

¿Qué hace la nación por las artes? Problemáticas patrimoniales y modelos museísticos en las colecciones del Prado y la Trinidad*

Ainhoa Gilarranz Ibáñez¹

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
gilarranz.ainhoa@gmail.com

RESUMEN: *Desde finales del siglo XVIII, la Monarquía y la Iglesia dejaron de ser los principales protectores de las bellas artes; un espacio ocupado cada vez más por las instituciones estatales durante el reinado de Isabel II. En este cambio de modelo se abrieron muchos debates sobre la naturaleza de los bienes nacionales, la separación entre el patrimonio real y el nacional o el papel de las instituciones gubernamentales en la protección de los artistas. Cuestiones contestadas mediante políticas culturales que dieron diversos frutos. El objeto de estas páginas es adentrarnos en esos debates artísticos, concretamente a partir de dos proyectos museísticos —el Real Museo del Prado y el Museo Nacional de la Trinidad—, y analizar los mensajes políticos que se desprendían de su formación, evolución y organización.*

PALABRAS CLAVE: **Museo del Prado; Museo Nacional; patrimonio; España; siglo XIX.**

What does the nation do for the arts? Heritage issues and museum models in the Prado and Trinidad collections

ABSTRACT: *After the end of the eighteenth century, the Monarchy and the Church ceased to be the main protectors of the Fine Arts, a space increasingly*

* Este artículo se integra dentro del proyecto de investigación I+D «Corte, Monarquía y Nación liberal (1833-1885). En torno al Rey y la modernización política de España en el siglo XIX» (HAR2015-66532-P), con financiación del MINECO/FEDER.

Abreviaturas archivos: AGA, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid; AMP, Archivo del Museo del Prado, Madrid; ARABASF, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9829-1517>.

occupied by state institutions during the reign of Elizabeth II. This change of model marked the beginning of many debates: on the nature of national heritage, the separation between royal and national assets, and the role of governmental institutions in the protection of the artists. These questions were answered through cultural policies that bore different kinds of fruit. This article seeks to explore these artistic debates, specifically through two museum projects — the Prado Museum and the Trinidad Museum — and to analyze the political messages that emerged from their formation, evolution and organization.

KEY WORDS: Prado Museum; National Museum; heritage; Spain; nineteenth century.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/CITATION: Gilarranz Ibáñez, Ainhoa, «¿Qué hace la nación por las artes? Problemáticas patrimoniales y modelos museísticos en las colecciones del Prado y la Trinidad», *Hispania*, 79/262 (Madrid, 2019): 415-441. <https://doi.org/10.3989/hispania.2019.012>.

En 1839 José de Madrazo, recién nombrado director del Real Museo del Prado escribía a su hijo, Federico de Madrazo, preocupado por la situación de la Corona y el futuro de su patrimonio a raíz de unas críticas surgidas en la cabecera periodística *El Eco del Comercio*. Madrazo padre aseguraba que desde el Gobierno se intentaba reducir el patrimonio real para convertirlo en nacional, ante lo cual se preguntaba:

¿Qué hace la nación por las Artes, por las ciencias y por las demás cosas de la instrucción pública? (...). Véase quién ha hecho los magníficos monumentos de todas las naciones de Europa, y se verá que siempre han sido los Monarcas (...). Las naciones, lo que suelen hacer es destruir y vender lo más precioso que las honra, y si no, traslado a la intentona de Mendizábal².

Su defensa del mantenimiento intacto del patrimonio real se enfrentaba a otro concepto: el patrimonio nacional; un debate encendido desde la desamortización de los bienes eclesiásticos iniciado en la Guerra de Independencia y que en 1835 se acrecentó con la legislación aprobada por Juan Álvarez de Mendizábal. Esta problemática conceptual tuvo su gran expresión durante la Revolución francesa, pero desde inicios del siglo XVIII aparecieron testimonios en los que quedaba latente la fina línea que separaba el patrimonio real y el nacional. El valor público de los bienes artísticos llegó al razonamiento de intelectuales franceses como Étienne La Font Saint Yenne (1688-1771). Este crítico de arte francés reivindicaba la apertura de un museo público con las obras pertenecientes a la colección real, unos argumentos que reflejó en su obra *Reflexions*

² MADRAZO, 1998: 321.

sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France³. Étienne La Font analizaba la decadencia de la pintura contemporánea francesa dando como solución la apertura de un museo que educase artísticamente, tanto a los profesionales como a todo aquél interesado por las bellas artes. La difusa frontera entre ambos patrimonios se fomentaba con otras prácticas culturales como el *grand tour*, cuya popularidad difundió la idea de que los monumentos dispersados por el Mediterráneo no tenían dueño otorgándoles un carácter público, por lo que era un deber colectivo de la humanidad preservarlos y protegerlos⁴.

El estudio del patrimonio y sus diversas ramificaciones —artístico, histórico, monumental, nacional, real, etc.—, se ha realizado por varias vías: la jurídica que analiza toda la legislación sobre la conservación patrimonial aprobada en la historia; la artística promovida por la historia del arte en la que se analiza a las personalidades, instituciones y prácticas abordadas a lo largo de las centurias sobre los bienes culturales; y, más reciente, la historia cultural y la sociología del arte, disciplinas que se centran en la dimensión comunicativa —difusión, recepción, legitimación— y en los agentes que influenciaron en el desarrollo y consolidación del discurso sobre el patrimonio⁵.

Estas dos últimas áreas de estudio conciben la producción artística como un medio a través del que comprender el desarrollo social. Entre sus principales líneas de estudio se encuentran: el papel de las artes en la creación de representaciones de la realidad ciudadana, cómo los artistas y las obras contribuyen a que el público comprenda su contexto político, económico y social⁶. Desde estas aproximaciones se analiza la formación y evolución de dos pinacotecas madrileñas que coexistieron en la capital del Estado desde los años 30 del siglo XIX hasta 1874: el Real Museo del Prado y el Museo Nacional de la Trinidad. Su estudio nos aproxima al debate político de estas décadas en un intento de observar si el discurso ideológico —lo que se comprendía como patrimonio real y nacional— llegó a las prácticas culturales —al programa museológico de las pinacotecas analizadas y la exhibición del tesoro del Delfín—, conformando la opinión de sectores públicos como artistas, políticos y escritores en el momento de formación del Estado liberal español.

³ LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747.

⁴ LÓPEZ TRUJILLO, 2006: 128.

⁵ Una mirada que mezcla historia del arte e historia cultural se encuentra en CHOAY, 2001 y BELLO, 1997. Este último trabajo se enmarca en el siglo XIX, en España, ante el estudio de los diversos debates que proliferaron sobre lo considerado o no patrimonio nacional. Por otro lado, hay una buena aproximación historiográfica desde la historia del arte en BORRÁS, 2012 y en el conjunto de estudios que conforman el trabajo colectivo VVAA, 1998. Un conjunto de estudios que se completan con las aproximaciones realizadas por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, 2011. GONZÁLEZ-VARAS, 2015. LEGUINA, 2000.

⁶ PÉQUIGNOT, 2012: 115-116. SERNA y PONS, 2005: 5-13.

PATRIMONIO REAL Y NACIONAL: ESA DELGADA LÍNEA QUE LO COMPLICA TODO

La Revolución francesa trajo una nueva percepción sobre los monumentos repartidos por el territorio francés; los ideales revolucionarios junto con el pensamiento ilustrado transformaron los bienes artísticos y arquitectónicos en «patrimonio colectivo del pueblo»⁷. Tras la destrucción de las estatuas de Luis XIV en la plaza de Vendôme y de las Victorias en 1792, se alzó un mensaje a favor de la conservación. Los amantes del arte exigían la salvaguarda de toda obra artística, independientemente de su simbología u origen patrimonial, otorgando al Estado la responsabilidad de custodiar dichos bienes. Ante la Asamblea Nacional en 1790, Aubin-Louis Millin (1759-1818), arqueólogo francés, expuso la importancia de mantener intactos los bienes desamortizados por el bien de la historia de Francia. Su discurso dotaba de carácter público a los bienes del clero y de la realeza por su valor histórico. Cada lienzo, estatua o arquitectura debía ser preservado por el Estado debido a que conformaban una historia completa de Francia⁸. De este modo, a partir de 1789, una parte del patrimonio nacional fue destinado a consolidar un proyecto político basado en el valor educativo de los bienes nacionales; se inauguraron museos y galerías nacionales con una narrativa controlada y al servicio de los poderes gubernamentales⁹.

En España, la separación entre patrimonio real y nacional también se problematizó por el carácter público de estos bienes. En 1814 se intentó concluir la cuestión efectuando la separación entre la Corona y las dependencias del Estado con la aprobación del Real Decreto (R. D.) del 22 de mayo de ese año. Con esta normativa se creaba la Mayordomía Mayor, organismo vinculado a la Casa Real y separado del resto de las instituciones gubernamentales; su aprobación simbolizaba la aceptación de una de las peticiones de las Cortes de 1812, cuando el Patrimonio Real se redujo a aquellas posesiones necesarias para el decoro de la realeza¹⁰. El siguiente paso llegó al desvincular la Hacienda pública o del Estado —denominada anteriormente Hacienda Real— del patrimonio de la Corona, que quedó reducido a los palacios y sitios reales con la Real Orden (R. O.) del 21 de agosto de 1817; la normativa simbolizaba el inicio de la senda hacia la construcción del aparato del Estado moderno¹¹.

Con el inicio del Trienio Liberal (1820-1823), Fernando VII adoptó una nueva medida sobre su patrimonio. Tal vez como gesto de buena fe hacia las políticas liberales, o en un intento propagandístico de mejorar su imagen hacia la ciudadanía. Separó parte de sus bienes; unos se quedaron para uso privado y

⁷ HERNÁNDEZ, 2001: 69.

⁸ MILLIN, 1790-1798: 2.

⁹ POULOT, 2006: 61-90; 2005. MCELLAN, 2012: 244-255.

¹⁰ GARCÍA MONERRIS y GARCÍA MONERRIS, 16 (2013): 2.

¹¹ MENÉNDEZ REXACH, 55 (1987): 92-97.

el resto los cedió a la nación en un intento de reducir el gasto público. Además de la buena imagen que proyectaba sobre el monarca, la postura del rey enviaba un mensaje de poder, ya que cedía su patrimonio por voluntad propia, no era la soberanía nacional la que lo reclamaba¹².

Aunque la legislación tenía como objetivo esclarecer la separación de los bienes reales de los nacionales, en la práctica no fue tan sencillo; durante el siglo XVIII se construyeron las primeras piezas del futuro engranaje del Estado liberal, que comenzó a identificarse con un aparato político en cuyo eje se encontraba la monarquía y todo lo adherido a ella, como era su patrimonio. La diferenciación entre los bienes plenamente nacionales y los pertenecientes a la Corona era de difícil separación pues el monarca vinculaba su figura privada con su imagen como representante de la nación¹³. Con el inicio del periodo isabelino, el liberalismo fue acrecentando su interés por conservar y diferenciar los bienes plenamente nacionales, lo que conllevó una serie de contradicciones en las prácticas culturales desarrolladas desde el círculo de Isabel II. Mientras que, por un lado, intentaba mantener el relato de la Corona como gran mecenas y coleccionista pictórico; por otro lado, debía enfrentarse a problemas económicos provocados por las guerras carlistas, lo que le impedía comportarse como el gran promotor de las artes y por consiguiente, difundía una imagen de limitación de poder¹⁴. Este mensaje fue utilizado desde los sectores gubernamentales, quienes adoptaron el papel que anteriormente ostentaba la Iglesia y la Corona. Así, las bellas artes fueron institucionalizándose en el interior de la estructura estatal bajo la influencia del modelo francés¹⁵; se crearon secciones encargadas de este área dentro de la Administración y las organizaciones dedicadas a este campo —academias, museos, escuelas— pasaron a ser controladas por el departamento de Instrucción Pública del Estado.

DEL CONCEPTO A LA PRÁCTICA: EL ORIGEN DE LA PINACOTECA REAL Y DEL MUSEO NACIONAL

Los debates patrimoniales, vinculados a la política liberal del Gobierno, influyeron en la evolución de las instituciones culturales y artísticas decimonónicas. La inauguración del Museo del Louvre (1793) simbolizó la exaltación de los ideales revolucionarios despojando de todos sus bienes a la realeza y al clero para ponerlos a disposición del ciudadano¹⁶; su colección adoptó los

¹² GARCÍA MONERRIS y GARCÍA MONERRIS, 2015: 52.

¹³ MOLINA, 2014: 19-20.

¹⁴ VÁZQUEZ, 2001: 124-125.

¹⁵ LÓPEZ TRUJILLO, 2006: 165.

¹⁶ LITVAK, 2012: 182.

valores cívicos de las colecciones públicas inauguradas en Europa a lo largo del siglo XVIII —especialmente en Italia y Alemania¹⁷— y les añadió un valor ideológico acorde con la política cultural estatal.

Los museos se convirtieron en un espacio educativo para la ciudadanía del Estado moderno. Externa e internamente el discurso de su narrativa se institucionalizó a partir de sus reglamentos, organigrama y museografía. La selección, colocación y dirección de sus colecciones se encontraba mediada por aquellos que dirigían la institución y disponían del museo como un lugar desde el que transmitir sus ideales. En el caso del Real Museo del Prado nos encontramos con una diversidad de apreciaciones en la formación de su colección, ya que estas fueron calificadas a lo largo del siglo XIX como bienes privados de la monarquía, bienes públicos y bienes nacionales¹⁸. Su origen se encuentra en el proyecto para la formación del Museo Josefino, una colección artística promovida durante la Guerra de la Independencia que no germinó. Tras la salida de los franceses, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando promovió la inauguración de un museo público en Madrid. Así, en 1814, bajo el nombre de Museo Fernandino se intentó organizar una pinacoteca en el interior del Palacio de Buenavista, cuyas piezas formaban parte de los bienes desamortizados por los franceses junto con otras particulares de la colección real cedidas para este propósito¹⁹.

La propuesta fracasó; sin embargo, la posibilidad de inaugurar un museo que legitimase al poder monárquico tras la salida de los franceses era un proyecto que la Casa Real no podía dejar pasar. La referencia se encontraba en el Louvre: Napoleón había fomentado un discurso patriótico en las salas del antiguo palacio convirtiéndolo en el escaparate del poder del imperio. El resto de los países europeos iban por el mismo camino creando sus propios escaparates artísticos con los bienes que los franceses les habían arrebatado²⁰. Madrid no iba a quedarse en la retaguardia y en 1819 abrió sus puertas el Real Museo del Prado.

Una pinacoteca de difícil categorización ¿real, nacional o ambos?, como se preguntaba el historiador del arte Pierre Géal²¹. Aunque su colección provenía del patrimonio real, su disposición en el Palacio de Villanueva le otorgó un valor público del que ya no se pudo desvincular. El anuncio de su apertura en la *Gaceta de Madrid* de noviembre de 1819 insistía en que «[dicho establecimiento] al mismo tiempo que hermooseaba la capital del reino, y contribuía al

¹⁷ PAUL, 2012: 8-9. GILOI, 2011.

¹⁸ GALLEGO, 1982: 229.

¹⁹ Para conocer en profundidad la historia de este museo: SAMBRICIO, 51 (1942): 132-146; 53 (1942): 262-283.

²⁰ LÓPEZ TRUJILLO, 2006: 153.

²¹ GÉAL, 2005: 143.

lustre esplendor de la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer», transformando el edificio del Prado en un establecimiento público, ya que en el siglo XIX esta calificación venía en función de la actividad realizada, no de su estructura organizativa²².

Por R. D. de 3 de abril de 1820, Fernando VII cedió parte de los privilegios del Real Patrimonio a la nación y días después pedía al Mayordomo Mayor la redacción de un listado de aquellas fincas pertenecientes a la Corona que podían pasar a la Junta Nacional del Crédito Público. En dicho listado no apareció el Museo del Prado, considerado patrimonio privado del rey²³, categorización recalcada en el catálogo de la pinacoteca de 1824, obra de Luis de Eusebi, pintor de cámara y conserje del museo²⁴.

Aunque se recalca que la propiedad del Real Museo pertenecía al monarca, el discurso social dejaba al margen las consideraciones legislativas y jurídicas y, en ocasiones, dotaba a la colección del Prado de valores similares a lo que desde Francia se vinculaban al patrimonio nacional, ejemplificado en las colecciones del Louvre. Desde el Trienio Constitucional —periodo en el que la directiva del Real Museo cayó a manos del príncipe de Anglona, preferido por sus vinculaciones liberales²⁵— en adelante, la separación entre los bienes nacionales y de la realeza se difuminó continuamente. La colección del Prado era integrada socialmente entre los bienes nacionales, llegándose a solicitar que su dirección y protección se combinara entre la Casa Real y el Gobierno²⁶.

Parece que el Museo Nacional [hace referencia al del Prado] es de exclusiva y absoluta propiedad de la reina. Esto en nuestro concepto es un error, y sin entrar por ahora en esta cuestión diremos que el Museo es una propiedad del país, y que si alguna vez por miras interesadas se ha incluido en el inventario de testamentaria de un rey difunto para aumentar el valor de un determinado legado, se ha hecho en tiempo y de manera que a la nación le ha sido imposible testar²⁷.

Museográficamente hablando, con la intención de legitimar a la monarquía española y vincularla a un mensaje patriótico nacional, las primeras galerías inauguradas estuvieron dedicadas exclusivamente a la pintura española. El mismo año en el que se abrieron sus puertas, se redactó un catálogo que informaba sobre las obras expuestas en el museo. Gracias a esta publicación, sabemos que sus estancias se dividieron en tres salones contiguos: los dos primeros dedicados a los pintores anteriores al siglo XVIII, y un tercero, consagrado a

²² Para profundizar en este concepto: ARIÑO ORTÍZ, 155 (1973): 9-29.

²³ GÉAL, 2005: 147.

²⁴ EUSEBI, 1824.

²⁵ BOLAÑOS, 2008: 192.

²⁶ *El Clamor Público*, Madrid, 27 de agosto de 1847.

²⁷ *El Eco del Comercio*, Madrid, 9 de mayo de 1847.

los artistas contemporáneos. La importancia de las obras coetáneas quedó establecida en la configuración de su colección con un conjunto pictórico que ensalzaba la figura de la monarquía en la historia de España²⁸; destacaba como parte de la colección la importancia que se le otorgó a los artistas contemporáneos ya que fueron ínfimas las pinacotecas que en los inicios del siglo XIX dedicaban un apartado a sus pintores vivos.

La exposición presentó un programa pictórico de fuerte carga propagandística en favor de la monarquía borbónica. Mientras que el primer y segundo salón se componían por 154 y 136 cuadros respectivamente, el tercer salón dedicado a la escuela contemporánea albergó 21 obras de entre las que destacaban tres óleos con un fuerte carácter histórico-político: *El Hambre de Madrid*, *El último rescate costado por la España* y *La Muerte de Viriato*. Con estas obras se inició la popularidad de la pintura de historia, género pictórico que destacó artísticamente durante el siglo XIX hasta sus últimas décadas cuando fue desprestigiado. La elección pictórica iba más allá del interés artístico; los fondos de la Corona contaban con prestigiosas obras de la escuela flamenca, holandesa, veneciana, etc., sin embargo, la decisión fue exponer únicamente obras de la escuela española. La creación de esta galería tuvo un marcado interés nacional y patriótico tanto por su disposición en el conjunto general de la colección, como por los temas que representaban los lienzos. La fama alcanzada por estos cuadros no fue baladí; si se centra la mirada en *El Hambre de Madrid* de José Aparicio, este lienzo de grandes proporciones narra de manera neoclásica: «La heroicidad manifestada por esta ilustre metrópoli cuando en la guerra última prefirió los tormentos de un hambre destructora á los beneficios del usurpador, conservando intacta la fidelidad á su amado y legítimo Monarca»²⁹. Esta obra que alcanzó una gran popularidad durante el reinado de Fernando VII, conocida no sólo por su exhibición en el museo sino por su difusión a través de estampas³⁰.

Junto con la disposición de sus colecciones, la organización del Real Museo también desprendía esa representatividad de la pinacoteca como institución perteneciente a la Casa Real. Durante sus primeros años, su organigrama se compuso de figuras afines y vinculadas estrechamente a la Familia Real. Sus primeros directores fueron: el Marqués de Santa Cruz, el Príncipe de Anglona, el Marqués de Ariza y el Duque de Híjar, personalidades que se encontraban en el punto más alto de la esfera política del momento. La figura del director no era más que una distinción social, ya que el puesto no tenía salario alguno, pero entre las altas esferas intelectuales se consideraba una posición de prestigio.

²⁸ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2007: 430.

²⁹ Este mismo texto es del propio José Aparicio y se publicó en varias cabeceras nacionales como en el *Diario balear*, Palma de Mallorca, 13 de enero de 1820 y en *Crónica científica y literaria*, Madrid, 15 de febrero de 1820. DÍEZ, 2008: 99-123.

³⁰ VEGA, 1990: 108-119.

Al igual que Fernando VII vio la oportunidad de aprovechar la creación de una colección pictórica para difundir un mensaje de ensalzamiento de su imagen, otros sectores de la política española debatieron sobre el uso y función de los bienes nacionalizados tras el fin de la guerra contra los franceses y con el inicio de las políticas desamortizadoras del Trienio Liberal, como fueron las riquezas de la Inquisición española y otras comunidades eclesiásticas³¹.

En 1822 las Cortes deliberaron sobre la creación del «Museo de Madrid» en palabras del Conde de Fontao; un establecimiento conformado por esos bienes enajenados que se convertiría en el «objeto de atención de los hombres ilustrados de Europa»³². El debate entre los diputados simbolizaba el inicio de la incorporación del mundo artístico en la estructura del Estado. El museo de Madrid se proponía como una proyección museística dirigida desde dentro de la Administración, vinculada concretamente al área de Instrucción Pública. Las bellas artes eran desvinculadas de sus protectores habituales: la Monarquía y la Iglesia, posicionándose el Gobierno como director y salvaguarda de los bienes artísticos de la nación. La separación entre los bienes reales y nacionales se simbolizaba en dos propuestas museísticas: para los primeros existía el Real Museo del Prado y, para los segundos, se necesitaba crear un espacio de exhibición; se trataba de una separación simbólica y física, por ello, en ningún momento del debate se planteó la idea de depositar los objetos artísticos desamortizados en las dependencias del edificio de Villanueva.

El museo de Madrid no fraguó, pero el planteamiento de una colección nacional se mantuvo en el pensamiento de políticos y personalidades del mundo artístico. Tras la desamortización de Mendizábal, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propuso la formación de una colección formada por los objetos nacionalizados³³. A pesar de las dificultades a la hora de recopilar y catalogar las piezas artísticas, en diciembre de 1836 el Ministerio de la Gobernación publicó una circular en la que establecía la formación de un museo nacional y posteriormente la proyección de museos provinciales: «Donde estén reunidas á la vista de todos, sirviendo de modelo y contribuyendo á difundir el buen gusto y la afición á las Bellas Artes [sic]»³⁴. Se estableció con el objetivo de divulgar el arte español siguiendo la estela del Real Museo; la pinacoteca de la nación se planteó como un espacio democratizador en el que las piezas que antes se encontraban en lugares inaccesibles al gran público —conventos y monasterios— ahora podían ser admiradas por todos.

³¹ R. D. 9 de agosto de 1820.

³² *Diario de sesiones de Cortes, Presidencia del señor Álava*, Sesión extraordinaria de la noche del 3 de mayo de 1822, 78: 1155.

³³ Sobre las labores desarrolladas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la primera mitad del siglo XIX: NAVARRETE, 1999.

³⁴ *Oficio del Ministerio de la Gobernación*, ARABASF, legajo 7-128-1 /327.

La sede que acogió la colección nacional fue el antiguo convento de la Trinidad. Ubicado entre la calle Atocha y lo que en 1840 se convirtió en la plaza del Progreso³⁵. Los informes de la Academia lo describían como:

El más noble, bello y sencillo de cuantos existen en Madrid (...) su claustro es igualmente bello y grandioso, de orden dórico, con veintiocho arcos tanto en el cuerpo inferior como en el superior, con una escalera tan bella como sería y bien entendida, muy semejante a la del templo del Escorial³⁶.

Las sedes de ambos museos constituían parte de su mensaje simbólico: la colección de la Corona se alojaba en un edificio que formaba parte del patrimonio de la Corona. Por su parte, la sede de la Trinidad era un establecimiento nacionalizado por normativa gubernamental y como tal debía mantener el decoro exigido a inmueble del Estado; por ello, una vez aprobada la cesión del convento por la Junta Superior de Edificios Desamortizados para la formación del museo, se ordenaba no perder momento en su apertura:

Procurando así se permita el estado de sus recursos, hacer variar la fachada del convento en términos que su aspecto corresponda al objeto a que es aplicado y quitándose desde luego de ella y de la torre todo emblema ó significación de su anterior destino³⁷.

MUSEOLOGÍA: LEGITIMACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

El carácter educador y enciclopédico tan propio de la Ilustración marcó las pautas museísticas tanto del Real Museo como del Museo Nacional. En el caso de la Trinidad, la directiva conformada en mayo de 1838 acordó organizar la colección «de modo que se consiga tener a la vista todas las series y Maestros formando si es posible la historia de su procedencia»³⁸. Sin embargo, la falta de tiempo y la dificultad a la hora de catalogar las piezas provocó que antes de su apertura, anunciada para julio de 1838, se advirtiera desde la *Gaceta de Madrid*: «Lo que se ofrece al público no es propiamente hablando un museo; para ello se necesita mucho tiempo, grandes trabajos y muchos gastos»³⁹.

Aunque su disposición entre el claustro bajo y alto pudo ser vista como caótica, lo que la directiva deseaba era mostrar las piezas de primer orden que habían entrado a formar parte de los bienes del Estado. Unas obras de arte que

³⁵ Hoy en día es la plaza de Tirso de Molina.

³⁶ ÁLVAREZ LOPERA, 2009: 18.

³⁷ *Real orden del 30 de octubre de 1837*, ARABASF, legajo 7-129-1 /68.

³⁸ ÁLVAREZ LOPERA, 2009: 26.

³⁹ *Gaceta de Madrid*, 22 de julio de 1838.

ahora pertenecían a los ciudadanos. En este sentido, el museo se constituyó como un espacio patriótico con un doble sentido: por un lado, las obras artísticas que «encerraban los suprimidos conventos» se habían puesto a disposición de toda la población⁴⁰; y por otro lado, el museo se convertía en un punto de referencia histórico en el que los visitantes encontraban «sin necesidad de buscar en las naciones extranjeras escuelas y estilos ajenos del carácter español»⁴¹. La colección nacional adoptaba un rol de enciclopedia artística que se daba en la museología francesa. Tampoco se debe olvidar el mensaje que enviaba a aquellos que apoyaban la causa carlista; además de los bienes despojados a la Iglesia, en el piso superior de la Trinidad se exhibieron los cuadros del secuestro del Infante D. Sebastián de Borbón adquiridos por el Estado como castigo al apoyar al bando carlista⁴². Finalmente, tras nueve días de apertura, el museo cerró ante la falta de medios económicos para mejorar su infraestructura.

Al mismo tiempo, el Real Museo ampliaba sus colecciones y abría nuevas galerías para el disfrute del público. Las salas del edificio Villanueva continuaban siendo un escaparate óptimo para difundir una imagen positiva de la monarquía cuando la oportunidad lo requería. Este fue el caso del lienzo obra de Federico de Madrazo, *La enfermedad de Fernando VII*, expuesto durante 15 días en el Real Museo a petición del rey. La pintura fue litografiada y difundida por todo el territorio español; su iconografía trasladaba una imagen a favor de la reina María Cristina como figura capaz de tomar las riendas de la nación en cualquier momento, incluso durante la indisposición del monarca⁴³.

Con la subida al trono de Isabel II y la llegada de los gobiernos moderados, la colección del Prado volvió a ser utilizada en beneficio de la imagen monárquica. Ahora, además de legitimar la continuación de la Corona, era necesario impulsar una representación favorable hacia la hija de Fernando VII. Para ello, se puso en marcha en 1845 la creación de una «galería histórica», anunciada en el nuevo catálogo del Real Museo publicado ese mismo año. La colección exhibiría una serie cronológica de retratos de los monarcas pasados dentro del nuevo espacio restaurado en el ático del mediodía. La temporalidad era nuevamente utilizada como valor didáctico, había sido el eje escogido por otras colecciones museísticas como el *Musée des monuments français* de Alexandre Lenoir o el Museo Histórico inaugurado en el Palacio de Versalles en 1837.

José de Madrazo, director del Real Museo desde 1838, se encargó de la recopilación de todos los retratos que formaban parte de la colección del rey. En 1844, anunciaba la posibilidad de colocar los retratos de los reyes de Aragón, Navarra y algunos de Castilla y León en una minuta de oficio al Intendente

⁴⁰ *El Correo Nacional*, Madrid, 13 de septiembre de 1838.

⁴¹ *Idem*.

⁴² ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, 11 (1998): 382.

⁴³ DÍEZ GARCÍA, 2010: 26.

General de la Casa Real. Informaba que algunas de las casas reales sufrían vacíos que rompían la continuidad cronológica, sin embargo, los pertenecientes a la casa de Austria y de Borbón estaban completos salvo por la ausencia de un retrato de la reina madre María Cristina y de su hija Isabel II⁴⁴. La organización de la galería histórica se estableció por R. O. de 1847. Documento relevante, tanto en el estudio de la museología decimonónica como por su lectura política⁴⁵.

Es la voluntad de S.M que las cuatro Salas y Galerías contiguas á ellas últimamente arregladas, se consagren con el nombre de Galerías Históricas, a formar series de retratos de los Reyes y familias de España las más completas posibles, tomándolos hacia arriba, es decir empezando por la familia de Borbón, siguiente la de Austria hasta los S. Reyes Católicos inclusive, que formarán la cabeza de la Dinastía Austriaca, siguiendo después a los Reyes de Castilla, León, Oviedo y Asturias, colocando con la debida separación en series distintas los Soberanos de Aragón y Navarra, sin olvidar en una á parte tanto los Condes de Barcelona, como los Condes y Jueces de Castilla⁴⁶.

De 1847 es también la propuesta de los pintores Antonio María Esquivel, Genaro Pérez de Villaamil, Antonio Gómez, José Gutiérrez de la Vega y el escultor José Piquer para la formación de un Museo Histórico de Artistas Contemporáneos⁴⁷. Mientras que la colección monárquica poseía un conjunto de obras pictóricas que concordaba con el mensaje favorable a la Corona, la colección nacional se componía por piezas provenientes de la Iglesia, con una iconografía alejada de los valores cívicos que se deseaban difundir desde las instituciones del Estado liberal. Bajo la directiva de Antonio Ros de Olano al frente del Ministerio de Fomento, se planteó la formación de un Museo Histórico Nacional llegándose a destinar un presupuesto para costear un conjunto de obras pictóricas anuales que completarían los fondos de la colección⁴⁸. Este proyecto museístico se expuso en dos documentos enviados a las Cortes: una exposición dirigida a los diputados y un esbozo de reglamento.

La exposición aclaraba que «si el culto del pueblo es hoy [sic] la libertad»⁴⁹ y la sociedad se interesaba por ensalzar los hechos históricos que habían permitido el crecimiento y el desarrollo de la civilización en España, por consiguiente «[la] nación es la que ha heredado y tiene que cumplir el digno encargo

⁴⁴ *Carta de José de Madrazo al Intendente General de la Casa Real*, AMP, caja 351, legajo 18.04, exp.22, doc.7.

⁴⁵ DÍEZ GARCÍA, 2010: 62-63.

⁴⁶ *Oficio de Manuel Pando Fernández de Pinedo, Gobernador de Palacio, al director del Real Museo*, AMP, caja 1366, legajo 11.280, exp. 16.

⁴⁷ *El Heraldo*, 18 de diciembre de 1847. «Comunicado», *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1847.

⁴⁸ GIL DE ZÁRATE, 1855: 204

⁴⁹ *Exposición elevada a las Cortes*, AGA, caja 31/06797, legajo 6632.

que antes desempeñaban la nobleza y el clero de fomentar el progreso de las artes»⁵⁰. La colección histórica se describía en el segundo documento y establecía la adquisición por parte del Estado de obras inéditas de género histórico creadas por artistas contemporáneos. Los lienzos se organizarían de manera cronológica iniciando su temática en las luchas por la libertad contra la dominación romana hasta finalizar en la Guerra de la Independencia. A pesar del interés social y político por la creación de este repertorio pictórico, las dificultades económicas por las que pasaba el erario imposibilitaron su formación, sin llegar a ser aprobado por el Consejo de Ministros⁵¹.

ORGANIGRAMA Y REGLAMENTOS

Al mismo tiempo que el Real Museo y el Museo Nacional ponían a disposición pública sus obras artísticas, ambos establecimientos se configuraban institucionalmente. La directiva de ambas pinacotecas se constituyó con miembros de la élite intelectual y política de la sociedad. Del mismo modo que sus colecciones se fraguaban como una extensión, por un lado, de la Casa Real y, por otro, del Gobierno liberal en representación del Estado, su organigrama también se medía en clave simbólica y política.

Como se ha indicado anteriormente, los primeros directores del Real Museo formaban parte de la nobleza española. Se trataba de personalidades que habían alcanzado altos cargos: gentileshombres, sumiller de corps, mayordomos reales, etc.⁵², y se encargaban de la parte administrativa de la pinacoteca. También existió la figura del responsable artístico, a cargo del pintor de cámara Vicente López. Esta dirección compartida llegó a su fin en 1838, año en el que fue nombrado José de Madrazo director único de la galería del edificio Villanueva.

Durante ese mismo año, la colección de la Trinidad también modificó su directiva. La Real Academia de San Fernando había sido la encargada de la recopilación y organización de las piezas desde la proyección del museo en 1835 hasta su inauguración. Sin embargo, por R. O. de 21 de enero de 1838, se anunciaba la formación de una nueva junta compuesta por cuatro maestros miembros de la Academia. A diferencia de la anterior, esta gerencia dependía directamente del Ministerio de la Gobernación «responsable del acierto en la ornamentación y buen gobierno del Museo Nacional»⁵³. La directiva quedó

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ GIL DE ZÁRATE, 1855: 204.

⁵² GARCÍA-MONSALVE, 2002: 266.

⁵³ *Oficio del Ministerio de la Gobernación al director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ARABASF, legajo 7-129-1/84.

finalmente constituida en mayo de 1838 bajo la presidencia del duque de Gor, Marcial Antonio López en calidad de secretario y Valentín Carderera, el marqués de Falces y Juan Gálvez como vocales⁵⁴.

Desde entonces, las decisiones adoptadas en ambas pinacotecas y la organización de su directiva marcaron la evolución de ambas instituciones. El Real Museo del Prado se mantuvo bajo el cobijo de la Corona y a cargo de la familia Madrazo, que convirtió la colección en un gran proyecto museológico a la vanguardia de Europa⁵⁵. La continuidad de un mismo director durante décadas —José de Madrazo fue director desde 1838 hasta 1857 cuando fue sustituido por Juan Antonio Ribera— permitió la consolidación de la pinacoteca real como una de las colecciones europeas más importantes. Un destino muy distinto al del Museo de la Trinidad. El establecimiento controlado ministerialmente sufría los cambios políticos que se producían en el Gobierno. Su gerencia pasó del Ministerio de la Gobernación al de Fomento en 1847, lo que provocó que su directiva se modificara en cuatro ocasiones hasta la llegada de La Gloriosa. Cada cambio directivo coincide con transformaciones políticas dentro del Gobierno del Estado.

Con la llegada de la regencia de Espartero, la cartera ministerial de la Gobernación pasó a manos de Manuel Cortina que decidió desvincular por completo a la Academia de San Fernando de sus funciones en el Museo Nacional y nombró a Joaquín de Iñigo único director de la institución. La salida del poder del duque de la Victoria propició que Fermín Caballero dirigiese el Ministerio de Fomento y, a su vez, se cambiase la directiva de la Trinidad colocando a Javier de Quinto. Con la revolución de 1854, Francisco Luján, encargado de Fomento por entonces, decidió disponer bajo la directiva museística a Ramón Gil de la Cuadra. Por último, llegó José Caveda, quien sustituyó a de la Cuadra como director del museo aproximadamente entre 1856-1857, ya que se desconoce la fecha exacta⁵⁶.

La inestabilidad no quedaba reducida a un cambio en el área ejecutiva de la institución. Cada cambio ministerial —concretamente en Gobernación y Fomento— repercutía en la evolución del museo: dotación presupuestaria, número de funcionarios al cargo, comunicación con el resto de los departamentos del Ministerio, etc. Aunque, sin duda, lo que marcó un antes y un después en la vida de la colección nacional fue la decisión de Bravo Murillo de trasladar las oficinas del Ministerio de Fomento al edificio de la Trinidad. Bajo el argumento de una reducción de los costes para alojar las oficinas ministeriales y ahorrarse el alquiler del edificio que alojaba la cartera de Fomento, Bravo Murillo y sus funcionarios se trasladaron al interior del Museo de la Trinidad, disminuyendo el espacio destinado a este

⁵⁴ ÁLVAREZ LOPERA, 2009: 26.

⁵⁵ DÍEZ GARCÍA, 2010: 60.

⁵⁶ ÁLVAREZ LOPERA, 2009: 17-47.

Con el paso de los años, las directivas de cada institución intentaron redactar reglamentos que especificaran las labores de los trabajadores dentro de la estructura museística. En el caso del Real Museo, se intentó determinar una serie de pautas que coordinasen la planta de trabajadores. Del 1828 era el documento *Previsiones que deben hacerse por ahora al Conserje [sic] y demás dependientes del R. Museo de pinturas* en las que se indicaba que este cuerpo laboral dependía directamente del Mayordomo Mayor y del director del establecimiento⁵⁷.

Desde su llegada a la directiva, José de Madrazo intentó regularizar la plantilla del museo con vistas a asimilarla a otras normativas que regían algunos museos europeos, como el Louvre o el de Luxemburgo⁵⁸. No llegó a redactar ningún reglamento oficial que normativizara los trabajos en el edificio Villanueva, sin embargo, encargó la redacción de catálogos para mantener el control sobre la clasificación de la colección.

En 1840 se aprobó la *Ordenanza general de la Real Casa y patrimonio*, primer documento en el que se detallaban las funciones del director de la pinacoteca del Prado. Era la primera vez que se reconocía jurídicamente la vinculación del museo con la Casa Real, en anteriores ordenanzas —1817, 1822 y 1829— no se recogía ningún artículo específico sobre la institución del palacio de Villanueva⁵⁹. Su artículo octavo indicaba que la dependencia directa de la colección del Prado era del Intendente de la Real Casa y el título 16 versaba sobre la figura del director museístico y sus funciones. Por vez primera, se dejaban por escrito las cualidades que debía reunir la persona encargada de este puesto, reducido a la obligatoriedad de ser profesor de escultura o pintura. El director era el encargado de la conservación y colocación de todos los objetos artísticos, por lo que no es de extrañar esa implicación de los Madrazo en remodelar toda la colección y dotarla de un significado. En un intento por impulsar la institución, José de Madrazo redactó un esbozo de reglamento en 1848 que no se aprobó⁶⁰.

Finalmente, el primer documento oficial que reglamentaba la actividad del Prado se aprobó en 1857. Desde esa fecha, el director del Real Museo constituía un cargo más allá del honorífico, con un sueldo de 40.000 reales. En ninguno de los puestos —director, secretario, oficial, restaurador, etc.— se especificaban los requisitos para formar parte de la plantilla, sólo sus funciones⁶¹. Sin faltar a la tradición, aunque las normas no lo indicaban, la directiva de la pinacoteca

⁵⁷ *Reglamento a seguir por el conserje y demás dependientes del Real Museo de Pinturas Archivo Museo del Prado*, AMP, caja 357, legajo 1801, exp. 3, doc. 1.

⁵⁸ MADRAZO, 1998: 241. Entre los papeles del director del Museo del Prado apareció *Reglamento del Museo de Luxemburgo*, AMP, caja 359, legajo: 111.01, exp.2.

⁵⁹ GARCÍA-MONSALVE, 2002: 218.

⁶⁰ *Ibidem*: 226.

⁶¹ *Reglamento de los empleados del Real Museo, con expresión del destino, nombre, sueldo y obligaciones de cada individuo*, AMP, caja 1366, legajo 11.280, exp. 33.

estuvo en manos de los pintores de cámara —Juan Antonio de Ribera y Federico de Madrazo— hasta la llegada de Antonio Gisbert al puesto con motivo de la revolución de 1868.

En cuanto a la colección nacional, fue con José Caveda, su último director, cuando el Museo de la Trinidad casi consigue un reglamento que normalizase su situación. En 1860, las dependencias del convento habían acogido la Exposición Nacional de Bellas Artes, un evento popular para muchos amantes del mundo artístico. La atracción que debió suscitar el museo, que desde 1849 se encontraba entremezclado con los despachos ministeriales, debió de ser la razón por la que el director decidiera poner en marcha la aprobación de un reglamento que mandó enviar al Ministerio de Fomento. El documento, fechado en diciembre de 1865, enumera las cualidades y tareas de cada cuerpo laboral que formaba parte de la pinacoteca. El artículo primero expresaba el control de la colección bajo el control del Ministerio de Fomento, constituía una parte de la Dirección general de Instrucción Pública. Su objeto, explícito en el segundo artículo, era:

- 1.º La buena conservación de las pinturas y esculturas pertenecientes al Estado.
- 2.º Ofrecer al estudio de los artistas y el examen y recreo del público convenientemente clasificadas y en el mejor orden posible.
- 3.º Adquirir sucesivamente según sus fondos lo permitan, las que se recomienden por su reconocido mérito ya sean nacionales o ya extranjeras.
- 4.º Comprender en esa clase las anteriores á los últimos años del siglo XV, siempre que tengan un verdadero valor histórico y puedan contribuir a ilustrar los anales de nuestra pintura.
- 5.º Procurar las más notables de los pintores españoles contemporáneos, así para apreciar el desarrollo progresivo del arte como para estímulo de sus cultivadores.
- 6.º La formación de un catálogo razonado de todos sus objetos artísticos, describiéndolos detenidamente con el juicio crítico de cada uno, y determinando siempre que sea posible su autor y procedencia⁶².

Debemos detenernos en este apartado porque marca una gran diferencia con la normativa de Real Museo. La colección del Prado, mantenida por la Intendencia de la Casa Real, se ampliaba en función del gusto monárquico. Es cierto que tanto la directiva como miembros de la Academia de San Fernando aconsejaban antes de la adquisición de piezas artísticas; sin embargo, la normativa vinculada al Museo Nacional iba más allá del interés propio. Su colección debía contribuir al estudio del arte tanto con sus obras actuales como con las futuras. El carácter divulgador del conjunto museístico se observaba tanto en la necesidad de crear un catálogo razonado —casi de obligatoriedad para todos los museos en esa época— como en la compra de piezas que llenasen los espacios en blanco de la historia artística de España. Se consideraba responsabilidad del Estado mantener

⁶² *Reglamento para el régimen y gobierno del Museo Nacional de Pintura y Esculturas*, AGA, caja 31/06783.

una colección que dejase constancia de la evolución histórica y por ello era tan importante adquirir piezas pasadas como de artistas contemporáneos. Esta disposición marcaba una enorme diferencia respecto al Real Museo, cuyo objetivo en el aumento de su colección no se vinculaba explícitamente a mantener o divulgar el arte español.

Otra de las grandes diferencias entre una institución y otra era la figura del director. En el caso del Real Museo quedaba establecido que debía ser especialista en bellas artes. En el caso del Museo Nacional, el nombramiento era propuesto por el Ministro de Fomento; el cargo no era asalariado, pero sí honorífico y no se mencionaba que tuviera que pertenecer al mundo artístico ni tener conocimientos sobre él. Esto llama la atención al analizar las funciones de esta figura: proponer la adquisición de objetos artísticos que se consideren dignos de figurar en el Museo e intervenir como individuo nato del jurado constituido para las exposiciones nacionales de bellas artes, inauguradas en 1856. La ausencia de conocimiento artístico del director se solventaba en el cargo de subdirector, que recaería siempre «en persona facultativa que haya obtenido título académico» nombrado igualmente por R. D. a propuesta del ministro de Fomento.

Las corrientes nacionales propias del Romanticismo también quedaban reflejadas en las normativas museísticas. José de Madrazo proyectó una colección cuyo eje se centraba en la nacionalidad de sus pintores, no por género artístico o por cronología. Del mismo modo, según el reglamento del Museo de la Trinidad sus galerías se ordenarían en función de las escuelas nacionales de pintura: tablas anteriores al siglo XVI separando las españolas de las extranjeras, pinturas de las diversas escuelas italianas, pinturas procedentes de la escuela flamenca, alemana y francesa, otra galería destinada a la escuela española hasta el reinado de Fernando VII y, por último, una sala dedicada a los pintores españoles contemporáneos⁶³.

CONFUSIONES CONCEPTUALES Y DEBATES PERIODÍSTICOS: EL TESORO DEL DELFÍN

La separación entre las colecciones monárquicas y las nacionales quedaron establecidas desde la creación del Museo de la Trinidad. Sin embargo, la falta de una definición clara sobre lo que se consideraba patrimonio nacional generó varios debates en torno a los bienes artísticos de procedencia incierta. Así ocurrió con el Tesoro del Delfín, que se encontraba en el gabinete de Historia Natural.

Luis de Francia, conocido como «el gran delfín», fue un reconocido coleccionista y amante del arte. Entre toda su herencia, que superaba las ciento cincuenta

⁶³ *Idem.*

mil libras, se encontraban valiosos muebles, alhajas o diamantes que, tras su muerte, se dispersaron entre familiares y coleccionistas privados. Parte del patrimonio del rey de Versalles pasó a formar parte de los bienes de Felipe V, concretamente varios vasos ornamentados y de gran valor. En 1776, las alhajas fueron depositadas en el recién creado Real Gabinete de Ciencias Naturales por orden de Carlos III. Las piezas fueron expuestas en la denominada sala especial «de las Alhajas» y, con el paso de los años, el propio director de la institución, Pedro Franco Dávila fue ampliando la colección adquiriendo otros ejemplares que encontraba a la venta en el mercado artístico⁶⁴. La colección se mantuvo expuesta en el Gabinete hasta la llegada de los franceses, quienes se las llevaron a París en 1813. Con el fin de la contienda, Pedro Macanaz, ministro de Hacienda, solicitó la devolución de los vasos que se entregaron al marqués de Santa Cruz, representante de la Junta de Protección del Museo de Ciencias Naturales, en 1816⁶⁵.

En 1839, mismo año de inauguración de las galerías en la Trinidad, se daba un impulso a la colección del Museo del Prado:

S. M la Reina Gobernadora se ha propuesto dar el mayor impulso al Real Museo de pinturas, habiendo ya mandado habilitar nuevas salas para colocar en ellas con el mejor orden, clasificación y decoro posible todos los bellos cuadros del real patrimonio que existen amontonados en los depósitos de aquel⁶⁶.

Además, la reina María Cristina, regente del reino por esas fechas, solicitó la exhibición de las alhajas del Gabinete de Historia Natural en las dependencias del Museo del Prado. Esta petición suscitó un gran debate que se trasladó desde las Cortes hasta la opinión pública a través de las cabeceras *El Eco del Comercio*, *El Heraldo* y *El Español*. El 2 de febrero de 1839, Fermín Caballero denunciaba ante el resto de diputados la apropiación por parte de la Casa Real del Tesoro del Delfín. El diputado pedía al Gobierno que dictaminase sobre ese hecho pues consideraba las alhajas propiedad de la nación, y era menester conocer si habían pasado o no a formar parte de los bienes reales. Juan Álvarez Mendizábal apoyaba la petición de su compañero, e insistió en la necesidad de diferenciar entre ambos tipos de patrimonio, ante lo cual persistía en la redacción de «un inventario general de estos varios bienes exactamente razonado y que nos asegure que en adelante no se defraudará la nación de sus glorias artísticas, de los antiguos recuerdos que muestran su grandeza, y que haga también que no se especule con mengua de nuestra fortuna y del honor del augusto nombre»⁶⁷.

⁶⁴ ARBETETA, 2001: 23-29.

⁶⁵ *Ibidem*: 31.

⁶⁶ *El Correo Nacional*, 24 de octubre de 1838.

⁶⁷ *El Eco del Comercio*, 3 de febrero de 1839.

La propia Junta de Protección del Museo de Ciencias Naturales se negaba a ceder a la reina estas alhajas bajo el argumento de ser un conjunto de objetos idóneos para el estudio dentro de la cátedra de Mineralogía; aseguraba que su único valor era material y no artístico. Además, aseguraba que la regente no podía disponer de estos bienes a su antojo. Tras el fallecimiento de Carlos III nada se había dicho de estas piezas en su testamento y por lo tanto, Isabel II no era la única heredera que podía decidir sobre el destino de estas piezas.

Mientras el debate se iniciaba en la cámara baja, las intenciones del director del Real Museo eran claras:

Los famosos Vasos y otras cosas preciosas que te acordaras haber visto en lo reservado de Gabinete de Historia Natural también van a pasar al Museo y los colocaré dentro de aquellas cuatro hornacinas de la pieza ochavada que servía de estudio a Salvatierra, poniéndolas sus vidrieras de cristal para que se vean y no se toquen; pues han resultado ser del Real Patrimonio dichas alhajas y la Reina quiere reunir en el Museo todos los objetos de Artes que corresponden a su hija la Reina Doña Isabel⁶⁸.

Desde entonces, el periódico progresista *El Eco del Comercio*, fundado por Ángel Iznardi y bajo la dirección de Fermín Caballero, inició una campaña en contra de la disposición de la Casa Real de movilizar las alhajas. Los redactores de la publicación consideraban un escándalo este hecho, ya que las piezas estaban custodiadas por la Dirección General de Estudios y, por lo tanto, bajo la protección estatal⁶⁹. Tal fue la polémica que José de Madrazo tuvo que presentar un escrito en defensa de la Corona; el pintor aseguró que las alhajas eran propiedad de la Real Casa como parte de la herencia que recibió Felipe V de su padre el Delfín de Francia⁷⁰.

En la esfera familiar, el director del Prado aseguraba a su hijo Federico que la determinación de los diputados eran privar a la reina de sus grandes joyas patrimoniales: «Se han empeñado en esparcir ideas para que la Reina sea despojada de la mayor parte de las cosas que siempre se han considerado como del Real Patrimonio, queriéndoselo apropiar todo a la nación». Unos actos orquestados en su opinión desde el ala progresista de las Cortes y personificados en la figura del director de la Dirección General de Estudios, Manuel José Quintana⁷¹.

José de Madrazo, fiel a la Corona, valoraba el papel de la monarquía en el desarrollo de las artes y de la instrucción pública; comprendía el valor público

⁶⁸ MADRAZO, 1998: 316.

⁶⁹ Antecedente administrativo de la Instrucción Pública. Su origen parte de las Cortes de Cádiz, en 1825 pasó a denominarse Inspección General de Instrucción Pública, denominación que mantuvo hasta 1834, cuando volvió a ser denominada Dirección General de Estudios.

⁷⁰ *El Eco del Comercio*, 24 de marzo de 1839.

⁷¹ MADRAZO, 1998: 320-321.

de los bienes reales y su uso para la educación de los ciudadanos. Por sus palabras, el director de la colección real asimilaba la nación como un ente separado de la monarquía, representado por el Gobierno, y le otorgaba los grandes males que había ralentizado la progresión de las artes; una idea repetida constantemente por los miembros de la familia Madrazo, tanto en textos privados, como en artículos escritos y publicados en prensa. El director del Prado argumentaba que la obsesión por el progreso y el desconocimiento del mundo artístico por parte del sector político había desembocado en una pérdida enorme del patrimonio histórico de España.

El debate sobre los vasos ornamentados se extendió más allá de la cuestión sobre su dueño legítimo. También se puso en cuestión el traslado de las piezas, realizado por el propio director de la colección real, y su lugar de exhibición. *El Eco del Comercio* denunciaba que la colección había sido recogida por un particular sin carácter público, José de Madrazo. El director y académico justificaba su actuación por ostentar un cargo público como gerente del Real Museo. Ante esta declaración, los redactores discreparon al no considerar personas públicas a aquellos empleados que trabajasen para la Casa Real, los catalogaban como «particulares encargados de tal o cual ramas de la casa de S.M. (...) Tales empleados no son reconocidos para nada en los asuntos públicos de la nación»⁷². La diferenciación entre el estatus de los empleados de la Corona y del Estado generaba problemas y debates constantes, al igual que la difuminada línea fronteriza entre patrimonio real y nacional.

La exhibición en un local adecuado al valor de las alhajas fue el segundo punto conflicto sobre el tesoro del Delfín. Aunque el Real Museo era una institución cultural y pública, su composición jurídica a manos de la Corona la convertía, según los argumentos periodísticos, en «una gran casa particular en la que se custodian objetos artísticos». Desde las páginas periodísticas consideraban que los bienes de la nación deberían custodiarse por cuenta de la misma, es decir, de sus representantes gubernamentales y por «los empleados que ella [la nación] paga y sostiene, cuya responsabilidad garantiza las pertenencias del Estado»⁷³. Nuevamente, se estableció la separación entre la Corona y las instituciones gubernamentales coordinadas por el Estado. Curiosamente, a pesar de la existencia del Museo Nacional de la Trinidad, en ningún momento se hace mención a él como posible depósito de las alhajas; en cambio, sí se insistió en su mantenimiento dentro del gabinete de Ciencias Naturales.

Finalmente, por R. O. del 11 de mayo de 1839, las alhajas del Delfín se exponían en el Real Museo del Prado⁷⁴. Los debates sobre el tesoro del Delfín ejemplificaron los nuevos valores adheridos a los bienes artísticos: económico,

⁷² *El Eco del Comercio*, 24 de marzo de 1839.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ ARBETETA, 2001: 32.

estético y también histórico; este último vinculaba las piezas a la historia de la nación dándose a entender que su dueño legítimo era el pueblo y por lo tanto, el Gobierno como representante de la ciudadanía debía custodiarlos. Esta apreciación del bien histórico provenía de la tradición francesa y concretamente de la época de la Revolución francesa cuando Aubin-Louis Millin acuñó el término *monumento histórico*, un concepto en el que englobaba todas aquellas arquitecturas antiguas que rememoraban grandes momentos de la historia francesa dotando a un bien que había sido privado de un carácter público⁷⁵.

El cruce de palabras continuó en las páginas de la prensa durante los meses siguientes; en agosto, la *Gaceta de Madrid* publicaba el desenlace de las piezas, expuestas en las galerías del Real Museo desde ese mes. El debate llegó a su fin sin una solución que aclarase la conceptualización del patrimonio nacional y si su separación de otros bienes se marcaba únicamente en función de su propietario. Esta indeterminación provocó continuos conflictos y confusiones como ocurrió en agosto de 1847. En esta fecha, en las páginas de *El Clamor Público* se solicitaba ampliar el horario de apertura del Real Museo del Prado ante lo que el periodista pedía «la atención de los ministros de Instrucción pública y de la Gobernación»⁷⁶ para buscar una solución. Solicitud contestada por José de Madrazo: «El Real Museo de Madrid no depende ni del Ministerio de la Gobernación ni de otro alguno, sino que es de la propiedad del Real Patrimonio y que gracias á S.M., está abierto al público como los Museos extranjeros, cuando podía la Corona si quisiera tenerlo cerrado»⁷⁷.

EL FINAL DEL DEBATE: LA FUSIÓN PATRIMONIAL DE 1868

Un paso hacia la solución que presentaba la confusión patrimonial entre los bienes reales y los nacionales se dio unos años antes de la llegada de La Gloriosa. En 1865, la reina Isabel II cedió sus derechos patrimoniales dando por finalizado el largo conflicto que separaba ambos patrimonios. En la práctica, esta decisión se vio reflejada en la combinación entre los fondos del museo nacional y de la pinacoteca real desde 1868. El objetivo del proyecto de ley presentado a las Cortes era cerrar el camino hacia la posible dispersión de los bienes de propiedad monárquica. Así, la reina se desvinculó de lienzos, muebles, esculturas y tapices para asociarlos a la Corona como institución. A raíz de la ley del 12 de mayo de 1865, la Casa Real se hizo con el control de los palacios y sitios reales y del Real Museo del Prado. La separación entre la figura privada de la reina del cuerpo institucional de la monarquía dispuso que todas las obras

⁷⁵ MILLIN, 1790-1798: 2.

⁷⁶ *El Clamor Público*, 21 de agosto de 1847.

⁷⁷ *El Clamor Público*, 27 de agosto de 1847.

artísticas del edificio de Villanueva dejaron de ser propiedad privada de Isabel II y se introdujeran entre los fondos controlados por el Estado⁷⁸.

Con el estallido de la revolución de 1868 finalizó la confusión protagonizada por el patrimonio nacional a lo largo del siglo XIX; la solución llegó mediante la fusión de las colecciones del Prado y de la Trinidad. El proyecto para vincular ambas instituciones partió de las reflexiones de Vicente Poleró, pintor y restaurador del Real Museo. En *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo, los dos museos de pintura de Madrid: y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, el artista argumentaba la formación de un «gran museo nacional» en el que las lagunas de la colección real se sufragasen con las piezas de la Trinidad y otros museos provinciales. Históricamente se ha defendido que el gran impulso hacia la unión de ambas colecciones fue gracias a la publicación de esta obra, aunque también queda la sospecha de si se trataba de eliminar completamente el Museo Nacional para ampliar las oficinas del Ministerio de Fomento que se mantuvo en la Trinidad hasta 1898⁷⁹. Fuese cual fuese el motivo original, lo cierto es que las palabras de Poleró daban continuidad al deseo expresado por José Caveda años antes en el reglamento que redactó para la pinacoteca nacional. Un proyecto que se hizo realidad con la fusión definitiva de ambas colecciones en 1872 bajo el nombre de Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado⁸⁰.

CONCLUSIONES

La separación entre los museos analizados parte del concepto de patrimonio artístico entendido desde diferentes perspectivas. La Revolución francesa causó un profundo cambio al nacionalizar los bienes de la realeza. El patrimonio privado de la monarquía pasó a ser público al mismo tiempo que se destinaba a un objetivo alejado de la estética o la belleza contemplativa. El valor educador adherido a las piezas artísticas y monumentales adquirió un cariz propagandístico que quedó manifestado en la formulación museográfica tanto del Real Museo como de la colección de la Trinidad. Aunque en los argumentos iniciales dados por la dirección de cada pinacoteca se centraban en la necesidad de instruir al pueblo, en realidad, ninguna de las dos colecciones presenta los preceptos enciclopédicos de los que hablaba la Ilustración. No se observó, en ninguno de los dos museos hasta muy adelantada la centuria, la costumbre de cubrir los espacios en blanco de las colecciones artísticas como era costumbre entre los

⁷⁸ ANES, 1996: 113-115.

⁷⁹ GARCÍA-MONSALVE, 2002: 112.

⁸⁰ D. 21 de marzo de 1872, *Gaceta de Madrid*, 23 de marzo de 1872.

grandes museos europeos⁸¹. Si es cierto que con el paso del tiempo las colecciones del palacio de Villanueva se fueron ampliando y adaptando a un uso educativo con la apertura de salas en las que se exponían otras escuelas; sin embargo, en momentos de crisis monárquica, como el estallido de la Segunda Guerra Carlista, se dispuso todo lo necesario para manifestar la importancia de monarquía y la legitimidad de Isabel II a través de un discurso pictórico como fue la colección de los retratos reales.

En el caso de las colecciones del exconvento de la Trinidad queda reflejado hacia quién eran dirigidas principalmente estas exhibiciones. La disposición de las obras y el desorden de las piezas recuerdan a esas galerías aristocráticas propias del siglo XVIII en las que se exhibían los objetos más raros y bellos; recopilados y mostrados a los familiares o amigos para agrandar la figura de las familias nobles. La llegada del siglo XIX sustituyó estas galerías por museos nacionales creados como «una herramienta de la burguesía para conservar sus privilegios sobre los instrumentos de apropiación simbólica de lo cultural y como mecanismo de ascenso social»⁸².

Por otro lado, tanto en los debates sobre el patrimonio nacional como en el desarrollo de los proyectos museísticos —especialmente en el caso de la colección de la Trinidad con esa centralización de los bienes desamortizados y en la propuesta del Museo histórico de artistas contemporáneos— el modelo francés estuvo muy presente e influyó en los modelos museísticos propuestos en España.

El discurso histórico también marcó la creación de las colecciones; si en el Real Museo se establecía la «galería histórica», esa preocupación se manifestó desde el Gobierno en la creación de un Museo Histórico dirigido desde las dependencias estatales. Esa colección estaría al servicio de los poderes gubernamentales ya que desde sus filas se seleccionarían los temas a tratar, cómo tratarlos e incluso los artistas encargados de las obras. La creación de dicha colección se vinculaba a los intereses de la élite liberal; el historicismo del XIX viene unido a un sentimiento de memoria colectiva que se vinculó a los bienes culturales y promovió la identificación social⁸³. En la proyección de este museo las nuevas élites isabelinas jugaron un papel importante; no contentas con el desarrollo de una historia de la nación centrada en la monarquía, quisieron buscar otros modos de representar su lugar y la creación de un Museo Histórico a semejanza del Museo de Versalles era la clave. Un proyecto que no se desarrolló físicamente, pero cuyos preceptos se consiguieron en parte a raíz de las Exposiciones Nacionales inauguradas en 1856 tras las que el Gobierno fue conformando una colección estatal de obras cargadas de un fuerte discurso político.

⁸¹ BOLAÑOS, 2008: 173.

⁸² FERNÁNDEZ, 2015: 65.

⁸³ *Ibidem*.

La pinacoteca del Prado y el Museo de la Trinidad simbolizan culturalmente el proceso de construcción del Estado moderno del XIX. Una aparente rivalidad entre las instituciones gubernamentales y la Real Casa que se observa en la construcción y evolución de ambos proyectos museísticos⁸⁴. Los dos espacios buscaban su papel en el engranaje que se iba conformando en el Estado liberal y que, en este caso, tiene el discurso patrimonial como eje central de todo su desarrollo. Un discurso empleado en todos los niveles culturales, y que plantea dudas no sólo sobre el significado de patrimonio nacional, sino en otros aspectos adyacentes relevantes para toda la estructura estatal: qué simbolizaba el trabajador público y quién se adscribía a este estatus, la existencia o no de una separación entre la figura de la reina como ente privado o representación institucional de la Corona, desde qué momento lo público podía asimilarse a lo nacional y en este sentido, cómo debía actuar el Estado. He de añadir que la trayectoria vital del Museo de la Trinidad también es un reflejo de las dificultades del Estado liberal para su consolidación durante el siglo XIX. La colección museística era reflejo de las políticas administrativas desarrolladas a partir de 1835 marcadas por la centralización y la jerarquización territorial. Este vínculo con las políticas estatales afectó a su consolidación con relevos constantes en la directiva derivados de los cambios gubernamentales y problemas con su financiación.

Volviendo a la pregunta que le hacía José de Madrazo a su hijo «¿Qué hace la nación por las artes?», a lo largo del texto se ha observado como las artes se incorporaron al nuevo sistema del Estado-nación que se iba construyendo desde el liberalismo. Se dejaron de lado las estructuras del Antiguo Régimen para incorporarlas a un entramado gubernamental y burocrático acorde a los acontecimientos políticos y sociales que se fueron desarrollando. La construcción del Estado moderno español, que se comprende históricamente con el periodo isabelino, tuvo también en el mundo artístico su reflejo bajo el símbolo museístico del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado. Desde 1868, la monarquía dejaba de ostentar el tradicional papel de mecenas para ceder el relevo al Gobierno como principal benefactor y protector de las bellas artes españolas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ibáñez, María Rosario, *El Patrimonio histórico, destino público y valor cultural*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho, 1992.
- Álvarez Lopera, José, *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

⁸⁴ GARCÍA-MONSALVE, 2002: 113.

- Anes, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, «El Museo de la Trinidad y los orígenes del museo público en España», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 11 (Madrid, 1998): 367-396.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España, en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- Arbeteta Mira, Letizia, *El tesoro del Delfín: alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, gran Delfín de Francia*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- Ariño Ortiz, Gaspar, «Sobre el concepto y significado de la expresión “establecimiento público”», *Documentación Administrativa*, 155 (Madrid, 1973): 9-29.
- Bello, Josefina, *Frtales, intendentos y políticos: los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997.
- Bolaños, María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 2008.
- Borrás Gualis, Gonzalo, *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.
- Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, GC, 2007.
- Díez García, José Luis, «Nada sin Fernando. La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)», VV. AA., *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008: 99-123.
- Díez García, José Luis, *La pintura isabelina: arte y política. Discurso leído el día 6 de junio de 2010 en el acto de su recepción por José Luis Díez García, y contestación por Carmen Iglesias*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010.
- Eusebi, Luis, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*, Madrid, Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, 1824.
- Fernández Moreno, Anabel, *¿De quién es ese Rembrandt?: reflexiones en torno a la singularidad del procomún y los museos*, Gijón, Trea, 2015.
- Gallego Anabitarte, Alfredo, «Los cuadros del Museo del Prado: Reflexiones histórico y dogmático-jurídicas con ocasión del artículo 132 (y 133.1) de la Constitución española de 1978», en *Administración y Constitución: estudios en homenaje al profesor Mesa Moles*, Madrid, Servicio Central de Publicaciones de la Presidencia del Gobierno, 1982: 227-310.
- García Monerris, Encarnación y García Monerris, Carmen, «Monarquía y patrimonio en tiempos de revolución en España», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* [en línea], 16 (Bolonia, 2013), disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4709974.pdf> [consultado el 14 de septiembre de 2017].
- García Monerris, Encarnación y García Monerris, Carmen, *Las cosas del rey: historia política de una desavenencia (1808-1874)*, Madrid, Akal, 2015.
- García-Monsalve Escriña, Antonio, *Historia jurídica del Museo del Prado*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Géal, Pierre, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

- Gil de Zárate, Antonio, *De la instrucción pública en España*, Madrid, Imp. del Colegio de Sordomudos, 1855.
- Giloi, Eva, *Monarchy, myth and material culture in Germany: 1750-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio, *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Gutiérrez Márquez, Ana, «Historia de las colecciones del siglo XIX en el Prado», en José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007.
- Haskell, Francis, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Hernández Hernández, Francisca, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2001.
- La Font de Saint-Yenne, Étienne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haya, Jean Neaulme, 1747.
- Leguina, Joaquín, *Un futuro para la memoria: sobre la administración y el disfrute del patrimonio histórico español*, Madrid, Visor, 2000.
- Litvak, Lily, «El siglo de los museos. El museo en el siglo XIX», en José Antonio González Alcantud y Juan Calatrava Escobar (coords.), *Memoria y patrimonio: concepto y reflexión desde el Mediterráneo*, Granada, Universidad de Granada, 2012: 179-200.
- López Rodó, Laureano, *El Patrimonio Nacional*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- López Trujillo, Miguel Ángel, *Patrimonio: la lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*, Gijón, Trea, 2006.
- Madrado, José de, *Epistolario*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- McCellan, Andrew, «Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All», en Carole Paul (ed.), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th- century Europe*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2012: 235-257.
- Menéndez Rexach, Ángel, «La separación entre la Casa del Rey y la Administración del Estado (1814-1820)», *Revista de estudios políticos* [en línea], 55 (Madrid, 1987), disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1427369&orden=0&info=link> [consultado el 14 de septiembre de 2017].
- Millin, Aubin-Louis, *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois, tels que tombeaux, inscription, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, París, M. Drouhin, 1790-1798.
- Molina, Álvaro, *Mujeres y hombres en la España ilustrada*, Madrid, Cátedra, 2013.
- Navarrete Martínez, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Paul, Carole, «Preface. Toward a collective history», en Carole Paul (ed.), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th- century Europe*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2012: 7-21.

- Péquignot, Bruno, «La sociología del arte y la cuestión del patrimonio», en José Antonio González Alcantud y Juan Calatrava Escobar (coords.), *Memoria y patrimonio: concepto y reflexión desde el Mediterráneo*, Granada, Universidad de Granada, 2012: 105-124.
- Poulot, Dominique, *Une histoire des musées de France XVIIIe-XXe siècle*, París, La Découverte, 2005.
- Poulot, Dominique, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe*, París, Presses Universitaires de France, 2006.
- Sambricio, Valentín, «El Museo Fernandino: causa de su fracaso», *Archivo español del arte*, 53 (Madrid, 1942): 262-283.
- Sambricio, Valentín, «El Museo Fernandino: su creación», *Archivo español del arte*, 51 (Madrid, 1942): 132-146.
- Serna, Justo y Pons, Analet, *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013.
- Vázquez, Óscar, *Inventing the art collection: patrons, markets, and the state in nineteenth-century*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2001.
- Vega, Jesusa, *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 1990.
- Vidler, Anthony, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1997.
- VV. AA., *Historia del Arte y Bienes culturales*, Granada, Comares, 1998.

Recibido: 17/09/2017
Aceptado: 06/05/2019