del Prado en su camino hacia su cambio de estatus, su ampliación y su reforma estructural, incrementando paulatinamente su presupuesto hasta superar al del MNCARS, política que revertía los importes destinados en época socialista.⁴⁶ Tras una situación de absoluta precariedad en la que el museo se concebía como un contenedor, pasaba a ser un espacio en el camino hacia la capitalización al tiempo que potenciaba sus funciones de difusión, comunicación e investigación.⁴⁷ El Prado encarnaba la historia de las distintas dinastías de monarcas españoles a través de sus colecciones así como casi dos siglos de políticas culturales del poder central. Al simbolizar el Estado/Nación surgido en la Edad Moderna podía acoplarse fácilmente con las ideologías conservadoras, defensoras de la idea de unidad de España. El MNCARS, por su parte era un moderno puzle cultural de nacionalismos periféricos e internacionalista, que se había convertido en el buque insignia de los gobiernos socialistas.⁴⁸ La construcción de estos roles,

⁴⁶ Aunque fue el PSOE el que convocó el concurso de ampliación en 1995 y con él la Proposición no de Ley con el acuerdo de todos los grupos parlamentarios, el proceso se gestó realmente durante los ocho años de gobierno del PP. Cuando José María Aznar llega a la presidencia del gobierno nombra director del museo a Fernando Checa, un peso pesado de la historiografía española, realizando una reforma de régimen interno por Decreto 1142/1996. Se decide trasladar el Museo del Ejército y dejar el Salón de Reinos a disposición del Prado –una propuesta del gobierno anterior que se había quedado congelada–, lo que abría definitivamente la puerta a la ampliación del museo. Sería el Presidente Zapatero, sin embargo, el encargado de inaugurarla.

⁴⁷ Esta modernización era sinónimo de capitalización del museo, adoptando fórmulas de financiación provenientes del otro lado del Atlántico. Fue basal en este sentido la figura de Eduardo Serra, que accede al cargo de Presidente del Patronato en el año 2000, inmediatamente después de dejar de ser Ministro de Defensa en el gobierno de José María Aznar. Serra era la mano ejecutora del partido dentro del museo, un “ministro del Prado”, como lo calificó la prensa, Como relató en varias ocasiones pretendía transformar radicalmente el funcionamiento del museo (*Diario el País* 2001). Uno de los cambios propuestos por Serra consistía en fortalecer el papel del Presidente del Patronato, lo que suponía debilitar las funciones y el poder del director. El proceso de convertir el museo en una empresa ha sido leído por algunos sectores en clave negativa al alejarse del modelo público de gestión. Una mercantilización disfrazada de modernización (Vega 2002).

⁴⁸ En su toma de posesión, y ante *Las Meninas*, Serra hacía un interesante parangón al afirmar que el Museo del Prado representaba “lo mejor de la mejor época de España” al tiempo que consideraba que en la actualidad se vivía en una época en la que “España resurge de sus cenizas” (Jarque 2000). Era el momento del Partido Popular en el poder y El Prado era uno de sus símbolos. La comparación no era banal.

aparentemente antagónicos, erigieron lentamente una rivalidad entre ambos museos –conservadurismo versus modernidad– que aún persiste.

A mediados de los años noventa, antes de la llegada de los populares al poder, Selma Reuben Holo entrevistaba a algunos de los responsables políticos del partido conservador respecto a su futura política museística. Miguel Ángel Cortés, que sería Secretario de Estado de Cultura de 1996 a 2000, no dudaba que había que “ayudar bastante más de lo que lo habían hecho los socialistas a aquellos museos en los que se defendía el españolismo de España”. Por su parte la historiadora norteamericana añadía:

El Partido Popular sería de especial ayuda para aquellos museos que contuvieran colecciones reales, eclesiásticas o provinciales cuyo punto de arranque histórico estaba situado en las desamortizaciones realizadas durante el siglo XIX [...] y menos interesado en el arte contemporáneo (Holo 2002: 38-39).⁴⁹

En esta mentalidad encajaba a la perfección el Prado. José María Aznar tuvo un decisivo y activo papel en el apoyo estatal al museo, demostrando un interés personal que no se recordaba en responsables políticos anteriores y declarando en numerosas ocasiones que el Museo del Prado era una de sus prioridades, una punta de lanza de la cultura española que compendia y enfocaba la Historia Moderna de España (Aznar 1996). El presidente llegó a hacer suya la famosa frase de Manuel Azaña “El Museo del Prado es más importante para España que la Monarquía y la República juntas”,⁵⁰ declarando una fascinación que iba más allá del deber del gobernante ante

⁴⁹ Selma Holo consideró que el Prado fue maltratado por el PSOE, recogiendo una opinión extendida en este sentido sobre las políticas museísticas en los años ochenta, década del despegue cultural español. Holo creía que para los socialistas ilustraba el conservadurismo y centralismo de épocas pasadas: “La burocracia socialista se dedicó a minar, de forma sistemática, cualquier intento de ampliar y modernizar las actividades del Prado” (Holo 2002: 42-45). Lo cierto es que el presupuesto del MNCARS superaba en 1993 tres veces al del Museo del Prado, lo que para los socialistas era imprescindible tratándose de un museo que empezaba casi desde cero (Fernández Mora 1993). Esta decisión había sido criticada un año antes por los populares que propusieron un recorte de más de la mitad del presupuesto del nuevo museo para que fuera destinado al resto de centros estatales, considerados por Miguel Ángel Cortés damnificados (*ABC* 1992: 60). Hay voces discordantes ante esta afirmación de Holo: Jesusa Vega ha defendido la gestión de la administración socialista recordando que fue en 1985 cuando el Museo del Prado se convirtió en un organismo autónomo, concluyendo que “a socialistas y populares les ha preocupado por igual el Museo del Prado” (Vega 2002).

⁵⁰ En noviembre de 1997, cuando tras la primera fase de reforma de las cubiertas en apenas algo más de un año se inauguraban diez nuevas salas para la exposición de la pintura europea del siglo XVIII (unos 1000 m² más), Aznar declaraba sobre la ampliación: “Extraordinaria. La verdad es que es una de las cosas que más ilusión pueden hacerme y a la que dedico buena parte de mis esfuerzos. Si usted me preguntase qué podría yo elegir para culminar una tarea, el Prado” (Aznar 1999).

la primera colección del Estado y que conectaba con su gusto personal y una afinidad hacia el arte propia de un *connoisseur* o un coleccionista:

la proyección de El Prado para el futuro es uno de los empeños más importantes que puede tener un gobernante con sensibilidad, como puedo ser yo (Jiménez Losantos 1998).

En este sentido, Aznar llegó a manifestar que uno de sus deseos sería “pasar dos, tres horas solo en las salas de Velázquez; solo, un día. Que me dejen una noche es lo más. Yo con eso ya me conformo” (Jiménez Losantos 1998). Aznar se situaba simbólicamente como continuador de la tradición de Felipe II o Felipe IV al erigirse en protector de la colección, lo que se sumaría a sus otras veleidades escurialenses.

Un cambio de la magnitud de la ampliación del Prado podía leerse en clave política y, por supuesto, simbólica. Y si lo era para la primera figura política del país no podía serlo menos para el director del Prado al que le tocó inaugurarla. Miguel Zugaza declaraba entusiasmado cuando ésta se hizo realidad: “Aunque parezca una exageración, creo que la Transición democrática termina con la culminación del proyecto de ampliación del Prado” (García Calero 2007: 77). De esta manera Zugaza hacía referencia a la ampliación en su dimensión política: el acuerdo parlamentario de 1995 que la hizo posible.

Por fin el Prado se encontraba en el ojo del huracán mediático por motivos positivos tras polémicas, pugnas e intentos infructuosos de cambiar su deriva: ⁵¹ tocara lo que tocara en esos días se convertía inmediatamente en noticia de gran interés público. Y, en este sentido, la maquinaria del Prado amplificó cuanto pudo la noticia utilizando titulares tan connotados como el citado. La exposición temporal que aprovechó el tirón inaugural de los nuevos espacios fue, precisamente, una selección de los fondos del ochocientos español. Su gran éxito —el museo cifró las visitas en medio millón— se debió fundamentalmente a las expectativas creadas por la tan deseada ampliación. ⁵² Para la institución era la definitiva integración de la centuria en su discurso expositivo:

El Museo del Prado inauguró las salas de exposiciones temporales del nuevo Edificio Jerónimos con la muestra *El siglo XIX en el Prado*, una extensa antología de las grandes

⁵¹ El culmen tuvo lugar en 2001, cuando Eduardo Serra propuso un cambio jurídico administrativo que potenciaba su figura como presidente del Patronado y eclosionó cuando éste ocupó una mañana el despacho del director, Fernando Checa. Un acto simbólico que resumía las desavenencias entre Checa y Serra y que provocó la dimisión inmediata del primero (Samaniego 2001).

⁵² “Dado el particular montaje de la muestra, no se contabilizó la entrada de visitantes a la misma. Sin embargo, los datos sobre acceso de público a la ampliación desde su apertura (31 octubre) permiten hacer una valoración estimada de alrededor de 500.000 personas hasta el 31 de diciembre” (Museo del Prado 2007: 83).

obras maestras del arte español del siglo XIX que, a pesar de ser las colecciones más numerosas del Museo, son también las más desconocidas desde que el Casón del Buen Retiro fuera cerrado para acometer sus obras de reforma en 1997. De esta manera, el Prado apuesta decididamente por incorporar con naturalidad sus obras del XIX al resto de sus colecciones, concediéndoles el protagonismo y la atención que merecen. Con un total de 95 pinturas y doce esculturas ordenadas cronológicamente en función de las distintas corrientes artísticas que se sucedieron durante el siglo XIX, la muestra conllevó una puesta al día de estas colecciones, tanto en lo relativo a la documentación y catalogación de las mismas, como en su estado de conservación, ya que ha aparejado la intervención de la mayoría de obras expuestas (Museo del Prado 2007: 72).

Es decir, la muestra fue un ensayo para un ejercicio retórico de mayor calado: aprovechando la potencia como rompe-hielos que en ese momento había adquirido el Prado, su integración dentro de los relatos hegemónicos del museo podía rematar un cambio en la consideración de esta pintura, un giro que había dado sus primeros pasos en la década de los años noventa.

El siglo XIX en el Prado, título que carecía del adjetivo “español”, reunió noventa y cinco pinturas y doce esculturas, estando representados desde Goya y José de Madraza a Rosales, y de Fortuny a Sorolla. Su función no fue tanto poner en valor y visibilizar un siglo de arte español, sino mostrar los fondos del museo, de ahí el locativo “en el Prado”. Sin embargo, se reivindicaba tan solo una parte: las pinturas y, en menor medida, esculturas adquiridas por el Estado. La fotografía, la obra gráfica o las artes aplicadas no estaban representadas como no lo estaba tampoco la arquitectura, sólo ilustrada por la maqueta del museo mismo. En este sentido el Prado se mostraba como lo que es, una pinacoteca. Y su colección en la hipóstasis de un siglo de creación en España vista desde los ojos, y con la ayuda de las arcas, del poder político central (Fig. 12).

A diferencia del complejo y tenso caso francés, la fórmula elegida para presentar estos fondos se mostró impermeable a las corrientes dominantes de la nueva museografía en la construcción de formas inéditas de narrar; el Prado optó por la convención: Javier Barón y José Luis Díez, comisarios de la muestra y conservadores del siglo XIX del museo, tiraron de guión cronológico remontándose a Goya. Se relataba una historia del arte ilustrada por ejemplos pactados en las investigaciones universitarias españolas, pautados temas, géneros y formatos por las modas académicas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Se introducían, sin embargo, dos sustanciales aportaciones locales en la reivindicación de estos artistas respecto a las estrategias de las que se sirvió Orsay en los años ochenta. Por un lado, se acusaba la incidencia de la modernidad y a su generación de una mirada miope y simplificadora hacia el XIX español cuyo resultado había sido el ocultamiento de estas obras, que se estimaban

desamparadas y necesitadas de una reparación pública. En este sentido, el comisario de la muestra y conservador del Prado, José Luis Díez, declaraba:

la revisión de aquella época es una forma de saldar cuentas con sus artistas. Aquel arte se veía más por su contenido político que plástico, fruto de las desgracias que se sucedieron en ese siglo –pérdida de colonias, guerras, inestabilidad política, conservadurismo. En el siglo XX se les dio la espalda y quedaron en el olvido tras la aparición de las vanguardias (*Las Provincias* 2007).

Estas reivindicaciones utilizaban términos como “saldar cuentas”, “rescate”, “ocultación”, “olvido”, “injusticia”... Si lo comparamos con la literatura emanada por los responsables profesionales y políticos del Orsay, en Francia se utilizaban conceptos como “relectura”, “redescubrimiento” y “recuperación”; palabras relacionadas con una transformación del canon (Pomian 1987; Le Débat 1987; Donnedieu de Vabres 2007). Conceptos como “justicia” u “ocultación”, incluso el uso de un valor como la novedad, sí están, sin embargo, cerca de la rehabilitación de los academicistas y *pompieri* que recientemente ha corrido a cargo de Guy Cogeval.

La reflexión del comisario español daba a la exposición un valor justiciero, al rehabilitar obras antitéticas de la Modernidad canónica, intentando remedar la actuación selectiva de la Historia del Arte del siglo XX. La valoración que había tenido hasta este momento esta pintura estaba mediatizada, según Díez, “por la proximidad histórica que no daba la suficiente perspectiva histórica y cronológica, para poder calibrar la verdadera importancia de esta colección y de estos artistas” (Sánchez 2007: 12’59”).

Por otro lado, se defendía una línea de continuidad para el arte español que, atravesando el siglo XIX, caminaba de Goya a Picasso, paradójicamente hitos de dicha Modernidad canónica; una línea que ya había sido ensayada en otras exposiciones de tesis ya citadas aquí como *El retrato español. Del Greco a Picasso* (Museo del Prado 2004). Miguel Zugaza se refería en sus declaraciones a una continuidad histórica, cronológica, lo que resulta incuestionable:

Con esta exposición se acepta por primera vez la progresión histórica de las colecciones del Prado, que no se termina en Goya, sino que llega hasta principios del siglo XX (*Diario El País* 2007).

Javier Barón, por su parte, también defendía dicho continuismo, aunque le daba una lectura lingüística. En el texto del catálogo defendía, aunque tímidamente, una progenie que pasaba de Velázquez y Murillo a Goya y del XIX hasta Picasso:

la presencia de una orientación hacia los valores propiamente pictóricos se reforzó a partir de la recepción de la obra de Goya, no tanto en el ámbito de sus contemporáneos, sino con posterioridad [...] Así fue en una larga y a veces difusa estela, formada por obras

de Leonardo Alenza, Eugenio Lucas y que llega hasta Picasso, antes de resurgir con nueva intensidad, ya en la primera década del siglo, con Nonell y Gutiérrez Solana (Barón 2007: 21).⁵³

En la estela descrita por Barón no aparecían citados los artistas académicos; lamentablemente gran parte de los que sí nombraba dependían del MNCARS debido al Real Decreto de 1995. Sin embargo, el día de la rueda de prensa se mostró más categórico:

Realmente el siglo XIX es la antesala histórica del siglo XX. El joven Picasso, el genio que va a transformar toda la pintura a través del cubismo en el siglo XX, se forma en el siglo XIX y se forma con maestros del siglo XIX. Acude por un lado a la Escuela de San Fernando, donde recibe clases de Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, y además al Museo del Prado donde copia a Velázquez y donde se queda fascinado por El Greco. Es decir, la transmisión de toda la gran calidad de la pintura española del Siglo de Oro hasta la modernidad vanguardista se hace a través del siglo XIX (Sánchez 2007: 15'19").

Si bien el cubismo picassiano posee referencias peninsulares, tal y como declaró en innumerables ocasiones el pintor, se hallan en otro museo: es preciso subir unas calles hasta el Arqueológico Nacional y encontrarse con la escultura ibérica (Daix 1981: 39). Ciertamente es el influjo de la pintura del Siglo de Oro y, sobre todo, de El Greco en Picasso, aunque también le impresionaron Tiziano, Van Dyck, Rubens y Teniers; en este sentido, el papel que tuvo el Prado del siglo XIX en la difusión de artistas del pasado es indudable. La numerosa literatura crítica sobre esos primeros años de Picasso invalida sin embargo las alusiones de Javier Barón sobre la influencia de la Escuela de San Fernando en el pintor malagueño: las relaciones de Picasso, tanto personales como profesionales, con Antonio Muñoz Degrain o José Moreno Carbonero fueron un desastre; el pintor malagueño opinaba que el academicismo era una degeneración del arte y sólo asistió unas semanas a la Academia donde consideraba se impartía una mala formación (Daix 1981: 29; Cabanne 1982: 58-59; Richardson 1995: 90-93). Muñoz Degrain se lamentaría años después de su fracaso con el joven Picasso, al que tenía afecto por la amistad que le unía a su padre, con estas palabras: "Si yo hubiera podido ayudarlo, se habría hecho un buen pintor naturalista, como yo" (Cabanne 1982: 59). Los artistas modernos de esos años, en rebeldía con los creadores precedentes, se saltaban un siglo a la hora de erigir sus propias genealogías españolas, que nunca eran posteriores a Goya (Herrera 1994: 65).

⁵³ Como culminación de su relato en el catálogo de la exposición, que entendemos como una declaración de intenciones, Javier Barón analizaba la obra de Regoyos, Rusiñol, Zuloaga, Anglada Camarasa, Mir, Nonell y, por supuesto, Picasso; artistas que, al carecer de obra en las colecciones del Prado, no tenían presencia en la muestra (Barón 2007: 90-97).

En paralelo, José Luis Díez realizaba unas notables afirmaciones en un vídeo promocional de la muestra en las que subyacía, sin ser nombrada, la existencia de una escuela española de pintura:

la pintura del XIX, con la apertura del Prado en 1819, estaba mirando no a aquellos lenguajes que no le eran propios, sino volviendo los ojos hacia la pintura del Siglo de Oro, también a Goya, por supuesto, y de ahí caminar hacia la Modernidad (López Linares 2007).

Nos parece entender que lo que era consustancial al arte español era mirar hacia la tradición encarnada por el museo, y no hacia las rebeliones lingüísticas que estaban teniendo lugar en Francia; sin embargo, recordemos que para pasar de Goya a Picasso fue preciso el filtro intermedio de pintores foráneos como Ingres, Manet o Cézanne, entre otros.

Las conjeturas que subyacían tras la muestra fueron arropadas por el ciclo internacional de conferencias “La invención del arte del siglo XIX”, organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado y dirigido por Francisco Calvo Serraller dentro de la programación de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid.⁵⁴ En la presentación del programa, el director del ciclo hacía una rotunda declaración de intenciones:

la gestión museológica de lo decimonónico del arte del XIX nos desafía paradójicamente desde muchos frentes: el historiográfico, porque el relato que se había construido sobre lo que se creía hasta hace poco como lo más significativo de este siglo ha cambiado por completo y se sigue hoy anunciando con un perfil manifiestamente inestable; pero también el museológico, porque hay que saber dar un nuevo cauce a las cambiantes perspectivas que se atisban, que pongan a la vista los nuevos valores y reordenen por completo su presentación pública (Calvo Serraller 2007).

Sin duda Calvo Serraller era afín a la retórica iniciada por el Musée d’Orsay dos décadas antes, aunque la colección francesa en esos momentos hubiera vuelto en ciertos aspectos al canon bajo la dirección de Lemoine. Además, añadió una cuestión que poco después generaría polémica y que con el tiempo resultaría ser una línea de actuación estratégica, la construcción de “El Gran Prado”. Se preguntaba hasta cuándo las obras del siglo XX debían permanecer en los museos de arte contemporáneo —debemos leer que se refería a las colecciones del MNCARS—, defendiendo su integración en el Museo del Prado (Fernández 2007: 9). Por su parte Zugaza hacía lo propio, y declaraba que tras la incorporación del XIX “esto irá avanzando y ocurrirá también

⁵⁴ Contó con la participación de responsables de colecciones de arte del siglo XIX como el Musée d’Orsay, Metropolitan Museum, la State Tetryakov Gallery, etc.

con el siglo XX” (EFE 2007). Una reflexión que el director ha repetido en ocasiones y que ilumina otra de las razones estratégicas de presentar dentro del discurso del museo la pintura del ochocientos: abrir la puerta a la reivindicación para sus salas de las primeras décadas del siglo XX, la otra época dorada del arte español.⁵⁵

La muestra no contó con la oposición de voces críticas, lo que contrasta con los muy traídos y llevados debates del caso del Musée d’Orsay que hemos analizado aquí. Careció prácticamente de repercusión internacional debido al escaso conocimiento y consideración que, salvo casos aislados, a ese nivel tenía la pintura expuesta. La excepción local fue un artículo de Delfín Rodríguez en el *Diario El Mundo* que ponía en cuestión algunas de las teorías defendidas por el museo, como la presunta continuidad de un arte español a través del siglo XIX: “no es cierto que el colofón de esa tradición ensimismada y moderna, española y cosmopolita a veces, pudieran ser Picasso y otros artistas de la vanguardia, como se afirma en los textos teóricos de esta exposición”; y seguidamente añadía

los estudios sobre el arte español de esa época han conocido en los últimos años una muy cualificada renovación que, sin embargo, no se refleja en sus últimas consecuencias ni en la selección –por otra parte inevitable– de las obras, ni en el contenido conceptual e interpretativo, propio de viejos manuales (Rodríguez 2007: 40-41).

Finalmente, que la pintura académica se presentara coincidiendo con la inauguración del nuevo edificio y teniendo en cuenta la topografía simbólica de este espacio, era dotarla de novedad, descubriéndola como actual, fresca. Pese a que ilustraba el consensuado relato del XIX español sin implementar los nuevos discursos, la muestra se vendía mediáticamente como un hallazgo –de “secreto mejor guardado” la calificó el subdirector de investigación del museo, Gabriele Finaldi (*Diario de Navarra* 2007)–; y en opinión de Zugaza significaba

el redescubrimiento de una colección casi olvidada y la incorporación física del siglo XIX al discurso expositivo del Museo. Un verdadero Prado oculto durante muchos años (*Diario de Navarra* 2007).

Con esta actuación se tapaban las anteriores tensiones generadas en el seno del museo y en la historiografía del modernismo como si nada hubiera ocurrido jamás, al tiempo que, paradójicamente, se subrayaban. El museo se basaba en las capacidades dialécticas

⁵⁵ En 2010 el tema volvía a la palestra, planteando Zugaza que *Guernica* podría instalarse en el Museo del Ejército en un futuro, junto a otras grandes obras, a partir de un proyecto de colaboración interinstitucional (Pulido 2010: 70-71). La propuesta generó gran polémica mediática que debió ser contrarrestada por declaraciones tranquilizadoras desde el Ministerio de Cultura, sin embargo, ha vuelto a suscitar reacciones ya que Zugaza ha sacado de nuevo el tema en varias ocasiones (Belzunce 2012; Ruiz Mantilla 2014).

de la exposición que, como discurso, permitía un cambio de sentido en los objetos al orquestar una re-contextualización y diseñar una determinada ordenación, que, no olvidemos, es siempre un acto tanto conceptual como ideológico: ordenar la historia no es un acto neutro, ya que cualquier interpretación del pasado se acompaña inevitablemente del discurso político presente. Y es que, como instrumento de gran éxito mediático en los rituales de civilización (Duncan 2007), el Prado era un privilegiado medio de normalización de narrativas, en este caso de la reivindicación de la academia ochocentista y la construcción de un discurso continuista, lineal, que suavizaba los picos y valles del arte producido en España desde Goya. El Prado no sólo participaba en la construcción de conocimiento sino que canalizó su popularización naturalizándolo. Sin embargo en este caso, a diferencia de las fórmulas experimentadas por Orsay, las directrices ideológicas que marcaron dicha ordenación no fueron tan distintas a las utilizadas en el pasado para los mismos fondos basadas, de hecho, en la tradición historiográfica española. Por último, este ensayo expositivo allanó el camino para la integración de estas obras en el discurso de la colección permanente: por fin la pintura del siglo XIX volvía a Villanueva.

EL SIGLO XIX ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DEL PRADO

Dos años después de la exposición temporal, en 2009, se inició el proceso de remodelación de la colección permanente del Museo del Prado. Denominada “la otra ampliación”, entre los cambios en su relato museográfico estaba la inclusión de los fondos de arte español del ochocientos, siguiendo idénticas directrices a las de 2007.⁵⁶ Se eligió para este fin el ala derecha de la planta 0,⁵⁷ ocupando dieciséis salas (tres de ellas exclusivamente para Goya); calculamos que algo más del 15 % del total de exposición permanente del museo (Fig. 13).⁵⁸

Parece oportuno analizar cómo afecta la inyección del ochocientos al conjunto de la exposición permanente del museo. En primer lugar cambia la geografía del arte: la pintura adquirida por los distintos monarcas españoles tuvieron hasta principios del

⁵⁶ De hecho, las piezas de la muestra temporal de 2007 no sólo eran prácticamente las mismas que se presentaron en 2009 en la colección permanente, sino también en los años siguientes –el mayor cambio apreciado ha tenido lugar en 2016, como comentaremos más adelante. Es más, una atenta mirada a las cartelas de ambas presentaciones revela que se utilizaron los mismos textos con escasos cambios.

⁵⁷ La siguiente fase, en 2010, reinstaló la pintura española medieval y renacentista.

⁵⁸ Nos servimos aquí de la denominación en altura que el propio museo utiliza en los planos que entrega a los visitantes: plantas 0, 1 y 2.

siglo XIX un marcado acento internacional. A partir del ochocientos será el Estado, a través de sus distintos gobiernos y ministerios, el que realice unas adquisiciones que fundamentalmente se llevaban a cabo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, por tanto se compró sólo arte español (Gutiérrez Burón 1987). Como los representantes de los distintos gobiernos que se fueron sucediendo en España a lo largo de la centuria no apoyaron, más bien al contrario, la innovación plástica, y los miembros del jurado del certamen estatal solían ser académicos, con sus adquisiciones fomentaron un academismo cuya iconografía tenía tintes autorreferenciales y ejemplares. Así, frente al internacionalismo del resto del museo, estos fondos reúnen obras de autores locales que, en un gran número, se mostraron refractarios respecto a las corrientes foráneas de modernidad. Volver a integrar el XIX en el relato del museo ha supuesto restituir la “naturaleza bipolar” de su fundación, como ha señalado Javier Portús (2012: 152).⁵⁹

El otro gran cambio se refiere a la nueva lectura que el museo ofrece de uno de sus grandes hitos: Francisco de Goya. Goya se convierte en el eslabón que ofrece la prolongación cronológica entre los siglos XVIII y XIX. La intención que subyace, como hemos visto, es construir un hilo de continuidad entre los grandes maestros españoles del Prado y Picasso en el MNCARS atravesando el XIX español, algo ensayado en la exposición de 2007 al arrancar con el pintor aragonés. Condicionado por los fondos y la especial arquitectura del museo, el resultado es que para construir esta genealogía se segmentó a Goya en una suerte de sacrificio que le reparte en las tres plantas del museo con desigual fortuna.⁶⁰

Los cartones para tapices, puerta de entrada de Goya a la Corte, se cuelgan en la planta alta con un discurso museográfico que pretende reconstruir la disposición que tuvieron para las diferentes estancias palaciegas para los que fueron diseñados. Esta

⁵⁹ Portús señala que el Museo del Prado tiene una tradición internacional, sustentada por las colecciones reales, y otra que incluye la reivindicación nacional y que se fundamenta en el siglo XIX. Pese a ello, en 2009, excepcionalmente se mostraban en esta primera presentación de fondos del XIX algunas piezas de autores académicos extranjeros como Antonio Canova, Bartolomeo Thorwaldsen, Adamo Tadolini, David Roberts, Lawrence Alma Tadema, Camillo Torreggiani, Jean-Louis Meissonier y Albert Carrier-Belleuse, raros ejemplares en unas colecciones casi totalmente españolas. En nuestra última visita, al cierre de la revisión de este texto en marzo de 2016, la nómina se ha incrementado con nuevos nombres: Merry-Joseph Blondel, François-Xavier Fabre, Gottlieb Christian Schinca y Paul Baudry.

⁶⁰ A través de una pequeña escalera que conecta las plantas por la entrada sur se puede acceder de manera bastante fluida a Goya en un discurso que puede leerse en altura situado en el extremo de la zona sur con una disposición cronológica inversa: planta baja, último Goya; planta primera, Goya cortesano; última planta, cartones para tapices. Una adecuada señalética podría aprovechar esta lectura en altura como circuito preferente del actual montaje.

primera división puede deberse a que el elevado número de obras del pintor en el museo hace difícil mostrar los cartones para tapices junto a los retratos, siendo limitadas las dimensiones del edificio; sería preciso desmontar una importante parte de la colección ubicada en la planta principal. Además, estas obras del pintor se insertan en el discurso de la pintura española del siglo XVIII presente en esta planta.

El considerado Goya cortesano se encuentra en la primera planta en un encadenamiento que proviene de Velázquez y Rubens (concentrado fundamentalmente a partir de la sala basilical) y de la pintura veneciana del XVI en la galería central. *La familia de Carlos IV*, con la que fuga dicha galería, abre una rama hacia el resto de retratos del pintor aragonés. Esta presentación también conecta las colecciones a través de sus mecenas, los distintos monarcas españoles, idea que se subrayó con la decisión de colgar el gran retrato de los primeros borbones, *La familia de Felipe V* de Van Loo, en la sala 39 junto a otras efigies de la dinastía.⁶¹ Sobresale en el montaje actual la feliz idea de mostrar en la galería central, frente a la puerta de la sala basilical y frente a *Las Meninas* velazqueñas, el magnífico *Carlos V a caballo*, encargo de María de Hungría a Tiziano.⁶² De esta manera, a través de un reducido triángulo imaginario, se conectan e igualan por los vértices tres de los más grandes pintores de todos los tiempos al servicio de la monarquía española: Tiziano, Velázquez y Goya. Con los pequeños cambios que hayan ido surgiendo en estos últimos años, se trata de una museografía que en general sigue vigente (Fig. 14).

En la planta 0, conectándose con el siglo XIX español, está la obra referente a la invasión napoleónica, la restauración borbónica y el exilio voluntario del pintor. Destacan las *Pinturas negras* (1819-1823) en la sala 67, realizadas por Goya en las paredes de su casa, la Quinta del Sordo, obras que representan su etapa más oscura y siniestra—desde un punto de vista museográfico creemos que estas pinturas han salido ganando en el actual montaje apreciándose mejor su lectura de conjunto gracias al diseño arquitectónico de la nueva sala (Fig. 15).⁶³ En el pequeño recinto que corresponde a la

⁶¹ Se da la circunstancia, sin duda buscada, de que este espacio con vistas al Jardín Botánico había sido durante el siglo XIX el antiguo “gabinete de descanso de sus majestades”. Hasta 2009 esta sala albergó los cuadros del *Dos y Tres de mayo*.

⁶² María de Hungría, hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, fue una coleccionista avezada cuyos cuadros heredó en gran parte su sobrino Felipe II. Es más, se considera que la afición coleccionista de este monarca proviene fundamentalmente de su visita, siendo aun joven, a los palacios de su tía en las posesiones del norte, donde pudo admirar tanto sus tesoros como las maneras de ordenarlos.

⁶³ Este espacio precisaría, sin embargo, de una mejor traducción; creemos que sería importante incluir en el texto de mediación de la entrada un esquema de cómo se situaban los murales en la casa del pintor aragonés.

sala 66 se colgaron las obras producidas en Francia antes de fallecer (1828).⁶⁴ Finalmente, en la sala 65 se presentaron los cuadros del *Dos y Tres de mayo*, hoy en idéntica localización, bajo el marbete *Arte español del siglo XVIII. Francisco de Goya, el Dos y el Tres de Mayo* (1814) (Fig. 16).

Recordemos que en las presentaciones anteriores del museo, el Goya retratista convivía con las *Pinturas negras* y con el Goya de la Guerra de Independencia: los cuadros del *Dos y Tres de mayo* se colgaban muy cerca, en la sala 39. Las divisiones que hemos citado, y que como hemos comentado se llevaron a cabo gradualmente en altura, no inquietaban al director que adelantaba en 2007: “Goya es un museo dentro del Prado, y no me preocupa que esté desdoblado en varias zonas” (García Calero 2007: 91).⁶⁵

Pero centrémonos en el área de Goya en la planta 0, discurso que se ha generado discreta y gradualmente. Las *Pinturas negras* se trasladaron en 2008, coincidiendo con la muestra *Goya, en tiempos de guerra*; se puede decir que las obras volvían a su lugar, puesto que ya habían ocupado espacio en esta planta a principios de siglo XX.⁶⁶ Tras la clausura de la muestra y un periodo de restauración le seguirían los cuadros del *Dos y Tres de mayo*.⁶⁷ En 2009 se accedía a este último Goya por tres vías distintas: desde

⁶⁴ En la sala 66 se incluyeron temporalmente en 2015 estampas pertenecientes a la donación Plácido Arango (Museo del Prado 2015) con un diseño específico de sus dispositivos de exposición que subrayaba esta excepcionalidad. Se mantenía bajo la autoría de Goya, pese a las fuertes polémicas, *La Lechera de Burdeos*, mientras que *El Coloso* aparecía como “seguidor de Goya”. Si hasta el pasado año el pintor aragonés contaba con tres *artist rooms* para sus obras últimas en la planta 0, al cierre de la última edición de este texto, en marzo de 2016, en la sala 66 se han colgado, con la ausencia de *El Coloso* y junto al retrato de Muguíro o *La Lechera*, pinturas de Zacarías González Velázquez (un retrato femenino de 1802 y su autorretrato de 1810), un cuadro de Asensio Julià de 1798, y otro de Agustín Esteve de 1813. La falta de tiempo nos impide analizar la presentación de esta sala, un espacio que, por cierto, carece de texto de mediación que explique su razón de ser, que manifieste qué quiere contar. De forma más discreta, junto a los *goyas* de la sala 65, hay un retrato de 1806 de José Ribelles y Helip. Lo que se pone en evidencia es que, por un lado, durante los años de elaboración de este artículo se aprecian numerosos cambios en la museografía del Prado; por otro, que Goya está perdiendo en esta zona el carácter solitario en su *artist room*, y en esta presentación cuenta con compañía.

⁶⁵ La antigua Tate Gallery tenía un problema similar con la ingente obra de Turner que posee (debida al legado del pintor a la nación), a lo que se unía el también carácter extraordinario de su obra. La solución fue una ampliación del edificio en 1988 generando un ala del museo exclusivamente para él, la Clore Gallery.

⁶⁶ El catálogo de 1933 indica que en esa fecha volvían a la planta principal junto al resto de obras, exceptuando los cartones (Sánchez Cantón 1933: 23).

⁶⁷ La exposición ocupó parte de la planta principal aprovechándose la circunstancia para desmontar las *Pinturas negras*. El museo informaba de este cambio en su memoria anual: “hay que destacar la instalación, con carácter permanente y obedeciendo a la remodelación general según el

el inicio del recorrido del XIX que arrancaba con el Neoclasicismo; desde el final, atravesando sus fondos hasta Raimundo de Madrazo; y finalmente se podía llegar directamente desde el primer piso por una escalera de servicio.

La bisagra entre los siglos XVIII y XIX se encarnaba en el espacio longitudinal de la sala 75 de doble acceso desde el norte y sur. Desde 2009 y bajo el marbete “Goya, el Neoclasicismo y los orígenes del Museo del Prado”, el museo se muestra, se musealiza a sí mismo, con el relato de su fundación real y a través de piezas de los artistas que estaban en activo durante esos años. Según la nota de prensa que elaboró el museo, es

el espacio en el que el Museo establece la transición entre las obras de Goya y las de sus contemporáneos, como Vicente López, todos ellos al servicio del rey fundador del Museo, Fernando VII (Museo del Prado 2009b).

Si se accedía por el lado noroeste, desde la pintura italiana del Renacimiento, se partía en la sala 75 del retrato de Goya realizado por Vicente López –pintor que asumió la dirección artística del museo en 1823–, se incorporaba la maqueta del edificio de Villanueva, algunos dibujos de escasa calidad pero de valor ilustrativo, las efigies de la reina Isabel de Braganza y del rey en su calidad de mecenas de la idea fundacional de la pinacoteca –el *Fernando VII en un campamento*, de Goya–,⁶⁸ y dos retratos de 1804 y 1805 de Goya que el museo consideraba en sus cartelas neoclásicos.⁶⁹ La sala avanzaba con la pintura neoclásica davidiana de influencia francesa del siguiente director

nuevo Plan Museográfico de Reordenación de Colecciones, de las *Pinturas negras* de Goya y de *El Coloso* en las Salas 66 y 67. De esta manera, se recuperaron para su uso como salas de exposición estos espacios que se habían utilizado para uso interno” (Museo del Prado 2008: 76).

⁶⁸ En el Museo del Prado las piezas no están siempre en el mismo emplazamiento. En julio de 2015, Goya fue retirado temporalmente de la sala 75 por lo que ya no compartía espacio con sus contemporáneos, sólo zona, reduciéndose su presencia a tres salas, la 65, 66 y 67, dedicadas a sus obras más personales y últimas. La sala 75, pese a no contar ya con los goyas, seguía manteniendo cuando la visitamos su antiguo marbete: “Goya, el Neoclasicismo y los orígenes del Museo del Prado”. De hecho, en el plano que el museo ofrecía en su web sobre las colecciones del XIX, las tres salas de Goya habían sido excluidas. En marzo de 2016 ha vuelto algún cuadro de Goya a este espacio. Es preciso indicar que, durante estos años se han producido cambios en el área de conservación de pintura del siglo XIX en el Museo del Prado ya que José Luis Díez abandonó la institución en 2014 para incorporarse a la dirección de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

⁶⁹ El texto de mediación relata así la presencia del pintor aragonés en esta sala: “La larga vida de Francisco de Goya y su excepcional genialidad le permitieron no sólo hacer suyos los ideales neoclásicos sin renunciar a la tradición española, sino anticiparse con audacia a las preocupaciones estéticas románticas. Al mismo tiempo, su obra convive armónicamente con el arte de los ambientes académicos de la Corte” (copiado en marzo de 2016).

del museo, el también pintor José de Madrazo –jerarca de la importante saga de artistas ligados a la gestión del Prado y al poder político que hemos citado en este artículo (Fig. 17).⁷⁰ El responsable del discurso, José Luis Díez, ya avisaba en 2007 que unir Goya a los neoclásicos podía resultar turbador, pero lo justificaba al tratarse de artistas coetáneos:

Quizás, la primera gran sorpresa que se encuentre el público es encontrarse en el primer ámbito, junto a los grandes neoclásicos como José de Madrazo o José Álvarez Cubero, la presencia de Goya; realmente esto que parece una novedad chocante [...] lo que nosotros hemos querido es dar una manifestación verdadera de cómo transcurrieron las artes en este momento, puesto que Goya vive nada menos que 28 años del siglo XIX. Es decir, un cuarto de siglo, lo protagoniza, lo trabaja, lo vive Goya en convivencia y en una natural armonía con el resto de sus contemporáneos (Sánchez 2007: 8'15").

Sin embargo la ilustración de esa “manifestación verdadera” de la época a la que se refería Díez resulta espinosa, ya que toda exposición supone un posible relato entre muchos, una construcción: propone una selección de objetos a partir de un determinado orden y unas específicas categorías. Y es que tras estas declaraciones se vislumbra la idea del gran relato, mantenerse como el garante de la Historia en lugar de contar otras historias. Hay pinturas que el Museo del Prado ha dejado fuera del actual discurso del XIX que fueron populares y famosas en su momento; por ejemplo *El hambre de Madrid (1818)* de José Aparicio –pintor de cámara de Fernando VII–, tuvo un gran éxito entre sus contemporáneos llegando a alcanzar un valor de mercado entonces mayor que los grandes goyas del *Dos y Tres de mayo*. Tampoco hay presencia de otras realidades que tuvieron lugar en esa época como la creciente presencia de artistas mujeres –uno de los cambios fundamentales en la historia social del arte en siglos– o de los artistas que habían nacido y se habían formado en las últimas colonias; de hecho, el acontecimiento más traumático del siglo, que fue su paulatina pérdida, no aparece por ningún sitio citado.⁷¹ Y esto, incluso, partiendo de una premisa del museo: sólo exponer pinturas y esculturas. La exclusión de otros medios como la obra gráfica y la fotografía resulta a estas alturas inexplicable. Por tanto: ¿cómo se determinan ese orden y esas categorías?; ¿cómo decidió el museo qué

⁷⁰ Esta sala enlaza también con otra en la que se expone a Rosales; este autor aplicaría una regeneración pictórica a su trabajo basada en la tradición del siglo de Oro que había quedado en suspenso por la entrada de los lenguajes franceses de finales de siglo XVIII. Uno de los más interesantes hallazgos del montaje del XIX en el Prado de 2009 fue precisamente cómo fuga *La muerte de Lucrecia*, obra pictóricamente ligada al Siglo de Oro, hacia la sala de los neoclásicos, concretamente hacia *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo, como reflejo de lo que pudo haber sido la superación de la estética académica dentro de la pintura de historia (Rubio Gil 2002: 126-177).

⁷¹ De hecho, el catálogo razonado de la colección del XIX publicado el pasado año y dirigido por José Luis Díez da buena cuenta de obras que podían haber ayudado a construir estos discursos.

entra y qué queda fuera de este discurso?; ¿se basó en el virtuosismo técnico?; ¿en el papel de estas obras en la Historia del Arte español?; ¿se ha fundamentado en la valoración de estas obras en la historiografía?; ¿en su calidad?; por otro lado, ¿qué define la calidad cuando se la considera contingente y ha colapsado el canon que la contenía?

Como planteara Mainardi en una reflexión similar sobre el primer Orsay, la importancia de una obra suele ser juzgada retroactivamente de acuerdo a la mirada contemporánea (1987: 48), y eso, más que la verdad, refleja opciones de discurso. En los últimos años ha habido museos que han manifestado una clara conciencia a este respecto. El reciente montaje de la Tate Britain (2013) ha seguido planteamientos similares a los llevados a cabo por Orsay, sacando a las salas aquellas obras de su colección situadas fuera del canon historiográfico. El discurso museográfico del museo londinense mantiene un estricto orden cronológico, generando confrontaciones entre artistas académicos y “rebeldes” que, en las antípodas formales, estaban trabajando contemporáneamente: por ejemplo, se muestran juntas pinturas de Sickert y Alma-Tadema (Fig. 18). Según el propio museo se buscaba un montaje “más neutral” que el que supone colgar por movimientos, estilos o temas (Tate Britain 2013). Su política museográfica era no imponer lecturas a los espectadores para que éstos pudieran hallar sus propias conexiones y contrastes por lo que, incluso, se tomó la radical decisión de eliminar las cartelas explicativas o los textos de mediación que aparecen en los muros de cada sala. Sólo unos números en el suelo indicaban al visitante dónde se situaba cronológicamente hablando. Una nueva vuelta de tuerca en unos museos, los diferentes Tate, que se han caracterizado, desde la llegada de Nicholas Serota a la dirección de las colecciones a finales de los años ochenta, por la renovación continuada de los relatos museográficos.⁷² La confrontación de maestros y estilos es constante y directa y, se repite en todo el montaje del museo, desde las primeras piezas renacentistas. Pero no parece que el Museo del Prado participe de las corrientes museográficas de Tate. La articulación que lleva a cabo la pinacoteca madrileña del último Goya con Tegeo o José de Madrazo, contemporáneos pero de poéticas opuestas, participa de un programa legitimador del XIX español a partir de una sucesión de obras que, como hemos adelantado, quedó marcado en 2007.

Si el visitante accedía al siglo XIX por el lado noreste, desde las sala de las Musas, se entraba por el final de su relato, las estancias dedicadas a Beruete y Sorolla; en este caso el camino a Goya se hacía a través de Raimundo de Madrazo, la conexión más complicada de entre las tres opciones que ofrecía el recorrido. Entre Goya y este retratista hay un salto de muchas décadas. Nieto de José, Raimundo tiene difícil engranaje con el

⁷² En el último montaje Serota contó con la colaboración de una nueva directora para la Tate Britain, Penelope Curtis quien dimitió tras cinco años dirigiendo el museo, debido a las numerosas críticas y presiones recibidas por sus decisiones museográficas y expositivas.

último Goya. Desde la fuga de la puerta de la sala del *Dos y Tres de mayo*, se conectaba el retrato de *Fernando VII con manto real* de Goya⁷³ con una efigie preciosista de la aristócrata cubana *Josefa Manzanedo* (1875), enmarcada ostentosamente en madera y bronce con guirnaldas. Sorprendía en todo caso la elección de esta obra frente a la sobriedad de otro retrato de Raimundo de Madrazo en la misma sala, el del coleccionista Ramón de Errazu, que hubiera podido enlazar por su representación espacial con la pintura francesa más moderna y de ahí con Velázquez.⁷⁴ Por su parte, desde la sala dedicada a Raimundo de Madrazo se apreciaban los cuadros del *Dos y Tres de mayo*, conectándose con un retrato pintado en 1875 de Aline Masson con mantilla (la modelo favorita del pintor) y otro de la actriz María Guerrero vestida de Doña Inés (1891) (Figs. 16, 19, 20, 21 y 22). Los usuarios contemporáneos de los museos están acostumbrados a buscar conexiones entre piezas situadas una junto a otra, o cómo en este caso, la pintura que fuga de una sala a otra; esperan del montaje que uno más uno dé lugar a tres (un sema más otro, se convierte en un tercero). Esta gramática básica del montaje se experimentó al menos desde el primer MoMA de Alfred Barr y fue seguido por los más importantes museos del mundo, incluidos los de Bellas Artes; los visitantes están alfabetizados en este sentido desde hace casi un siglo (Tejada 2009). Las piezas que fugan de una sala a otra son enganches de la mirada para continuar la visita y están así dispuestas para generar relaciones con las piezas recién exploradas. El museo contemporáneo es más que un simple coleccionista de objetos presentados de forma esencialista, aparentemente

⁷³ La cartela de *Fernando VII con manto real* está redactada con un estilo diferente al resto de la zona del ochocientos, expresando una opinión sobre la efigie del rey Borbón: “Los símbolos regios, el manto de púrpura y armiño, el bastón de mando y los emblemas de Castilla y León, así como las insignias de las órdenes del Toisón y de Carlos III, no ocultan la falta de prestancia de Fernando VII y convierten su vestimenta en una especie de disfraz” (cartela copiada en julio de 2013).

⁷⁴ En 2015, el retrato de Ramón de Errazu podía verse desde la última sala de Goya. Al cierre de la edición de este artículo el museo ha cambiado su circuito, conectando a Goya con Mariano Fortuny y Martín Rico. El cuadro que fuga la sala de Goya –concretamente con el *Fernando VII con manto real*– hacia el resto de la pintura del XIX es *La reina María Cristina y su hija Isabel II pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837* (1865) de Mariano Fortuny; de esta manera, el museo conecta simbólicamente, por un lado, la estirpe borbónica: el padre con la hija; por otro, dos episodios de la defensa de Madrid –durante la invasión napoleónica y las Guerras Carlistas–; además, la influencia de Goya en Fortuny fue manifiesta a lo largo de la carrera del pintor catalán, copiando o inspirándose en su obra en innumerables ocasiones (González López, Martí Aixelà 2007: 110-113; Portús 2012:184). Con esta decisión museográfica se ilustra el discurso genealógico de 2007, generándose el mayor cambio que hemos detectado en estas salas, ya que los autores que previamente se encontraban en la sala 62 se han trasladado a la 63 y viceversa. La exposición permanente de los museos, que como vemos ya no lo es tanto, se muestra como un discurso que se re-escribe continuamente.

neutra y en el fondo muda, más que un hacedor de islas de contenido obra tras obra; debe generar un discurso con ellas. Resulta difícil de descifrar, en este sentido, las razones que llevaron a elegir, en una de las transiciones más delicadas del museo –el paso del Goya de los cuadros de la sublevación popular de 1808 al resto del XIX español– los citados retratos de Raimundo de Madrazo. De hecho, la linealidad genealógica defendida en los discursos curatoriales se presentaba paradójicamente en esta transición como un imposible: evidenciaba la discontinuidad. Se trataba de un quiebro excesivamente forzado tras la excepcionalidad goyesca incluso teniendo en cuenta que el edificio impone limitaciones: su estructura no permite la fluidez que sería necesaria para poder generar relaciones específicas. La planta original del Prado, de salas conectadas linealmente, se prestó adecuadamente para el diseño de un relato basado en una cronología que implicara el tradicional discurso estilístico evolutivo.⁷⁵ Las sucesivas ampliaciones del edificio de Villanueva han ido complicando la planta original hacia unos espacios intercomunicados que ofrecen un recorrido a veces trasversal dificultando un discurso de este tipo que, además, cuenta con complejas “burbujas creativas”, como es el caso del último Goya.

Goya se muestra por tanto como una isla sin aparente conexión más allá de la coetanidad y del discurso referente a la historia del museo mismo, ya que durante el siglo XIX los escasos *goyas* expuestos lo hacían junto a sus contemporáneos, si bien se trataba fundamentalmente de retratos reales (Moreno de las Heras 1996: 47).⁷⁶ Pertrechada por las salas de los neoclásicos y los románticos españoles, es una pintura que cuesta encontrar. Como hay que buscarla –y todo visitante del museo lo hace–, casi de forma obligatoria hay que atravesar las salas del XIX español.⁷⁷

⁷⁵ Puede observarse la sencillez de la planta hasta 1900 en los planos reproducidos en el catálogo del museo (Madrazo 1900: 3).

⁷⁶ En el catálogo de 1843 se hace referencia a los retratos ecuestres de la reina María Luisa y el rey Carlos IV, así como *Un picador a caballo* (Madrazo 1843). Estas obras se ampliaron integrando el catálogo de 1872 los cuadros del *Dos y Tres de mayo*, *La familia de Carlos IV* y sus siete estudios independientes (Madrazo 1872). Asimismo, se colgaron los dos retratos de los Bayeu, otro de Fernando VII, un autorretrato de juventud, un crucificado, así como la obra “El exorcizado”, que inauguraba una lectura ajena a lo cortesano y lo religioso del pintor aragonés. A partir del catálogo de 1900, y aunque estas obras llevaban años expuestas, se incluyen los cartones, las *Pinturas negras*, así como un número muchísimo mayor de cuadros (Madrazo 1900). Sobre qué obras de Goya se expusieron y dónde en el Prado del ochocientos es preciso tener en cuenta los trabajos de Margarita Moreno (1996).

⁷⁷ El propio museo explica el circuito que puede hacer el usuario: “El nuevo recorrido ideal determinado por estas nuevas características del Museo se realizará en bucle, empezando con la pintura medieval y renacentista en la planta baja (parte norte), subiendo a la primera planta (pintura de los siglos XVI a XVIII), y terminando en la planta baja (parte sur) con los pintores de principios del siglo XX como Aureliano de Beruete y Joaquín Sorolla” (Museo del Prado 2009a: 86).

El discurso que se cuele tras este montaje, la idea de una escuela nacional, es un alegato que sigue la tradición de los museos decimonónicos, y con ellos la del Prado mismo (Madrazo 1872: 23-46). Una continuidad que de Goya conduce a un sujeto omitido (Picasso) atravesando la pintura del ochocientos.⁷⁸ Y en este sentido el museo no resulta convincente, ya que esa genealogía se plasma en la exposición permanente combinando obras de atrevimiento formal (brillan a nuestro entender fundamentalmente Rosales, Haes, Fortuny, Pinazo, Sorolla y Beruete como bisagras entre tradición y modernidad) junto a otras enclavadas en el academicismo, la difusa estela que ya advertía Javier Barón en 2007.⁷⁹ Díficil genealogía, casi imposible, si pensamos que el Real Decreto de 1995 desfavorecía al Prado en su previsible conexión hacia la modernidad ya que, autores nacidos antes de 1881 como Casas, Nonell, Iturrino, Echevarría, Canals y otros, que hubieran podido desbatar el camino, fueron concedidos como medida excepcional al MNCARS en aras de intentar arropar sus entonces frágiles colecciones.

Pese a esto, es de resaltar el entusiasmo con el que los conservadores responsables de esta parte de la colección del museo hacían sus declaraciones, recuperando algunas de las coletillas reivindicativas y retóricas utilizadas en 2007. Se volvía a hablar, así, de éxodo, destierro, rescate, normalización o justicia.⁸⁰ Además se exaltaba el papel que dicha presentación tendría en un futuro: “Estamos ante una fecha histórica que todos los manuales de historia del arte tendrán que reflejar”, afirmaba Díez, quien subrayaba que el cambio “afectará a la propia Historia del Arte y cambiará la propia museística” (diario *El Mundo* 2009). Sin duda Díez estaba proyectando sobre el Prado lo sucedido en Orsay durante

⁷⁸ Manuel Borja Vilel, artífice de la actual presentación del MNCARS y director del mismo, inicia el recorrido genealógico de las colecciones con grabados de Goya de las series *Disparates*, *Caprichos* y *Desastres de la guerra*, incluyendo, asimismo, algunas fotografías del siglo XIX.

⁷⁹ Sorolla es uno de los grandes avales en el proceso de regeneración de esta colección, no en vano el museo le dedicó la muestra *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, la más visitada en sus últimos diez años y desmontada un mes antes de presentar la colección del siglo XIX en 2009. Y en su Memoria de actuaciones el museo no lo ocultaba: “En la historia del Prado fue la primera vez que se abordó con esta amplitud una exposición de un artista del siglo XIX. En un periodo de revisión historiográfica de los principales movimientos de aquella centuria, esta muestra permitió advertir el interés y la originalidad de Sorolla, tanto en el ámbito español como en el internacional (Museo del Prado 2009a)”. Fue sin duda afortunado para el museo que el nombre de Sorolla no se incluyera en el anexo del Real Decreto de 1985. Quizás esta exclusión se debiera al rechazo que el pintor valenciano despertó durante gran parte del siglo XX convertido en un cliché, en una postal; un pintor sin embargo reivindicado en las últimas décadas a partir de la perspectiva de modernidades alternativas al canon.

⁸⁰ “Destierro y éxodo son palabras muy graves, pero es lo que estas colecciones han sufrido”, declaró José Luis Díez en su momento (*ABC* 2009: 5).

la década de los ochenta, al tiempo que consideraba la historiografía modernista como una moda pasajera y superada:

Como historiador me gusta eso de cambiarlo todo. También las vanguardias más rompedoras escupieron todo lo demás, aquello que, por su carácter conservador, creían que no tenía valor como arte en sí mismo. Son modas y es el paso del tiempo el que acaba poniendo las cosas en su sitio (Rubiera 2008).

Pensamos que no fue una buena estrategia para este discurso de pretensiones regeneradoras llevar a la pared los mismos relatos de antaño, ni tampoco construir una estela de españolidad en el arte de un siglo que contó con tantas influencias foráneas, para rellenar el espacio entre los dos grandes hitos creativos del final y principio del siglo XIX. El museo parte para generar su relato de los recorridos circuitos diacrónicos centrado en las individualidades artísticas, siendo recurrentes las *artist room* como las dedicadas a Eduardo Rosales, Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo o Carlos de Haes, artistas que suelen contar con alguna discreta compañía (Fig. 23). También hay salas temáticas, como las que se centran en la pintura de historia (Fig. 24). Si observamos los elementos de mediación del museo, los comentarios que guían a los visitantes en las cartelas de obra del XIX español suelen ser descriptivos, haciendo a menudo referencia al personaje retratado o a las calidades formales, alabando un preciosismo en la consecución de ropajes y texturas que aplaude el detallismo y que está plagado de adjetivos. La defensa, de forma genérica, de esta pintura por sus recursos plásticos, mantiene, como medio absolutorio, el gusto académico de calibrar la calidad de una obra por su virtuosismo técnico. Serían precisas más referencias históricas y de contexto que auxilien en la lectura de estas obras, visibilizando el papel que jugaron entonces en el imaginario así como revelar el significado social, cultural y político de sus discursos narrativos. A fin de cuentas no se puede dudar que el ensimismamiento de los pintores y escultores del siglo XIX español era parte de una fórmula local de vivir su contemporaneidad, y es su contexto el que puede ofrecer las claves. Por ello creemos que un museo, como es el Prado, que confirma una línea artística internacional y que atesora obras que inventaron lenguajes puede sacar partido de los argumentos formales con los grandes del arte, pero resulta menos convincente cuando los proyecta sobre artistas menos relevantes.

Para finalizar, nos gustaría volver a Goya. Colgar algo junto a Goya lo legitima. Sin duda, la intención es colocar en una situación paritaria la pintura del ochocientos tanto con Goya como con el resto del museo.⁸¹ Goya es la llave que abre la posibilidad. Así

⁸¹ Si la construcción de un nuevo gusto al margen del canon funciona para los distintos visitantes del museo es algo que sería preciso corroborar con un estudio de público que se escapa a nuestro análisis.

parece reconocerlo Díez cuando afirma al diario *ABC* que, si bien en el Casón había más obras expuestas, “ni de lejos tenían la misma dignidad y nobleza que ahora” para continuar respecto a la colección: “Ahora tiene la misma dignidad y el mismo tratamiento que el resto de las colecciones; estas obras se ven mejor que nunca” (Pulido 2009: 65). Por tanto, podemos deducir por sus palabras que la dignidad la da el contexto, la genera el edificio del Prado mismo y subyace menos en las piezas. Pero cabe otra lectura, dividir/trocear a Goya y colgarlo junto al XIX español, pese a la gran mejora innegable que disfrutaban las *Pinturas negras*, es en cierto modo sabotearlo. Decisión peligrosa cuando se acompaña por la omnipresente puesta en duda respecto a la autoría de algunos de los más conocidos cuadros del aragonés —en ocasiones desde las entrañas del propio Prado—, lo que está generando un fuerte debate que continua a día de hoy (Wilson Bareau 2002; Glendinning 2002; Junquera 2003; Mena Marqués 2008; Vega 2008; Brown 2009; Vega y Vidal 2013).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Coincidiendo con la llegada del Partido Popular al poder en 1996 se produjeron grandes cambios en el estatus, estructura e infraestructuras del Museo del Prado. Se convirtió en el hito simbólico de las políticas culturales del partido conservador, aliñado por resultar una apuesta personal de su líder, José María Aznar. El Prado era la herencia de la historia en la construcción del Estado español a través de las colecciones de los monarcas desde la época de los Reyes Católicos. La ampliación del Prado, y todas las noticias que de él emanaban, tenían no sólo una lectura museológica, sino también política y simbólica. Y entre ellas se encontraba la defensa de la “españolidad” citada por Miguel Ángel Cortés.

Desde el departamento de conservación del museo se gestó durante estos años una reivindicación del arte español del ochocientos que, arropada por el antecedente del Musée d’Orsay (1986), podía estar en consonancia con la ideología conservadora. Las obras del siglo XIX que atesoraba el museo, y que eran reflejo de las adquisiciones de los distintos gobiernos centrales, serían reivindicadas tras haber ocupado dos edificios distintos, depender de varios museos en dos centurias, y haber sido rechazadas durante décadas por una historiografía que, saltando de Goya a Picasso (hipóstasis española de las primeras vanguardias), las había juzgado negativamente por su ensimismamiento renuente ante las corrientes gramaticales internacionales de carácter antiacadémico.

La introducción de dichos fondos en la exposición permanente del museo aprovechaba el tirón simbólico e ideológico que el Prado tenía para el gobierno popular

para generar una relectura del canon que permitiera glosar el siglo XX a través del XIX español (en realidad el XIX del Prado), defendiéndose un continuismo, un discurso lineal, evolutivo, que conducía implícitamente a la idea de “escuela española” (no siempre, por otra parte, citada) y que conectaba tradición y modernidad. Pareciera que la idea de una pintura española “definida como una realidad castiza, aislada y ensimismada, al margen de las grandes corrientes del desarrollo estilístico internacional” (Portús 2012: 134) fuera útil para justificar y legitimar el ensimismamiento de la pintura del ochocientos como heredera de las esencias del carácter nacional.

El museo, y en parte como amparo de una tradición por él mismo creada, sostiene de esta manera una lectura acrítica de este problemático y ambiguo concepto, incluyendo la pintura académica del siglo XIX, descartada tradicionalmente en dicho relato; se sirve para ello de Goya como instrumento legitimador, troceado y embutido entre neoclásicos y románticos cuya nueva contextualización no se explica. Sus obras se introducen en un discurso en teoría estrictamente cronológico, cuando en realidad lo que se hace es legitimar la pintura académica aprovechando el colapso del canon modernista. Pero el resultado es que le falta eficacia al intento al no demostrarse, ni en la literatura crítica generada para la ocasión ni en el discurso museográfico, la ligazón entre Goya y Picasso (sujeto omitido siempre presente) a través de las obras del XIX que muestra el Prado. Figuras, ambas, que se utilizan como referencia en la construcción de ese relato nacional. No ayuda, desde luego, el circuito forzado que genera la arquitectura de Villanueva, ni que muchos de los autores que pudieran servir de puente, anticipando cronológicamente la aparición de nuestra modernidad, acabaran, a partir de 1995, dependiendo del MNCARS (Figs. 25 y 26).⁸²

Aunque desde la llegada de Miguel Zugaza a la dirección del museo las pinturas cuentan con cartelas con mayor información que se escapan un tanto de las presentaciones esencialistas de los museos tradicionales, se trata de esfuerzos aún insuficientes para su contextualización histórica. De las nuevas corrientes que, apoyadas en el cambio de paradigma historiográfico de la década de los años ochenta, transformaron rotundamente las maneras de construir relatos museográficos (paradigma en este caso representado por Orsay), el Prado sólo aprovechó el tirón de la rehabilitación de la pintura

⁸² Consideramos deseable que desde ambos museos se flexibilicen las condiciones impuestas en el Real Decreto de 1995 y que puedan contar con autores bisagra en su discurso expositivo, es decir, que la decisión del MNCARS de iniciar sus colecciones con Goya pueda tener su paralelo en el Prado; nunca serían discursos idénticos sino complementarios. Al cierre de este artículo, en marzo de 2016, se ha firmado un acuerdo entre ambos museos para la reordenación de sus colecciones por el cual 886 obras cambiarán de adscripción siguiendo el Real Decreto de 1995. Habrá que esperar un tiempo para ver si esta noticia tiene repercusiones museográficas.

académica. Prescinde el museo de posicionamientos críticos que pudieran abordar las complejidades del discurso, trascendiendo el lenguaje plástico. Pese a citarse la “verdad” de contemporaneidad como argumento, su selección y su forma de ordenar el relato desecha mostrar la interacción con otras disciplinas más allá de la pintura y la escultura o con los instrumentos de difusión del imaginario que tan esenciales fueron en la España decimonónica. Deja sin visibilizar: las fórmulas periféricas, las “escuelas regionales” que sin demasiado éxito también se defendieron en los siglos XVIII y XIX (Afinoguénova 2009: 321-322); las condiciones de producción de estos creadores; la aparición de las primera revistas como fórmulas de difusión de ideas pero también de imágenes; el papel de la litografía y la fotografía, etc. También se podían haber tenido en cuenta los cruces metodológicos de disciplinas, lanzar como mínimo un guiño a las políticas de identidad, analizar la especificidad cultural local, o haber situado algunas de estas obras como parte del imaginario colectivo de varias generaciones de españoles... En este sentido para que el relato funcionara como una crónica de la historia hubiera sido por ejemplo fundamental incluir las colonias y su pérdida, tema cardinal en el ochocientos español del que no hay rastro en un discurso que ha sido construido siguiendo el criterio de “obras maestras”.⁸³ Es decir, se podría haber ofrecido una aportación singular dotada de reflexiones tanto museográficas como historiográficas más agudas y contemporáneas.

La reivindicación de la pintura académica que tan buen resultado le había dado a Orsay en la impulsión de un cambio de paradigma no se había quedado ahí, sino que intentó saltar al otro lado del canon para contar otras historias y las historias de “otros”, lo que incluyó a las mujeres, los imaginarios excluidos, las periferias, el sistema del arte, otros medios y lenguajes visuales incluidos los populares, la contaminación cultural, la internacionalización..., cuestiones sobre las que se ha escrito una valiosa historiografía en España en las últimas décadas.⁸⁴ En este sentido el Prado no sólo se

⁸³ El Museo del Prado carece, de hecho, de referencias a las colonias americanas en todo su discurso. Véase en este sentido la ponencia que la profesora de la Universidad de Duke, Esther Gabara, presentó en el Congreso Internacional *La historia sin pasado: Contraimágenes de la colonialidad. España/América Latina* (2012).

⁸⁴ Siguiendo la misma línea de análisis sobre el revisionismo del siglo XIX de Mainardi pero en clave hispánica se encuentran los estudios de Mireia Freixa (2013). Estas áreas de revisión han contado con innumerables publicaciones y exposiciones en España. Sin intentar ser exhaustivos, podemos citar el libro de Estrella de Diego sobre artistas mujeres en el siglo XIX (*La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*, 2009), del que reproducimos un fragmento en la selección de lecturas del CD que acompaña esta publicación; los estudios sobre masculinidad y creación artística de Carlos Reyero (*Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, 1996); exposiciones que han visibilizado los lenguajes pictóricos en las periferias (*Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, 1993); los trabajos y comisariados de Juan Naranjo

protege de estas fórmulas tras la panoplia de remitirse a su propia tradición como pinacoteca, sino que perpetúa paradójicamente, cuando pretende ser innovador, las fórmulas de narrar lastradas por décadas. El museo no se ha arriesgado a sufrir una crisis de identidad y ha elegido caminos trillados. Y ahí, nos parece, ha perdido capacidad de seducción intelectual.

La pintura española del siglo XIX que conserva el museo conduce a lugares, esto no nos cabe duda, pero ese lugar no es el *mainstream*, no es Picasso. El problema reside en la construcción teleológica del discurso que conduce hacia él y la contradicción que supone proyectar una reinterpretación del canon partiendo de presupuestos de análisis del canon mismo. Parece que tras esta decisión curatorial tan substancial no hay más discurso que reivindicar a unos pintores “olvidados” que, por cierto, no lo eran tanto ya que el franquismo se había encargado de ponerlos en valor (Sauret 2013: 168). El Prado hubiera podido convertirse en un museo abierto a mostrar la diversidad dentro de la práctica artística y visual del siglo XIX, sin embargo ha preferido ser fiel a su tradición sin incurrir en sacrificio alguno. En este intento de revisión, Picasso, construido como “genio”, continúa subido a su pedestal modernista, y Goya sigue mirándolo desde la atalaya de la otra centuria, quedando en medio un espacio poco definido, una zona que, creemos, hubiera precisado un quiebro, otro tipo de estrategia y de relato.

sobre la fotografía del siglo XIX (*La fotografía en España en el siglo XIX*, 2003), o los estudios de Jesusa Vega sobre la difusión popular de la cultura de élites a través de estampas o museos de cera durante el siglo XIX (Vega 2016).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABC, 1971. "Pintura española del siglo XIX. Se inauguran las salas del Museo del Prado instaladas en el Casón del Buen Retiro", *Diario ABC*, 25/6/71, p. 59.
- ABC, 1980. "Si se quedara en Madrid, el *Guernica* iría al Casón del Buen Retiro", *Diario ABC*, 29/4/80, p. 29.
- ABC, 1989. "Brihuega anuncia la creación de un museo que albergue Goya y la pintura del siglo XIX", *Diario ABC*, 23/7/89, p. 45.
- ABC, 1992. "El PP propone que el Prado ocupe el CARS y éste vuelva a Ciudad Universitaria", *Diario ABC*, 19/11/92, p. 60.
- ABC, 2009. "El Prado acaba con el destierro del siglo XIX", *Diario ABC*, 6/10/2009, p. 5.
- Adorno, T. 1962, *Prismas*, Barcelona, Ariel.
- Afinoguénova, E. 2008. "El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. LXXXIV, pp. 209-240.
- Afinoguénova, E. 2009. "Painted in Spanish": the Prado Museum and the Naturalization of the "Spanish School" in the Nineteenth Century", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10/3, pp. 319-340.
- Ait Moreno, I. 2010. *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994* [en línea]. Madrid, UCM. <http://eprints.ucm.es/10858/1/T31873.pdf> [Consulta: 13/2/2011].
- Alfageme, A. 1994. "El Casón del Buen Retiro pierde el 80% de los visitantes desde que falta el *Guernica*" [en línea]. *El País*, 1 de septiembre. http://elpais.com/diario/1994/09/01/madrid/778418667_850215.html (Consulta: 3/8/2013).
- Álvarez Lopera, J. 2009. *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1836-1872)*, Madrid, Museo del Prado.
- Aznar, J. M. 1996. "Discurso del Presidente del Gobierno en la sesión del Real Patronato del Museo del Prado. 24/07/1996" [en línea]. http://jmaznar.es/file_upload/discursos/pdfs/00042A0042.pdf [Consulta: 29/9/2013].
- Aznar, J. M. 1999. "Declaraciones del Presidente del Gobierno después de la inauguración de las nuevas salas en el Museo del Prado" [en línea]. Madrid, 27 de marzo. http://jmaznar.es/file_upload/discursos/pdfs/00650A0650.pdf [Consulta: 29/9/2013].
- Baldassari, A. 2008. *Picasso et les Maîtres*, París, RMN.
- Barker, E. (ed.) 1999. *Contemporary Cultures of Display*, Londres, The Open University.
- Barón, J. 2007. "Pintura y esculturas españolas del Siglo XIX en las colecciones del Museo del Prado", en VV. AA., *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, pp. 20-99.
- Baudelaire, C. 1975. "Pourquoi la sculpture est ennuyée", en C. Pichois (ed.), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard.
- Bawin, J. 2014, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu creative et valeur ajoutée*, París, Éditions des archives contemporaines.

- Belzunce, F. 2012. “El Guernica se merece estar en El Prado” [en línea]. *Elcorreo.com*. <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20120115/cultura/guernica-merece-estar-prado-20120115.html> [Consulta 8/8/2015].
- Beruete y Moret, A. 1926. *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Blass.
- Blumenfeld, Z. 2002. “Serge Lemoine: «Ce que je veux pour Orsay»” [en línea]. <http://www.artaujourdhui.info//q1351-serge-lemoine-ce-que-je-veux-pour-orsay.html> [Consulta 1/8/2015].
- Bonet Correa, A. 1981. “Picasso y España”, en A. Bonet Correa (ed.), *Picasso, 1881-1981*, Madrid, Taurus, pp. 137-153.
- Brown, J. 1994. “El Prado enfermo”, *ABC de las Artes*, 18/11/1994, pp. 35-36.
- Brown, J. 1998. *Picasso y la tradición pictórica española*, Hondarribia, Nerea.
- Brown, J. 2009. “La purificación de Goya”, *Diario ABC*, 29/1/2009.
- Bustos, C. I. de. 1992. “El Prado revisa todos sus fondos del XIX para seleccionar las obras que serán trasladadas”, *Diario ABC*, 27/5/1992, p. 57.
- Cabanne, P. 1982. *El siglo de Picasso*, Madrid, MEC.
- Cachin, F. 1989, “Preface”, en R. Rosenblum (ed.), *Les peintures du Musée d’Orsay*, París, Nathan, pp. 9-11.
- Calvo Serraller, F. 1982, “Las academias artísticas en España”, en N. Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra.
- Calvo Serraller, F. 1992a. “Gravísima imprudencia” [en línea]. *El País*, 6 de mayo. http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103217_850215.html [Consulta: 31/7/2013].
- Calvo Serraller, F. 1992b. “El colmo político del culmen artístico” [en línea]. *El País*, 6 de septiembre. http://elpais.com/diario/1992/09/06/cultura/715730410_850215.html [Consulta: 31/7/2013].
- Calvo Serraller, F. 2007. “La invención del arte del siglo XX” [en línea]. Prólogo al programa del ciclo de conferencias del Museo del Prado (Madrid, 2007). <http://gestion.amigos.museoprado.org/media/docs/Folleto%20curso%20S.XIX.pdf> [Consulta: 31/7/2013].
- Calvo Serraller, F. y Giménez, C. 2006. *Picasso. Tradición y vanguardia*, Madrid, MNCARS.
- Checa Cremades, F. 1999. “El nuevo Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 35, pp. 7-20.
- Cogeval, G. 2015. “Entrevista a Guy Cogeval. El arte vulgar”, en C. Fabre y S. Guégan, (dirs.), *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d’Orsay*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 11-15.
- Corral, M. de. 1992. “El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, en VV. AA., *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Corral, P. y Pajares, G. 1993, “Al Prado le falta espacio; al Reina Sofía, dinero; al Thyssen, programación”, *ABC de las artes*, pp. 38-39.
- Cossío, M. B. 1985. *Aproximación a la pintura española*, en A. M. Arias de Cossío (ed.), Madrid, Akal, s. p.

- Crimp, D. 1985. "Sobre las ruinas del museo", en H. Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Daix, P. 1981. "Fuentes españolas y francesas del cubismo de Pablo R. Picasso", en A. Bonet Correa (ed.), *Picasso, 1881-1981* Madrid, Taurus, pp. 21-40.
- Diario de Navarra*, 2007. "El Museo del Prado presenta el «secreto mejor guardado»: las obras maestras del siglo XIX" [en línea]. *Diario de Navarra*, 27 de octubre. <http://diariodenavarra.es/actualidad/noticia.asp?not=2007102716245314&dia=20071027&seccion=culturaysociedad&seccion2=arte&type=RSS> [Consulta: 8/8/2013].
- Diario El Mundo*, 2009. "El siglo XIX ya tiene su lugar en el Museo del Prado" [en línea]. *El Mundo*, 6 de octubre. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/05/cultura/1254744174.html> [Consulta: 5/8/20013].
- Diario El País*, 2001. "Serra asegura que es el momento para modernizar el Prado" [en línea]. *El País*, 25 de enero. http://elpais.com/diario/2001/05/25/cultura/990741609_850215.html [Consulta: 20/7/2015].
- Diario El País*, 2007. "El Museo del Prado celebra su ampliación con unas Jornadas de Puertas Abiertas" [en línea]. *El País*, 26 de abril. http://cultura.elpais.com/cultura/2007/04/26/actualidad/1177538407_850215.html [Consulta: 5/8/2013].
- Diego, E. de. 2009. *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra.
- Díez, J. L., Gutiérrez Márquez, A. Martínez Plaza, P. J. 2015. *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Donnedieu de Vabres, R. 2006. "Discours de Renaud Donnedieu de Vabres prononcé à l'occasion de la soirée célébrant le vingtième anniversaire du Musée d'Orsay" [en línea]. <http://culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/donnedieu/orsay20ans.html> [Consulta: 26/10/2007].
- Duncan, C. 2007. *Rituales de civilización*. Murcia, Nausícaä.
- EFE, 2007. "Por todo lo alto" [en línea]. *El Mundo*, 1 de octubre. www.elmundo.es/metropoli/2007/10/01/arte/1191249697.html [Consulta: 25/7/2015].
- Eusebi, L. 1819. *Catálogo de los cuadros de Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, Imprenta Real.
- Eusebi, L. 1828. *Noticia de los Cuadros que se hallan (sic) colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro seños, sito en el Prado de esta corte*, Madrid, Hija de D. Francisco Martínez Dávila.
- Fernández, A. y Mora, R. 1993. "El Prado, el más perjudicado" [en línea]. *El País*, 1 de octubre. http://elpais.com/diario/1993/10/01/cultura/749430017_850215.html [Consulta, 25/6/2015].
- Fernández, J. 2007. "Cuando se rompieron los ideales artísticos", *Tribuna Complutense*, 27/11/2007, p. 9.
- Freixa, M. 2013. "Nuevas miradas, nuevos temas sobre la historia del arte del siglo XIX en España", en T. Sauret (ed.), *El Siglo XIX a debate*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 55-67.

- Gállego, J. 1988. "Panorama de una temporada", *Diario ABC*, 14/7/88, p. 15.
- García Calero, J. 2007. "Creo que la Transición democrática culmina con la ampliación del Prado", *Diario ABC*, 28/4/2007, pp. 90-91.
- Gavara, E. 2012. "El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología" [en línea]. Congreso Internacional *La historia sin pasado: Contraimágenes de la colonialidad. España/América Latina*. <https://eldefectobarroco.files.wordpress.com/2012/06/gabara1.pdf> [Consulta, 25/10/2015].
- Gaya Nuño, J. A. 1966. *Arte del siglo XIX, Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, Madrid, Editorial Plus Ultra, vol. XIX.
- Géal, P. 1999. "L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles", *Cahiers du GRIMH*, núm. 1, pp. 302-303.
- Géal, P. 2001. "El Salón de la Reina en el Museo del Prado (1853-1899)", *Boletín del Museo del Prado*, núm. 37, pp. 164-167.
- Géal, P. 2005. *La naissance des musées d'art en Espagne: (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Giménez, C. y Calvo Serraller, F. 2006. *Pintura española de El Greco a Picasso: El tiempo, la verdad y la historia*, Nueva York, Museo Guggenheim.
- Glendinning, N. 1983. *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- Glendinning, N. 2002. "El problema de las atribuciones desde la exposición Goya de 1900", en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, pp. 15-37.
- González López, C. y Martí Aixelà, M. 2007. "El mundo de los Madrazo", en González López, C. y Martí Aixelà, M. (dirs.), *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 13-120.
- Guégan, S. 2015. "Los pompiers: ¿un tema olvidado?", en C. Fabre, S. Guégan (dirs.), *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 55-61.
- Gutiérrez Burón, J. 1987. *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, UCM.
- Gutiérrez Márquez, A. 2007. "Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado", en VV. AA., *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, pp. 430-463.
- Hamrick, C. 2006. "Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps", *Nineteenth-Century French Studies*, núm. 35, pp. 110-131.
- Herrera, J. 1994. "El joven Picasso en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, núm. 33, pp. 59-70.
- Holo, S. R. 2002. *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal.
- Jarque, F. 2000. "Eduardo Serra toma posesión como 'ministro' del Museo del Prado" [en línea]. *El País*, 27 de junio. http://elpais.com/diario/2000/06/27/cultura/962056803_850215.html [Consulta: 20/7/2015].

- Jiménez Blanco, M. D. 1989. *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Jiménez Losantos, F. 1998. “Entrevista al Presidente del Gobierno, José María Aznar” [en línea]. Programa *La linterna*, Radio COPE, Madrid, 7 de septiembre. www.jmaznar.es/file_upload/discursos/pdfs/00522A0522.pdf [Consulta: 27/9/2013].
- Junquera, J. J. 2003. “Los Goya: de la Quinta a Burdeos y vuelta”, *Archivo Español de Arte*, núm. 304, pp. 353-370.
- LaCroix.com, 2011. “Après deux ans de travaux, le musée d’Orsay fait peau neuve” [en línea]. 13 de octubre. http://la-croix.com/Semaineenimages/ApresdeuxansdetravaillemuseedOrsayfaitpeuneuve_NG_20111013722672 [Consulta: 24/06/15].
- La Ilustración Española y Americana*, 1898. “Madrid. Museo de Arte Moderno”, 15/8/1898, núm. 30, pp. 83-85.
- Las Provincias*, 2007. “El nuevo Prado toma vida” [en línea]. *Diario Las Provincias*, 28 de octubre. <http://www.lasprovincias.es/valencia/20071028/cultura/nuevo-prado-toma-vida-20071028.html> [Consulta: 8/8/2013].
- Lacambre, G. y Tinterow, G. (dirs.) 2003. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Le Débat*, 1987. “Le projet d’Orsay. Entretien avec Michel Laclotte”, *Le Débat*, 1987/2, núm. 44, pp. 4-19.
- Layuno Rosas, M. A. 2004. *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.
- López Linares, J. L. 2007. *El primer siglo del Prado*, Madrid, Museo del Prado.
- Lorente, J. P. 2008. *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón, Trea.
- Madrazo, P. 1843. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, Oficina de Aguado.
- Madrazo, P. 1872. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Madrazo, P. 1900. *Catálogo de los cuadros del Museo de Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.
- Mainardi, P. 1987. “Postmodern History at the Musée d’Orsay”, *October*, vol. 41, Verano, pp. 30-52.
- Mainardi, P. 2008. “Writing Nineteenth-Century Art, Then and Now”, en R. Recht (ed.), *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIXe siècle*, Paris, Documentation française, pp. 483-499.
- Mena Marqués, M. 2008. “El Coloso y su atribución a Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 44, pp. 34-61.
- Montebello, P. de. 2011. “Conversation entre Philippe de Montebello et Guy Cogeval”, en *Musées d’Orsay et de l’Orangerie. Rapport d’activité 2010*, Paris, Musée d’Orsay, pp. 3-21.
- Moreno de las Heras, M. 1996. “El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya”, en M. Moreno de las Heras y J. J. Luna (dirs.), *Goya 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, pp. 47-56.

- Musée d'Orsay, 2011. *Nouvel Orsay* [en línea]. <http://idf-locationexpo.com/medias/docexposants/DP%20Nouvel%20Orsay.pdf> [Consulta: 26/06/2015].
- Museo del Prado, 2007. *Memoria de actividades 2007* [en línea]. http://museodelprado.es/uploads/media/Memoria_2007_01.pdf [Consulta: 31/7/2013].
- Museo del Prado, 2008. *Memoria de actividades 2008* [en línea]. http://museodelprado.es/uploads/media/Memoria_2008.pdf [Consulta: 31/7/2013].
- Museo del Prado, 2009a. *Memoria de actividades 2009* [en línea]. http://museodelprado.es/uploads/media/Memoria_2009.pdf [Consulta: 31/7/2013].
- Museo del Prado, 2009b. “El recorrido ideal” [en línea]. <http://museodelprado.es/coleccion/plan-de-colecciones-2009-2012/evolucion-actual-del-plan/el-recorrido-ideal/> [Consulta: 31/7/2013].
- Museo del Prado, 2009c. “Las colecciones del siglo XIX se suman a la colección permanente” [en línea]. <http://museodelprado.es/coleccion/plan-de-colecciones-2009-2012/evolucion-actual-del-plan/las-colecciones-del-siglo-xix/un-nuevo-siglo-en-el-museo-del-prado/> [Consulta 26/7/2015].
- Museo del Prado, 2015. *Nota de prensa. Plácido Arango Arias dona al Museo del Prado 25 obras maestras de su colección de arte antiguo* [en línea]. http://museodelprado.es/uploads/tx_gbdossiers/Nota-prensa3006.pdf [Consulta: 15/7/2015].
- Naranjo, J. 2003. *La fotografía en España en el siglo XIX*, Caixa Forum, Barcelona.
- Newhouse, V. 2005. *Art and the Power of Placement*, Nueva York, The Monacelli Press.
- Pantorba, B. 1950. *Museos de pintura en Madrid. Estudio histórico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe S. L.
- Parcerisas, P. 2009. *Il·luminacions. Catalunya visionària*, Barcelona, CCCB.
- París, 1856. *Visite et études de S.A.I. le prince Napoléon au Palais de Beaux Arts, ou Description complète de cette Exposition*, en G. Lacambre y G. Tinterow (dirs.), *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 386.
- Pena López, C. 1993. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918*, Barcelona, Ministerio de Cultura.
- Pereda, R. M. 1982. “Un millón de personas ha visto el ‘Guernica’ en el Casón del Buen Retiro” [en línea]. *El País*, 10 de septiembre. http://elpais.com/diario/1982/09/10/cultura/400456802_850215.html [Consulta: 3/8/2013].
- Pérez Sánchez, A. E. 1977. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March.
- Pérez Sánchez, A. E. 1994. “Autonomía o dependencia, el dilema esencial”, *ABC de las Artes*, 18/11/1994, pp. 38-39.
- Pita Andrade, J. M. 1989. *Goya y sus primeras visiones de la historia*, Madrid, Academia de San Fernando.
- Pita Andrade, J. M. 1994. “Nuevas iniciativas, viejas aspiraciones”, *ABC de las Artes*, 18/11/1994, pp. 37.

- Pomian, K. 1987, "Orsay tel qu'on le voit. Entretien avec Françoise Cachin", *Le Débat*, núm. 44, pp. 55-74.
- Portús, J. 2004. *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado.
- Portús, J. 2012. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- Puente, J. de la. 1986. "Introducción" en *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Catálogo de pinturas del siglo XIX*, Madrid, Museo del Prado, pp. 13-15.
- Pulido, N. 2009. "El Prado pone fin al destierro de la pintura del XIX, que ha durado más de un siglo", *Diario ABC*, 6/10/2009, pp. 64-65.
- Pulido, N. 2010. "El Prado quiere el «Guernica» para el Museo del Ejército", *Diario ABC*, 28/1/2010, pp.70-71
- Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del museo nacional «Centro de Arte Reina Sofía».
- Reyero, C. 1989. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Reyero, C. 1996. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- Reyero, C. y Freixa, M. 1995. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra.
- Richardson, J. 1995. *Picasso, una biografía. 1881-1906*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez, D. 2007. "El Prado, de nuevo", en *ABCD*, 3/11/2007, pp. 40-41.
- Rosenblum, R. y Janson, H. W. 1992. *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal.
- Rubiera, P. 2008. "Al Prado le duele descatalogar un Goya, pero es nuestra responsabilidad" [en línea]. *La nueva España*, 8 de noviembre. <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2008/11/08/prado-le-duele-descatalogar-goya-responsabilidad/694134.html> [Consulta: 10/8/2013].
- Rubio Gil, L. 2002. *Eduardo Rosales*, Barcelona, Ediciones del Aguazul.
- Ruiz Cañabate, E. y Martínez, C. 1889. *Catálogo de las obras del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Pintores contemporáneos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de L. Polo.
- Ruiz Mantilla, J. 2014. "Incorporar a Picasso al Prado sería muy saludable" [en línea]. *El País*, 15 de enero. http://elpais.com/elpais/2014/01/14/eps/1389718125_819327.html [Consulta: 10/8/2015].
- Samaniego, F. 1992. "El *Guernica* pasa al Museo Reina Sofía a cambio de una ampliación del Prado" [en línea]. *El País*, 20 de mayo. http://elpais.com/diario/1992/05/20/cultura/706312802_850215.html [Consulta 15/7/2015].
- Samaniego, F. 2001. "Fernando Checa dimite como director del Prado por sus diferencias con Eduardo Serra" [en línea]. *El País*, 29 de noviembre. http://elpais.com/diario/2001/11/29/cultura/1006988408_850215.html [Consulta: 20/7/2015].
- Sánchez, S. 2007. "Un puente entre dos siglos. El siglo XIX" [en línea]. Uned, Doc. UNED, emitido el 23 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=qbKtPo7ThuY> [Consulta: 10/8/2013].

- Sánchez Cantón, F. J. 1933. *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid, Museo del Prado.
- Sauret, T. 2013. “Difusión del patrimonio artístico decimonónico desde la temporalidad expositiva”, en T. Sauret (ed.), *El Siglo XIX a debate*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 157-187.
- Staniszewski, M. A. 2001. *The Power of Display. A History of Exhibitions Intallations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, The MIT Press.
- Tate Britain. 2013. “Press release. A new Tate Britain to be unveiled this autumn” [en línea]. 13 de agosto. <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/new-tate-britain-be-unveiled-autumn> [Consulta: 19/7/2015].
- Tejada Martín, I. 2009. *De la exposición a la re-exposición: desplazamientos semánticos de la obra de arte de las vanguardias históricas en su proceso de museificación. De la insurrección a la vuelta al orden*, Valencia, UPV, Tesis doctoral.
- Tejada Martín, I. 2010a. “Guernica de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional”, *Congreso Internacional Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, UCM, pp. 475-486.
- Tejada Martín, I. 2010b. “Una nueva museografía para un nuevo siglo: las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo”, *Revista de Museología*, núm. 45, Asociación Española de Museólogos, pp. 39-49.
- Torraco, J. 1981. “Cartas al director. El Casón del Buen Retiro”, *Diario ABC*, 19/12/81, p. 3.
- Trenas, J. 1971. “Picasso, ¿en el museo del Prado?”, *Diario ABC*, 29/12/1971, p. 109.
- Van Hensbergen, G. 2005. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate.
- Vega, J. 2002. “La enfermedad del Museo del Prado. Aportaciones para un diagnóstico”, *Temas para el debate*, núms. 93-94, pp. 82-84.
- Vega, J. 2008. “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de *El coloso de Goya*”, *Goya. Revista de arte*, núm. 324, pp. 229-244.
- Vega, J. 2016. *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Vega, J. y Vidal, J. 2013. “El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya”, en L. Arciniega (ed.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, Universitat de València, pp. 339-406, (Apéndice pp. 407-420).
- Wilson Bareau, J. 2002. “La lechera de Burdeos”, en M. Artola (coord.), *Goya*, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 349-368.
- Zunzunegui, S. 2003. *Metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.