

# Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM



EDICIÓN A CARGO DE PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

Carmen Acedo Grande • Itziar Arana Cobos • Laura Arias Serrano • Margarita García Moreno •  
Alejandra Gómez Martín • Andrés Gutiérrez Usillos • Juaco López Álvarez • Jesús Pedro Lorente  
Lorente • Pedro J. Martínez Plaza • Isabel Quintana Jiménez • Gemma Ylla Català



# Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM  
Madrid, Museo Nacional del Prado, junio de 2021

Edición a cargo de PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA



## SUMARIO

- 5 / *Presentación*  
PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA
- 9 / *Donaciones y legados a museos e instituciones culturales de titularidad estatal: los cauces jurídicos de la generosidad*  
CARMEN ACEDO GRANDE
- 17 / *El Museo del Prado como heredero universal*  
ISABEL QUINTANA JIMÉNEZ
- 23 / *Pedro Franco Dávila y el origen de los museos en España: arqueología y ciencias naturales*  
ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS
- 35 / *Museos monográficos dedicados a artistas del siglo XIX: las galerías d'auteur como referentes de distritos culturales*  
JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE
- 45 / *El Museu Nacional d'Art de Catalunya, donaciones y legados en compendio*  
GEMMA YLLA CATALÀ
- 55 / *Donaciones y legados a los museos del Prado, de la Trinidad y de Arte Moderno: tres casos diferentes con final común*  
PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA
- 65 / *Los legados de Manuel García de la Prada y Fernando Guitarte: la colección de Goya de la Real Academia de San Fernando*  
ITZIAR ARANA COBOS
- 75 / *El asunto Beistegui y sus silencios*  
LAURA ARIAS SERRANO
- 89 / *Donaciones y legados en los museos etnográficos/antropológicos*  
JUACO LÓPEZ ÁLVAREZ
- 99 / *Donaciones y legados en los museos del Ministerio de Defensa*  
MARGARITA GARCÍA MORENO
- 107 / *Estudio de los museos universitarios españoles y de las peculiaridades de sus donaciones y legados*  
ALEJANDRA GÓMEZ MARTÍN
- 115 / BIBLIOGRAFÍA



PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

*Área de Pintura del siglo XIX  
del Museo Nacional del Prado*

## Introducción

*En memoria de Carmen Sánchez*

El Museo del Prado, con motivo de la exposición *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, celebró el 14 y 15 de junio de 2021 unas jornadas dedicadas al análisis de las donaciones y legados en los museos de titularidad pública en España. Por primera vez se planteaba, dentro del ámbito museístico, una reunión científica de gran alcance donde diferentes profesionales de estas instituciones, profesores universitarios y especialistas en Derecho y Museología pudieron abordar, desde diversas especialidades y puntos de vista, el papel que la iniciativa privada ha tenido en la historia y configuración actual de los museos, especialmente en lo que se refiere a sus colecciones. Asimismo, el congreso dedicó su última sesión a los propios coleccionistas, contando para ello con los testimonios de los familiares de dos de los que han beneficiado al Museo del Prado en las últimas décadas: Juan Várez, hijo de José Luis Várez Fisa, y Plácido Arango García Urtiaga, hijo de Plácido Arango Arias.

Tras el consiguiente proceso de edición de sus actas, el lector tiene ahora acceso a once de las catorce intervenciones que conformaron estas jornadas, fruto de la investigación de sus respectivos autores y de los debates surgidos durante aquellos dos días de encuentro. El programa del congreso había planteado una primera sesión donde se abordase el marco jurídico y legal bajo el que se ordenan las donaciones, legados, herencias y otras formas de mecenazgo. A ello corresponden los textos de Carmen Acedo Grande y de Isabel Quintana Jiménez, quien estudia, de forma específica, la gestión realizada por el Museo del Prado a través de los casos de Manuel Villaescusa, Carmen Sánchez y Juan José Luna.

En la historia de los museos de España ocupan un lugar destacado diferentes coleccionistas y mecenas, cuya aportación resultó esencial para la creación

de muchos de ellos. Obviando a los más conocidos, como el de Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, y José Lázaro Galdiano, cuyas colecciones fueron legadas para formar con ellas un museo dentro de su propio domicilio, las jornadas pretendían reflexionar sobre la trascendencia que el coleccionismo particular ha tenido en la configuración o incremento, muchas veces de forma paulatina, de otros museos de creación u origen público. En este sentido, el papel de Pedro Franco Dávila se revela esencial en el origen de los museos arqueológicos y de ciencias naturales. Por ese motivo, el artículo de Andrés Gutiérrez Usillos permite conocer la importancia, y también la singularidad, de su labor en el último tercio del siglo XVIII. Del mismo modo, el texto de Jesús Pedro Lorente Lorente reflexiona sobre las galerías *d'auteur* o museos monográficos de artistas creados durante la centuria antepasada, cuya formación también fue posible gracias al acervo atesorado por un particular, ya fuera el propio artista o sus familiares más cercanos.

La concurrencia de muchas colecciones particulares también resultó fundamental en la configuración de los museos de Barcelona desde principios del siglo XX, como analiza Gemma Ylla Català, quien pone especial énfasis en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Al igual que este, el Museo del Prado recibió fondos procedentes de tres museos diferentes; por ello, el texto de quien esto firma se dedica al análisis comparado de cada uno de ellos, incidiendo principalmente en el Museo de Arte Moderno, lo cual permite conocer cómo la naturaleza administrativa de todos ellos posibilitó, o no, la iniciativa privada. Como en el MNAC o en el Museo del Prado, la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha visto enriquecida

gracias a dos benefactores particulares. El artículo de Itziar Arana Cobos emplea, como el dedicado al Museo del Prado, el análisis comparado para abordar la trascendencia de Manuel García de la Prada y de Fernando Guitarte, cuyos legados no habían sido objeto de estudio hasta ahora.

Entre los objetivos de las jornadas también se encontraba la necesidad de abrir debates sobre algunos de los problemas y errores cometidos durante más de doscientos años con la gestión de estas donaciones. Por eso, una de las intervenciones se centró en la donación frustrada de Carlos de Beistegui, uno de aquellos intentos que acabó en fracaso, y cuya difícil investigación afrontó con valentía Laura Arias Serrano, autora también del texto.

El congreso quiso asimismo ofrecer análisis específicos sobre museos de ámbitos diferentes a la arqueología y las bellas artes, para aproximarse así al panorama de aquellos etnográficos y antropológicos, de los dependientes del Ministerio de Defensa —o militares— y de los de

carácter universitario. Para ello, se contó con tres conservadores especializados, por su dedicación profesional, en cada uno de estos tipos de patrimonio. Juaco López Álvarez reflexiona sobre el panorama y las dificultades de los museos etnográficos en España, Margarita García Moreno analiza los museos del Ejército, Naval de Madrid y de Aeronáutica y Astronáutica, y Alejandra Gómez Martín se centra en los museos universitarios y, de manera específica, en el de la Farmacia Hispana de la Universidad Complutense de Madrid.

La edición digital de estas actas, la primera de este tipo que se realiza en el Museo, facilitará la difusión de su contenido. A través de los diferentes hipervínculos y otros recursos, el lector podrá acceder de forma fácil y sencilla a diferentes enlaces y documentos web. El contenido de este volumen resulta también novedoso dentro de la museología española y esperamos que sirva de punto de partida para ulteriores investigaciones que aborden los diferentes temas aquí expuestos.



# Donaciones y legados a museos e instituciones culturales de titularidad estatal: los cauces jurídicos de la generosidad

Carmen Acedo Grande

Donaciones, legados, herencias o mecenazgo son herramientas destinadas a construir una sociedad implicada con su patrimonio cultural. La divulgación de la cultura, elemento clave que durante décadas ha facilitado tanto el acceso de la población a la misma como el acrecentamiento y conservación de aquellos bienes que forman parte de ella, no solo es responsabilidad de los poderes públicos, sino también, en la medida de sus posibilidades, de los propios ciudadanos.

Mientras que las donaciones y los legados son un claro reflejo de la generosidad, personal o corporativa, orientada al apoyo de la cultura y, por extensión, a otros ámbitos de interés general, el mecenazgo y otras formas de altruismo, lejos de improvisarse, requieren de un terreno fértil que los propicie. Las personas deben estar motivadas para contribuir con su esfuerzo, tiempo y recursos a este tipo de actuaciones, razón por la que dicho apoyo desinteresado tiene que contar con el reconocimiento de las instituciones y, en general, con el de la sociedad. A la hora de analizar y valorar los cauces por los que pueden circular estos actos —expresión de un sentimiento de responsabilidad hacia la comunidad innato al ser humano—, uno de ellos lo encontramos en el ordenamiento jurídico, ámbito en el que nos centraremos a lo largo de las siguientes páginas.

Para ello, conviene partir de un mandato constitucional, en concreto del artículo 46 de la Constitución española de 1978: «Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y

su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio». Ello se complementa con el artículo 149.2 de esa misma norma, donde se señala que «la cultura es una atribución y un deber esencial del estado».

Sobre esta base, la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español (en adelante, LPHE), recoge en su preámbulo que este es «el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea»; razón por la que el objeto de la ley, tal y como queda reflejado en el artículo 1.1, es su protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras. Precisamente, una de las cuestiones a matizar es que los bienes integrantes de ese patrimonio no son homogéneos, sino que obedecen a una extenso y variada tipología —artístico, arqueológico, paleontológico, etnográfico, científico-técnico, documental, bibliográfico, etc.—, del mismo modo que pueden ser individuales o englobar colecciones, bibliotecas o archivos.

El Ministerio de Cultura y Deporte —departamento responsable, entre otras funciones, de la gestión y promoción de aquellos museos estatales adscritos a la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, y al que están vinculados organismos públicos como el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía— tiene una política de adquisiciones dirigida a incrementar los fondos de los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal. Esta se lleva a cabo con cargo al presupuesto anual respectivo y, de manera complementaria, a través de las donaciones, herencias y legados recibidos<sup>1</sup>.

---

1 Así, por ejemplo, el pasado año 2022 se destinaron 6,62 millones de euros a dicho fin, incorporando más de 200 obras a un total de 27 instituciones culturales públicas.

Además de la previamente mencionada LPHE, la normativa estatal aplicable a las adquisiciones de bienes culturales, sean onerosas o gratuitas, está constituida por las siguientes normas:

- Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de Desarrollo de la LPHE
- Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas (LPAP)
- Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del sector público, por la que se transponen al ordenamiento jurídico español las directivas del Parlamento Europeo y del Consejo 2014/23/UE y 2014/24/UE, de 26 de febrero de 2014
- Código Civil
- Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de Régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo (LRFE)

Asimismo, de cara a materializar estas transmisiones, cabe destacar la importante función de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (JCVE), órgano consultivo y colegiado encargado de analizar y emitir propuestas sobre la adquisición de bienes culturales por parte del Estado.

A la hora de abordar el cauce jurídico para estos incrementos, debemos acudir, en primer lugar, a la ya citada LPAP, cuyo artículo 15 recoge que, con carácter general, «las Administraciones públicas podrán adquirir bienes y derechos por cualquiera de los modos previstos en el ordenamiento jurídico y, en particular, por los siguientes: a) por atribución de la ley; b) a título oneroso, con ejercicio o no de la potestad de expropiación; c) por herencia, legado o donación; d) por prescripción; e) por ocupación». Dentro de este elenco de formas de adquisición, desarrolladas en la LPHE, nos vamos a encontrar con algunas que solo son aplicables a las Administraciones Públicas frente a otras más comunes. Entre las primeras, podemos mencionar, por ejemplo, los derechos de adquisición preferente (tanteo, retracto u oferta de venta irrevocable), la dación en pago de impuestos, el decomiso, el apremio sobre el patrimonio, la expropiación forzosa o la exportación ilícita; en cuanto a las segundas, se encuentran la oferta directa de venta, la donación, el legado, la herencia o la usucapión.

Centrándonos en aquellas vías de carácter gratuito que otorgan un cauce jurídico a la generosidad de particulares e instituciones con el fin de promover el enriquecimiento de los fondos de museos, archivos o bibliotecas de titularidad estatal, dentro de este último grupo destacan la donación, el legado o la herencia,

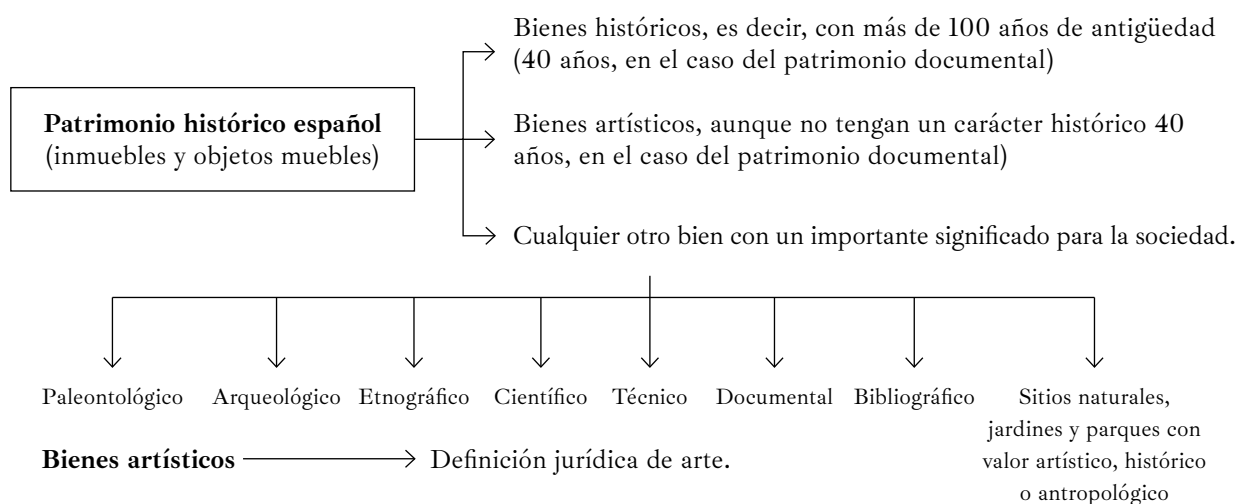
a lo que deben añadirse las iniciativas de mecenazgo o patrocinio destinadas a la adquisición de bienes culturales. Para todas ellas, el ordenamiento jurídico ha previsto unos procedimientos administrativos especiales.

En el caso de las dos primeras, su regulación se encuentra recogida en el artículo 21 de la LPAP, la disposición adicional octava de la LPHE y los artículos 618-56 del Código Civil (título II, libro III). Para comprender el procedimiento a seguir desde la oferta del donante hasta la exhibición de la pieza, resulta necesario plantearse una serie de preguntas, a las cuales responderemos tomando como referencia al propio Museo del Prado, anfitrión de estas jornadas. ¿Qué bienes se pueden entregar?, ¿qué instituciones se contemplan como posibles beneficiarias?, ¿quién es el encargado de aceptarlos?, ¿qué procedimiento hay que seguir?, ¿caben las donaciones modales y las condicionadas?, ¿qué reconocimientos se pueden hacer al benefactor?, ¿qué beneficios fiscales implica?

Comenzando por la primera cuestión, la legislación española señala que no todos los bienes pueden donarse a una institución cultural pública, ya que estos deben reunir alguno de los siguientes requisitos: inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural, incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles o, en general, bienes de calidad garantizada. Llegados a este punto, surge una pregunta clave ligada a nuestro sistema legal de protección del patrimonio histórico: ¿qué bienes forman parte de este último? En otras palabras, ¿qué tipologías, valor y características deben cumplir para ser considerados parte de nuestro acervo?

Mientras que en el artículo 46 de la Constitución se recoge el término «patrimonio histórico, cultural y artístico», la LPHE hace referencia al «patrimonio histórico español», eliminando de este modo otros conceptos más comprensivos, como «patrimonio cultural», o de mayor tradición en nuestra legislación («patrimonio artístico», «patrimonio histórico-artístico», etc.). Lo cierto es que este tipo de categorías nunca resultan claras, como bien ilustran algunos ejemplos: ¿la localidad de Trujillo se considera más un conjunto histórico o artístico?, ¿el arte contemporáneo puede ser calificado como patrimonio histórico?, ¿y los bienes científicos o técnicos? A la hora de acotar el concepto de «bienes culturales protegidos», existen varios sistemas legales posibles:

- Sistema de antigüedad: fecha concreta o número de años a partir del cual el bien se integra en la categoría de patrimonio cultural
- Enumeración tipológica
- Categorización conceptual o valores de los bienes
- Clasificación en base a una decisión administrativa de la autoridad competente



### 1. Bienes integrantes del patrimonio histórico español (artículo 1.2 de la LPHE)

Desde 1926 la legislación española ha optado por un sistema de categorización conceptual, basado en la definición de un conjunto de valores que deben tener los bienes para formar parte de nuestro patrimonio histórico. En la actualidad, el artículo 1.2 de la LPHE [fig. 1] establece una enumeración general de aquellos que lo integran:

Inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico. Asimismo, forman parte [...] los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial<sup>2</sup>.

Por su especial interés para los museos, cabe hacer una referencia a los bienes artísticos y a la definición jurídica de arte. Con ocasión del famoso caso de Constantin Brancusi, quien defendía que su escultura *Bird in Space* era una obra de arte y no una mera pieza de metal, el Tribunal Supremo de Estados Unidos declaró:

La pieza importada objeto del recurso se facturó con el nombre de *Pájaro de bronce* y en las actas consta con el de *Pájaro en vuelo*. Fue declarada como una obra de arte escultórica y se reclamó que fuera exonerada de gravámenes arancelarios por mor del artículo 1704 de la Ley de Aranceles de 1922. Fue gravada por el

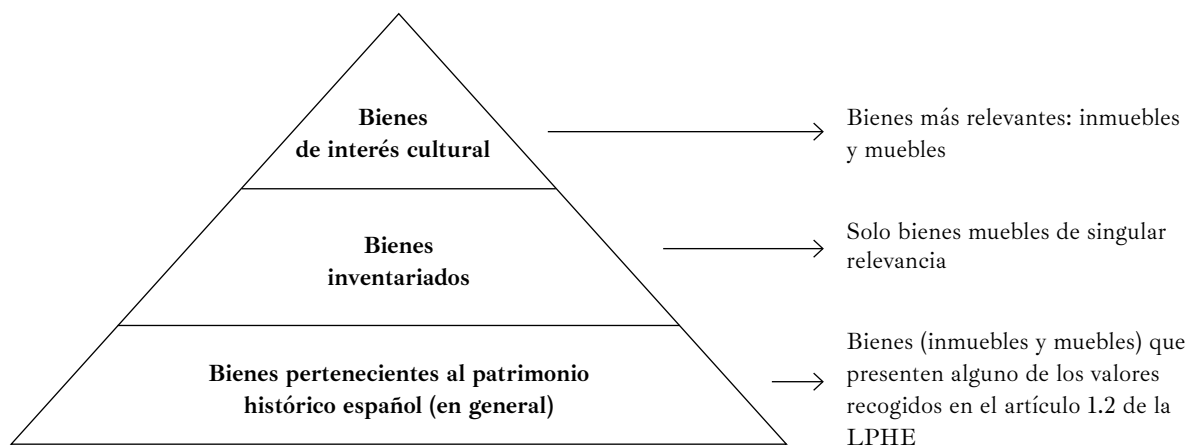
administrador de aduanas al 40 % de su valor, en calidad de objeto de bronce manufacturado [...]. La cuestión que nos queda por dilucidar es si casa o no con la definición de obra de arte establecida por la ley [...]. Se ha demostrado que el objeto sobre el que debemos pronunciarnos sirve a fines puramente decorativos; su utilidad es la misma que la que pudiera tener cualquier escultura de los maestros antiguos. Es bello y de líneas simétricas y, aunque sea algo difícil relacionarlo con un pájaro, resulta agradable contemplarlo e interesa por su gran valor decorativo<sup>3</sup>.

En nuestro ordenamiento jurídico podemos referirnos a varias normas donde se recogen ciertas definiciones o enumeraciones sobre bienes culturales, como el artículo 19 de la Ley 19/1991, de 6 de junio, del Impuesto sobre el Patrimonio o el 136 de la Ley 37/1992, de 28 de diciembre, del Impuesto sobre el Valor Añadido. Sin embargo, el carácter artístico de una obra u objeto es determinado finalmente por la discrecionalidad técnica de los órganos especializados, del mismo modo que su valor es acordado por la JCVE.

A su vez, no debemos dejar de lado la categorización de bienes pertenecientes al patrimonio histórico español según su nivel de protección [fig. 2]. Un elemento importante, recogido en la LPHE, que va a tener en cuenta un museo a la hora de valorar una posible donación o legado. De hecho, siguiendo la LRFE, el artículo 17 señala que da derecho a practicar deducciones fiscales la entrega a estas entidades culturales de aquellos «inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el

<sup>2</sup> Para regular la acción general de protección que deben ejercer los poderes públicos sobre estos últimos bienes, se aprobó la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

<sup>3</sup> Véase Mónica Sumoy Gete Alonso (ed. lit.), *Brancusi contra los Estados Unidos. La definición jurídica del arte*, Granada, Comares, 2007.



## 2. Categorización de los bienes culturales del patrimonio histórico español según su nivel de protección

Inventario General a que se refiere la Ley 16/1985», además de la donación de «bienes culturales de calidad garantizada». Por otra parte, cada institución es responsable de establecer, en base a su plan museológico, los criterios técnico-artísticos para la adquisición –onerosa o gratuita– de obras destinadas al enriquecimiento de sus fondos. Entre los más habituales, se encuentran las siguientes:

- Obras que amplíen el catálogo de artistas ya presentes en la colección
- Obras de autores no representados en la colección
- Obras relacionadas con aquellas que ya forman parte de la colección
- Obras que enriquezcan un determinado contexto histórico-artístico
- Obras relacionadas con la historia del propio museo
- Obras que supongan una relectura contemporánea de las colecciones de la institución

La segunda cuestión planteada gira en torno a quién puede entregarse esos bienes. Para ello, hay que tener en cuenta la naturaleza jurídica de cada institución pública. Mientras que existen organismos con personalidad jurídica propia, como el Museo del Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que cuentan con sus leyes reguladoras, otros solo se rigen por un marco jurídico común. En el caso de los primeros, estos pueden ser directamente donatarios, legatarios o herederos conforme a su propia normativa; en los segundos, la Administración del Estado es el titular, motivo por el cual la recepción del bien recae en el ministerio del que dependa la institución que haya recibido la oferta en un primer momento. De todos modos, en caso de que el ofrecimiento se

realice directamente a ese órgano, la obra donada irá destinada al museo adscrito que presente unas colecciones más afines a ella.

Tomando como ejemplo al Prado, el artículo 17.f de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, Reguladora del Museo establece que los recursos del mismo pueden provenir, entre otras fuentes, de «las aportaciones voluntarias, donaciones, herencias y legados y otras aportaciones a título gratuito de entidades privadas y de particulares». Asimismo, el artículo 14.1 de la misma norma señala que «el Museo Nacional del Prado podrá adquirir toda clase de bienes y derechos por cualquiera de los modos admitidos en derecho, entendiéndose implícita la afectación a los fines del Museo al aprobarse la adquisición de los mismos».

En cuanto a la pregunta sobre quién debe aceptar los bienes culturales ofrecidos a estas instituciones públicas –en concreto, a las de titularidad estatal–, el artículo 21 de la LPAP recoge que:

1. Corresponde al Ministro de Hacienda [en la actualidad, Ministerio de Hacienda y Función Pública] aceptar las herencias, legados y donaciones a favor de la Administración General del Estado, salvo los casos en que, con arreglo a la Ley del Patrimonio Histórico Español, la competencia esté atribuida al Ministro de Educación, Cultura y Deporte [Ministerio de Cultura y Deporte]. No obstante, las donaciones de bienes muebles serán aceptadas por el ministro titular del departamento competente cuando el donante hubiera señalado el fin al que deben destinarse.
2. Serán competentes para aceptar las disposiciones a título gratuito a favor de los organismos públicos vinculados o dependientes de la Administración General del Estado sus presidentes o directores.
3. La Administración General del Estado y los organismos públicos vinculados o dependientes de ella solo podrán aceptar las herencias, legados o donaciones que lleven aparejados gastos o estén sometidos a alguna

condición o modo onerosos si el valor del gravamen impuesto no excede del valor de lo que se adquiere, según tasación pericial. Si el gravamen excediese el valor del bien, la disposición solo podrá aceptarse si concurren razones de interés público debidamente justificadas.

4. Si los bienes se hubieran adquirido bajo condición o modo de su afectación permanente a determinados destinos, se entenderá cumplida y consumada cuando durante 30 años hubieren servido a tales destinos, aunque luego dejen de estarlo por circunstancias sobrevinidas de interés público.

Junto a esta referencia general, se encuentra la disposición adicional octava de la LPHE, que establece el criterio especial en la materia:

La aceptación de donaciones, herencias o legados a favor del Estado, aunque se señale como beneficiario a algún otro órgano de la Administración, relativos a toda clase de bienes que constituyan expresión o testimonio de la creación humana y tengan un valor cultural, bien sea de carácter histórico, artístico, científico o técnico, corresponderá al Ministerio de Cultura [en la actualidad, Ministerio de Cultura y Deporte], entendiéndose aceptada la herencia a beneficio de inventario. Corresponderá asimismo a dicho ministerio aceptar análogas donaciones en metálico que se efectúen con el fin específico y concreto de adquirir, restaurar o mejorar algunos de dichos bienes. El importe de esta donación se ingresará en el Tesoro Público y generará crédito en el concepto correspondiente del presupuesto del Ministerio de Cultura.

Por el Ministerio de Cultura se informará al Ministerio de Economía y Hacienda [en la actualidad, Ministerio de Hacienda y Función Pública] de las donaciones, herencias o legados que se acepten conforme a lo dispuesto en los párrafos anteriores.

Por tanto, la aceptación formal de cualquier donación, legado o herencia de cualquier bien del patrimonio histórico español, así como de cantidades de dinero en metálico destinadas a su adquisición en favor del Estado, han de ser aceptadas por el Ministerio de Cultura y Deporte, con indiferencia de que el donatario o legatario sea un organismo público como el Prado o un museo adscrito a otro departamento.

Resueltas las tres primeras cuestiones planteadas, resulta necesario desarrollar el procedimiento que debe seguirse cuando se recibe una oferta de donación. Poniendo como ejemplo al Museo del Prado, las fases son las siguientes:

- Oferta de donación
- Informe del conservador responsable de la colección correspondiente

→ Presentación de la propuesta por parte de la Dirección a la Comisión Permanente del Real Patronato

→ Aprobación sobre la idoneidad de aceptar la donación por parte del Pleno del Real Patronato

→ Informe de la JCVE

→ Orden ministerial de aceptación

→ Acuerdo de donación, en su caso, para acordar aspectos complementarios

→ Traslado del bien e incorporación al inventario de la colección estable

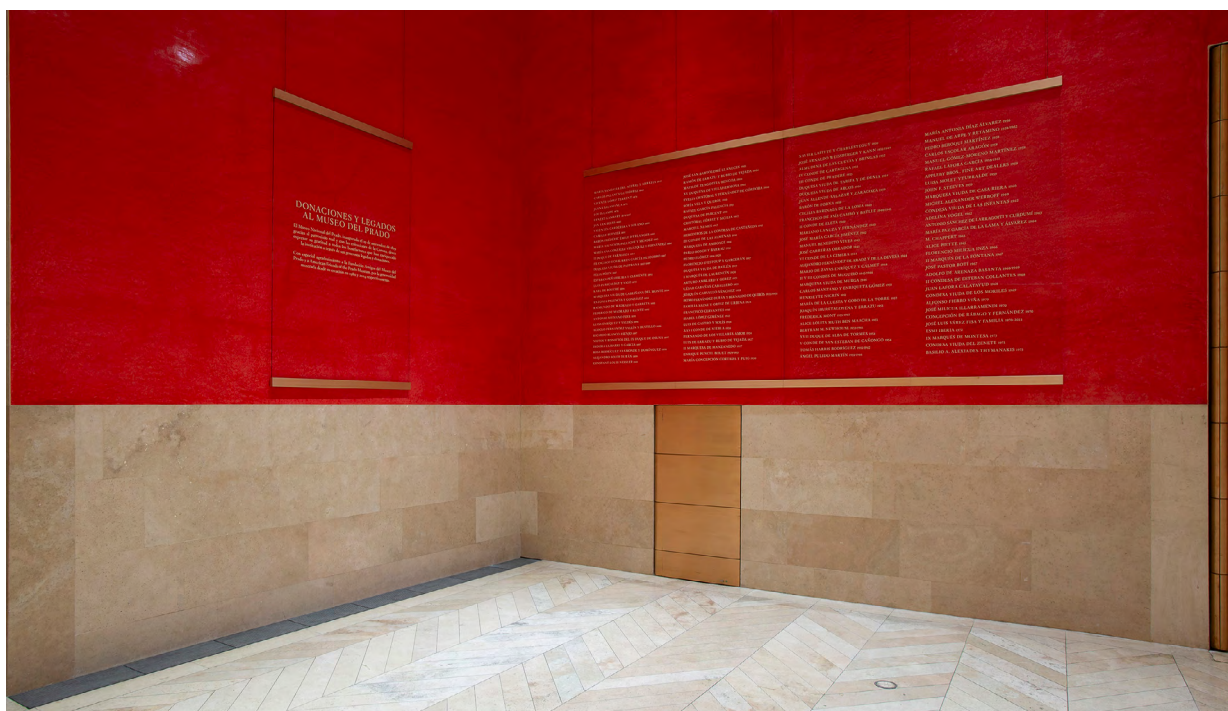
→ Registro en la cuenta correspondiente del inmovilizado

→ Cumplimentación del modelo 182 de la Agencia Tributaria

→ Envío del certificado de donación al interesado, a efectos de los beneficios fiscales

Llegados a este punto, cabe plantearse qué reconocimientos se pueden hacer al benefactor. Dado que es importante enaltecer un rasgo de tal índole, la propia formalización de dicha aceptación por orden ministerial persigue un reconocimiento oficial y público por parte del Estado, agradeciendo así su generosidad al donante. A ello se pueden sumar otras medidas de gratitud: organización de visitas institucionales, invitación a inauguraciones, cesión de espacios, etc. [fig. 3]. Junto a estas propuestas, otras pueden tener un carácter honorífico. Así, por ejemplo, los estatutos de los museos pueden prever la posible incorporación de donantes, patrocinadores o mecenas a órganos de gobierno o de asesoramiento, como los propios patronatos.

Una de las cuestiones que traen aparejadas estas acciones es el hecho de valorar si resulta posible aceptar las condiciones impuestas por los propios donantes, en caso de que estos decidan supeditar la entrega de los bienes ofrecidos a esas peticiones. En este sentido, el artículo 21.3 de la LPAP señala que «la Administración General del Estado y los organismos públicos vinculados o dependientes de ella sólo podrán aceptar las herencias, legados o donaciones que lleven aparejados gastos o estén sometidos a alguna condición o modo onerosos si el valor del gravamen impuesto no excede del valor de lo que se adquiere, según tasación pericial. Si el gravamen excediese el valor del bien, la disposición sólo podrá aceptarse si concurren razones de interés público debidamente justificadas». Así pues, algunas de las demandas aceptadas pueden ser las



3. Paneles en reconocimiento a los donantes del Museo del Prado

condiciones de exhibición de las obras, la referencia a la donación en sus correspondientes cartelas u otras cargas modales similares.

Otra de las preguntas planteadas previamente incidía en los beneficios fiscales asociados a actos generosos. Dentro del título III de la LRFE, centrado en los incentivos fiscales al mecenazgo, el artículo 17 indica:

Darán derecho a practicar las deducciones previstas [...] los siguientes donativos, donaciones y aportaciones irrevocables, puros y simples, realizados en favor de las entidades a las que se refiere el artículo anterior [entre otros, el Estado y sus organismos autónomos]: [...] d) donativos o donaciones de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro general de bienes de interés cultural o incluidos en el Inventario general a que se refiere la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español; e) donativos o donaciones de bienes culturales de calidad garantizada en favor de entidades que persigan entre sus fines la realización de actividades museísticas y el fomento y difusión del patrimonio histórico artístico.

A su vez, la LRFE contempla distintos beneficios en función de quién realice el donativo, donación o aportación: si es una persona física, estos se desgravan en el impuesto sobre la renta de las personas físicas (IRPF); si, por el contrario, es una jurídica, se aplica en el impuesto de sociedades (IS) [fig. 4]. Un aspecto destacable es que se premia la fidelidad, ya que el porcentaje de deducción aplicable

en el IRPF será superior cuando se hayan realizado contribuciones en favor de la misma entidad, por importe igual o superior, en los dos periodos impositivos inmediatos anteriores.

Sin embargo, estas deducciones tienen como límite el 10 % de la base liquidable. En el caso del Museo del Prado, las iniciativas promovidas para la consecución de sus objetivos son consideradas desde hace varios años «actividades prioritarias de mecenazgo en el ámbito de los fines de interés general». Una condición que, tal y como indica el artículo 22 de la LRFE, ha de venir recogida en la Ley de Presupuestos Generales del Estado anual. Ello supone el incremento de un 5 % en los porcentajes de deducción y en su límite, pasando del 10 % al 15 % de la base liquidable.

Dentro del campo de las donaciones y otras aportaciones similares, no debemos olvidar la figura del micromecenazgo como cauce jurídico orientado a la generosidad de la ciudadanía. Esta vía de reciente utilización permite que toda la sociedad pueda contribuir, según sus posibilidades, con aportaciones individuales e institucionales que contribuyan al acrecentamiento de nuestro patrimonio histórico. Concebida como una actividad de financiación colaborativa y colectiva, el museo promotor de la adquisición de un bien solicita, mediante convocatoria abierta y pública, aportaciones de particulares para llevar a cabo dicha compra. Se trata de una donación modal, ya que se impone al donatario que destine la aportación recibida a una finalidad concreta.

	IRPF		IS
	Primeros 150€	Resto del importe	
<b>Mecenazgo</b>	80%	35%	35%
<b>Fidelización</b>	80%	40%	40%
<b>Límite de deducción: 10 % de la base liquidable</b>			

4. Porcentajes actuales de deducción por donativos, donaciones y aportaciones en el impuesto sobre la renta de las personas físicas (IRPF) y en el impuesto sobre sociedades (IS)

Una de las actividades de micromecenazgo llevadas a cabo durante los últimos años ha sido la emprendida por el Museo del Prado con el fin de adquirir la obra *Retrato de niña con paloma* de Simón Vouet en 2018 [fig. 5]. Una operación que, pese a su complejidad desde un punto de vista jurídico, logró alcanzar su objetivo. Como paso previo al inicio de esta iniciativa, el Prado tuvo que firmar un contrato de depósito con opción a compra con los vendedores del cuadro. Asimismo, las bases establecidas de la campaña, recogidas en su propia página web, fueron las siguientes:

La cantidad a recaudar es de 200.000 euros y la aportación mínima de las donaciones de 5 euros. Las donaciones se podrán realizar presencialmente en el Museo y a través de la web institucional.

Presencialmente: las aportaciones serán recogidas en hucha situada junto a la obra expuesta en el espacio adyacente a la Sala de las Musas. Las donaciones introducidas en la hucha podrán ser anónimas o nominativas, según lo desee el donante. En caso de que el visitante desee vincular su nombre a su colaboración, deberá indicar sus datos en el impreso de autorización para la publicación de su nombre en el listado de donantes en la página web del Museo Nacional del Prado, e introducirlo en un sobre, facilitado al efecto por el Museo, junto a la cantidad que desee aportar. Posteriormente, deberá introducir el sobre en el interior de la hucha. El Museo informará a los visitantes que deseen facilitar sus datos que estos serán tratados de acuerdo al Reglamento General de Protección de Datos e incorporados a un archivo interno, destinado a la publicación de sus nombres en la web del Museo Nacional del Prado, como agradecimiento a las personas que han colaborado en la campaña de micromecenazgo. En la hucha se podrán introducir aportaciones anónimas; en este caso no será necesario que el dinero donado sea introducido en un sobre.

Internet: se puede participar [...] a través de [www.museodelprado.es/bicentenario/micromecenazgo](http://www.museodelprado.es/bicentenario/micromecenazgo).

Para beneficiarse de las deducciones fiscales correspondientes en este caso (una deducción de hasta el 80 % en la cuota íntegra del IRPF en donaciones iguales o inferiores a 150 euros y del 35 % a partir de dicha cantidad) la donación deberá realizarse a través de la web,



5. Instalación en el Museo del Prado con motivo de la campaña de micromecenazgo destinada a la adquisición de *Retrato de niña con paloma* de Simón Vouet en 2018

mediante pago con tarjeta (VISA, MasterCard y American Express). En el caso de donaciones de más de 3.000 euros se facilitará el contacto de Patrocinio ([patrocinio@museodelprado.es](mailto:patrocinio@museodelprado.es)). El certificado fiscal de la donación se remitirá por e-mail una vez finalice la campaña.

Por último, frente a las figuras jurídicas anteriores (adquisiciones a título gratuito), conviene hacer una referencia a la dación en pago de impuestos con bienes del patrimonio histórico español. Esta vía de adquisición, poco empleada a lo largo de los últimos años, se encuentra regulada en el artículo 73 de la LPHE: «El pago de las deudas Tributarias podrá efectuarse mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General, en los términos y condiciones previstos reglamentariamente».

Concebida como un mecanismo para permitir el pago de impuestos ante situaciones de insolvencia por herencias, uno de los precedentes legales en países de nuestro entorno, al margen de casos asimilables en el ámbito anglosajón, se encuentra en Francia con la ley Malraux de 1968, aplicada con motivo de la herencia de Picasso a través de la entrega de diversos cuadros del artista por parte de sus familiares como pago de los correspondientes impuestos fiscales.

A pesar de quedar recogida en la LPHE, en nuestro país este instrumento ha sufrido diversas modificaciones; consecuencia tanto del desarrollo

reglamentario de la propia ley como, fundamentalmente, de las previsiones incorporadas en la normativa tributaria de los respectivos impuestos a los que resulta de aplicación. Frente a la forma general de pago de deudas en efectivo, esta figura jurídica recoge una modalidad en especie. Tramitado el procedimiento oportuno, en el que resulta clave la valoración y aceptación de la comisión u órgano correspondiente, la obligación tributaria se salda con la entrega de bienes de interés cultural o inventariados. De este modo, convergen tres elementos esenciales:

- Una obligación tributaria
- Un acuerdo entre el deudor y el acreedor, es decir, entre el propietario de las obras y la Administración pública
- Una prestación del deudor, derivada del acuerdo entre ambas partes, que determina la extinción de la obligación tributaria pecuniaria tras su materialización

A diferencia del resto de beneficios fiscales reconocidos en favor del patrimonio cultural, en los que su fomento obedece a una colaboración libre y altruista como contraprestación a las cargas asumidas por los propietarios, en este caso la entrega de bienes no obedece a un ánimo de colaboración social por parte del deudor, ya que ni se desprende gratuitamente de estos ni lo hace a un precio inferior al del mercado. A su vez, el valor de lo pagado con dichas obras coincide con el de la deuda tributaria, motivo por el que este modelo no debe merecer un reconocimiento tributario asociado a incentivos fiscales –o al menos no en el mismo grado que otras figuras–.

No obstante, el hecho de que la LPHE introdujera esta mecánica entre las medidas de fomento

implica su reconocimiento como una vía que contribuye al enriquecimiento del patrimonio histórico español en favor de la Administración pública beneficiaria. Por esta razón, quizás se le asocia, en un sentido amplio, un régimen de beneficios fiscales de distinta índole, en particular los derivados de la exención de las plusvalías. Gracias a esta fórmula, se dota a los entes públicos de una nueva vía para adquirir la propiedad de bienes culturales, facilitando con ello que se cumplan los mandatos recogidos en los artículos 44.1 y 46 de la Constitución, es decir, la conservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de los ciudadanos.

De hecho, en ocasiones algunas instituciones culturales públicas han recurrido a entidades privadas para que adquirieran obras de gran relevancia y pagaran posteriormente sus impuestos con ellas, favoreciendo así su ingreso en sus respectivas colecciones. Unas operaciones rentables que no solo han de contar con la aprobación previa de la Agencia Estatal de la Administración Tributaria, sino que en ningún momento deben confundirse con fórmulas gratuitas como las donaciones.

\* \* \*

Estos son los cauces legales y procedimentales a través de los cuales puede materializarse la generosidad de particulares e instituciones privadas con la finalidad de conseguir, entre todos, la conservación, el acrecentamiento y la transmisión de nuestro patrimonio cultural. Resulta necesario que la ley recoja un conjunto de nuevos cauces y medidas –tributarias y fiscales– que coloque a nuestro país en un horizonte similar al que se contempla en otros lugares, contribuyendo así a una mayor implicación de la sociedad en el acrecentamiento del patrimonio cultural de todos.

## Cómo citar

Carmen Acedo Grande, «Donaciones y legados a museos e instituciones culturales de titularidad estatal: los cauces jurídicos de la generosidad», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c-3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/01-acedo.html>].



# El Museo del Prado como heredero universal

Isabel Quintana Jiménez

A Manuel, Carmen y Juanjo,  
por su generosidad, discreción  
y amor al Museo del Prado.

La tramitación de herencias no forma parte de la práctica habitual de un museo. Prueba de ello, es que, aunque el Prado ha recibido donaciones y legados de todo tipo desde casi sus mismos inicios, no fue hasta 1994 cuando se declaró, por primera vez, heredero universal, repitiéndose posteriormente esta situación en dos ocasiones más. Por esta razón, es posible que dicha cuestión no haya recibido, ni por parte de juristas ni de museólogos, la atención que merece. Sin embargo, esta puede convertirse en una de las experiencias de trabajo más gratificantes en un museo al proporcionar un profundo conocimiento del mecenas y generar un vínculo muy especial con esta persona, que pasa a ser parte de la historia de la institución y cuyo acto deja incluso un sentimiento de gratitud perpetuo entre sus trabajadores.

Debido probablemente a lo extraordinario de este procedimiento, existe cierta confusión a la hora de emplear términos como «donación», «legado» y «herencia». Una cuestión que, como punto de partida, conviene aclarar, puesto que, aunque las tres decisiones parten de un acto de generosidad, su naturaleza y consiguientes efectos jurídicos son muy distintos. De conformidad con el artículo 618 del Código Civil, una donación es un «acto de liberalidad por el cual una persona dispone gratuitamente de una cosa en favor de otra, que la acepta». Las donaciones pueden ser *inter vivos*, y producir efectos en vida del donante, o *mortis causa*, en cuyo caso, según el artículo 620 del mismo texto, «participan de la naturaleza de las disposiciones de última voluntad, y se regirán por las reglas establecidas en el capítulo de la sucesión testamentaria». En un sentido amplio, el término «donación»

suele emplearse para aludir a la primera de estas dos modalidades, es decir, aquellos bienes ofrecidos en vida, para los que además la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de Régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo establece una serie de beneficios fiscales<sup>1</sup>.

Sin embargo, la particularidad de la herencia radica en que el beneficiario, en este caso un museo, adquiere la condición de heredero a título universal, esto es, en todos los derechos y obligaciones del causante —por lo tanto, «en lo bueno y en lo malo»—. Además, ello exige la inexistencia de herederos forzosos. Un supuesto distinto es el de la llamada «herencia abintestato», que responde al derecho del Estado a heredar en el caso de que no exista ningún otro heredero, ni forzoso ni designado mediante testamento. El Museo del Prado únicamente conserva una obra con este origen: un retrato de señora realizado por Rogelio de Egusquiza y Barrena en 1913 (P6769), procedente de la herencia de María Amada Güell (1980), cuya venta fue descartada en favor de su aceptación por el entonces Ministerio de Cultura y posterior destino al Museo.

Si bien las donaciones y los legados recibidos por el Prado suelen ser generalmente de obras artísticas, la herencia incluye todo tipo de bienes y derechos, los cuales deben ser liquidados para que puedan pasar a formar parte del presupuesto de ingresos de la institución. Esto implica la ejecución de un proceso basado en tres pasos diferentes, aunque imprescindibles para el éxito de la operación: primero, inventariado de la herencia y aceptación de esta ante notario; segundo, liquidación y enajenación de los

---

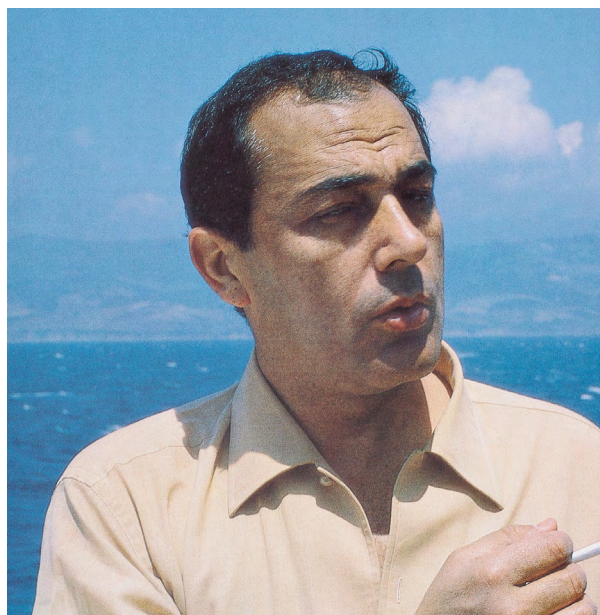
1 Véase el artículo de Carmen Acedo en esta misma publicación.

bienes que la integran; y, tercero, cumplimiento de la voluntad del testador invirtiendo dichos ingresos en adquisiciones u otras propuestas (programas de becas, restauraciones, etc.). Aunque en las herencias recibidas por el Prado a lo largo de su historia se ha cumplido dicho procedimiento y, por consiguiente, los bienes de las mismas han sido enajenados de acuerdo al procedimiento establecido en la Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas, esta no es la única forma de gestión.

Al margen del Museo del Prado, uno de los ejemplos paradigmáticos de este modelo alternativo es el de la herencia de José Lázaro Galdiano, reconocido coleccionista, bibliófilo, marchante de arte y editor de *La España Moderna*. A su muerte, acaecida el 1 de diciembre de 1947, dejó como único heredero de todos sus bienes al Estado español. La herencia, nada desdeñable, estaba compuesta no solo por su colección de obras de arte, su biblioteca y el propio palacio de Parque Florido, sino también por dinero en metálico, inmuebles, acciones y derechos reales. Esta herencia fue aceptada mediante Decreto Ley de 19 de diciembre de 1947, a lo que siguió la creación de una comisión encargada de su administración, así como de proponer la constitución de una fundación como forma más adecuada para gestionar el importante caudal heredado. Poco tiempo después, mediante Ley de 17 de julio de 1948 se creó la Fundación Lázaro Galdiano, «entidad benéfico-docente, de carácter público, con plena autonomía y personalidad jurídica propia»<sup>2</sup>, cuya misión o propósito consistía en que, «atendiendo a la perfecta conservación y máximo rendimiento cultural de las colecciones reunidas por el causante, se perpetúe su nombre y se continúe, sin limitación de tiempo, la meritoria tarea a la cual este consagró su constante y provechosa actividad»<sup>3</sup>. Más de setenta años desde entonces, la Fundación Lázaro Galdiano, actualmente constituida como fundación del sector público, sigue gestionando dicho patrimonio, cumpliendo de este modo con los fines establecidos en el testamento de este extraordinario coleccionista.

### La experiencia pionera: Manuel Villaescusa Ferrero (1922-1991)

El primer ejemplo de este tipo en el Museo del Prado fue el caso de Manuel Villaescusa [fig. 1], abogado madrileño fallecido en un accidente de tráfico el 4 de febrero de 1991 que nombró a la institución heredera universal de todos sus bienes, con la condición específica de que estos se destinasen a la adquisición de obras de arte.



1. Manuel Villaescusa Ferrero

Villaescusa nació en Tarancón en 1922. Hijo de Robustiano y Justa, fue el mayor de cinco hermanos. En 1935 se trasladó a Madrid, donde, con tan solo trece años, no solo tuvo que lidiar con la dureza de la Guerra Civil, sino también mantener a su propia familia al estar su padre oculto en una embajada. Más allá de sus estudios en Derecho, desde fecha bien temprana comenzó a especializarse en negocios inmobiliarios. Gracias a ello, Villaescusa consiguió reunir un importante patrimonio, del que años después se benefició el Museo. Unos datos biográficos, aparentemente irrelevantes, que son especialmente relevantes para Prado, pues la responsabilidad de una institución nombrada heredera universal no es solo guardar la memoria del testador, sino también conservar, como haría cualquier otro heredero, la de toda de su familia.

En este caso, la localización e identificación de los bienes de Villaescusa fue especialmente difícil, ya que él se ocupaba de primera mano de la administración de sus inmuebles. De hecho, hubo que esperar más de veinte años para poder concluir la liquidación de sus activos; proceso que finalizó en 2013 con el traspaso al Museo de 1.088.321,77 euros procedentes de una cuenta en Suiza.

En cuanto al cumplimiento de su voluntad, el Museo del Prado, a través de su Real Patronato, designó una comisión de expertos en adquisiciones, encargada de gestionar las ofertas recibidas y proponer posibles compras. Ello permitió el ingreso de más de 200 obras, entre las que se incluyeron cuadros tan relevantes como *Ciego tocando la zanfonía* de Georges de La Tour (P7613), *Una fábula* de El Greco (P7657)

2 *Boletín Oficial del Estado*, n.º 200 (18 de julio de 1948), p. 3279.

3 *Ibidem*.

o el retrato de la condesa de Chinchón -sufragada una parte gracias a estos fondos- y *Vuelo de brujas* de Goya (P7767 y P7748), por citar solo algunos.

### Una última lección: Carmen Sánchez García (1929-2016)

Con la experiencia adquirida en el caso de Villaescusa, el Museo se enfrentó en 2016 a la tramitación de una segunda herencia, la de Carmen Sánchez, profesora jubilada que había sido miembro de la Fundación Amigos del Museo del Prado desde 2003 [fig. 2]. A la sorpresa inicial de una noticia tan inesperada, siguió la inmediata necesidad de descubrir quién era esta nueva benefactora que había permanecido en el anonimato.

Carmen Sánchez nació en una familia burguesa de la capital española. Su padre, Ruperto Sánchez Arcas, se convirtió en un conocido médico madrileño, mientras que su tío, Manuel, fue un destacado representante de la arquitectura racionalista, a quien se deben, entre otros edificios, el Hospital Clínico San Carlos de Ciudad Universitaria (Madrid, 1928). Su madre, Carmen García, se caracterizó por ser una mujer adelantada a su tiempo, que tuvo claro que su hija debía recibir la mejor formación. Por ello, no es de extrañar que ella estudiase Filosofía y Letras y disfrutase después de varias estancias en el extranjero. Desde muy pronto, Carmen Sánchez ejerció su verdadera vocación, la docencia. Fruto de ello, fundó con un compañero de trabajo el Colegio Nervión (1973), que acabó convirtiéndose en un modelo diferente de entender y ejercer la pedagogía. En él trabajó, como directora y profesora, hasta su jubilación, momento en que finalmente pudo dedicarse a sus dos mayores pasiones, el arte y los viajes. Gracias a su participación en las actividades de la Fundación, debió madurar la decisión de hacer beneficiario de su herencia al Museo.

Esta noticia tan inesperada, comunicada por parte de su albacea, desencadenó las primeras dudas y preguntas. ¿Podía el Prado recibir una herencia bajo el marco jurídico existente en aquel momento? La respuesta se encontraba en la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, Reguladora del Museo Nacional del Prado, en cuyo artículo 14.1 quedaba indicado claramente que la institución podía «adquirir toda clase de bienes y derechos por cualquiera de los modos admitidos en derecho». Además, el artículo 17 de la citada norma era aún más explícito, al incluir expresamente las herencias entre las posibles fuentes que podían dotar de recursos económicos al Museo.



2. Carmen Sánchez García

A partir de ese momento, resultaba necesario acudir a la Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas con el fin de determinar quién era el responsable de aceptar la herencia. El artículo 21 de la citada norma señalaba que esta competencia recaía en el director, dada la consideración jurídica del Museo del Prado como organismo público. No obstante, en el supuesto de que la herencia incluyera bienes que tuviesen un valor cultural —premisa que en su mayor parte no se cumplía en el caso de Carmen Sánchez—, este cometido, en conformidad con la disposición adicional octava de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, correspondía al ministro de Cultura y Deporte, incorporándose la correspondiente orden ministerial a la escritura de aceptación de la herencia. A estos pasos se sumaban otros que también debían quedar perfectamente documentados. Así, por ejemplo, en el caso del Museo del Prado, debido a su estructura y a la existencia de un órgano rector colegiado, el Pleno del Real Patronato era el responsable de proponer al director dicha aceptación.

Cabe matizar que, pese a que un museo adquiere siempre la herencia a beneficio de inventario, lo que implica que no está obligado a pagar aquellas deudas y cargas que no logren ser liquidadas por los bienes de la misma, este no siempre decide aceptarla. Al igual que en cualquier forma de adquisición, la institución ha de tener en cuenta otros aspectos antes de tomar esta decisión, como la procedencia y origen del patrimonio. La colección de un museo no solo debe ser estética, sino también éticamente intachable; y, en ciertas ocasiones, la aceptación de una herencia puede presentar algunas controversias e interrogantes comprometidos<sup>4</sup>, que deben valorarse y asumir previamente mediante la decisión consensuada de su órgano colegiado de gobierno.

4 Uno de los casos más paradigmáticos sobre la necesidad de una reflexión previa a la aceptación de una herencia fue el protagonizado por el Kunstmuseum de Berna, Suiza, respecto a la herencia de Cornelius Gurlitt, un patrimonio de 1.200 piezas que su padre Hildebrand Gurlitt, conocido marchante de arte, había coleccionado durante el régimen nacionalsocialista en Alemania. Finalmente, a punto de agotar el plazo legal para su aceptación, la institución decidió aceptar la herencia con el compromiso de determinar la procedencia de las obras y localizar a los herederos de sus legítimos

## La liquidación de la herencia:

Firmada la escritura de aceptación y adjudicación de la herencia, comenzó el trabajo de liquidación. Para ello, el Museo del Prado contó con la ayuda de la Sociedad Mercantil Estatal de Gestión Inmobiliaria de Patrimonio, M. P. S. A. (SEGIPSA). Esta entidad, declarada por ley medio propio instrumental y servicio técnico de la Administración General de Estado y de los poderes adjudicadores dependientes de ella, está especializada en todo tipo de trabajos sobre bienes o derechos integrantes de patrimonios públicos o susceptibles de serlo.

El patrimonio inmobiliario de Carmen Sánchez estaba integrado por una vivienda unifamiliar de dos alturas, situada en la calle Cuesta del Can, n.º 2, de Toledo, ciudad por la que sentía especial predilección. Una de las primeras dificultades a la que tuvo que enfrentarse el Museo, antes de proceder a su enajenación, fue la necesidad de llevar a cabo una serie de actuaciones con el fin de regularizar la situación registral y catastral del inmueble. A estas hubo que añadir otras más sencillas, pero igualmente importantes, como los cambios de recibos de impuestos, agua y electricidad, la sustitución de las cerraduras o la obtención del certificado energético.

Una vez que se realizó la tasación y se obtuvo la preceptiva autorización de la Dirección General de Patrimonio del Estado, se puso en marcha la comercialización de la vivienda para efectuar su venta. Dado que no concurrían los supuestos previstos en el artículo 137.4 de la Ley del Patrimonio de las Administraciones Públicas que permitían la enajenación directa, esta tenía que realizarse mediante subasta pública. En concreto, habiendo valorado las propias características del inmueble, se optó por la modalidad de subasta con proposición económica al alza a partir de ofertas por escrito en sobre cerrado. Finalmente, la casa se vendió por 140.000 euros. Para su formalización, de acuerdo con el artículo 135 de esa misma ley, el órgano competente era de nuevo el director del Prado, dada su naturaleza jurídica como organismo público.

En una institución que cuenta con más de doscientos años de historia, resulta difícil ser original, pues ya años antes el Museo del Prado había vendido un piso, no en Toledo, sino en París. José María Giner Pantoja, historiador perteneciente al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, había fallecido en 1979 dejando en legado al Museo del Prado el importe líquido de la venta de un inmueble de su propiedad, situado en el n.º 12 de la rue Jacob<sup>5</sup>. Esta operación resultó muy complicada y no pudo hacerse efectiva hasta 1984, obteniendo por la vivienda 300.000 francos<sup>6</sup>.

Al margen del inmueble, el patrimonio económico de Carmen Sánchez estaba integrado por varias cuentas bancarias, seguros y acciones con saldos positivos, que hubo que traspasar al Museo. La liquidación de la herencia también requirió la gestión de los bienes muebles de la vivienda habitual de Madrid y de la de Toledo. Si bien algunos objetos, como ropa y electrodomésticos, fueron donados a entidades sin ánimo de lucro, se procedió a inventariar aquellas obras artísticas que iban a formar parte de la colección del Prado, consultando a distintos museos su interés en el depósito de varias de ellas. A estas actuaciones se sumó la conservación y catalogación del archivo documental y fotográfico con el propósito de reconstruir la memoria póstuma de esta mecenas.

## Cumplir el deseo de Carmen:

Más allá de las actuaciones emprendidas hasta ese momento, el proceso todavía no había finalizado, pues quedaba el paso más importante: cumplir el deseo expresado por la profesora en su propio testamento. Ello requería interpretar y comprender su voluntad en conformidad con el artículo 675 del Código Civil, donde se recoge que «toda disposición testamentaria deberá entenderse en el sentido literal de sus palabras, a no ser que aparezca claramente que fue otra la voluntad del testador.

---

propietarios. El trabajo de investigación sobre el origen de la colección se llevó a cabo sobre la base del acuerdo, celebrado en 2014, entre el Gobierno Federal de Alemania, el Estado Libre de Baviera y el Kunstmuseum de Berna.

5 Un rasgo común de estas herencias y legados suele ser la discreción y modestia del benefactor en vida, reflejado incluso en sus últimas voluntades. Así, por ejemplo, se puso de manifiesto en el propio testamento de este archivero y amante del patrimonio, conservado en la actualidad en el Archivo del Museo del Prado, en cuya cláusula segunda manifestaba su deseo de «ser enterrado conforme al rito católico, modestamente como siempre he vivido, y que los sufragios que por mí se digan sean simples misas rezadas sin pompa alguna, prefiriendo siempre las Iglesias rurales y de los sitios conocidos y queridos por mí». Una sencillez que volvía a ponerse de manifiesto en este mismo documento unas líneas más adelante: «Si muero en Madrid, pueden echar sobre mí, todas las flores secas que tengo guardadas de mis excursiones por España». Copia del testamento de José María Giner Pantoja, 26 de diciembre de 1977. Madrid, Archivo del Museo del Prado, caja 102, legajo 16.04, exp. 9, doc. 3.

6 En la actualidad, y de conformidad con el artículo 141 de la Ley del Patrimonio de las Administraciones Públicas, la enajenación de aquellos inmuebles de la Administración General del Estado situados en el extranjero es acordado por el ministro de Asuntos Exteriores, previo informe del ministro de Hacienda.

En caso de duda, se observará lo que aparezca más conforme a la intención del testador, según el tenor del mismo testamento».

En el testamento de Carmen Sánchez se citaba expresamente que su herencia debía destinarse específicamente a «la adquisición de cuadros» y, por respeto a este criterio, el Museo no se interesó por otro tipo de obras, como dibujos o estampas. Partiendo de esta premisa, desde el Prado se procedió a localizar aquellas que pudieran encajar mejor con la personalidad de Carmen, algunas ofrecidas en subasta pública –tanto en España como en el extranjero– y otras adquiridas directamente a particulares. Ello obligó en ocasiones a recurrir al Estado, que ejerció sus derechos de adquisición preferente –reconocidos en la Ley del Patrimonio Histórico Español– en nombre de la institución.

El resultado fue la incorporación de 15 obras –muchas de ellas inéditas hasta ese momento–, de las cuales cinco pertenecían a artistas no presentes en la colección del Museo del Prado, como Alonso Berruguete, y dos a mujeres pintoras, Mariana de la Cueva y Barradas y María Blanchard. Asimismo, se intentó que la exposición organizada con motivo de su presentación pública (*El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, 2021) sirviese para dar a conocer la figura de esta benefactora, reflejando su personalidad e intereses, y para visibilizar esta acción de mecenazgo a través de la contemplación de los cuadros adquiridos gracias a su generosa herencia.

### **La generosidad en la propia casa: Juan José Luna (1946-2020)**

El último de los casos abordados es un ejemplo representativo de cómo en determinadas ocasiones estas acciones desinteresadas pueden ser realizados por personas muy próximas a la institución, habiendo incluso formado parte de su propia plantilla. Juan José Luna, antiguo jefe de conservación del Departamento de Pintura del Siglo XVIII, falleció el 23 de marzo de 2020 [fig. 3]. En un acto de suma generosidad, había designado al Prado heredero universal de todos sus bienes mediante testamento de 25 de mayo de 1995.

Como parte de esta herencia, desconocida por el Museo hasta ese momento, se recibió una cuantía de 128.962 euros, procedente de varias cuentas corrientes y fondos de inversión, así como una cartera de acciones que ascendía a 142.891,93 euros. A su vez, la institución heredó una colección de arte, compuesta por más de 700 dibujos y estampas, 50 óleos y algunos muebles históricos, que Juan José había ido adquiriendo y reuniendo a lo largo de su vida. Esta exquisita y variada selección constituye el mejor reflejo de sus intereses y de la manera de entender el arte que tenía este extraordinario conservador, que hizo de su trabajo y amor por el Museo del Prado el sentido de su vida.



3. Juan José Luna

Además de estos bienes, la herencia incluía una vivienda en la avenida Menéndez Pelayo, n.º 11. El inmueble, con una superficie de 340 m<sup>2</sup>, estaba situado en una de las mejores zonas de la capital, ofreciendo unas maravillosas vistas al parque del Retiro. Para su venta, se recurrió de nuevo a la ayuda de SEGIPSA. Sin embargo, esta vez se procedió a su enajenación mediante subasta presencial en el auditorio del Museo el 27 de octubre de 2021. Ello supuso un día histórico para la institución, pues no solo por primera vez las instalaciones del Prado acogían un acto de este tipo, sino que su resultado no pudo ser más positivo. Con un precio de salida de 1.830.260,26 euros, el inmueble fue rematado en 3.230.000 euros. Una cantidad que, junto con la proveniente de sus cuentas y acciones, será destinada a corto y medio plazo a la adquisición de obras de arte, cumpliendo así el deseo de Juan José, quien buscaba enriquecer la colección del museo al que había estado vinculado desde 1969.

Para el éxito de este complejo proceso, repleto de procedimientos y actuaciones que no pocas veces son ajenos al quehacer diario de una institución cultural como el Prado, cabe destacar la estrecha colaboración mantenida con los albaceas, quienes en todo momento fueron extraordinariamente comprensivos con los tiempos y las necesidades del Museo como organismo público. Su implicación activa durante meses permitió cumplir los plazos legales y respetar de forma escrupulosa la voluntad del fallecido. Gracias a ello, Juan José Luna, que ya era uno de los conservadores más sobresalientes de la historia del Museo del Prado, se convirtió asimismo en uno de sus mecenas más generosos.

### **Reflexiones finales**

La aceptación de una herencia responde a un acto de extraordinaria generosidad por parte del benefactor. Por esta razón, además del correcto desarrollo

del procedimiento desde el punto de vista jurídico y administrativo, el personal implicado debe mostrar un especial respeto y sensibilidad por la voluntad de dicha persona.

Su tramitación no solo exige la coordinación entre muchos departamentos internos de un museo, sino también entre este y los albaceas. Para ello, resulta clave mantener una buena comunicación con ellos, que les permita estar informados de todo el procedimiento administrativo que la institución debe cumplir con el objetivo de que puedan conocer –y comprender– qué se puede esperar de la Administración en cada una de las fases y, no menos importante, en cuánto tiempo.

Por último, conviene señalar que una parte fundamental del trabajo de gestión en torno a una

herencia comienza una vez que esta ya ha sido aceptada por la institución, e incluso cuando se ha cumplido con la voluntad del propio testador.

El reconocimiento del mecenas resulta necesario e imprescindible, por lo que el museo debe trabajar e innovar para ofrecer la mayor visibilidad a su figura y legado, sin olvidar nunca que la memoria del causante, y su permanencia en el tiempo, se convierten en responsabilidad suya. La institución, como heredera, está obligada a mantenerle vivo, pues un mecenas nunca puede morir del todo si se recuerda su acto de generosidad. Como bien decía Horacio, «Non omnis moriar, multaue pars mei vitabit Libitinam» («No moriré del todo, y gran parte de mí escapará a Libitina»; *Odas*, 3, 30, 6).

### Cómo citar

Isabel Quintana Jiménez, «El Museo del Prado como heredero universal», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/02-quintana.html>].

# Pedro Franco Dávila y el origen de los museos en España: arqueología y ciencias naturales

Andrés Gutiérrez Usillos

## Introducción

El detonante para la creación o el enriquecimiento de numerosas instituciones museísticas en España se relaciona, con frecuencia, con un generoso acto de filantropía. Es el caso de aquellas colecciones que, durante la primera mitad del siglo XX, fueron legadas al Estado, junto con los edificios que las albergaban, en unos casos ya como museos, –Romanticismo o Greco<sup>1</sup>–, y en otros incorporando las viviendas particulares y las importantes colecciones que contenían para crear nuevas instituciones públicas –Cerralbo, Sorolla o Lázaro Galdiano<sup>2</sup>–. En otros casos, con esta misma titularidad estatal, comparten un antepasado común, el Real Gabinete de Historia Natural, cuyo origen se relaciona con la donación de Pedro Franco Dávila, que tuvo lugar en el último tercio del siglo XVIII. Todos ellos reflejan la extraordinaria cantidad y variedad de intereses y aficiones de los coleccionistas, con ejemplos más o menos pródigos o significativos para la historia de la museología española.

En el caso de Pedro Franco Dávila, a diferencia de los anteriores, no se trata de un legado testamen-

tario, sino de una donación o cesión de bienes en vida del propietario, realizada en 1771 al rey Carlos III. A partir de esta colección, se fundó el Real Gabinete de Historia Natural que, con el transcurso del tiempo, dio lugar al Museo de Ciencias Naturales, del que a su vez, se desgajó el Museo Arqueológico Nacional –y de éste el Museo de América–, y al notable enriquecimiento de otras instituciones como el Museo Nacional de Artes Decorativas o el Museo Nacional de Antropología.

En ese Real Gabinete se reunieron importantes series de materiales etnográficos y arqueológicos, además de colecciones de historia natural, que se incrementaron a partir de las expediciones científicas<sup>3</sup>. Buena parte de estos bienes se conservan hoy en día en el Museo de América<sup>4</sup>. Precisamente, este museo también debe el impulso de su creación, ya en el siglo XX, a la donación realizada por el poeta surrealista Juan Larrea. La comparación entre ambos casos permite dibujar un perfil aproximado de estos coleccionistas.

Los dos se caracterizan por haber conseguido formar sus colecciones con una extraordinaria celeridad, Dávila tardó menos de ocho años<sup>5</sup> y Larrea tan

---

1 Legados por el marqués de la Vega Inclán: Lavín 2016, p. 364; Rodríguez 1998, p. 109.

2 Martínez 2012, pp. 88 y ss.; Bolaños 1997, pp. 289 y ss.

3 De la época de Carlos III son las reales expediciones botánicas a los reinos de Perú y Chile (1777-86) de Dombey, Ruiz y Pavón, la del Nuevo Reino de Granada (1782-1802) de Mutis, o la de la Nueva España (1787-1803) de Martín Sessé y Mariano Mociño, entre otras.

4 La creación del Museo de América tiene lugar en 1941 (Decreto de 19 de abril), desgajándose la sección cuarta del Museo Arqueológico Nacional, dedicada a etnografía, arqueología y arte americanos. Dicha colección procedía del Real Museo de Ciencias Naturales, que a su vez había formado parte del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III. (García Sáiz y Jiménez 2009, pp. 85 y ss.; Robledo 2017, pp. 1776).

5 Desde que llega a París en 1745 hasta su primera oferta de venta a la Corona española, en 1753, habían pasado ocho años.

sólo un par de meses<sup>6</sup>, mostrando ambos un criterio cabal a la hora de elegir y adquirir lo más singular, completar series y atender a la diversidad. La heterogeneidad de la colección de Dávila abarcaba los tres reinos –mineral, vegetal y animal–, además de fósiles y curiosidades del arte, y Larrea<sup>7</sup>, pese a limitarse a la cultura incaica, incluyó todo tipo de materiales y expresiones. Junto a estas características, la generosidad o la falta de apego a lo material es otro elemento común que ayuda a entender su personalidad. Los dos invirtieron sus fortunas<sup>8</sup> en la adquisición de piezas, pero pese a haberse arruinado en el proceso, antepusieron su interés por mantener la unidad de la colección y, sobre todo, su vínculo con el territorio español, optando por donarlas ante la imposibilidad de su venta en España.

Si bien ambos gozaron en su tiempo de un merecido reconocimiento<sup>9</sup>, pasaron rápidamente al olvido<sup>10</sup>, en el caso de Larrea acentuado por el estallido de la Guerra Civil (1936-39), su vinculación con el bando republicano y su exilio en Argentina. Aunque sus trayectorias profesionales no estaban relacionadas con las temáticas de sus colecciones –Dávila era comerciante y Larrea archivero–, se formaron hasta alcanzar reputación como especialistas. Un conocimiento específico y/o científico que

se les ha negado<sup>11</sup>, presentándoles tradicionalmente como coleccionistas compulsivos<sup>12</sup>. Los catálogos y estudios que realizaron sobre sus colecciones pueden considerarse como referentes en sus materias, pese a que su principal motivación fue la difusión de sus colecciones, más allá del disfrute en la intimidad de su posesión, ordenación y contemplación<sup>13</sup>.

### *Naturalia y artificialia*

En adelante nos centraremos en la donación de Pedro Franco Dávila para tratar de entender el contexto en el que se produjo y el alcance de la misma. El siglo de la Ilustración destacó por un agitado esfuerzo intelectual orientado a conocer y comprender el mundo circundante y a arrojar luz a las sombras de la ignorancia mediante la difusión del conocimiento y el afán de progreso. Aunque el interés por la historia natural había comenzado mucho antes<sup>14</sup>, el avance significativo en esta materia se produjo a partir del siglo XVI, con la expansión europea hacia otros continentes. Su detonante, sin duda, fue el encuentro con las exuberantes regiones americanas. Las crónicas y tratados españoles se recreaban, una y otra vez, en la fértil naturaleza de estas recónditas tierras, describiendo las nuevas y exóticas especies

---

6 Gutiérrez 1995, p. 7.

7 *Ibidem*, p. 8.

8 Véase Villena *et al.* 2009, p. 41; Calatayud 1988, pp. 16 y 57; Martínez de la Vega 1987, donde se analiza la carta que Pedro Franco envía a su hermano, en la que narra sus peripecias y penalidades y se compromete a entregar lo adeudado a sus hermanos en la herencia. Para el caso de Larrea, véase Gutiérrez 1995, p. 7.

9 Dávila formó parte de distintas academias de ciencias naturales europeas y Larrea, por su parte, participó en la creación del Museo de Indias con el Gobierno republicano, iniciativa copiada en 1941 por el régimen franquista para crear el Museo de América (López-Ocón 2019, p. 163).

10 Tan solo tenemos que repasar algunos de los títulos de las publicaciones que se refieren a estos donantes, entre las que destaca sin duda *El gabinete perdido* (Villena *et al.*, 2009). Este exhaustivo estudio realizado desde el Museo de Ciencias Naturales completa otras publicaciones que, desde esta institución –heredera directa del Real Gabinete– se han venido haciendo. Además, véase Calatayud 1999, Sánchez-Almazán 2012a, Sánchez-Almazán y Cánovas (eds.) 2016, y, desde fuera del Museo de Ciencias Naturales, Romero 1987, Martínez de la Vega 1987 y Sagaste, 2009.

11 Por ejemplo, según León y Gil 2017, pp. 326-27, Dávila era «un coleccionista sin más aspiraciones que la de recoger el mayor número posible de restos».

12 Al gabinete de Dávila se le ha considerado tardorrenacentista, no ilustrado y anticuado, obra de un coleccionista ávido de una pensión vitalicia (Villena *et al.* 2009, p. 39). Esa leyenda negra cuestionaba su capacidad como gestor de aquella institución, atribuyendo sus méritos al sucesor José Clavijo (Sánchez-Almazán 2014, p. 18), y poniendo en duda sus conocimientos o su autoridad como naturalista. Quizás comenzó tras el enfrentamiento con Vicente Ferrer (Villena *et al.* 2009, pp. 39, 392 y 754-57).

13 Franco Dávila (1767) redactó los tres volúmenes en los que recoge su colección. Su gabinete era reconocido en los círculos científicos franceses y mencionado en algunos de los más importantes textos científicos de la época (Villena *et al.* 2009, p. 40). Juan Larrea expuso su colección en París en 1933 y contó con un catálogo, seguramente redactado por Paul Rivet en su versión francesa, como señala Luis Ramos (2003), y por Trimborn y Fernández Vega en su versión española (1935).

14 Podríamos remontarnos hasta la antigüedad clásica, por ejemplo, con las obras de Aristóteles, *De partibus animalium*, o de Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, (Ramos Maldonado 2013).





1. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens. El oído, 1617-18. Óleo sobre tabla, 64 x 109,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P1395

animales o vegetales<sup>15</sup>. Desde entonces, la apertura de rutas de los navegantes portugueses, españoles y holandeses por África, América y Asia dio inicio a los procesos de europeización y globalización del mundo entonces conocido<sup>16</sup>.

Casi al mismo tiempo que llegaban las descripciones de cronistas y naturalistas, tenía lugar un trasiego de especies vegetales y animales, que pasaron así a formar parte de los nuevos repertorios iconográficos de artistas y naturalistas europeos, asignándoles también distintos significados. Así, por ejemplo, en la pintura europea de los siglos XVI y XVII se identifican especies procedentes de distintos rincones del planeta, como las mascotas con las que se entretenían Isabel Clara Eugenia o Catalina Micaela, hijas de Felipe II<sup>17</sup>.

Esa formidable diversidad biológica generó una enorme fascinación en las cortes europeas, de manera que, ejemplares de diferentes especies comenzaron a pulular por jardines y palacios, como se refleja en el cuadro de Brueghel y Rubens dedicado al

sentido del oído [fig. 1]. En esta pintura se reconocen distintas variedades de aves, unas americanas, como los guacamayos rojos y azules (*Ara chloropterus* y *Ara ararauna*) o los tucanes (*Ramphastos tucanus*), otras de Indonesia y Timor Oriental, entre las que se encuentra la *Cacatúa sulphúrea*, e incluso procedentes de las selvas tropicales de Guinea y del Congo, en África central, como el loro gris de cola roja (*Psittacus erithacus*). De este modo, en un mismo espacio se reúnen especies procedentes de los cuatro continentes, incluyendo Europa, representada a través de otras pequeñas aves. Un nuevo protagonismo adquirido por la naturaleza que se reflejaba análogamente en los gabinetes, donde se aunaban lo natural (*naturalia*) y lo cultural (*artificialia*)<sup>18</sup>.

¿A qué se debía el gusto por lo exótico y lo inusual que se gestó en las cortes europeas durante el Renacimiento y se desarrolló en el Barroco? Por un lado, esa afición guarda relación con la red de conexiones políticas y comerciales<sup>19</sup>, que iba más allá del

15 Destacan los trabajos de Gonzalo Fernández de Oviedo (1526 y 1535); de Francisco Hernández, médico de Felipe II, que dirigió la primera expedición botánica a la Nueva España en 1571, anotando la información sobre los usos de plantas en 38 volúmenes -probablemente destruidos sin llegar a publicarse, salvo algunas versiones reducidas y compilaciones, como la de 1615-; de José de Acosta (1589), o los experimentos botánicos de Nicolás Monardes (1574), por citar algunos.

16 Gruzinski (2010) utiliza, preferentemente, el término «mundialización».

17 Véase Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, 1585-88. Óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P861.

18 Sagaste 2009, pp. 395-96.

19 Albaladejo 2014, pp. 103; Pérez de Tudela y Jordan 2007.

interés puramente científico. Estos animales representaban lo precioso, lo raro y lo exótico, así como las relaciones comerciales y los viajes de ultramar, al tiempo que se convirtieron en expresión simbólica de poder, dominio sobre el mundo y control sobre sus riquezas y maravillas<sup>20</sup>, reflejando asimismo la oportunidad elitista de adquirir aquello que estaba fuera del alcance de la mayoría. Además de animales vivos, se coleccionaban también algunas partes de ellos, como conchas, cuernos de unicornio (en realidad, procedentes de narvales o rinocerontes), piedras bezoares o sustancias odoríferas como algalia, ámbar gris, almizcle, etc.<sup>21</sup>.

Con la Ilustración se produjo una evolución de la cámara de maravillas hacia el gabinete de historia natural, reflejando la transformación social y cultural de ese momento. Se inició un giro esencial en la comprensión del mundo, en el que se prescindió del relato bíblico como explicación de la formación de la naturaleza buscando la perspectiva científica y la escala humana. Los monstruos y las rarezas dejaron de recibir la atención de la que disfrutaban antes<sup>22</sup>, pues se consideraba que la naturaleza ya era sorprendente por sí misma. Ese interés por la historia natural fue ampliándose desde finales del siglo XVII gracias a la difusión de láminas de botánica o de zoología, pero también por el progresivo abandono del uso del latín como lengua única de los tratados sobre la materia, aspecto que popularizó el interés por las ciencias y por el coleccionismo<sup>23</sup>.

A pesar de que se mantuvo el gusto por los objetos exóticos, la atracción por lo mágico, lo mítico y lo simbólico, o la propia curiosidad barroca; el nuevo espíritu ilustrado y el interés científico de progreso, procuraron reunir colecciones de forma sistemática, completar series, organizarlas y clasificarlas con un criterio racional. Continuó el gusto anterior por ensalzar los sentidos a través de lo estético o de lo táctil, que se manifiesta en la obsesión por las conchas marinas como se aprecia también en la pintura. El interés por lo natural adquirió un carácter político y económico, puesto

de relieve a través de las expediciones científicas. La finalidad de estas era más bien práctica, es decir, no solo alcanzar un conocimiento, sino localizar materias primas, productos, minerales, e incluso nuevos mercados. Los gabinetes reflejaban estas complejas redes que se estaban entretejiendo y, por ello, las monarquías, como la borbónica en Francia o España, utilizaron dichas instituciones con el fin de extender sus programas de modernización y sus nuevos ideales políticos.

En medio de esta coyuntura, el perfil del coleccionista también cambió, lo que venía a constatar esas profundas transformaciones sociales que estaban teniendo lugar. Frente a la nobleza y la predilección por el entretenimiento privado, la burguesía —élite económica a la que pertenecía Dávila— asimiló el gusto por los nuevos gabinetes, y sobre todo éstos fueron abriéndose a la sociedad. En este contexto, la creación del Real Gabinete de Carlos III supuso un cambio radical en el ámbito de los museos en España, evidenciando el tránsito del coleccionismo privado al primer museo público, lo que provocó una modificación en su misma esencia<sup>24</sup>.

#### «Que se introduzca este gusto y cese la barbarie»

A mediados del siglo XVIII las capitales europeas que pretendían incorporarse al impulso de la modernidad ilustrada contaban ya con un gabinete de historia natural<sup>25</sup>. Sin embargo, en el caso de España los intentos previos al Real Gabinete de Carlos III no tuvieron éxito<sup>26</sup>.

En 1767 Franco Dávila ofreció en venta su gabinete al rey Carlos III, quien solicitó al padre Enrique Flórez de Setién y Huidrobo<sup>27</sup> un informe sobre su interés. Su respuesta señala precisamente la necesidad de contar con este tipo de instituciones y la apreciación sobre la historia natural en España: «Hoy podemos lisonjearnos de que ya llegó el fin de este gran abandono, reservando el Cielo para glorioso imperio de nuestro Soberano el que se introduzca este gusto y cese la barbarie»<sup>28</sup>.

20 Pimentel 2003, p. 155.

21 Este tipo de materiales también formaban parte de ajuares de damas. Véase Gutiérrez Usillos 2018a, pp. 191-206; Gutiérrez Usillos 2018b.

22 Urteaga 1984, p. 12.

23 Azcárate y Salinero 1995, p. 208.

24 Bolaños 1997, p. 117.

25 Viena, Londres o San Petesburgo (Catalayud 1988, pp. 71 y ss.), además de Estocolmo, Ámsterdam, Dresde, Venecia o Bolonia, entre otras.

26 Por ejemplo, la Real Casa de Geografía (1752), dirigida por Antonio de Ulloa.

27 Agustino, científico, autor de *La España sagrada* y aficionado a la historia natural, el padre Flórez tenía su gabinete en el convento matritense de San Felipe el Real y asesoraba a Carlos III en asuntos de carácter científico y temática variada (Barreiro 1929, pp. 144-45).

28 Informe del padre Flórez (1767), en *ibídem*, pp. 146-47.

Al margen de las piezas que lo conformaban, el principal valor de la colección de Dávila radicaba precisamente en su conjunto. En la península no existía ningún aprecio por este tipo de materiales, ya que no se había desarrollado el citado «gusto»<sup>29</sup>, lo que el padre Flórez equipara con la barbarie. Una concha no tenía valor en Madrid, mientras que en Londres o París se vendía a precios extraordinarios, como se comprueba en las ventas realizadas por Dávila en la capital francesa. Allí el precio de remate de una *Epitonium scalare* [fig. 2] alcanzó, por ejemplo, los 900 francos, frente a obras de El Greco o Alonso Cano que se vendieron por 24 y 18 francos respectivamente<sup>30</sup>.



2. Concha de la especie *Epitonium scalare*, procedente del océano Índico y del Pacífico suroriental

## La venta parcial: repugnancia y tiricia

Ante el rechazo de las sucesivas ofertas de venta del gabinete a la Corona española<sup>31</sup> y la necesidad de liquidez para hacer frente a sus deudas, Dávila se vio obligado a vender parte de su colección, para lo que redactó un catálogo compuesto de tres tomos<sup>32</sup>. El primero recogía los reinos animal y vegetal, el segundo incluía tierras, piedras y minerales, y el tercero se dedicó a las petrificaciones o fósiles y a las curiosidades del arte<sup>33</sup>. La venta, aunque afectó principalmente a este tercer volumen<sup>34</sup>, ocasionó una enorme desolación, como él mismo describió<sup>35</sup>:

La repugnancia q. tenía de vender una cosa tan preciosa y q. había costado para juntarla tantos años, me traía como fuera de mí, tan triste y afligido que me sobrevino una tiricia y mucho tiempo de enfermedad<sup>36</sup>.

En 1771 Dávila realizó un último y definitivo intento, ofreciendo en esta ocasión su colección como donación, como ya indicamos. A cambio, el rey se comprometía a buscar un espacio adecuado para la exhibición del gabinete, corriendo con los gastos de su traslado, montaje y mantenimiento, además de nombrar a Dávila director del mismo. La figura de Carlos III parece esencial en este cambio, lo que suele justificarse por su afición por la arqueología<sup>37</sup> y las ciencias naturales. Su retrato de niño, pintado por Jean Ranc<sup>38</sup>, donde el príncipe aparece representado con unas flores en su mano frente a un libro de botánica<sup>39</sup>, es utilizado habitualmente como evidencia

29 «Lo principal de la Historia Natural no se funda en valor intrínseco, sino en valor arbitrario de gusto y curiosidad, porque de Londres me avisan estar ofreciendo allá más de veintitrés mil reales por una concha pequeña, y no la quieren dar. En España no dieran ni un peso, por no haberse introducido ese gusto». Informe del Padre Flórez (1767), en *ibídem*; Barreiro 1992, p. 60.

30 Calatayud 1988, p. 79.

31 Para cada oferta, Dávila elaboró listados o inventarios que permiten comprobar cómo incrementaba su colección (*ibídem*, p. 60).

32 Franco Dávila 1767.

33 Bronces, bustos de mármol y alabastro, bajorrelieves, monedas, piedras grabadas, dibujos, estampas, porcelanas, objetos lacados, armas antiguas y etnográficas, trajes chinos e indios e indumentaria etnográfica, etc. (Sagaste 2009, pp. 396, nota 13).

34 Villena *et al.* 2009, pp. 284-86.

35 Con la venta de parte del gabinete pagó sus deudas, pero siguió adquiriendo nuevos elementos para su colección (Sagaste 2009, p. 394).

36 Carta de Pedro Franco Dávila a su hermano Diego (1775), en Villena *et al.* 2009, p. 249; Calatayud 1988, p. 62.

37 Alcina (1991, pp. 329-30) menciona cómo el rey no sólo solicitaba periódicamente informes de las excavaciones, sino que también visitaba los talleres de restauración de Pompeya.

38 Jean Ranc, *Carlos III, niño, en su gabinete*, h. 1724. Óleo sobre lienzo, 145,5 x 116,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P2334.

39 Rianza (2007, p. 20, nota 2) hace alusión a la interpretación del príncipe «herborizando» o «estudiando flores» sugerida por autores como Sánchez Cantón, Bottineau, Junquera, Alfonso Mola, Martínez Shaw, Luxemburg, etc.

de este incipiente interés<sup>40</sup>. En realidad, las frases en latín que pueden leerse en la obra corresponden a autores clásicos como Lucano, Columella o Virgilio<sup>41</sup>, aspecto que sugiere otra interpretación política y una historia más compleja en torno a dicho cuadro<sup>42</sup>. En cualquier caso, se trató de un proyecto que, sea por la época o por el carácter del monarca, finalmente contó con el apoyo de este último.

### Pasión por adquirir

Poco se conoce de la biografía de Dávila<sup>43</sup> antes de su llegada a Madrid como director del Real Gabinete. Nacido en Guayaquil<sup>44</sup> —en la actual República del Ecuador—, se dedicó al comercio, con una azarosa vida plagada de aventuras, viajes y naufragios, tal y como él mismo narraba en una carta enviada a su hermano el 8 de noviembre de 1775<sup>45</sup>.

Tras instalarse en París en 1745, comenzó a formar el afamado gabinete con la intención de ofrecerlo al rey de España, según él mismo reconocía<sup>46</sup>. A mediados del siglo XVIII, la capital francesa era «un activo mercado artístico y de antigüedades»<sup>47</sup>, donde resultaba sencillo satisfacer la afición de cualquier interesado. Esto explicaría la rapidez y la calidad con la que Dávila formó su colección.

El método más habitual para incrementar su colección fue la compra, directamente o a través de corresponsales<sup>48</sup>, aunque también era habitual el intercambio o canje<sup>49</sup> de objetos y colecciones con otros académicos y coleccionistas. En caso de fallar estas vías de adquisición, se las ingeniaba para conseguir lo que ansiaba mediante otras estrategias. Aprovechándose del sentido del honor y de la reciprocidad de la época, una de ellas consistía en obligar a que sus colegas le correspondiesen tras enviarles como presente justamente aquellas colecciones o bienes que estos deseaban, lo que les hacía sentirse en deuda con él. Parece que en algunos casos incluso se extralimitó, como demuestra el episodio en el que arrebató a la condesa Praslin-Rochechouart<sup>50</sup> varias conchas de su colección, en contra de su voluntad y que evidencian la obsesión por coleccionar.

### Salvajes e indios: ¿dos categorías diferentes?

Junto a la *naturalia*, el catálogo incluye colecciones etnográficas y arqueológicas, así como objetos de arte, estampas, marfiles, mapas o libros. Algunas de las categorías con las que Dávila clasificó los objetos etnográficos evidencian la situación política y el pensamiento del momento.

40 Véase la ficha de Iglesias en el catálogo de la exposición *Carlos III y la Ilustración: 1788-1988* (Carlos III 1988, p. 678, n.º 521).

41 Véase Riaza 2007.

42 Si el cuadro se pintó entre 1723 y 1724, momento en que se debatía el problema de la sucesión real tras la abdicación de su padre Felipe V y el fallecimiento de su hermano Luis I —hijo del primer matrimonio del monarca con María Luisa Gabriela de Saboya— tras unos pocos meses de reinado, estas frases quizás postulaban al candidato idóneo, «el mejor entre las espigas», para recibir la corona.

43 Nació el 21 de marzo de 1711 en Guayaquil (Romero 1987, p. 17), hijo de un capitán de navío sevillano dedicado al comercio y de una acomodada dama guayaquileña (Villena *et al.* 2009, p. 52). Desde joven comenzó su actividad comercial mostrando grandes aptitudes. Casi adolescente, su padre le envió a la feria de Portobelo (Panamá), la más importante de América, pero el barco naufragó y se le dio por muerto, pasando casi un año en Iscandué, un pueblito en la costa del Chocó (Colombia). Poco después, junto con su padre, realizaron otro accidentado viaje a España para vender cacao, saltándose los intermediarios de este lucrativo comercio. Pese a varios intentos, no les fue posible regresar, por lo que Pedro se estableció en Amberes y posteriormente en París, seguramente dedicándose al comercio de tejidos u otra actividad comercial.

44 Durante la época virreinal esta ciudad fue un activo puerto en la ruta de navegación que unía los virreinos de Nueva España y del Perú, así como la salida al mar de la próspera capital de la Audiencia de Quito. Exportaba, entre otros productos, cacao (Laviana 1984, p. 74) y contaba con fortificaciones, bodegas y aduanas (Calatayud 1988, p. 14), además de con una importante industria en torno a las abundantes y exóticas maderas del entorno, incluyendo astilleros, aserraderos, carpintería y ebanistería (Villena *et al.* 2009, p. 55).

45 Véase la biografía a través del contenido de esta carta en Martínez de la Vega 1987, Villena *et al.* 2009 y Calatayud 1998.

46 Calatayud 1998, p. 42.

47 Sagaste 2009, p. 395.

48 En Holanda, Suecia o Hungría, con los que mantuvo relación después de ser director en Madrid (*ibidem*, p. 393).

49 Los ejemplares repetidos solían intercambiarse de forma habitual hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, desde la perspectiva contemporánea, algunos canjes fueron muy desiguales. Por ejemplo, en 1828 el Museo Nacional de México recibió 70 aves disecadas de África a cambio de 150 dibujos de Castañeda realizados durante la expedición arqueológica de Guillermo Dupax (Achim 2010).

50 Calatayud 1988, p. 59.



3. Norte de las Grandes Llanuras (América del Norte), Camisa (posiblemente realizada por los indios Pies Negros), ant. 1868l. Piel, crin y púas de puercoespín, 48 x 54 cm. Madrid, Museo de América, 13997A. Colección Borbón-Lorenzana

Por ejemplo, se refería a los indígenas de Norteamérica como «salvajes», diferenciándolos de los habitantes de otras regiones<sup>51</sup>; aspecto que enlaza con el debate filosófico o académico que desde el siglo XVI existía en relación con los indígenas, incentivado con la doble visión del «buen salvaje» de Rousseau o la premisa «el hombre es un lobo para el hombre» de Hobbes. La cantidad de piezas procedentes de Canadá se entiende al considerar que formó su colección en el mercado francés, de igual modo que la visión peyorativa que proyecta sobre los grupos nativos de esta región tendría relación con las guerras franco-indígenas (1754-1763)<sup>52</sup>, que coinciden con los años de formación del gabinete.

Aunque la mayor parte de estos materiales etnográficos americanos fueron vendidos antes de llegar a Madrid, lo que ratifica la actividad del mercado francés, en el Museo de América se conservan objetos similares, procedentes de otras regiones de Norteamérica, que formaron parte del gabinete del cardenal Lorenzana, arzobispo en México entre 1766 y 1772 [fig. 3]. Sin duda, ejemplos significativos que evidencian un tipo de coleccionismo e intereses concretos que se corresponden con esta época y las regiones de Norteamérica.

51 Aunque en ocasiones mencionaba grupos étnico-culturales concretos, como los «caribes», por lo general empleaba términos más amplios, como «indios del Perú», «habitantes del Perú», «habitantes de la región del Amazonas» o, el más genérico, «indios de América». De todos ellos, solo califica como «salvajes» a los indígenas de Canadá.

52 Estas fueron una prolongación en territorio americano de la guerra entre Francia e Inglaterra con sus aliados indígenas. En 1710 Jan Verelst retrató a los cuatro reyes de la Confederación iroquesa y de los algonquinos, aliados de los ingleses contra los franceses, que viajaron a Londres para reunirse con la reina Ana. Tras la guerra de los Siete Años y la firma del Tratado de París de 1763, Francia perdió todas las colonias americanas continentales. En este caso, los «otros» salvajes son los indígenas enemigos de Francia. Sobre la clasificación de los «otros», véase Bustamante 2017.

53 En Villena *et al.* 2009, p. 413.

54 Por ejemplo, Franco Dávila había adquirido el bronce que representa a Amón (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2072) al conde de Caylus, que la había publicado en 1752.

## Diferentes criterios de valoración

Dentro de su catálogo, Dávila consideraba las «curiosidades del arte» como «una rama esencial, puesto que hay pocas producciones de la Naturaleza a las que las Artes no puedan añadir un nuevo lustre y un nuevo mérito»<sup>53</sup>. Los calificativos utilizados en diferentes descripciones del inventario permiten deducir cuáles fueron sus criterios como coleccionista dentro de este ámbito.

Uno de ellos fue su consideración estética, aplicable tanto a las «curiosidades» como a los ejemplares naturales, especialmente a las conchas. Así, recurría a calificaciones como «*bonito* adorno de mujer indígena» o «*hermosa* copa de cuerno», al tiempo que en ocasiones se recreaba describiendo el diseño o los colores vivos de algunas alfombras. Del mismo modo, lo considerado feo o espantoso despertó su interés, como demuestra en anotaciones como «Dos cabezas humanas en forma horrible que pensamos son ídolos de Salvajes del Mississipi».

Al margen de estos criterios, Dávila también mostró su predilección por la singularidad de algunas piezas, ya fuera por su forma («las *muy raras* piedras cilíndricas perforadas amazónicas»), tamaño («una *gran* daga turca») o materia («el tambor mexicano elaborado con *piel humana*»). La curiosidad estaba siempre presente dentro de sus preferencias y así su colección enlazaba con el pasado barroco a través de piezas que le resultaban extrañas, desde raquetas para caminar por la nieve hasta una concha con la que se suministraba leche a los infantes.

Asimismo, otras de las razones que motivaban la búsqueda de nuevos objetos para coleccionar eran la lejanía de su procedencia (Laponia, China, Canadá, Perú, Amazonía, Turquía, etc.) o su cronología, tal y como Dávila señalaba en «las siete piezas curiosas por su antigüedad» encontradas en una tumba en Perú. Y es que, además de aquellas de carácter etnográfico, contaba con varios cientos de piezas arqueológicas, especialmente bronce y terracotas, que procedían de Egipto, Roma, India o China, de las cuales varias forman parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional en la actualidad<sup>54</sup>. A todo ello se suma su

intento de acrecentar la colección de obras pictóricas, especialmente de maestros españoles<sup>55</sup>. Una afición que se convirtió, residiendo ya en Madrid, en una «pasión tan dominante como la Historia Natural»<sup>56</sup>. Entre otros artistas, su colección incluía lienzos de Murillo, Velázquez, el Greco, Brueghel o Teniers<sup>57</sup>.

### **Criterios de conservación preventiva**

La experiencia comercial de Dávila en el tránsito de mercancías, permite comprender su esmerado cuidado a la hora de preparar y embalar los 250 cajones que, organizados en cuatro remesas, se enviaron desde París a Madrid<sup>58</sup>. Si bien trató de evitar su traslado por barco ante el temor de que la humedad pudiera causarles algún tipo de deterioro, el encarecimiento que supuso el primer trayecto por tierra motivó que los tres envíos restantes se hiciesen finalmente por vía marítima.

Los cajones iban identificados con una marca de la corona real y forrados con dos capas de tejidos encerados, con arpilleras y paja, para aislar mejor su contenido de la humedad. Asimismo, tanto la seguridad del transporte como la manipulación de las piezas fueron fundamentales. Por un lado, Dávila se preocupó de que todas las cajas estuviesen dispuestas de manera adecuada («boca arriba para que nada se eche a perder») y de que no se colocasen encima otras de igual o mayor peso, como medida preventiva ante la fragilidad de su contenido. Por otro lado, dio instrucciones para su manejo, procurando que se extremara el «cuidado y tiento» y que se instruyera a los conductores de los carruajes para que no golpearan los embalajes, insistiendo en la delicadeza de las piezas que albergaban<sup>59</sup>. Además, los propios objetos iban envueltos en papel antes de introducirlos en los citados cajones, siendo acolchados con paja o estopa entre ellos para evitar que se golpearan entre sí, «porque por falta de este cuidado llega todo en mal estado y solo nos queda

el desconsuelo de no poder hacer el uso que deseamos»<sup>60</sup>. Unas labores a las que se sumaron, tras la llegada de los fardos a Madrid, la intención de revisar y airear adecuadamente el contenido de algunos de ellos que fueron almacenados varios meses en el palacio del Buen Retiro<sup>61</sup>.

Tras la apertura pública del Real Gabinete, Dávila también mostró preocupación por la conservación. Con el fin de evitar el daño que el polvo podía ocasionar en materiales delicados, ordenó sellar con cera las juntas de los cristales de las vitrinas<sup>62</sup>. Para mayor seguridad del museo y así «evitar confusión y desorden», recomendó un máximo de 30 entradas diarias, así como la apertura de solo tres días por semana. Unas medidas con las que se prefería fomentar una visita más didáctica y apacible, en lugar de atender exclusivamente a la mirada de los curiosos, aunque sin limitar la clase social o la formación del visitante<sup>63</sup>. En esa época todavía eran pocos los museos que facilitaban el acceso «a todos los sujetos que quieran acudir a él»<sup>64</sup>, pues, salvo excepciones, seguían siendo espacios restringidos a las élites.

### **Nuevas incorporaciones al real gabinete: instrucciones para la recogida**

La intención de Dávila era ampliar las colecciones con los envíos procedentes de ultramar, pero los primeros en llegar fueron objetos remitidos desde los palacios reales, en algunos casos, por indicación del propio monarca. Entre ellos destacaron el Tesoro del Delfín<sup>65</sup>, las tablas enconchadas dedicadas a la conquista de México<sup>66</sup> o las cerámicas de la huaca de Tantalluc (Chimú, norte de Perú, 1765), además de otras piezas arqueológicas.

Dávila intentó solventar las carencias de la colección<sup>67</sup> a través de compras e intercambios con otros museos europeos, y mediante el envío de materiales desde diferentes virreinos y gobernaciones, para lo

55 Villena *et al.* 2009, p. 623.

56 Carta de Pedro Franco Dávila a Bernardo Iriarte, 30 de enero de 1773, en *ibidem*.

57 El estudio de la colección de pintura ha sido realizado por Sagaste (2009, p. 404). Véanse también Sánchez-Almazán y Cánovas 2016, p. 27; Villena *et al.* 2009, pp. 189 y ss..

58 Sanchez y Cánovas 2016, p. 38.

59 Carta de Pedro Franco Dávila al marqués de Grimaldi, 26 de enero de 1772, en Villena *et al.* 2009, pp. 613-615.

60 Carta de Pedro Franco Dávila a Eugenio de Alvarado, 29 de diciembre de 1772, en *ibidem*, p. 687.

61 Carta a Pedro Franco Dávila a Bernardo Iriarte, 30 de enero de 1773, en *ibidem*, p. 623.

62 Carta de Dávila al conde de Floridablanca, 4 de mayo de 1778. Madrid, Archivo Histórico Nacional, sección Estado, libro 1031, leg. 2514.

63 Villena *et al.* 2009, p. 709.

64 *Gaceta de Madrid*, 29 de octubre de 1776.

65 Ubicado en el Real Sitio de San Ildefonso (Villena *et al.* 2009, p. 663).

66 García Sáiz 1999a y García Sáiz 1999b.

67 Correspondería a una primera etapa del Gabinete, desarrollada entre 1771 y 1776 (Villena *et al.* 2009, p. 679). El objetivo era enriquecer y completar series (León y Gil 2017, p. 326).



4. Anónimo del Virreinato del Perú, Entierro de un cacique chimú, en el *Códice Trujillo del Perú*, finales del s. XVIII. Acuarela, 250 x 170 mm. Madrid, Museo de América, 2017/01/01, fol. 38r



5. Cultura maya (Palenque, Chiapas, México), *Estela de Madrid*, 600-900. Piedra caliza, 46,50 x 29,50 cm. Madrid, Museo de América, 2608

que redactó unas instrucciones en 1776<sup>68</sup>. A partir de ese momento, comenzaron a llegar remesas casi de manera ininterrumpida, conteniendo la mayoría de ellas especímenes naturales<sup>69</sup>. A ello se sumó el material botánico, zoológico, arqueológico, etnográfico y artístico procedente de diversas expediciones científicas, que también se incorporaron al Gabinete. Además, como había hecho desde París, contaba con delegados en distintas regiones, como el mallorquín Cristóbal de Vilella<sup>70</sup>, quien realizaba frecuentes envíos de animales naturalizados acompañados de sus representaciones pictóricas.

Las citadas recomendaciones de recogida incluían las especies preferentes y detallaban el procedimiento para disecar la piel de los animales<sup>71</sup>, si bien, en la práctica la labor de taxidermia no se había realizado

correctamente y muchos de ellos llegaron inservibles. Como sustitutos, los animales exóticos que el rey recibía como presentes se fueron naturalizando a medida que iban muriendo. De esta forma, se incorporaron a las colecciones del Real Gabinete alguno de los venados enanos procedentes de Java<sup>72</sup> o el elefante enviado por el gobernador de Filipinas<sup>73</sup>.

Otras instrucciones, redactadas por Antonio de Ulloa, completaban las anteriores, solicitando el envío de antigüedades y «curiosidades del arte» acompañadas de información sobre su recogida. Fruto de su estancia en Quito<sup>74</sup>, Ulloa contaba con conocimiento y experiencia suficientes en el campo de la arqueología americana. Por ello, considerando que los restos hallados resultaban una fuente de gran utilidad para construir la historia, basada en documentación escrita

68 Se envió una circular firmada por el ministro de Estado, marqués de Grimaldi, con las instrucciones de Pedro Franco Dávila, sobre las especies a recoger, su embalsamamiento o cómo hacer los informes y empaquetado. También fueron publicadas en la revista *Mercurio Histórico y Político* (Instrucción 1776).

69 Véanse los envíos del virrey Caballero y Góngora desde Bogotá, del gobernador de Maracaibo o de Juan Francisco de Anda desde Manila (Barreiro 1929, p. 152).

70 Azcárate y Salinero 1995.

71 Consistía en una mezcla de pimienta, clavo y otras substancias (Sánchez-Almazán 2012b, p. 65).

72 Varios ejemplares habían sido regalados en 1777 a Carlos III por el nawab de Carnatic, Mohammed Alí Khan Walajan (Gómez-Centurión 2011, p. 89).

73 Gómez-Centurión 2009, p. 194.

74 Antonio de Ulloa y Jorge Juan, jóvenes guardiamarinas, fueron elegidos para acompañar a la expedición francesa de La Condamine a la medición del meridiano terrestre.

hasta entonces, animó a la recogida de información sobre vestigios, ruinas, vasijas, herramientas, armas, adornos, tejidos, etc. Así, llegaron colecciones de excavaciones como la promovida por el obispo Martínez Compañón [fig. 4], en la diócesis de Trujillo en el norte de Perú, o la de Antonio del Río, en la ciudad maya de Palenque (Chiapas, México) [fig. 5].

Tras la incorporación de estos materiales y bajo la dirección de Dávila, el Real Gabinete se inauguró finalmente el 4 de noviembre de 1776, coincidiendo con la onomástica de Carlos III<sup>75</sup>. Al acto acudieron 200 personas<sup>76</sup>, pero solo unos días después, concretamente el 21 de noviembre, se superó la cifra de los 1.500 visitantes. Todo un éxito.

## Conclusión

Dávila falleció siendo director del Real Gabinete el día 6 de enero de 1786. Tras su muerte se continuaron incrementando las colecciones de la institución que, posteriormente, pasó a denominarse Real Museo de Ciencias Naturales (1815) y, más tarde, Museo de Ciencias Naturales (1847). Veinte años después se produjo la separación de las colecciones de *artificialia* (aquellas ligadas a la arqueología, la etnografía y las bellas artes), que pasaron a integrar los fondos fundacionales del Museo Arqueológico Nacional<sup>77</sup>.

Ya en el siglo xx, tal y como apuntamos al comienzo, la donación de Juan Larrea<sup>78</sup> [fig. 6] sirvió de impulso para la creación del actual Museo de América



6. Cultura inca-virreinal, Vaso o kero en forma de jaguar, 1532-1600. Madera, h. 22 cm. Madrid, Museo de América, 7508. Donación de Juan Larrea

(1941), donde ingresaron las colecciones americanas y de expediciones científicas que se habían reunido inicialmente en el Real Gabinete y se encontraban entonces en el Museo Arqueológico Nacional. Con ello se cerraba un ciclo y se abría otro nuevo gracias, en ambos casos, a la generosidad de donantes particulares, sin los cuales no puede comprenderse la historia de buena parte de los museos españoles.

75 Romero 1987, p. 27.

76 Carta de Pedro Franco Dávila al marqués de Grimaldi, 4 de noviembre de 1776, en Villena *et al.* 2009, p. 711.

77 Real Decreto, de 18 de marzo de 1867, del Ministerio de Fomento.

78 Larrea perteneció al cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Es conocido por su obra poética vanguardista de 1970, *Versión celeste*, y por numerosos ensayos filosóficos, artísticos y literarios, en los que comentaba y difundía las obras de Rubén Darío, Vicente Huidobro o César Vallejo. Su producción literaria es considerada como «una de las más valiosas y significativas aportaciones del exilio republicano español a la escritura de nuestro tiempo» (López-Ocón 2019, p. 164). Véanse Larrea 1957; Larrea 1980.

## Bibliografía

### Achim 2010

Miruna Achim, «Setenta pájaros africanos por antigüedades mexicanas: canjes de objetos y la formación del Museo Nacional de México (1825-1867)», *L'Ordinaire des Amériques*, n.º 212 (2010), pp. 13-32. En línea: <http://orda.revues.org/2470>

### Acosta 1589

José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1589.

### Alcina 1991

José Alcina, «Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México», *Estudios de Historia Novohispana*, n.º 10 (1991), pp. 325-54.

### Azcárate y Salinero 1995

Isabel Azcárate y María del Carmen Salinero, «Cristóbal Vilella (1742-1803) y la fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril-6 de junio, 1995)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 80 (1995), pp. 205-12.

### Barreiro 1929

Padre A. J. Barreiro, «Un capítulo de la historia del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Su fundación y primeros años (1771-1780)», *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, t. XV, fasc. I (1929), pp. 143-54.



- Barreiro 1992**  
Agustín J. Barreiro, *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Madrid, Doce Calles, 1992.
- Bolaños 1997**  
María Bolaños, *Historia de los museos en España*, Gijón, Ediciones Trea, 1997.
- Bustamante 2017**  
Jesús Bustamante, «La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017). En línea: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71834>
- Calatayud 1988**  
María de los Ángeles Calatayud, *Pedro Franco Dávila: primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*, Madrid, CSIC, 1988.
- Calatayud 1999**  
María de los Ángeles Calatayud, «Pedro Franco Dávila: aspectos de una vida», en Diana Soto *et al.* (eds.), *Científicos criollos e Ilustración*, Madrid, Doce Calles, 1999, pp. 169-81.
- Carlos III 1988**  
VV. AA., *Carlos III y la Ilustración: 1788-1988* [cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- Fernández de Oviedo 1526**  
Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, Toledo, Ramón de Petras, 1526.
- Fernández de Oviedo 1535**  
Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Sevilla, Imprenta de Juan Cromberger, 1535.
- Franco Dávila 1767**  
Pedro Franco Dávila, *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le cabinet de M. Dávila*, 3 vols., París, Chez Briason, 1767.
- García Sáiz 1999a**  
María Concepción García Sáiz, «La conquista de México», en VV. AA., *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 384-89.
- García Sáiz 1999b**  
María Concepción García Sáiz, «Nuevos materiales para nuevas expresiones», en VV. AA., *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 135-39.
- García Sáiz y Jiménez 2009**  
Concepción García Sáiz y Félix Jiménez, «El Museo de América, mucho más que un museo», *Artígrama*, n.º 24 (2009), pp. 83-118.
- Gómez-Centurión 2009**  
Carlos Gómez-Centurión, «Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la Ménagerie real durante el siglo XVIII», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 66, n.º 2 (2009), pp. 181-211.
- Gómez-Centurión 2011**  
Carlos Gómez-Centurión, *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII. De las leoneras a las mascotas de cámara*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2011.
- Gruzinski 2010**  
Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Gutiérrez 1995**  
Jorge Gutiérrez, «El legado de Juan Larrea», *Anales del Museo de América*, n.º 3 (1995), pp. 7-20.
- Gutiérrez Usillos, 2018a**  
Andrés Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano del siglo XVII* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- Gutiérrez Usillos 2018b**  
Andrés Gutiérrez Usillos, «Un espléndido ajuar novohispano del siglo XVII en España: transcripción del documento de tasación de los bienes libres de D. Joseph de Silva, esposo de D<sup>a</sup>. María Luisa de Toledo, marqueses de Melgar de Fernamental», *Anales del Museo de América*, n.º 28 (2018), pp. 146-238.
- Hernández 1615**  
Francisco Hernández, *Quatro libros de la naturaleza*, México, Viuda de Diego López Dávalos, 1615.
- Instrucción 1776**  
[Pedro Franco Dávila], «Instrucción hecha de orden del Rei N. S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S. M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S. M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instrucción pública», *Mercurio Histórico y Político*, t. II (mayo de 1776), pp. 92-133.
- Laviana 1984**  
María Luisa Laviana, «La maestranza del astillero de Guayaquil en el siglo XVIII», *Temas Americanistas*, n.º 4 (1984), pp. 74-91.
- Lavín 2016**  
Ana Carmen Lavín, «El marqués de la Vega Inclán en el año del IV centenario de la muerte del Greco. Una revisión crítica del personaje», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, 347-75.
- León y Gil 2017**  
Alicia León y Raquel Gil, «Aproximación al estudio de las antigüedades en la América española en el siglo XVIII a través de tres instrucciones», *Revista de historiografía*, n.º 26 (2017), pp. 317-34.

**López-Ocón 2019**

Leoncio López-Ocón, «Una colección, un congreso, una asociación. Antecedentes de la creación de un Museo y Biblioteca de Indias en Madrid», *Iberoamérica*, vol. 19, n.º 72 (2019), pp. 159-80.

**Martínez 2012**

María José Martínez, «Museo Sorolla. El excepcional legado de Clotilde García del Castillo», en VV. AA., *Clotilde de Sorolla* [cat. exp. Madrid, Museo Sorolla], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 87-130.

**Monardes 1574**

Nicolás Monardes, *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de la medicina*, Sevilla, Alonso Escribano, 1574.

**Pérez de Tudela y Jordan 2007**

Almudena Pérez de Tudela y Annemarie Jordan, «Renaissance Ménageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe», en Karl A. E. Enekel y Paul J. Smith (eds.), *Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 2 vols., Leiden, Brill, 2007, pp. 419-32.

**Pimentel 2003**

Juan Pimentel, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

**Ramos 2003**

Luis Ramos, «Identificación de parte de la decoración de la pajcha colonial 7572, del Museo de América (Madrid)», *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extra. (2003), pp. 345-61.

**Ramos Maldonado 2013**

Sandra I. Ramos Maldonado, «La *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo: lectura en clave humanística de un clásico», *Ágora. Estudios Clásicos em debate*, n.º 15 (2013), pp. 51-94.

**Robledo 2017**

Beatriz Robledo, «El Museo de América: creación e historia de sus colecciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35 (2017), pp. 1771-79.

**Rodríguez 1998**

Mercedes Rodríguez, «Breve historia sobre el Museo Romántico», *Revista MR (Museo Romántico)*, n.º 1 (1998), pp. 109-15.

**Romero 1987**

Abel Romero, «Don Pedro Franco Dávila (1711-1786). El sabio naturalista guayaquileño, fundador del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid», en VV. AA., *Homenaje al gran naturalista ecuatoriano Don Pedro Franco Dávila en su segundo centenario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1987, pp. 13-82.

**Sagaste 2009**

Delia Sagaste, «*Naturam et artem sub uno tecto*. Las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila», *Artígrama*, n.º 24 (2009), pp. 391-411.

**Sánchez-Almazán 2012a**

Javier Sánchez-Almazán (coord.), *Pedro Franco Dávila (1711-1786). De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, Madrid, CSIC, 2012.

**Sánchez-Almazán 2012b**

Javier Sánchez-Almazán, «Los tres mundos de Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural. Viaje a lo largo de un siglo», en Javier Sánchez-Almazán (coord.), *Pedro Franco Dávila (1711-1786). De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 23-145.

**Sánchez-Almazán 2014**

Javier Sánchez-Almazán, «Pedro Franco Dávila: un personaje de la América española en el corazón de la Europa ilustrada», *Naturalmente*, n.º 4 (2014), pp. 17-21.

**Sánchez-Almazán y Cánovas 2016**

Javier Sánchez-Almazán y Cristina Cánovas (eds.), *Una colección, un criollo erudito y un rey: un gabinete para una monarquía ilustrada* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales], Madrid, CSIC, 2016.

**Trimborn y Fernández Vega 1935**

Hermann Trimborn y Pilar Fernández Vega, *Arte Inca (Colección Juan Larrea)* [cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional de España], Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1935.

**Urteaga 1984**

Luis Urteaga, «Explotación y conservación de la naturaleza en el pensamiento ilustrado», *Geo Crítica*, n.º 50 (1984), pp. 7-40.

**Villena et al. 2009**

Miguel Villena et al., *El Gabinete Perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces. Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las «Producciones marinas» del Real Gabinete*, Madrid, CSIC, 2009.

**Cómo citar**

Andrés Gutiérrez Usillos, «Pedro Franco Dávila y el origen de los museos en España: arqueología y ciencias naturales», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/03-usillos.html].

# Museos monográficos dedicados a artistas del siglo XIX: las galerías *d'auteur* como referentes de distritos culturales

Jesús Pedro Lorente Lorente

Hay generosos donantes que no solo legan sus colecciones a instancias públicas, sino que también instituyen una fundación museística singular, que aún es más personal si su legado patrimonial incluye el edificio pues, en muchas ocasiones, se trata de una arquitectura diseñada «a medida». Cuando visitamos esos museos, por más que nos admire el mérito artístico de alguna obra maestra u otro detalle concreto, somos siempre conscientes de que todos esos valiosos tesoros han sido reunidos/presentados según el gusto y criterio de una personalidad individual. Es lo mismo que nos pasa cuando vemos una película de *cinema d'auteur*, donde puede o no haber un reparto estelar de actores, pero ninguno de ellos logra eclipsar el brillo del director. De hecho, él o ella suele ser a menudo el protagonista principal del largometraje. Eso mismo sucede en muchos de los museos *d'auteur*, cuando lo expuesto son fundamentalmente las propias obras del fundador.

Es en esos casos, encuadrados dentro de lo que Geniviève Lacambre denominó «museos monográficos» al estar centrados en una sola personalidad creativa, donde resulta todavía más apropiado el uso del término cinematográfico. Con sentido más lato, yo mismo ya empleé esa terminología al abordar cómo ciertas galerías privadas de coleccionistas, focalizadas en pluralidad de artistas coetáneos, constituyeron,

al ser musealizadas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, una categoría aparte entre los primeros museos especializados en arte contemporáneo<sup>1</sup>. De manera aún más amplia, el profesor Darío Gamboni también ha utilizado este concepto en un estupendo ensayo dedicado a las casas-museo u otras fundaciones museísticas personales de muy diversas épocas y contenidos, tomando como referencia el Sir John Soane's Museum<sup>2</sup>. Precisamente, con ocasión de la celebración de las jornadas organizadas por el Museo del Prado sobre las que tratan las presentes actas, este conocido ejemplo londinense fue el punto de partida para mi ponencia sobre museos dedicados monográficamente a artistas decimonónicos, en la que incluí referencias a casas-museo, como la de Sorolla; pero ya existen muchos estudios al respecto<sup>3</sup>. Por eso, en esta versión escrita he preferido poner el foco en una peculiar «estirpe» de museos *d'auteur* en los que el ámbito doméstico quedó muy al margen. Voy a centrarme en pinacotecas o gliptotecas consagradas expresamente a las obras de algún artista decimonónico que no estuvieran asociadas a un uso residencial. Además, intentaré evidenciar que no eran iniciativas culturales aisladas, pues tuvieron un relevante papel en su respectivo ecosistema urbano y, a su vez, se engarzaron en una cadena histórica de galerías emparentadas por vínculos personales comunes.

---

1 Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación «Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033) y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Lacambre 1998; Lorente 1998, p. 31; Lorente 2008, pp. 119-21.

2 Gamboni 2011.

3 Existe una excelente tesis doctoral dedicada a las casas-museo: Pérez Mateo 2016. Una tipología sobre la que he vuelto a escribir hace poco en Lorente 2023.

Cabría considerar estas instituciones como la progenie museística del Thorvaldsens Museum de Copenhague, sin perjuicio de que, como ocurre con algún ilustre linaje familiar, sus orígenes pudieran remontarse a otro antecesor histórico, invocado a conveniencia en tanto que aportase un origen aún más remoto. Porque un antecedente bien eminente quizás podríamos encontrarlo en el foco cultural del West End londinense, aunque no me refiero ni a la casa-museo de John Soane ni al British Museum, sino a la galería de pinturas que, un poco más al oeste, el pintor Joseph Mallord William Turner se hizo construir, junto a su casa en Queen Anne Street, en 1804, y que fue ampliada con una ambiciosa reforma en 1822. Tenía entrada directa desde el jardín, sin pasar por la vivienda; así pues, no era un espacio doméstico, ni tenía asientos u otros muebles. En ella solo se encontraban los cuadros de Turner, cubriendo las paredes e incluso apoyados en el suelo, con el fin ofrecer un muestrario lo más amplio posible de su obra a sus admiradores. No fueron pocos los que la visitaron, recibidos por un sirviente o por el propio artista, como evidencia un cuadro pintado por su amigo y albacea George Jones conservado en el Ashmolean Museum de Oxford. Cuando en 1846 el pintor se mudó a una casa más amplia y luminosa en Chelsea, un barrio residencial periférico junto al río Támesis, la Turner's Gallery permaneció en Queen Anne Street, ubicación más accesible para los constantes visitantes, que solían ser atendidos desde entonces por el ama de llaves, Hannah Danby.

El artista había invertido mucho esfuerzo y dinero en esa colección de cuadros importantes pintados a lo largo de su vida, pues para recuperar algunos de ellos había llegado a comprarlos a sus propietarios. Sin embargo, parece que, conforme se hacía mayor, los designios de Turner sobre esta galería fueron cambiando, como revelan su testamento de 1831 y sus sucesivos codicillos: en el de 1833 insistía en que sus pinturas debían permanecer reunidas legando dinero para su conservación *in situ*; más tarde, en el de 1849, ofrecía a la nación sus cuadros a condición de que se exhibieran en un museo público de Londres, aunque en una sala aparte bautizada con su nombre<sup>4</sup>. Por eso, una vez fallecido el pintor, sus primos acabaron heredando sus inmuebles y otras propiedades, perdiéndose así el curioso edificio de su pinacoteca, mientras que los cuadros albergados

en ella encontraron acomodo museístico en diversos emplazamientos temporales, como sección específica asignada a Turner<sup>5</sup>.

Efectivamente, esta era una opción muy usual en aquella época, pues otros artistas también ofrecieron a museos públicos sus acervos personales para asegurar, de cara a la posteridad, una *summa* representativa de toda su carrera; algunos incluso efectuaron donaciones en vida. Este fue el caso del escultor Pierre-Jean David, conocido como David d'Angers por sus fuertes vínculos con la ciudad en la que nació, a la que continuamente enviaba versiones en yeso de cada una de sus esculturas como regalo al municipal Museo de Bellas Artes, donde se le dedicó una galería monográfica en 1839. Otro ejemplo conocido fue el del pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, que cedió en 1851 sus cuadros, bocetos y documentación al museo de su población natal, Montauban, donde tres años más tarde se inauguraba una sala propia con su nombre. Por su parte, el legado artístico del escultor Christian Daniel Rauch estuvo abierto al público desde 1865 como anexo a la Nationalgalerie de Berlín, ubicado en Klosterstraße en 1912. Además, algunos artistas que donaron sus obras a museos incluso pagaron la musealización diseñada *ex profeso* para su legado, como hizo la pintora Marianne North en el complejo de los Kew Gardens<sup>6</sup>, ocupando esta pinacoteca una sección dentro de un vasto conjunto. Un caso, este último, que queda, por tanto, fuera de los límites estrictos de este relato sobre galerías exentas dedicadas monográficamente a un artista del siglo XIX.

Por el contrario, sí podría considerarse *a priori* como tal el Museo Gypsotheca Antonio Canova, abierto al público en 1836 por iniciativa de su hermanastro Giovanni Battista Sartori para hacer realidad un proyecto que el escultor tenía en mente desde que en 1815 había visitado la Turner's Gallery. No obstante, dado que no se ubica en Roma, como había sido el deseo de Canova, sino en su casa natal de Possagno, un pueblecito del Véneto, va a quedar igualmente fuera de esta concatenación urbanístico-museística, al igual que el Museo Vincenzo Vela de Ligornetto, la Watts Gallery en Compton u otros similares en el ámbito rural. Todos estos ejemplos fueron apuestas doblemente «excéntricas», tanto en el sentido literal, por su recóndito emplazamiento geográfico —apartadas del gran público y de los epicentros artísticos— como

4 Haskell 1987, p. 41.

5 Los cuadros de Turner se musealizaron en diferentes sedes hasta que en 1876 el legado se instaló en la National Gallery de Londres tras finalizar la ampliación construida *ex profeso* en Trafalgar Square. Posteriormente las obras se destinaron a la Tate Britain, donde se construyó una galería propia para ellas en 1910 y, desde 1987, pasaron a ocupar la Clore Gallery, espacio dedicado a la obra del pintor.

6 La galería de pinturas de Marianne North, que ella misma hizo construir a sus expensas, es una de las secciones que pueden visitarse desde 1878 en el Real Jardín Botánico de Kew y ha sido restaurada en años recientes con fondos de la National Lottery.

desde un punto de vista museológico, pues una pequeña institución en un pueblo pequeño difícilmente puede tener el personal y los medios económicos necesarios con los que asegurar el estudio, conservación y difusión de sus colecciones. El caso del Museo Gypsotheca Antonio Canova podría ser la excepción que confirmase la regla, no solo porque este artista hoy en día continúa siendo parte del canon histórico-artístico, sino porque además a dicho espacio museístico se ha unido otra museografía «de autor» obra de Carlo Scarpa, arquitecto responsable de su ampliación de entre 1955 y 1957. Ello ha convertido este conjunto museístico en un legado doblemente merecedor de ser cuidadosamente conservado por el valor patrimonial del continente y del contenido.

Con todo, conviene considerar la Gypsotheca como un predecesor histórico, porque fue el antecedente inmediato que animó a Bertel Thorvaldsen —el más destacado competidor del escultor italiano— a querer legar para la posteridad su propio museo. Para llevarlo a cabo, llegó a sopesar en 1827 la compra del palacio Giraud-Torlonia en Roma, pero le lanzaron tentadoras propuestas desde el otro lado de los Alpes, como la del generoso mecenas Luis I de Baviera, que le invitó a instalarse en Múnich. Ello a su vez impulsó otra contraoferta por parte de una patriótica comisión de daneses ilustres liderada por el marchante Hans Puggaard, exhortándole a que volviera a su tierra natal. Allí recaudaron fondos por subscripción pública, encabezada por el rey Federico VI, para dedicarle un museo junto al palacio de Christiansborg de Copenhague; una edificación que iniciaron rápidamente con apoyo del Ayuntamiento. Así, después de más de cuarenta años en Roma, Thorvaldsen regresó en 1838 a su ciudad, donde tuvo un recibimiento apoteósico, e instaló su último domicilio en el edificio en construcción. A cargo de las obras estaba el arquitecto Michael Birckner Gottlieb Bindesbøll, un joven que supo ganarse siempre el respaldo del propio artista, que fue la mente regidora del proyecto en todo momento y no dejó de enriquecer su generoso legado en sucesivos testamentos. Si bien no puede describirse el resultado como una casa-museo, lo cierto es que Thorvaldsen vivió allí. En el siglo XIX era frecuente que los conservadores de museos fueran artistas con derecho a vivienda y taller en algún rincón discreto del inmueble; éste fue el caso, aunque el famoso escultor solo ocupó un diminuto dormitorio y un pequeño estudio abarrotado de *bozzetti* —le habían reservado un gran taller de escultor en la sede de la Academia de Bellas Artes— para consagrar casi enteramente el monumental templo a sus obras<sup>7</sup>.



1. Thorvaldsens Museum de Copenhague, fotografía de h. 1890-1900. Washington, D.C., Library of Congress, 2001697985

Se trataba del primer edificio construido expresamente en Dinamarca como museo destinado a honrar a un danés famoso en toda Europa, considerado emblema de orgullo nacional en un momento de crisis del país; así que, cuando murió en 1844, fue enterrado en el patio central, convirtiendo su legado en el patriótico mausoleo de un genio danés contemporáneo. Por eso mismo, también se configuró como sorprendente testimonio de un gusto nacional muy ecléctico y no tan identificado con el neoclasicismo, corriente artística con la que siempre se había asociado a Thorvaldsen. Este museo nació ya bajo la influencia del romanticismo, como demuestran el revival historicista de la arquitectura y la decoración exterior e interior —con citas etruscas, pompeyanas o egipcias—, y con una modesta colección de pintura, en la que unos pequeños cuadros traídos de Italia se vieron complementados por algunos retratos, paisajes y escenas de género de pintores activos en Dinamarca. Este sincretismo traslucía la progresiva integración de la cultura danesa coetánea durante la configuración del museo, que abrió sus puertas el 18 de septiembre de 1848, cuando el artista llevaba cuatro años muerto. Por otro lado, la inserción del Thorvaldsen Museum en el ecosistema cívico de Copenhague también quedó garantizada en términos geográficos por su cercanía al palacio real y al Nationalmuseet —inaugurado en 1807—, marcando un hito en la expansión decimonónica de la capital más allá del casco histórico [fig. 1]. Conocido como Indre Bay —distrito centro—, se constituyó en un animado distrito cultural, en el que este museo monográfico todavía hoy sigue desempeñando un papel destacado<sup>8</sup>.

7 Jørgensen 1984; Pieńkos 2010; Liefoghe 2019, pp. 3-6.

8 El lema «Thorvaldsens Museum er en del af Københavns Kulturkvarter» sirve de colofón a la página web del museo. A su vez, la web del distrito cultural ofrece un listado de diecisiete instituciones culturales.

En muchos sentidos, el caso de Thorvaldsen se convirtió en un espejo en el que quisieron verse reflejados abundantes émulos. A lo largo del siglo XIX y a comienzos del XX ejerció una influencia como modelo a seguir en otras capitales, donde igualmente florecieron pujantes distritos de museos. El caso más frecuente fueron las gipsotecas, pues a un escultor decimonónico no le costaba ningún dinero constituir la colección de su personal museo a base de bocetos y modelos en yeso, e incluso podía vanagloriarse al indicar en cada obra el nombre del prestigioso coleccionista o ciudad propietario de la correspondiente versión monumental en piedra o bronce.

De todos modos, también hubo museos monográficos consagrados a otro tipo de artistas; por ejemplo, el del arquitecto y pintor Karl Friedrich Schinkel en Berlín. Cuando este murió en 1841, el rey Federico Guillermo IV de Prusia mandó comprar su colección artística e instalarla en tres habitaciones de la que había sido su residencia en la planta superior de la Academia de Arquitectura. El museo contó con un curador desde 1842, año de su fundación, y, tras unas obras de reforma, abrió al público en 1844. Este acervo fundacional se engrosó con generosas donaciones de todo tipo, en especial la colección del ingeniero Peter Beuth, amigo y albacea de Schinkel. Lo que inicialmente había nacido como un espacio doméstico musealizado perdió su carácter monográfico dedicado a un artista y hasta 1873 más bien parecía ser una galería de pinturas y dibujos de una época. Finalmente, tras varias reorganizaciones y mudanzas, desde 1884 esta colección artística de carácter tan arquitectónico-ingenieril se mostró en los sótanos de la Universidad Técnica de Berlín, sede también del Museo de Arquitectura. De esta forma, se integraba en un distrito cultural expandido que, por desgracia, fue muy castigado por los bombardeos duramente durante la Segunda Guerra Mundial<sup>9</sup>.

Parecido fue el sino de otros museos consagrados a un artista individual creados en capitales alemanas rivales a lo largo del siglo XIX. Múnich era la ciudad germana con mayor población de artistas, entre los que se incluía el escultor Ludwig M. Schwanthaler.

Si bien su carrera triunfal había empezado primero en Roma, donde fue discípulo de Thorvaldsen, Schwanthaler la culminó en la corte de Luis I de Baviera, donde recibió numerosos encargos oficiales. En 1843 el artista se dio el capricho de erigir a expensas suyas, frente a su casa y taller, un «templo» museístico llamado Humpenburg, donde enseñaba a admiradores o posibles clientes un amplio repertorio representativo de su numerosísima producción a base, sobre todo, de yesos. Se trataba de un escaparate autopromocional, como la galería de Turner, pero mucho más ambicioso para poder albergar sus monumentales estatuas. Por otra parte, al igual que su maestro Thorvaldsen, Schwanthaler concebía este museo personal como un memorial para la posteridad; por ello, cuando su frágil salud se complicó, hizo testamento un año antes de morir, legándolo a la Academia de Múnich con todos los bienes albergados allí y destinando una generosa cantidad de dinero a pagar su mantenimiento y el sueldo del curador<sup>10</sup>.

El museo abrió al público en 1850, pasando la antigua calle Lerchenstraße a ser denominada en su honor Schwanthalerstraße. Su moderna ubicación en una zona de ensanche urbano cerca de la estación central de ferrocarriles, así como las ampliaciones facilitadas por los herederos del artista, parecían augurar un éxito continuado a dicha institución, que quedó muy bien documentado en publicaciones, grabados y postales [fig. 2]. Ahora bien, a medida que se iba agotando el dinero legado por el fundador, el museo fue perdiendo predicamento social, eclipsado por otros establecimientos culturales más modernos en el camino entre el centro histórico y el foro museístico de Königsplatz<sup>11</sup>. Significativamente, en 1922 el historiador del arte Georg Lill escribía en una guía de la ciudad que aquel estilo de esculturas había pasado de moda, aunque valoraba el interés del Schwanthaler Museum como conjunto patrimonial histórico en el que, según él, «der Einfluß Thorvaldsens ist unverkennbar» («la influencia de Thorvaldsen es inconfundible»)<sup>12</sup>. Una inevitable comparación que siguió presente en los posteriores estudios sobre este museo, desaparecido definitivamente en 1946<sup>13</sup>.

9 Zankl 1975, pp. 8-21. En 1923 el museo pasó a depender de la Nationalgalerie, siendo instalado en el Prinzessinnenpalais. Así pues, se pretendió su lógica fusión con el Rauch Museum, el cual, sin embargo, desde principios de la década de 1930 se trasladó al ala del invernadero del palacio de Charlottenburg. La Segunda Guerra Mundial marcó el punto final, pues gran parte de las colecciones fueron destruidas y por ahora todos los intentos de refundación de ambos museos se han sucedido sin éxito. A pesar de ello, sigue viva su memoria, recordándose su papel en la apuesta prusiana por acumular la oferta museística en el cada vez más expandido foco cultural de Berlín.

10 Rank 2000, p. 111.

11 Véase la página web dedicada al distrito museístico de Königsplatz.

12 Lill 1922, p. 269.

13 En 1944 gran parte del museo ardió bajo las bombas. Dado que la Academia no pudo hacer frente a su reconstrucción, en 1946 se declaró el fin de dicha institución, cuyos terrenos se habían convertido en un céntrico solar muy codiciado ante crecimiento urbanístico experimentado por Múnich.



2. Interior del Schwanthaler-Museum de Múnich, estampa de h. 1850-1900



3. La «falsa ruina» inspirada en el templo de Paestum, situada en el jardín del Musée Wiertz de Bruselas, estampa de h. 1863-1900

Thorvaldsen también es nombrado recurrentemente por cuantos han escrito sobre el artista belga Antoine Wiertz, pues al parecer en 1836, al ver expuesto en Roma su pintura *Griegos y troyanos peleando por el cuerpo de Patroclo*, el escultor danés había declarado: «Este joven es un gigante»<sup>14</sup>. Sin embargo, tres años más tarde, cuando culminaba su triunfal *tour* internacional en el Salón de París, este gran cuadro fue vituperado cruelmente. Ello hirió la vanidad del artista, autoproclamado «nuevo Rubens», quien alimentó desde entonces una gran hostilidad contra los críticos franceses y soñaba con hacer de Bruselas la nueva meca cultural europea, superando a la ciudad del Sena. No en vano, Wiertz pertenecía a la generación de los jóvenes románticos entusiastas de la independencia de Bélgica en 1830, que prosperaron con el desarrollo político y económico de la nueva nación, cuyo más vistoso escaparate era esa boyante capital, cada vez más expandida hacia el río Maelbeek. Ese afluente del Senne dio nombre a un nuevo barrio mesocrático donde el artista decidió construir su casa y su museo. Esta galería monográfica se inscribía perfectamente en el decimonónico linaje de patrióticas fundaciones concebidas mayoritariamente por escultores, pues conviene precisar que, además de pintor, diseñador y escritor, este polifacético creador también ejercía dicha disciplina, como prueban sus abundantes estatuas y relieves musealizados *in situ*.

En 1848 Wiertz convenció a Charles Rogier, ministro del Interior muy sensible al arte, de que el Gobierno belga le pagase los costes de construirse un taller y pinacoteca para toda su *oeuvre* —no le gustaba vender ni realizar trabajos por encargo de coleccionistas privados—, que allí quedaría para

la posteridad como patrimonio nacional. Con el dinero público recibido, en 1850 el artista adquirió el solar y comenzó los trabajos de construcción, obteniendo en 1853 otra subvención estatal para poder terminarlos. A pesar de ello, las obras se prolongaron hasta 1863, pues mientras Wiertz tuvo energía vital no dejó de idear alguna mejora o ampliación, según sus propios diseños. Aun así, para cumplir la ley, hubo de contratar a un arquitecto de bajo perfil, un tal Peeters, para que éste firmase los planos ateniéndose a sus indicaciones. El edificio era de modesta construcción, pero no se escatimó en dispositivos museográficos o en asientos para ofrecer una mayor comodidad a los numerosos visitantes nacionales e internacionales, que eran recibidos como invitados por el señor de la casa o por su criado, entreteniendo su curiosidad con curiosas vitrinas y dispositivos voyeristas que albergaban obras con escenas horribles o eróticas. Asimismo, la visita se complementaba con un paseo por el jardín, ornado con una «falsa ruina» romántica inspirada en el templo de Paestum, a base de unas columnas gigantes que sostenían un trozo de entablamento, todo ello envuelto por la hiedra [fig. 3].

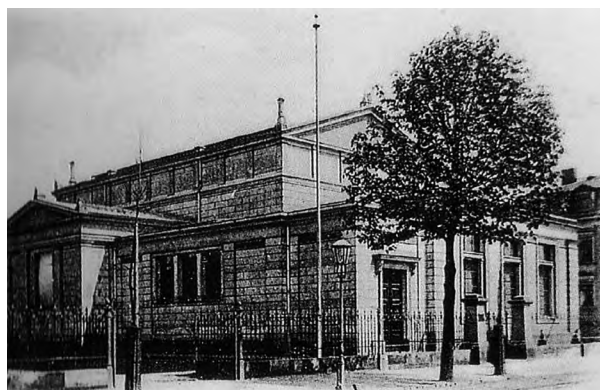
Cuando Wiertz murió en 1865, tuvieron que hacerse obras de reforma para gestionar el museo de manera ya totalmente separada, pues hasta entonces se entraba a él por la adyacente vivienda del artista, donde fue instalada la residencia del conservador, nombrado y supervisado desde 1868 por la administración responsable de los Musées Royaux de Belgique. Además, pocos años después se construyó una pequeña casa para el conserje junto al acceso a la calle, se demolió por motivos de seguridad pública la «falsa ruina» del jardín, y se rodeó toda la

14 Wybo-Wehrli 1973, pp. 141-42.

propiedad con un muro<sup>15</sup>. Pero aún mayores fueron a la sazón los cambios en el entorno urbano, pues el solar, situado sobre una colina con vistas a la campiña, se había convertido en el buque insignia de una ufana escuadra urbanística de traza ortogonal, el Quartier Leopold, que poco a poco se embelleció con zonas verdes y hasta con un pequeño zoo, seguido a partir de 1891 del Muséum des Sciences Naturelles en el Parc Leopold. Después de Wiertz, muchos otros artistas, incluso alguno muy famoso como Paul Delvaux, se instalaron en el vecindario e incluso más allá, adentrándose en el término municipal de Ixelles; un contexto que atrajo a intelectuales como Paul Otlet, que localizó su Mundaneum en ese ensanche verde.

Dado que París y Bruselas estaban tan cerca, no solo cultural y geográficamente, el Musée Wiertz fue muy conocido en la capital francesa, por lo que muchos estudiosos lo citan como antecedente directo del parisino Musée Gustave Moreau. Sin embargo, el pintor francés abandonó su proyecto inicial de una «grande halle hors de Paris», posiblemente en Neuilly, en lugar de lo cual optó por hacer obras de ampliación en su vivienda del barrio de la Nouvelle Athènes<sup>16</sup>. De este modo, la galería resultante no se encuadra dentro de los museos de artistas que disgregados de sus propios domicilios e incluso separados de las zonas urbanas residenciales.

En cambio, un caso paradigmático, pero ya apenas conocido, fue el Schilling Museum de Dresde [fig. 4]. El escultor Johannes Schilling lo construyó, según planos de su hijo Rudolf, gracias a subvenciones del Estado sajón y del káiser, y posteriormente lo donó aún en vida a la ciudad, abriéndose al público en 1888 –al morir en 1910, el artista también legó algunas obras a su ciudad natal, Mittweida, para otro museo que llevase su nombre–. En la capital sajona la oferta cultural estaba entonces todavía muy focalizada en el casco histórico, pero la expansión urbanística remontando el curso del Elba había encaminado muchas inversiones hacia Johannstadt. Uno de los mayores atractivos monumentales de este distrito oriental periférico era el cementerio de Johannfriedhof, donde aún hoy en día puede contemplarse un espléndido repertorio bien conservado de arquitecturas y esculturas de la segunda mitad del siglo XIX. Justo en frente, en Pillnitzer Straße 63, se encontraba el Schilling Museum, pionero en la colonización cultural del suburbio de



4. Schilling-Museum de Dresde, postal de h. 1900

Pirnaische Vorstadt, pero quedó bastante destruido por las bombas en 1945 y la situación del Ayuntamiento de Dresde era tan precaria que, en lugar de restaurarlo, se decidió demolerlo por completo en 1948. Tras la derrota nazi, debió de parecer embarazoso, a ojos de las autoridades, el exaltado nacionalismo tanto de este museo como del Schwanthaler, ambos repletos de monumentos de enaltecimiento germánico.

Mejor suerte corrió otra iniciativa nacionalista que también roturaba para el cultivo de las artes un nuevo distrito urbano en la ciudad islandesa de Reikiavik. Educado en Copenhague y Roma, el escultor Einar Jónsson, que apoyaba las demandas locales de independencia frente a Dinamarca, eligió el punto más alto de la urbe, sobre el monte Skolavorduhaed, para erigir su museo como símbolo cultural de un territorio que él quería ver convertido en nación, ofreciendo en 1909 todas sus obras al pueblo islandés a cambio de que le pagaran el edificio para albergarlas. En ese momento Islandia ya tenía un gobierno autónomo y un parlamento propio, que aceptaron en 1914 hacer una generosa aportación, triplicada más tarde gracias a una patriótica colecta entre los habitantes de toda la isla. Dos años después comenzaron las obras de la imponente construcción, que constaba de una vivienda, de un estudio y, sobre todo, de una galería expositiva para sus obras, diseñada de punta a cabo por el propio artista, aunque firmase los planos un arquitecto amigo, Einar Erlendsson<sup>17</sup>. Cuando por fin se inauguró en 1923, era una institución doblemente pionera: por un lado, por ser el primer museo de arte del nuevo Estado soberano de Islandia; y, por otro lado, por tratarse de la primera edificación sobre la cima de Skolavorduhaed. El museo era gestionado

15 Primero se nombró al escritor flamenco Hendrik Conscience, tras cuya muerte le sucedió Charles Potvin, amigo y albacea del fundador. Sobre el museo y sus transformaciones, véase Velghe 2003 y Verschaffel 2010. En 2018, ante los planes de deruir la vivienda para ampliar el jardín, la Association du Quartier Léopold lanzó una campaña en defensa del conjunto y de su integración en el barrio, de la que se puede hacer seguimiento en redes sociales.

16 Lacambre 1997, p. 38. Se trata de una casa-museo, como resulta obvio desde que han vuelto a ser visitables el dormitorio, el comedor, la biblioteca y demás habitaciones personales del artista.

17 Kvaran 1998.





5. Einar Jónsson Museum de Reikiavik, fotografiado por Richard Fleischhut durante una visita de pasajeros de un crucero en 1925. Berlín, Bundesarchiv, N 1572 Bild-1925-015

por Jónsson y su esposa, que vivían discretamente en el ático y recibían con gusto a quienes acudieran a verlo, sirviendo de guías a las comitivas de visitantes ilustres llegados a la colina [fig. 5]. Años después este monte también se coronó con un templo luterano, Hallgrímskirkja, convertida en la iglesia más grande y alta de Islandia, cuya entrada está ornada con una escultura monumental de Einar Jónsson.

La utopía urbana de la *stadtkrone*—o «corona de la ciudad»—, consagrada a una élite política y cultural, también influyó mucho a Auguste Rodin, aunque en su entorno se usaban términos franceses como *cité*<sup>18</sup>. Con todo tipo de sublimes apelativos era denominado el cerro entre Issy-les-Moulineux y Meudon, donde el escultor había comprado en 1895 una mansión denominada Villa des Brillants para su residencia y taller en la periferia suroeste de París. Junto a esa casa, el artista erigió en 1901 el pabellón de la gran muestra retrospectiva de sus obras que previamente se había podido visitar en la Place de l'Alma con motivo de la Exposición Universal de París de 1900. Para añadirle una mayor monumentalidad, en 1906 Rodin compró una parte del palacio de Issy-les-Moulineaux, cuya fachada, con pórtico columnado y frisos esculpidos, hizo reconstruir durante los cuatro años siguientes. Siendo una finca privada, este proyecto tenía mucho de colonia suburbana, pues también construyó pequeñas casas para su secretario, el escritor Rainer Maria Rilke, y para los discípulos u operarios que trabajaban en su



6. Musée Rodin de Meudon, postal de 1918. Colección Jesús Pedro Lorente Lorente

taller. Además, era abundante el flujo de visitantes a su «museo», que ya en vida del escultor aparece así titulado en algunas tarjetas postales<sup>19</sup> [fig. 6]. La glipoteca/gipsoteca, edificación hoy desaparecida, estaba separada de la villa residencial, quedando ambas relegadas cuando el artista focalizó más su actividad en el parisino Hôtel Biron, abierto como casa-museo al poco de su muerte. De todos modos, Rodin nunca se desentendió de su *mouseion* de Meudon, que lo legó al Estado francés para que siguiera siendo visitable tras ser enterrado en sus jardines. Esa apertura, sin embargo, no se hizo realidad hasta muchos años después, pues el Musée Rodin de Meudon no abrió al público hasta 1948<sup>20</sup>.

Culmina así esta saga urbanístico-museística, aunque en pleno siglo XX se podría rastrear, a partir de aquí, otra rama genealógica, que nos llevaría a otras partes del mundo con museos de autor expandidos en parques de esculturas. Un ejemplo es el del noruego Gustav Vigeland, quien en 1923 se instaló en una nueva casa-taller con un museo anexo construidos por el Ayuntamiento de Oslo en las afueras de la ciudad, en Frogner Park. Según los términos del acuerdo firmado entre ambas partes, el artista se comprometía a decorar el parque con sus estatuas monumentales y a legar al morir toda su obra al Vigeland-museet. Esta institución no empezó a funcionar hasta 1947, cuatro años después del fallecimiento del escultor, que fue sepultado en lo más alto del edificio del museo, atalayando así todo su legado.

18 En contraposición semántica al amplio concepto de *ville*, el término francés *cité* suele tener connotaciones de espacio urbano constreñido, ya sea el núcleo del casco histórico, un asentamiento artístico, una barriada obrera, etc.

19 No solo recibía popularmente el nombre de «museo» en vida de Rodin, sino que, de hecho, este complejo casi funcionaba como tal, pues era visitado por numerosas personalidades y curiosos que venían a rendirle homenaje y a admirar sus colecciones, incluso cuando él no estaba. Véase Marraud 2009.

20 En el proceso de musealización de la colina de Meudon durante los años treinta, se derruyó el taller-museo del Pabellón de l'Alma y otras edificaciones, dando mayor protagonismo a la mansión de Rodin y a su tumba, así como a su «telón de fondo», es decir, la fachada hasta entonces vacía del palacio de Issy-les-Moulineaux, tras la cual se construyó una nueva galería-gipsoteca. Véase Garnier 2019.

Otro caso es el de Carl Milles, que a partir de 1906 construyó junto con su esposa una casa, un taller y un museo rodeados de hermosos jardines de esculturas en Lidingö, al noroeste de Estocolmo. Aunque este conjunto patrimonial, denominado Millesgården, fue donado por el matrimonio al Estado sueco, constituyendo en 1936 una fundación para mantenerlo con los derechos de reproducción de sus obras, Milles y su esposa siguieron viviendo en su residencia y años después fueron enterrados allí.

Ciertamente podrían reconocerse en los museos de la progenie hasta aquí evocada algunos rasgos de parentesco, siendo uno de ellos su papel como avanzadilla urbana, más allá de las zonas residenciales históricas. Cuando se habla de distritos culturales suele identificarse el rol de los museos como el punto final de un proceso de gentrificación: el típico remate

institucional con el que culmina un ciclo iniciado en algún vecindario a partir de una notoria presencia de artistas, seguido por otros sectores de la economía creativa. Sin embargo, tal y como reiteradamente he tratado de evidenciar en diversas publicaciones, muchas veces puede suceder al revés, lo cual queda constatado también con algunos museos monográficos *de auteur* consagrados a artistas decimonónicos. Agradezco al Museo del Prado la oportunidad de recordar estos precedentes en el contexto de unas jornadas dedicadas a las donaciones y legados en los museos, pues ha sido una nueva ocasión para mostrar que ya en el siglo XIX hubo museos que marcaron hitos del desarrollo de nuevos distritos culturales en sus respectivas ciudades; argumento en torno al cual, con planteamientos internacionales de muy amplio enfoque, se centra actualmente mi investigación.

## Bibliografía

### Gamboni 2011

Dario Gamboni, «Musées d'auteur: les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totale», en Gianna A. Mina y Sylvie Wuhrmann (eds.), *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artista adibite a museo*, Ligornetto-Berna, Museo Vincenzo Vela-Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 188-204.

### Garnier 2019

Bénédicte Garnier, «La tombe de Rodin, apogée de la construction du mythe de l'artiste dans la maison-musée», *Culture & Musées*, n.º 34 (2019), p. 267-71.

### Haskell 1987

Francis Haskell, «The Artist and the Museum», *New York Review of Books*, vol. 34, n.º 24 (1987), pp. 38-42.

### Jørgensen, 1984

Lisbet Balslev Jørgensen, «Thorvaldsen's Museum: A Display of Life and Art, 1848-1984», *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 3, n.º 3 (1984), pp. 237-50.

### Klause 1997

Nicole Klause, «Die Geschichte des Schinkel-Museums in Berlin», *Der Bär von Berlin: Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, vol. 46 (1997), pp. 63-92.

### Kvaran 1998

Einar Kvaran, «Einar Jonsson: Poet in Stone», *Sculpture Review*, vol. 46, n.º 3 (1998), pp. 14-19.

### Lacambre 1998

Geneviève Lacambre, «Consideraciones sobre los museos monográficos. El ejemplo de Gustave Moreau», *Revista de Museología*, n.º 14 (1998), p. 33-35.

### Liefooghe 2019

Maarten Liefooghe. «Buildings for Bodies of Work: The Artist's Museum after the Death and Return of the Autor», *Architectural Histories*, vol. 7, n.º 1 (2019) pp. 1-13.

### Lill 1922

Georg Lill, *Bayerisches Wanderbuch, Band 1: München, Múnich-Berlín-Boston*, De Gruyter Oldenbourg, 1922.

### Lorente Lorente 1998

Jesús Pedro Lorente Lorente, «¿Qué es una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas?», *Revista de Museología*, n.º 14 (1998), pp. 30-32.

### Lorente Lorente 2008

Jesús Pedro Lorente Lorente, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

### Lorente Lorente 2023

«House museums boosting cultural districts in the Belle Époque: the calle Fortuny neighbourhood in Madrid and its European precedents», en Ewa Bobrowska-Jakubowska y Agnieszka Kluczevska-Wojcik (eds.), *Des collections aux musées. Collectionneurs et passeurs culturels au temps de Feliks Jasiński (1861-1929)/From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasiński (1861-1929)*, París, Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences, 2023.

### Marraud 2009

Hélène Marraud, «Rodin. Cuando el taller se convierte en museo», en VV. AA., *Rodin y la mitología simbolista* [cat. exp. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga], Barcelona, Fundación La Caixa, 2009, pp. 19-27.

### Pérez Mateo 2016

Soledad Pérez Mateo, «Las casas museo en España. Análisis de una tipología museística singular», tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2016. En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47737>

### Pieńkos et al. 2010

Andrzej Piękos et al., «Muzeum–mauzoleum–panteon. Sakralizacja ostateczna domu artysty po romantyzmie», *Konteksty*, n.º 2-3 (2010), pp. 207-13.

**Rank 2000**

Gertrud Rank, «Das Museum Ludwig Schwanthalers: zur Entstehungs- und Kunstgeschichte einer persönlichen Ruhmeshalle», *Oberbayerisches Archiv*, n.º 124 (2000), pp. 97-194.

**Velghe 2003**

Brita Velghe, «Le Musée Wiertz-Genève et institutionnalisation d'un musée», en M. Van Kalck (ed.), *Les Musées royaux des beaux-arts de Belgique: deux siècles d'histoire*, t. II, Bruselas, Racine, 2003, pp. 579-89.

**Verschaffel 2010**

Bart Verschaffel, «“M. Wiertz se créa un musée”: kunst en politiek in het 'geval' Antoine Wiertz (1806-1865)», *De Witte Raaf*, vol. 24, n.º 144 (2010), pp. 11-19.

**Wybo-Wehrli 1973**

Isabelle Wybo-Wehrli, «Le séjour de Antoine Wiertz à Rome», *Bulletin des Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique*, n.º 1-4 (1973), pp. 85-146.

**Zankl 1975**

Franz Rudolf Zankl, *Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1975.

**Cómo citar**

Jesús Pedro Lorente Lorente, «Museos monográficos dedicados a artistas del siglo XIX: las galerías d'auteur como referentes de distritos culturales», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/04-lorente.html>].



# El Museu Nacional d'Art de Catalunya, donaciones y legados en compendio

Gemma Ylla Català

## Apunte histórico

La formación del actual Museu Nacional d'Art de Catalunya (en adelante, MNAC) es una historia compartida entre instituciones y sociedad civil que se inició en la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX. Academias, corporaciones, antiguos museos y colecciones han ido conformando su compleja historia, caracterizada por la conservación del patrimonio, el fomento de la educación y la formación artística, inicialmente vinculada al progreso industrial. Prueba de ello son sus propios fondos, donde se conservan piezas procedentes de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, del Museo Provincial de Antigüedades o del Museo Municipal de Bellas Artes –previamente herederas de otras instituciones<sup>1</sup>. Y, más allá de las instituciones, la constante participación ciudadana a menudo desinteresada.

En el inicio de los museos de arte de Barcelona está el legado de Francesc Martorell i Peña (1822-1878), quien había reunido una importante colección de arqueología y ciencias naturales, además de una biblioteca especializada. Su traspaso a la Ciudad Condal estaba condicionado a la constitución de un primer museo municipal. El Museo Martorell, inaugurado el 25 de septiembre de 1882, no solo contribuyó a la preservación del patrimonio, sino que también fomentó los estudios dedicados a la arqueología a través de la creación de un prestigioso premio. De este modo, iniciaba un camino complejo de recuperación

del patrimonio artístico catalán aspirando a convertirse en una institución de referencia que estuviese a la altura de una capital de Europa<sup>2</sup>.

Dos años después, teniendo como precedente este primer legado, la Biblioteca Museo Victor Balaguer abrió sus puertas en Vilanova i la Geltrú con el fin de ser una institución pública, de país, dedicada a fomentar el conocimiento, el progreso y la cultura de toda la ciudadanía<sup>3</sup>. Además de su carrera como político liberal, Victor Balaguer i Cirera (1824-1901) destacó como escritor e impulsor del movimiento cultural de la Renaixença catalana. Como muestra de agradecimiento a la ciudad por el apoyo recibido durante su trayectoria política, fundó esta institución para albergar la donación de su biblioteca, compuesta por más de 20.000 volúmenes. Esta se vio enriquecida asimismo por un importante repertorio de pintura y escultura de artistas modernistas catalanes, fruto de las donaciones realizadas por los mismos autores o por coleccionistas que buscaban emular el altruismo de Balaguer; y por un conjunto de lienzos representativos del Barroco español y europeo, depósito del Museo del Prado que todavía permanece en la actualidad. Sin embargo, incluso después de la inauguración, el propio Balaguer siguió buscando nuevas donaciones que aumentasen los fondos del Museo Biblioteca, como la colección egipcia entregada por Eduard Todà en 1886. Un ejemplo de cómo el mecenazgo del escritor despertó la generosidad de sus conciudadanos en favor del patrimonio cultural, espíritu que ha logrado mantenerse con posterioridad a la generación del propio fundador.

1 Casanovas 2009 y Elías de Molins 1888.

2 Garcia i Sastre 1997, pp. 286-88.

3 Rosich 2015.

Al margen de estos precedentes, uno de los mayores impulsos en la creación de nuevos museos municipales fue la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Sus organizadores eran conscientes del impacto museístico que había tenido la celebrada en Londres en 1851 con la posterior creación del South Kensington Museum (actual Victoria and Albert Museum), proyecto que difería de aquellos grandes museos europeos surgidos de la democratización de importantes colecciones reales o estatales. De hecho, algunos de los edificios construidos en el parque de la Ciudadela con motivo de la Exposición de 1888 permitían ser usados como instalaciones culturales. Su éxito contribuyó de manera directa a la celebración regular de exposiciones de arte en la ciudad —principal fuente de ingresos del Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona desde su apertura en 1891— y a la creación de instituciones como el Museo Episcopal de Vic —inaugurado el mismo año que el anterior—, cuyos fondos, entre los que se incluía la significativa colección de pintura románica que había participado en dicha muestra, visibilizaba la conservación de un patrimonio artístico medieval catalán.

El organismo fundamental en la formación de las colecciones del museo de Barcelona fue la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, constituida a partir del triunfo de los republicanos y los catalanistas en las elecciones municipales de 1901. A petición de varios concejales, entre los que estaban Francesc Cambó y Josep Puig i Cadafalch, se transfirió la gestión, presupuesto y organización de museos y exposiciones a manos de organismos autónomos y técnicos, aunque el alcalde conservó su presidencia. Renovada en 1907 con la incorporación de la Diputación, esta se transformó en la Junta de Museos de Barcelona, convirtiéndose en el organismo impulsor de un ambicioso programa de adquisiciones dirigido a los museos de la ciudad<sup>4</sup>. A su cargo estaría la organización de las exposiciones internacionales de arte hasta 1917 y el funcionamiento y regulación de los museos de arte de Barcelona hasta 1936. Ya en 1902 la antigua Junta había organizado en Barcelona la Exposición de Arte Antiguo con la intención de visibilizar el patrimonio conservado en manos privada. Con ello la Junta supo crear el clima propicio para favorecer ofertas de adquisición, donaciones, legados y depósitos que iniciaban la operación ingente de crear un museo de arte nacional.

Joaquim Folch i Torres<sup>5</sup> se convirtió en un personaje clave en numerosos episodios de gran importancia en la formación de las colecciones del Museo. Fue el artífice de la adquisición de la excepcional

colección de pintura mural románica (1919-23), la compra de la colección Plandiura (1932) o la participación en la creación de la colección Cambó, como veremos más adelante. Director de las colecciones de arte medieval y moderno de la Junta de Museos desde 1918 y director general de Museos de Barcelona entre 1920 y 1939, fue el principal artífice del plan que culminó con la creación del Museu d'Art de Catalunya —precedente del actual MNAC— con sede en el Palacio Nacional de Montjuïc. Su inauguración tuvo lugar en medio de circunstancias adversas al coincidir con los hechos de octubre de 1934<sup>6</sup> y, solo dos años más tarde, iniciarse la Guerra Civil. En 1936 la Junta de Museos de Barcelona se convirtió en la Comisaría General de Museos, encargada de gestionar la protección del patrimonio público y privado en toda Cataluña hasta el final de la Guerra. La Junta fue restaurada después del conflicto, pero tuvo atribuciones más restringidas a la creada a comienzos del siglo XX. Aun así, gestionó el retorno de las colecciones catalanas, salvaguardadas en Francia hasta 1939 por Folch i Torres, quien fue destituido de todos sus cargos. A su vez, la reordenación de las colecciones del Museo conllevó la formación de una nueva institución a la que se destinaron los fondos de arte moderno (siglos XIX y XX): el Museo de Arte Moderno de Barcelona, ubicado en el antiguo arsenal del parque de la Ciudadela —sede actual del Parlament de Catalunya—<sup>7</sup>.

Esta situación se mantuvo hasta 1990, cuando se procedió a la creación del MNAC a través de la Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos, reagrupando así las colecciones de arte medieval y moderno en el Palacio Nacional de Montjuïc. El MNAC surgió con la aspiración de recuperar los antiguos museos de arte de Barcelona que habían funcionado como instituciones independientes durante la dictadura franquista. Junto al antiguo Museu d'Art de Catalunya, el Museo de Art Modern de Barcelona, el Gabinet de Dibuxos i Gravats, y el Gabinet Numismàtic de Catalunya forman parte hoy en día de la misma institución, a la que se ha incorporado recientemente la Col·lecció Nacional de Fotografia.

### **Donaciones y legados, el reflejo de la participación ciudadana**

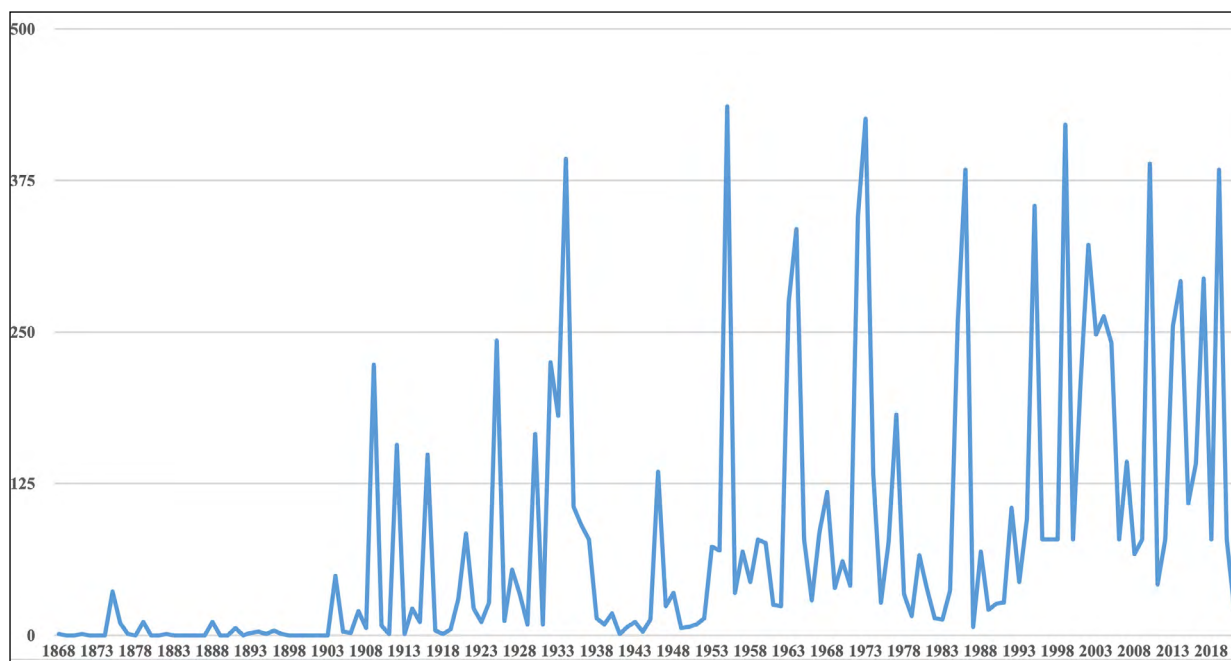
Dentro de sus variadas y extensas colecciones, cabe incidir en la importancia de las donaciones y legados incorporados, pues la historia del MNAC, así como la de sus instituciones precedentes, no se puede comprender sin aquellos artistas y coleccionistas que han

4 Boronat 1999.

5 Véase Vidal 1991.

6 Sobre la inauguración del Museu d'Art de Catalunya, véase Mendoza 2009.

7 Para la historia de la colección del Museo de Arte Moderno de Barcelona, véase Mendoza 1987.



1. Evolución de la donaciones y legados, integrados por menos de 500 obras, recibidos por el Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1868-2021

enriquecido sus fondos. Por ello, la gestión informatizada de todas las colecciones que integran el Museo en la actualidad permite extraer datos sobre los que realizar una lectura de carácter cuantitativo.

Analizando el conjunto de las donaciones recibidas entre 1868 (año en que ingresó la primera de ellas) y finales de 2019 (fecha de inicio de este estudio), estas obras representan una cuarta parte de los ingresos de bienes culturales de la institución (28 %). Si a ello se añaden aquellas procedentes de legados (5,2 %), la suma total revela el significativo dato de que un tercio de los fondos del MNAC han sido incorporados gracias a donaciones y legados. A pesar de ello, la realización de una primera gráfica sobre esta cuestión durante nuestro estudio quedó distorsionada por una de esas donaciones, concretamente la del fotógrafo Joan Colom Altemir (1921-2017) en 2012. Esta se componía de 10.000 positivos y 25.000 negativos, cifra que sobrepasaba mucho cualquier otra donación ofrecida. En diciembre de 2013, el Museo inauguró una muestra en la que se exponía una selección de ellos (*Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías 1957-2010*), como gesto de agradecimiento a este artista. Una donación considerada modélica, a ojos de la propia institución, pues permitía «ofrecer la exposición antológica de uno de los fotógrafos más destacados del país y a su vez incorporar el conjunto de su obra al patrimonio público para hacerla accesible a especialistas, estudiosos y público en general»<sup>8</sup>.

Al margen de este caso excepcional, el gráfico realizado en ese momento también evidenciaba otras donaciones relevantes a nivel cuantitativo, algunas de ellas procedentes del Gabinete Numismático. Ello se debía a que, dada la tipología de su colección, cada uno de estos ingresos solía englobar un gran número de piezas<sup>9</sup>. Asimismo, se apreciaba una tendencia que, aun siendo baja, permanecía de manera constante a lo largo de los años, manifestándose de manera mucho más clara al adaptar el gráfico a aquellas donaciones y legados compuestos por menos de 500 piezas [fig. 1]. Bajo esta última perspectiva, queda patente la existencia de un flujo regular que no ha dejado de crecer desde la creación de la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes (1902), a excepción de los años marcados por la Guerra Civil. La mayoría de estas donaciones estaban integradas por un número reducido de obras procedentes de artistas o coleccionistas —o incluso de sus herederos—, los cuales solo pretendían que dichos bienes fuesen bien conservados y que sus nombres pasasen a engrosar la lista de aquellos benefactores que habían ayudado a enriquecer el patrimonio cultural de la ciudad y, en general, del país. Si bien una aproximación a cada uno de estos ingresos revela una particular historia, todos ellos han ayudado a acrecentar las colecciones del Museo. A continuación, se presentan varios ejemplos, cuya elección ilustra un abanico de fórmulas, circunstancias o intereses que resultan significativos.

8 Balcells y Ribalta 2013.

9 Campo y Estrada-Rius 2007.

La donación de los dibujos de Ramon Casas i Carbó (1866-1932) en 1909 fue un caso importante por la categoría e importancia del propio protagonista —célebre artista del modernismo catalán—, otorgando cierto prestigio al entonces Museo Municipal de Bellas Artes. Esta se componía de un total de 202 retratos de personalidades vinculadas al mundo de la cultura y las artes (pintores, escultores, joyeros, escritores, periodistas, concejales, arquitectos, políticos, músicos, actores o actrices de teatro, etc.), que constituyen la crónica gráfica de la generación modernista catalana que participaba en distintas instituciones culturales y, por descontado, en las tertulias de la ciudad [fig. 2]<sup>10</sup>. Antes de su cesión definitiva a la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, que celebró una sesión extraordinaria dedicada exclusivamente a la recepción de dichas obras, Casas quiso que estas se mostrasen al público, razón por la que se organizó una exposición en la galería Faianç Català publicitando la donación. Así pues, este acto de generosidad se convirtió en un ejercicio de empatía de Casas, así como de sus retratados, hacia la institución, que aún hoy considera esta colección una de las más queridas de sus fondos.

En 1914 Enric Batlló i Batlló (1848-1925) —empresario dedicado a la industria del algodón— protagonizó la que seguramente fue la donación más numerosa realizada por un particular durante la etapa de formación de los museos de arte de Barcelona<sup>11</sup>. Dentro de esta colección de 914 piezas, destacaba la escultura románica conocida como *Majestad Batlló*, imagen tallada en madera de mediados del siglo XII que se ha convertido en una de las más representativas de ese periodo<sup>12</sup>. Un conjunto al que se dedicó un inventario con la intención de agradecer y dar a conocer la generosidad del benefactor. En paralelo a la materialización de este ingreso —y sin que ello reste mérito a su acción—, el propio Batlló negoció con la Diputación de Barcelona —beneficiaria de la donación— la venta de los terrenos de su fábrica, ya cerrada después de múltiples problemas laborales. Unas negociaciones que fructificaron, como refleja la construcción de la Escuela Industrial tras su adquisición.

Más tarde, en 1922, *La Vicaría*, obra de Mariano Fortuny (1838-1874), salió a subasta en París en un momento en que la Junta de Museos no tenía crédito suficiente para una adquisición como esta. Por ello, organizó una suscripción pública que, a modo de campaña de micromecenazgo, logró reunir los fondos necesarios para proceder a la compra del cuadro. Un sistema que ha sido empleado recientemente por



2. Ramon Casas, *Autorretrato*, 1908. Carboncillo, mina sepia y blanca, pastel y gouache sobre papel, 62 x 47,2 cm. Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 27268D. Donación del artista, 1909

parte de los Amics del MNAC con el fin de adquirir *Fuente de vida*, obra de Aurèlia Muñoz (1926-2011) entregada después al Museo para completar la donación de los familiares de la artista y, al igual que el resto del conjunto, formar parte de la muestra *Anudar el espacio* (2019).

El legado de Francesc Cambó (1876-1947) ocupa un lugar preponderante en las colecciones del MNAC por la importancia de esta figura y de las obras incorporadas. El coleccionista dispuso en su testamento que, una vez fallecido, 50 pinturas de los grandes maestros europeos, realizadas entre los siglos XIV y XIX, fuesen destinadas a la ciudad de Barcelona [fig. 3]. Un acto que, sumado a la donación realizada previamente al Museo del Prado, vino a materializar su clara intención de colaborar a enriquecer los fondos de ambas instituciones culturales. Si bien las circunstancias históricas de los años treinta y cuarenta repercutieron en la formación y mantenimiento de su colección, Cambó no cesó en su deseo, manifestado desde fecha temprana:

10 Mendoza 1995.

11 El coleccionista Enric Batlló ha sido objeto de un estudio realizado por Bonaventura Bassegoda. Este fue presentado en 2017 con motivo de la primera edición de las jornadas *Col·leccionistes que han fet museus*, celebradas en el MNAC. Véase Bassegoda 2017.

12 Actualmente la *Majestad Batlló* (015937-000) es la única pieza de su colección que hoy día se exhibe en el MNAC.





3. Maurice Quentin de la Tour, *Pierre-Louis Laidéguyve*, h. 1761. Pastel sobre papel de color adherido sobre tela, 94,7 x 76,3 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 65009. Legado de Francesc Cambó, 1949

Sorgia en mi el desig de dotar la ciutat de Barcelona d'un Museu d'Obres del Renaixement. Jo sabia prou bé que seria sempre una cosa modesta i minsa al costat del Prado, una de les millors, si no la millor, pinacoteca del món, però jo, que coneixia i estimava el Prado per la infinitat d'hores de joia i per la quantitat de consols que hi havia donat, sabia també que el Museu del Prado era incomplet i que grans escoles i grans Mestres hi eren absents<sup>13</sup>.

Cambó reunió una variedad de obras artísticas con la intención de ayudar a cubrir algunos de los vacíos existentes en el panorama museístico español. Una idea sobre la que insistió en algunas de sus declaraciones posteriores. Así, por ejemplo, con motivo del discurso dirigido a las Cortes el 6 de diciembre de 1935, exponía de nuevo la motivación filantrópica que guiaba su labor como coleccionista:

Hoy nos encontramos con que, por distintas circunstancias, en España somos varios, yo uno de ellos, los que nos dedicamos a completar el patrimonio artístico español y a adquirir en el extranjero obras de arte de considerable valor. Yo os digo que no soy el único que

realiza esta labor; pero en cuanto a mí, puedo manifestaros que desde el tiempo en que más el azar de las circunstancias que mis propios méritos puso en mis manos una fortuna de alguna consideración, yo creí que tenía que repartirla en vida y que tenía que invertirla principalmente, en atenciones culturales. Y una de las mayores preocupaciones de mi espíritu fue la de conseguir para España un complemento a lo que es en pintura la colección formidable del Museo del Prado. [...] Yo me propuse buscar, en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una obra del más grande de los maestros, si era posible; si no, del que siguiera en importancia; y a la realización de esta obra he dedicado una parte importante de mi fortuna<sup>14</sup>.

En Cataluña, la mayor aspiración de Cambó era la creación de una pinacoteca que siguiera el discurso artístico entre las colecciones medievales y las de arte moderno del Museu d'Art de Catalunya. En tales circunstancias, cabe señalar la relación existente entre Cambó y Folch i Torres, quien, como director general del Museo de Arte de Cataluña, fue su asesor en muchas adquisiciones:

Cambó estaba dispuesto a empezar inmediatamente. Me pidió que confeccionase una lista de los pintores que deberían figurar en la colección que él donaría a la ciudad [...]. En el trance de comprar un cuadro, yo viajaba incesantemente; de Berlín a ver a Bode, el Director del Museo, a Florencia, donde vivía [...] Berenson, la máxima autoridad en pintura italiana, y de allí a París y de París a España. He de decirle que, en 1929 solamente, atravesé treinta y dos veces la frontera en esta inaudita persecución a través del mapa de Europa de las soberbias huellas de los grandes maestros<sup>15</sup>.

No obstante, las circunstancias provocadas por la Guerra Civil y su posterior exilio le impidieron completar su colección, legándola finalmente gracias a sus representantes.

La presentación de la colección Cambó se expuso de manera conjunta hasta la reciente remodelación de las salas de arte renacentista y barroco del MNAC (2018), después de acordar con la familia Guardans Cambó la incorporación de dichas obras como parte del discurso expositivo del Museo. Asimismo, en una de las salas dedicadas al Renacimiento se incorporó de forma permanente una vitrina conmemorativa de este importante legado, que hoy en día sigue constituyendo la aportación filantrópica de mayor valor que ha recibido la institución a lo

13 Cambó, *Memòries* (1876-1936), citado en Guardans 1997, p. 17.

14 Fragmento del discurso en las Cortes de Francesc Cambó, 6 de diciembre de 1935, citado en Guardans 1997, p. 16.

15 Luján 1951.

largo de su historia<sup>16</sup>. Ello se ha visto complementado, desde la propia aceptación del legado, con varias exposiciones acompañadas de sus respectivos catálogos, donde han quedado recogidos distintos estudios –artísticos e históricos– sobre dicha colección junto con extensas bibliografías a las que, sin duda, debemos incluir la reciente biografía publicada por Borja de Riquer<sup>17</sup>. A su vez, resulta destacable cómo la familia Guardans Cambó ha seguido manteniendo una relación directa con el Museo. De hecho, Ramon Guardans, esposo de Helena Cambó –única hija del coleccionista–, ocupó la presidencia del Patronato, a lo que siguió, tras su fallecimiento, el nombramiento de ella como patrona.

Otra colección legada que resulta paradigmática es la de Santiago Espona i Brunet (1888-1958). Destacado miembro de la Junta de Museos de Barcelona como concejal del Ayuntamiento hasta 1936, en febrero de 1939 el Ministerio de Educación Nacional, a propuesta del escritor Eugenio d'Ors le designó vocal de la Junta de Museos junto con otros coleccionistas relevantes, cargo que desempeñó hasta enero de 1940. A lo largo de su vida, Espona no cesó de interesarse por los museos de arte de Barcelona y su biblioteca. Incluso, siguiendo las palabras de Folch i Torres, «cuando la suficiencia de disponibilidades materiales o las dificultades de trámite imposibilitaban la adquisición de una obra capital con destino a nuestras colecciones públicas, Santiago Espona procuraba suplir estos defectos con tanta eficacia como discreción, ya sea en el caso de una obra maestra de Zurbarán como el de un incunable o manuscrito»<sup>18</sup>. La colección Espona, cuyas 247 piezas se expusieron en el Saló del Tinell con ocasión de la muestra organizada por la Junta de Museos antes de su ingreso<sup>19</sup>, se ha convertido en una de las más transversales del MNAC. Está compuesta por importantes obras medievales como la llamada *Virgen de Ger*, el *Frontal de altar de Esquiús* [fig. 4] o el conjunto de piezas de orfebrería de Limoges, cubriendo de este modo la laguna que el Museu d'Art de Catalunya tenía entonces en ese ámbito. A ella también pertenecen la *Inmaculada Concepción* de Francisco de Zurbarán, *Cristo con la Cruz* del Greco, diversos dibujos de Xavier Nogués y una colección de pintura de finales del siglo XIX y principios del XX, en la que se incluyen *La siesta* de Ramon Martí i Alsina, *Lassitud* de Isidre Nonell u otras obras de artistas como Joaquim Vayreda,



4. Anónimo (taller de Ripoll?), Frontal de altar de Esquiús (fragmento), h. 1126-50. Temple y restos de hoja metálica corlada sobre tabla, 88 x 123 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 65502. Legado de Santiago Espona, 1958

Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Darío de Regoyos, Joaquim Mir, Francesc Gimeno, Pablo Gargallo, Manolo Hugé, etc.

Este legado fue un excelente referente para posteriores donaciones –*inter vivos* o *mortis causa*–, especialmente de arte medieval, como las de Pere Fontana (1976)<sup>20</sup> y José Antonio Bertrand (1981). En este sentido, cabe señalar el ingreso de la colección de pintura medieval de Antonio Gallardo Ballard en 2016, convirtiéndose en una de las aportaciones más significativas de los últimos años. Entre las obras donadas, encuadradas entre los siglos XIII y XVI, sobresalen grandes nombres del arte gótico (Lluís Borrassà, Bernat Martorell o los hermanos Serra, entre otros) [fig. 5], además

16 En la vitrina se destaca la figura de Francesc Cambó como promotor cultural y creador de la Fundació Bernat Metge, dedicada al fomento de la lectura en catalán de los clásicos griegos y latinos, además de la colección que integra su legado.

17 Riquer 2022.

18 Folch i Torres 1959.

19 Junta de Museos de Barcelona 1958.

20 *Donación Fontana* 1976.

de artistas ligados al estilo románico o a otros ámbitos de la Edad Media hispánica, como Nicolás Francés o Martín Bernat<sup>21</sup>.

La colección Bosch i Catarineu representa un caso particular. Incorporada como depósito en 1932, esta fue entregada temporalmente por su propietario, Rómulo Bosch (1889-1936), como garantía de devolución de un préstamo contraído con el Instituto Contra el Párrido Forzoso de la Generalitat de Catalunya con la intención de evitar el cierre de sus negocios en la Unión Industrial Algodonera. Sin embargo, su muerte repentina en 1936 provocó que sus obras siguiesen custodiadas por la Junta de Museos de Barcelona –convertida en la Comisaría General de Museos durante la Guerra Civil– hasta que las empresas de Bosch fueron adquiridas por el magnate Julio Muñoz Ramonet (1916-1991), quien retiró una parte de los bienes, otra la vendió y una última la cedió. Entre las casi cincuenta obras donadas en 1950, se encontraba el *Retablo de Santa Bárbara* atribuida Gonçal Peris Sarrià, procedente de Puertomingalvo, o el *Frontal de altar de Rigatell*. Asimismo, dentro de esta serie de donaciones, no podemos dejar de lado aquellas otras materializadas como gesto de agradecimiento tras la compra de la colección del benefactor, tal y como sucedió con Lluís Plandiura (1882-1956) en 1932<sup>22</sup>.

No obstante, este breve recorrido no estaría completo sin mencionar la generosa aportación llevada a cabo por Roberta González, hija de Julio González (1876-1942), quien en favor de la memoria de su padre decidió donar 204 obras de escultura, pintura, dibujo y grabado del artista al Museo de Arte Moderno de Barcelona en 1972, momento en que este –fallecido treinta años antes– aún no era suficientemente reconocido en España, a excepción de la crítica especializada. Este hecho contrastaba con el interés que generaba en ciudades como París, Berna, Ámsterdam o Nueva York, donde se le consideraba uno de los principales pioneros de la escultura moderna en hierro. Sin embargo, ello no impidió que Roberta González, que conservaba una importante producción de su padre, realizase un gran número de donaciones a varios museos, entre los que figuraban el Museo Español de Arte Contemporáneo, precedente del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), y el ya mencionado Museo de Arte Moderno, cuya colección hoy integra los fondos del MNAC [fig. 6]. De hecho,



5. Jaume Serra, Calvario, h. 1375-85. Temple al huevo y dorado sobre tabla, 178 x 81 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 251558. Depósito de la Generalitat de Catalunya, Colección Nacional de Arte, donación de Antonio Gallardo Ballart, 2015

partiendo de estas obras recibidas, ambas instituciones –MNCARS y MNAC– coorganizaron una exposición monográfica dedicada al artista, que se celebró en ambas sedes entre 2008 y 2009<sup>23</sup>.

A lo largo de los últimos años, la decisión del MNAC de crear una colección dedicada al arte de posguerra y a las segundas vanguardias ha propiciado una serie de donaciones por parte de autores contemporáneos –o de sus familiares–, motivadas por la programación de exposiciones temporales dedicadas a ello y las perspectivas de dedicar un espacio de forma permanente a dichas corrientes artísticas. Un ejemplo mencionado previamente son las obras textiles y dibujos de Aurèlia Muñoz (1926-2011), a la que se dedicó la muestra *Anudar el espacio* (2019) junto con una gran variedad de actividades educativas y de difusión (visitas guiadas, conferencias, contenidos digitales y en redes sociales, etc.).

21 *Colección Antonio Gallardo Ballart* 2016.

22 En los años sucesivos a la compra de la colección Plandiura por parte del Ayuntamiento de Barcelona, entre 1932 y 1935, el coleccionista donó al Museu d'Art de Catalunya un total de 160 obras, entre las que se encontraban las pinturas murales de Sant Romà de les Bons, *Nudo femenino* de Ramon Casas y un centenar de dibujos de Ricard Canals Llambí.

23 Doñate 2008.



6. Julio González, Hombre cactus, 1939. Fundición en bronce y clavos de hierro, 65 x 27,4 x 15,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 113406. Donación de Roberta González (hija del artista), 1972

Más allá de los recogidos a lo largo de estas páginas, un estudio más detallado de estas donaciones y legados que nutren las colecciones del MNAC puede contribuir a un mayor conocimiento —y reconocimiento— de muchos otros benefactores, incidiendo en sus biografías y en las motivaciones que favorecieron esos actos desinteresados. Sin embargo, a la hora de escribir sobre donaciones, legados, coleccionistas y la propia Junta de Museos de Barcelona, cabe citar el legado de Santiago Rusiñol (1861-1931) a la ciudad de Sitges que protagonizó un episodio excepcional de la Junta de Museos de Barcelona gestionada por Joaquim Folch i Torres. La aceptación del legado, que incluía la colección y edificio que la albergaba para convertir el Cau Ferrat —nombre de su antigua vivienda y taller— en un museo público, fue posible con la intervención de la Generalitat de Catalunya en representación del Estado, al tiempo que la Junta de Museos se hacía cargo de las colecciones y Folch i Torres asumía la dirección técnica de la institución<sup>24</sup>.

24 Domènech 2013.

Debido a la importancia de este legado, no es extraño que los Museos de Sitges acojan, desde hace diez años, una de las citas anuales más importantes dedicadas al estudio del coleccionismo: la *Jornada de Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus* organizada por Bonaventura Basegoda y Ignasi Domènech, que cuenta con la publicación de todas las ponencias de cada una de sus ediciones. Su interés ha dado lugar a otras iniciativas de índole similar, como los encuentros celebrados en el MNAC bajo el título *Col·leccionistes que han fet museus*, cuya primera edición tuvo lugar en 2017. A ellas se suman otro tipo de propuestas, entre las que destaca el recurso digital *Repertori de Col·leccionistes y col·leccions d'Arte y Arqueologia de Catalunya*, bajo la dirección de Francesc Fontbona y Bonaventura Basegoda.

\* \* \*

Quiero finalizar con unas últimas palabras dedicadas a enfatizar la riqueza que pueden presentar las historias asociadas a algunas piezas concretas. El mismo Folch i Torres solía compartir un gran número de anécdotas sobre obras ingresadas en distintos museos, como aquella referente al legado del coleccionista Emili Cabot (1854-1924) y su aceptación por la Junta de Museos, de la que se transcriben algunos fragmentos a continuación:

Acudían a estas reuniones semanales [en Can Cabot], que presidía don Emilio Cabot, Rusiñol, Casas, Utrillo, Olegario Junyent, Pascó (mi maestro de dibujo en la Lonja), a veces José Pijoan y, sin falta, Casellas, a quien casi siempre acompañaba yo [...].

Sería muy curioso un catálogo anecdótico del Museo de Arte de Cataluña, es decir, la historia pieza a pieza, de como fueron halladas, perseguidas, disputadas y adquiridas muchas de las que constituyen nuestras colecciones [...].

Y el caso fue que, enfermo don Emilio de una úlcera de estómago, fue necesario operarlo y le operó el doctor Corachan, en un tiempo en que una operación suponía jugarse la vida. Y lo grave, para un coleccionista como Cabot, fue que señaladas las fechas de ingreso en la Clínica y de la operación, éstas coincidían con las señaladas en París para una venta en pública subasta, en el Hôtel Drouot, de una importante colección particular de objetos de arte, en la cual figuraba nada menos que un grupo selectísimo de vidrios catalanes, y, entre ellos, uno esmaltado en verde del siglo XVI, de los pocos de esta rara especie que habían escapado a la persecución de nuestro hombre, que aspiraba a meter en su vitrina todos los de la clase que no estuvieran plazados en los museos públicos [...].

El caso es que no acudió, y lo hicieron otros coleccionistas y algunos anticuarios de Barcelona, y entre ellos Tachard, un francés residente en nuestra ciudad de muchos años, que trató mucho a Cabot y que compró, pagando más que nadie, el «vidrio verde» [...]. Un mes después, Cabot, convaleciente, discutía a Tachard -sin entenderse- el precio del vidrio verde que ironía de la realidad- daba la misma cifra que la de los honorarios del doctor Corachán [...]. A los pocos días, Ramon Casas vino a invitarme a una «huida» a Sitges y Tamarit, para celebrar el feliz resultado de la operación de Cabot (?). «Huida», decía, porque en realidad Casas «huía» del «régimen» alimenticio a que el médico le había sometido a causa de su presión arterial. El programa constaba de una comida en Sitges, una cena en Tamarit, una «ración de paisaje otoñal» a través del campo de Tarragona y una «noche de luna llena de octubre», durmiendo en la «torre gótica» a la orilla del mar, en Tamarit. «Fiesta íntima», añadió Casas, porque solo seremos tres, él que actuó como siempre de propietario del automóvil, de chofer y de cocinero; Cabot, que era el personaje festejado, y «l'aprenent d'en Casellas»

(Joaquim Folch i Torres) [...].

Y hacia medianoche [...] hablando de pintura, de museos y de colecciones se entró a hablar de los vidrios de Cabot y claro está, del vidrio de París. En esto, y de pronto, Cabot, un poco abotargado, con un vago temblor en su mejilla izquierda, y mirándome con sus ojos saltones con rigor y a la vez con un poco de ternura, me echo a bocajarro este breve discurso: «Tú (quería decir el Museo) esperas mi colección de vidrios y no la tendrás, porque no logras que el vidrio de Tachard venga a mi casa, sea como sea, cambio el testamento y no dejo los vidrios al Museo... Conque espábilate...». Y comprendí que la fiesta íntima tenía carácter diplomático (?) y estuvo destinada a convencerme... y me convenció<sup>25</sup>.

Así pues, Joaquim Folch i Torres fue el encargado de negociar, en nombre de la Junta de Museos de Barcelona, la incorporación de dicho vidrio a la colección de Cabot, evitando de este modo que este modificase su testamento y que la colección se perdiera para los Museos de Arte de Barcelona<sup>26</sup>.

25 Folch i Torres 1955.

26 El Jarrón de vidrio verde de la colección Cabot hoy es una pieza de gran valor del Disseny Hub Barcelona -MADB 23.287.

## Bibliografía

### Balcells y Ribalta 2013

David Balcells y Jorge Ribalta, *Joan Colom. Yo hago la calle. Fotografías 1957-2010* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.

### Bassegoda 2017

Bonaventura Bassegoda, «La donació d'Enric Batlló a la Junta de Museus el 1914», en Bonaventura Bassegoda, Francesc Quílez e Immaculada Socias (coords.), *Col·leccionistes que han fet museus*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, pp. 116-37. En línea: [https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes\\_que\\_han\\_fet\\_museus\\_2017.pdf](https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes_que_han_fet_museus_2017.pdf)

### Boronat 1999

Maria Josep Boronat, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

### Campo y Estrada-Rius 2007

Marta Campo y Albert Estrada-Rius (eds.), *Cinc segles de numismàtica catalana. Exposició commemorativa del 75 aniversari del Gabinet Numismàtic de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya] Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.

### Casanovas 2009

Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per una història*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.

### Colección Antonio Gallardo Ballart 2016

VV. AA., *Colección Antonio Gallardo Ballart: obres de arte románico y gótico* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016.

### Colección Cambó 1990

VV. AA., *Colección Cambó* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Sala Sant Jaume de la Fundació Caja de Barcelona], Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

### Domènech 2013

Ignasi Domènech, «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau de Maricel de Sitges el juny de 1936», en Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech (eds.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç i la salvaguarda del l'art a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 73-79.

**Donación Fontana 1976**

VV. AA., *Donación Fontana* [cat. exp. Barcelona, Palau de la Virreina], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1976.

**Doñate 2008**

Mercè Doñate (dir.), *Juli González. Retrospectiva*. [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2008.

**Folch i Torres 1955**

Joaquim Folch i Torres, «Sant Jorge, patrón de Cataluña, pintado por Jaime Huguet (1420-1492)», *Destino*, 23 de abril de 1955.

**Folch i Torres 1959**

Joaquim Folch i Torres, «Colección Espona», *Destino*, 31 de enero de 1959.

**García i Sastre 1997**

Andrea García i Sastre, *Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

**Guardans 1997**

Ramon Guardans, «Origen i vicissituds de la col·lecció Cambó», en Helena Cambó, Ramon Guardans y Maria Margarita Cuyàs, *La col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pp. 15-27.

**Junta de Museos de Barcelona 1958**

Junta de Museos de Barcelona, *Legado Espona* [cat. exp. Barcelona, Saló del Tinell], Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1958.

**Luján 1851**

Néstor Luján, «Pequeña historia de una colección. El legado de Francisco Cambó», *Destino*, 20 de enero de 1951.

**Mendoza 1987**

Cristina Mendoza, «Història de les col·leccions», en VV. AA., *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, vol. 1, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, pp. 10-33.

**Mendoza 1995**

Cristina Mendoza, *Ramon Casas. Retrats al carbó. Col·lecció de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu d'Art Modern], Barcelona, AUSA, 1995.

**Mendoza 2009**

Cristina Mendoza, «El Museu d'Art de Catalunya», en VV. AA., *Invitados de honor. Exposición conmemorativa del 75 aniversario del MNAC* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 16-36.

**Molins 1888**

Antonio Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de antigüedades de Barcelona*, Barcelona, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 1888.

**Riquer 2022**

Borja de Riquer, *Francesc Cambó. L'últim retrat*, Barcelona, Edicions 62, 2022.

**Rosich 2015**

Mireia Rosich, «La col·lecció artística de Victor Balaguer en el seu museu: què, quan i com», en Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech (eds.), *Antics i nous col·leccionistes. Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, pp. 153-97.

**Vidal 1991**

Mercé Vidal, *Teoria i crítica en el Noucentisme*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

**Cómo citar**

Gemma Ylla Català, «El Museu Nacional d'Art de Catalunya, donacions y legados en compendio», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/05-ylla-catala.html>].

# Donaciones y legados a los museos del Prado, de la Trinidad y de Arte Moderno: tres casos diferentes con final común

Pedro J. Martínez Plaza

Las actuales colecciones del Museo del Prado están constituidas principalmente por los fondos procedentes del Real Museo –fundado en 1819–, del Museo de la Trinidad –creado en 1837 y fusionado con el anterior en 1872 bajo la denominación de Museo Nacional de Pintura y Escultura– y del Museo de Arte Moderno. Si bien este último, cuyos fondos se nutrieron de obras recientes de aquel, se inauguró en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales en 1898, quedó dividido en dos instituciones –Museo Nacional de Arte del siglo XIX y Museo Nacional de Arte Contemporáneo– en 1951 para posteriormente unirse de nuevo en una sola como Museo Español de Arte Contemporáneo, establecido en 1968 y considerado el antecedente directo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>1</sup>. Una situación que se mantuvo unos años hasta que, coincidiendo con su futuro traslado a la Ciudad Universitaria, se decidió que su colección del siglo XIX regresase al Prado en 1971.

Se trata de tres instituciones de naturaleza muy diferente que convivieron durante parte de su historia: el Real Museo con el Museo de la Trinidad y, más tarde, estos dos, integrados en uno solo, con el Museo de Arte Moderno y sus sucesivas denominaciones. La génesis, estructura y dependencia administrativa de cada uno de ellos condicionó los legados y donaciones que fueron recibiendo. El análisis de

la extensa y variada casuística generada en torno a esta forma de enriquecimiento en los tres museos, con especial énfasis en el último de ellos –por cuanto en este caso no hay aún ningún estudio específico<sup>2</sup>–, permite conocer hasta qué punto aquella pudo estar condicionada por el origen de cada uno, así como analizar en profundidad algunos de los aspectos más destacados en los tres museos.

## El Real Museo y el Museo de la Trinidad hasta 1872

Desde su fundación el Real Museo fue un Real Establecimiento y, por tanto, dependía a título privado del monarca reinante, primero de Fernando VII y después de Isabel II, hasta que esta decidió que formase parte del Patrimonio de la Corona en 1865, dotando así a sus bienes integrantes de un carácter inalienable<sup>3</sup>. Esta condición limitó el ingreso de obras procedentes de donaciones o legados, conceptos jurídicos que, además, no estaban asentados en la práctica cotidiana de los museos españoles. En efecto, las primeras donaciones recibidas no aparecen expresadas como tales, sino como meros «ofrecimientos». Es el caso del busto de *Fernando VII* de José Álvarez Cubero (E563), que el monarca –al que los propietarios se lo «ofrecen respetuosamente»<sup>4</sup>– destinó al Museo, como hizo un año más

---

Quiero expresar mi agradecimiento a Yolanda Cardito, Montserrat Carrión, Ana Gutiérrez Márquez, Lorenzo Prats y Luis Rueda.

1 Gutiérrez Márquez 2007.

2 Para los otros dos museos, véanse Villarreal 2006 y Martínez 2018.

3 Sobre la Ley, de 12 de mayo de 1865, de Patrimonio de la Corona, véase Fernández y Prieto 2019, pp. 112-15.

4 Madrid, Archivo del Museo del Prado (en adelante, AMP), caja 1341, leg. 11.200, exp. 13, doc. 1.



1. Taller romano, *Hermas de un larario de Pompeya*, 40-70 d.C.. Mármol, 26,5 x 54,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, E639

tarde con el *Cristo crucificado* de Velázquez (P1167), que igualmente fue entregado por el duque de San Fernando al rey y no al Museo. La siguiente donación, realizada por María Sandalia Acebal en 1842, fueron las *Hermas de un larario de Pompeya* (E639) [fig. 1]. En comparación a otras previas, esta supuso un cambio cualitativo por dos razones: por un lado, la documentación administrativa ya especificaba que se trataba de un regalo; y, por otro, este no solo se hacía directamente al Museo, al margen de que tuviera que contar con la aprobación de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, sino que tenía un destino concreto: la Galería de Escultura<sup>5</sup>. Del mismo modo, el conjunto de esculturas budistas procedentes de Vietnam (E769, E3342, E3343) tuvo el carácter de donación, en este caso realizada por Carlos Palanca Gutiérrez en 1863<sup>6</sup>.

A pesar de que cada uno de estos ingresos, que cubren de forma exigua las cinco décadas de vida del Real Museo, obedecía a razones muy diferentes, tres de ellas contribuyeron a definir las donaciones y legados posteriores. La entrega del *Cristo* de Velázquez venía a satisfacer el deseo del Museo, que había pretendido adquirir ese cuadro en París años atrás, y, al igual que la donación de Sandalia Acebal, tenía como finalidad el enriquecimiento de las colecciones, pues con frecuencia se intenta que estos nuevos bienes ayuden a cubrir un vacío determinado. Un segundo caso es el del busto de Álvarez Cubero, ofrecido por parte de los hijos del escultor. Este representaba la primera donación realizada por un artista o sus herederos al Museo y, por consiguiente, el primer ejemplo de lo que se constituyó como una forma frecuente de acrecentamiento a la hora de incorporar obras de artistas contemporáneos. Por el contrario, las obras donadas por el militar Carlos Palanca debieron

ser consideradas un verdadero botín de guerra, o al menos eso se deduce de la documentación. En ella quedaba especificado que se trataba de bienes «cogidos por nuestras tropas en la campaña del Imperio de Annam», esto es, durante la expedición franco-española a Cochinchina entre 1858-1862, que había sido motivada por el asesinato de diferentes religiosos y misioneros católicos y donde el propio Palanca dirigió el contingente español. Sin duda, fue un ingreso excepcional y único, como refleja el hecho de que el Prado no volvió a recibir obras de procedencia o consideración similar.

En el Museo de la Trinidad la casuística no resulta muy distinta, si bien las donaciones fueron aún más exiguas. La primera de ellas fue la serie de las *Cuatro partes del mundo* de Jan van Kessel (P1554), efectuada por el conde Léopold Armand Hugo a finales de 1865<sup>7</sup>, que extrañamente no fue destinada al Real Museo. En efecto, este parecía el lugar más adecuado para ingresar estas obras, puesto que el conjunto había sido extraído de las colecciones de Carlos IV durante la Guerra de la Independencia. Sin embargo, la carta del conde Hugo especificaba que su destino era el Museo Nacional, aspecto que resulta todavía más sorprendente al conocer que Eugenio de Ochoa, cuñado de Federico de Madrazo (director entonces del Real Museo), actuó de intermediario entre el donante y el propio Ministerio de Fomento, del que dependía este museo. Quizás el hecho de que Ochoa hubiera sido director de Instrucción Pública (una de las divisiones de Fomento) hasta julio de 1865 pueda explicar que el ofrecimiento fuese hecho a la Trinidad. En todo caso, el gesto del benefactor respondía a una intención de restitución en favor del patrimonio de la nación, que posteriormente tendría cierta continuidad en el Museo del Prado tras adscribirse a este los fondos de dicha institución en 1872.

El retrato del coronel Joaquín Márquez de Prado (P5754) se convirtió en 1866 en el primer legado en la historia de la Trinidad (el Real Museo no recibió nunca un ingreso de este tipo). Más allá de su carácter de donación *post mortem*, este ingreso, al igual que en el caso del busto de Álvarez Cubero, reflejaba una vinculación familiar entre la benefactora (Soledad Márquez) y la obra, que representaba a su padre. No obstante, hasta ese momento la institución no había recibido retratos de personalidades contemporáneas por donación, pues estos siempre acababan en la Real Academia de San Fernando. El estudio de la documentación del archivo de esta revela que la benefactora había decidido destinar inicialmente el

5 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 2.

6 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 3.

7 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 4.





2. Pierre Guérin, *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*, h. 1815. Óleo sobre lienzo, 147 x 195 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P6277

cuadro a la Academia, pero el rechazo de su ofrecimiento motivó que escogiese el Museo de la Trinidad como segunda opción<sup>8</sup>.

Este extraño caso de donación permite reflexionar asimismo sobre otro aspecto que resulta sorprendente. A pesar de que esta institución fue la destinataria principal de las obras adquiridas por el Estado a artistas vivos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas desde 1856, no llegó a crear ninguna vinculación con ellos, tal y como refleja el hecho de que las donaciones de obras contemporáneas no tuvieran lugar hasta 1874, momento en que la Trinidad ya había sido suprimida pasando sus obras al Prado. Entre las pocas excepciones se encuentra la donación de dos obras (P3913 y P6059) en 1873 por Manuel de la Revilla, quien precisamente trabajaba en el Ministerio de Fomento, ubicado en el mismo edificio que el propio Museo; hecho que pudo facilitar las gestiones y motivar la entrega de ambos cuadros, uno pintado por su padre José de la Revilla.

## El Museo Nacional de Pintura y Escultura

De forma casi inmediata, la institución surgida de la unión del Real Museo con el de la Trinidad empezó a recibir obras de artistas vivos o recientemente fallecidos. A lo largo de los primeros años de su

andadura, estos actos eran realizados casi siempre por donantes extranjeros y solían consistir en una sola obra. Esta situación se mantuvo hasta que en 1887 tuvo lugar la donación de Félix Périn<sup>9</sup>, que se convirtió en la primera de gran envergadura al estar integrada por una escultura (E992), un cuadro (P6277) y numerosas estampas y dibujos pertenecientes a diferentes artistas, entre los que se encontraban el padre del donante, Alphonse Henri Périn, y varios artistas relacionados con este, como Pierre Guérin [fig. 2]. Las gestiones estuvieron a cargo de Federico de Madrazo, quien se ocupó personalmente de su llegada a España desde finales de 1886<sup>10</sup>. Él mismo secundó este gesto años después con su propio legado, consistente en el conjunto de su iconoteca y otros cuadros<sup>11</sup>. Si bien es cierto que, tal y como veremos, las donaciones monográficas de artistas fueron destinadas sobre todo al Museo de Arte Moderno, el cual comenzó su andadura prácticamente una década más tarde, esta nueva forma de donación estaba ya presente en el Museo Nacional de Pintura y Escultura.

Con todo, el primer capítulo destacado en la historia de la nueva institución fue la donación en 1889 de Dionisia Vives Zires, condesa de Cuba y duquesa viuda de Pastrana, compuesta por más de 200 cuadros y considerada la primera colección particular recibida por el Prado. Desde entonces, esta vía de incremento de los fondos del Museo ha marcado su trayectoria, aunque las motivaciones de los benefactores, las condiciones de selección y exhibición de las obras, y las características de estas han ido variando a lo largo del tiempo. En su mayoría han sido legados, salvo los casos de Pastrana, Dolores Hernández Márquez (marquesa viuda de Cabriñana del Monte) y los producidos durante esta última década, desde la donación de Várez Fisa (2013)<sup>12</sup> hasta la de Hans Rudolf Gerstenmaier (2019)<sup>13</sup>. Pese a que en muchas de las donaciones el Museo pudo gestionar o negociar las obras seleccionadas, la situación resultaba bastante más compleja al tratarse de legados, dependiendo en última instancia de lo dictado en el testamento. Mientras que Ricardo Blanco Asenjo (1897), Arturo Amblard (1906), Pablo Bosch<sup>14</sup> (1915) o, ya más tardíamente, Juan Bautista Robledo Sanz (1981) autorizaron al Museo

8 La Academia lo rechazó porque solo admitía «obras de mérito verdadero» (Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 1-54-1). La única documentación sobre este legado en el Archivo del Museo del Prado figura en el *Inventario de nuevas adquisiciones*, reg. n.º 174.

9 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 20.

10 Madrazo y Kuntz 1994, p. 889.

11 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 9.

12 Silva 2013.

13 Barón 2019.

14 Martínez 2021.



3. A Montaje del legado Fernández Durán en las salas del Museo del Prado, h. 1952. Madrid, Museo Nacional del Prado, Archivo, caja 99, leg. 16.09, exp. 11, doc. 16

para que pudiera escoger aquellas obras que considerasen de especial interés, el codicilo de Ramón de Errazu (ejecutado en 1904) estipulaba de manera clara la relación de obras legadas<sup>15</sup>.

Un caso singular es el testamento de Pedro Fernández Durán (ejecutado en 1930), que implicaba la aceptación de toda su colección, compuesta por más de 3.000 obras, entre ellas 85 pinturas y un gran número de objetos de artes decorativas. El legado, el más numeroso de toda la historia del Prado<sup>16</sup>, conllevaba, por sus propias dimensiones, muchos problemas, como bien se recogía en un informe la institución: «La generosa disposición testamentaria no dejaba al Museo en libertad de seleccionar y la importancia excepcional de varias piezas impuso la aceptación del legado a pesar del espacio que para su instalación se requería y aunque la índole de parte de los objetos no encajaba dentro del marco tradicional del Museo»<sup>17</sup>. Además de su gran volumen, el legado implicaba la exposición de las obras, que debían permanecer unidas pese a su naturaleza heterogénea y a la escasez de salas disponibles. Finalmente, como en el caso de la donación Pastrana y de los legados Errazu y Bosch, se acabó creando un espacio diferenciado del resto del Museo, aunque aquí, además, se decidió evocar un ambiente que recordase, en la medida de lo posible, la propia residencia de Fernández Durán [fig. 3], pues esta era la mejor manera de integrar un conjunto tan diverso en el que destacaban armaduras, piezas de cerámica y textiles —muchos de ellos enmarcados para su exhibición—.

15 Barón 2005, p. 65.

16 Matilla 2006, pp. 41-44.

17 Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.02, exp. 8, doc. 3.

18 Alonso 2019.

19 Gutiérrez Márquez 2018, pp. 61 y 81.

## El Museo de Arte Moderno

Creado en 1894, el Museo de Arte Moderno —inicialmente denominado Museo de Arte Contemporáneo hasta su inauguración en 1898— permitió establecer una relación con el arte contemporáneo que resultaba muy diferente a la mantenida, primero, por el Museo de la Trinidad y, desde 1872, por el Museo de Pintura y Escultura; aspecto manifestado en el particular peso que tuvieron en esta nueva institución las donaciones de artistas coetáneos. Esta forma de implicación se había circunscrito hasta entonces, salvo contadas excepciones, a la Real Academia de San Fernando<sup>18</sup>, pero desde finales del siglo XIX esta situación fue cambiando a medida que este tipo de donaciones comenzó a ser una pieza clave en la configuración de las colecciones del Museo de Arte Moderno.

Como ya se ha analizado<sup>19</sup>, en este proceso desempeñaron un papel fundamental los sucesivos directores, artistas que hubieron de valerse en no pocas ocasiones de sus redes profesionales. De todas esas iniciativas merece la pena destacar una que diferencia claramente al Museo de Arte Moderno del Prado. Alejandro Ferrant (desde 1903) y, más tarde, Mariano Benlliure (a partir de 1917) impulsaron la creación de una sala de retratos de artistas, que hasta 1923 se fue configurando principalmente a través de donaciones, tanto de los propios creadores o representados (nueve obras) como de sus familiares o herederos (hasta un total de ocho); tan solo en tres ocasiones se recibieron legados con tal fin, como el del pintor Miguel Jadrque (1919). Se generó así un conjunto heterogéneo, donde había desde obra sobre papel —como el retrato de Casto Plasencia de Ferrant [fig. 4]— hasta cuadros de muy diversos tamaños, y en el que, dada la procedencia geográfica de Benlliure, los valencianos alcanzaron un peso importante. Si bien la Real Academia de San Fernando había ido configurando desde hacía un siglo su iconoteca, la del Museo de Arte Moderno tenía una finalidad pública y suponía asimismo el inicio del recorrido expositivo, por lo que su carácter era muy diferente a la de aquella.

La presencia de estos retratos debió contribuir al incremento de nuevas donaciones de obras en las que se representaban a figuras ilustres de la época —muchas veces tras el fallecimiento de estos—. Aunque estas ya no iban destinadas propiamente a dicha sala, esta tendencia favoreció que el total de retratos ingresados de este modo acabase siendo muy superior al del Prado, en concreto 120 frente



4. Alejandro Ferrant, *Casto Plasencia* (dibujo preparatorio para estampa), 1890. *Gouache* sobre papel, 690 x 475 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D5309

a 70 de este último. De este modo, el Museo de Arte Moderno, como institución vinculada a la contemporaneidad a través de sus colecciones, generó un fuerte interés entre sus coetáneos. Dos ejemplos permiten ponderar hasta qué punto este hecho permitió la incorporación de algunas de las obras más conocidas de la actual colección decimonónica del Prado: la *Actriz doña María Guerrero como «Doña Inés»* de Raimundo de Madrazo (P3051), obra donada por el marido de la famosa actriz pocos días después del fallecimiento de esta, y los retratos de los hermanos Flores Calderón, Rafaela y Manuel, por Antonio María Esquivel (P4301 y P4302), ofrecidos por el segundo de los dos efigiados en 1911. En otras ocasiones, algunos legados recibidos estaban constituidos, única o mayoritariamente, por retratos

familiares. Así lo fue en el caso de los efectuados por el afamado crítico de arte Jacinto Octavio Picón (1923), compuesto por 11 retratos y varios dibujos de Eduardo Rosales, y por María Esteban Collantes, condesa de Esteban Collantes, (1968), consistente en cuatro efigies de sus padres y abuelos.

Al margen de excepciones previamente citadas, como la donación de Félix Périn (1887) y el legado de Federico de Madrazo (1894), cuyo destinatario fue el propio Prado, el resto de donaciones monográficas de artistas tuvieron como beneficiario al Museo de Arte Moderno, que llegó a reunir siete conjuntos destacados. El primero –y más conocido– de estos ingresos fue la donación de obras de Carlos de Haes realizada por sus discípulos en 1900, tras su muerte<sup>20</sup>. Dada su envergadura (constaba de 180 estudios al óleo, 129 dibujos y 47 estampas), sirvió de referencia para otras posteriores. Esta fue seguida por las tres realizadas de forma sucesiva por Rogelio de Egusquiza, de quien la institución solo poseía una obra suya hasta ese momento. El artista dio nueve grabados en 1901, siete dibujos y un busto un año después, y cuatro grandes cuadros en 1914<sup>21</sup>. Precisamente las dos primeras entregas fueron consideradas como parte de un mismo grupo, razón por la que fueron expuestas como tal en el Museo<sup>22</sup>. El siguiente caso, la donación hecha por la familia de Aureliano de Beruete, tuvo lugar en dos momentos distintos: tras la muerte del pintor, cuando su hijo (llamado igual que su padre) ofreció 12 de sus obras en 1913; y una vez fallecido este último en 1922, momento en que la viuda del paisajista, María Teresa Moret, decidió donar otras 14 obras, además de los retratos de su marido y ella realizados por Sorolla (P4646 y P4655). Los testimonios del matrimonio al respecto revelan la implicación que ambos llegaron a tener con el Museo de Arte Moderno. Prueba de ello fue la negativa de Beruete a vender su retrato a la Hispanic Society de Nueva York, pues su deseo era destinarlo a dicha institución: «Este lienzo tiene para mí un mérito inmenso: pertenece a una época que ya pasó; tiene algo que dudo pudiera darse en otro [...]. Desde que fue conocido obtuvo un éxito grande»<sup>23</sup>. De igual modo, su esposa confesó: «Nunca me hubiera separado [de estos cuadros] de no haber sido por el destino

20 Gutiérrez Márquez 2002, pp. 119-122.

21 Cartas de Rogelio de Egusquiza al director del Museo de Arte Moderno, 18 de mayo de 1901 y marzo de 1902, y carta de Rogelio de Egusquiza (sin encabezamiento), mayo de 1914. Madrid, AMP, fondo Museo de Arte Moderno. La tercera de ellas se encuentra reproducida en Gutiérrez Márquez 2018, p. 261.

22 Así se puede ver en la tarjeta postal n.º 87 editada por Fototipia Thomas (Barcelona), donde aparece el siguiente texto: «MADRID. Vestíbulo del Museo de Arte Moderno». Se trata de una de las pocas imágenes del Museo que permite documentar los criterios museográficos seguidos en la exposición de estas donaciones.

23 Carta de Aureliano de Beruete a Joaquín Sorolla, 16 de mayo de 1908, en Marín 1985, carta n.º 43, p. 55.

que les doy»<sup>24</sup>. De hecho, con ocasión de la segunda donación, figuras como Francisco Pompey señalaron cómo esta cumplía así la voluntad de su marido, quien había dispuesto que dichas obras pasaran al Museo tras el fallecimiento de su hijo<sup>25</sup>.

Siguiendo este mismo camino, con ocasión de la muerte de Maurice Fromkes en 1931, su viuda, la americana Eva Maryan Halle, entregó al Estado español 13 retratos pertenecientes a una iconoteca que el artista lituano no había podido completar con el fin de hacer realidad el deseo de su marido, que quería poner a disposición pública este proyecto. Si bien no consta en el Archivo del Museo del Prado que su ofrecimiento fuera aceptado formalmente, la prensa recogió la noticia y las obras pasaron en efecto al Museo de Arte Moderno<sup>26</sup>. Una donación en la que tuvo que influir el ánimo de la viuda, también artista<sup>27</sup>, que benefició asimismo a otras instituciones, en especial algunas radicadas en Segovia, lugar donde el matrimonio se había asentado.

En similares condiciones se produjeron, unas décadas más adelante, la donación de la viuda e hijos de Fernando Álvarez de Sotomayor, compuesta mayoritariamente por estudios y obras de pequeño formato, en 1961 —un año después de su fallecimiento—; la de Kathleen Bailey, que había enviudado del pintor americano Wells Moses Sawyer en 1960 y entregó ocho paisajes españoles cinco años después; y la de los herederos de Daniel Vázquez Díaz y su esposa, la escultora Eva Aggerholm, materializada el mismo año en que falleció el pintor (1969) a través del ingreso de 16 obras del primero y nueve de la segunda. Para entonces, tal y como hemos apuntado previamente, el Museo de Arte Moderno había pasado de dividirse en dos instituciones —una orientada al siglo XIX y otra al arte contemporáneo— a unirse de nuevo en una sola como Museo Español de Arte Contemporáneo en 1968. En el caso de las donaciones de Sotomayor y de Vázquez Díaz, estas tenían además como finalidad la creación de una sala propia donde quedaran expuestas las obras de estos artistas, cuestión muy significativa para el primero de ellos. Como bien señaló la prensa<sup>28</sup>, el último espacio de este tipo que había habilitado el Museo de Arte Moderno se había dedicado a Ignacio Zuloaga (1933), cuya enemistad con Sotomayor —director del Prado



5. Vicente Palmaroli, *El concierto*, h. 1875. Óleo sobre tabla, 47,5 x 67,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P4551

hasta su muerte— era bien conocida. Parece evidente que, mediante esta donación, la familia pretendía equiparar a este con el pintor vasco, y quizás así cumplir con un viejo deseo suyo.

El caso de Vicente Palmaroli Reboulet, hijo del pintor Vicente Palmaroli González, ocupa un lugar destacado dentro de este proceso, por cuanto su legado al Museo de Arte Moderno presenta notables diferencias con todos los anteriores. Durante décadas, Palmaroli se había dedicado a atesorar, normalmente a través de adquisiciones, algunas de las principales obras de su padre que se encontraban dispersas en diferentes colecciones, fundamentalmente madrileñas<sup>29</sup>, como *El concierto*, que había sido uno de los cuadros preferidos del egregio coleccionista Gustavo Bauer [fig. 5]. Una carta de 1934 dirigida a Ricardo Gutiérrez Abascal, director entonces del Museo, devela sus propósitos:

Desde que mis medios, siempre modestos, me lo han permitido, me he dedicado a recoger obras de mi padre, que tengo hoy reunidas, y en mis dos testamentos, hecho el primero en Manila, en 1921, y el segundo en Génova, en 1928, queda dispuesto que todas ellas pasen a ser propiedad del Museo Moderno a mi muerte [...]. De ello resulta que [...] de los 30-40 cuadros, estudios y bocetos reunidos podrá formarse una idea completa de lo que fue Don Vicente Palmaroli [...] poco conocido en España y hoy muy olvidado<sup>30</sup>.

24 Gutiérrez Márquez 2018, p. 90.

25 Pompey 1922.

26 *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1932, p. 182.

27 Algunas noticias de interés sobre el matrimonio en González Pieras 2021, pp. 133 y 212-18.

28 «Nueva sala dedicada a la obra del pintor Álvarez de Sotomayor», *La Vanguardia española*, 5 de septiembre de 1961.

29 Del empeño de Palmaroli da buena cuenta también el material fotográfico con reproducciones fotográficas de muchas de las pinturas de su padre, guardadas cuidadosamente en un álbum (Madrid, Museo Nacional del Prado, HF823).

30 Carta de Vicente Palmaroli Reboulet a Ricardo Gutiérrez Abascal, 7 de diciembre de 1934. Madrid, AMP, fondo Museo de Arte Moderno.

A diferencia del resto de ejemplos abordados, en esta ocasión no se trataba de un mero desprendimiento de obras heredadas, normalmente aquellas que habían quedado en el taller del artista, sino que Palmaroli fue haciéndose con una selección amplia y diversa que cubría las diferentes etapas artísticas de su padre. Además, existía un claro deseo de restitución hacia la obra de un pintor que, fallecido en 1896, había caído para entonces en el olvido. El legado acabó ejecutándose en 1941 y constaba de 27 pinturas del artista, a las que se sumaban cinco de otros pintores (en su mayoría retratos de la familia) y un busto en bronce de Palmaroli realizado por Aniceto Marinas.

En medio de esta situación, ha de tenerse en cuenta que todas estas donaciones y legados monográficos de artistas del siglo XIX y primeras décadas del XX convivieron con otra circunstancia compleja. Aunque en principio el Museo de Arte Moderno debía recibir todas aquellas obras procedentes de este periodo (y así se hizo en los casos señalados), el Prado aceptó muchos de estos ofrecimientos, principalmente los más destacadas. Así sucedió con el legado de Ramón de Errazu (1905), compuesto en su totalidad por obras de artistas decimonónicos; hecho que motivó las quejas del Museo de Arte Moderno. A pesar de que este propuso diferentes iniciativas para intentar enmendar esta tendencia<sup>31</sup>, su éxito fue muy limitado, como refleja la llegada de nuevas obras de Vicente López, Federico de Madrazo, Eduardo Rosales o Mariano Fortuny en el Prado. Un ejemplo representativo de estas fuertes tensiones es el legado de, hijo de este último, materializado por su viuda, Henriette Negrin. Si bien constituía en sí mismo otra donación monográfica de artista, el conflicto entre instituciones provocó que no pudiese funcionar como tal, dada la dispersión al que este se vio sometido. Una parte fue al entonces Museo de Arte Moderno y otra a la Biblioteca Nacional de España, donde los 56 dibujos

y acuarelas que habían sido destinados inicialmente al primero permanecieron en depósito hasta 1997, cuando ingresaron en el Museo del Prado.

Una de las principales razones de esta casuística era la imprecisión de los documentos notariales o de las propias mandas de los benefactores, que normalmente no especificaban el nombre del museo o tan solo indicaban como destinatario al «museo nacional», condición que compartían ambas instituciones. Esta circunstancia benefició sobre todo al Prado, que entre 1898 y 1971 recibió hasta 15 legados con obras del siglo XIX, en especial de la primera mitad<sup>32</sup>. La lectura de las actas del Patronato del Museo revela que dicha situación se repitió con cierta frecuencia<sup>33</sup> y que, frente a la posibilidad de rechazar algunas donaciones, existía la supuesta obligación de aceptar estos legados<sup>34</sup>. Especial relevancia presenta el legado de Daniel Carballo Prat, conde de la Pradère (1933), pues demuestra lo compleja que fue la convivencia entre ambas instituciones en cuanto a la recepción de este tipo de adquisiciones. En cumplimiento de su testamento, el Prado recibió nueve pinturas —entre ellas, tres de Vicente López, Antonio María Esquivel y Joaquín Manuel Fernández Cruzado—<sup>35</sup>, pero las cuatro de Hermenegildo Anglada Camarasa fueron destinadas al Museo de Arte Moderno<sup>36</sup>, donde deberían haber ido todas ellas atendiendo a su fecha de realización.

Hubo, no obstante, algunas excepciones donde el ingreso de las obras se realizó con total normalidad. La primera fue la donación de Pedro Ruiz Prieto (1908), llevada a cabo solo unos años después del legado de Errazu y también compuesta por obras de pintores de la segunda mitad del siglo XIX. Ruiz Prieto fue médico de profesión y amigo de José Jiménez Aranda, de quien ofreció cinco obras, a las que sumó otras tres de artistas sevillanos<sup>37</sup>. Su donación fue realizada de forma específica al Museo de Arte Moderno, con la

31 Gutiérrez Márquez 2018, pp. 65, 69 y 162.

32 Estos legados fueron los siguientes: Matilde Zengotita Bengoa (1904), Dolores Collado Echagüe, duquesa viuda de Bailén (1919), Cristina Hagyi, condesa de Morphy (1935), Cecilia Barinaga de la Loma (1940), Mariano Lanuza y Fernández (1940), Manuel Girona Canaleta, II conde de Eleta (1941), Valentín Menéndez y San Juan, conde de la Cibera y de Goyeneche (1944), Carlos Manzano Pastor (1951), María de la Cuesta (1952), Enrique Puncel y Bonet (1953), Joaquín Irureta-Goyena (1953), Luis de Pedroso y Madán, conde de San Esteban de Cañongo y de Berrasen (1954), Antonia Díaz Álvarez (1956), Carlos Escolar y Aragón (1958), Luisa Molet Iturralde (1959) y María Paz García de la Lama (1964).

33 Mientras que el Patronato del Museo del Prado, reunido a fecha de 17 de octubre de 1935, rechazó una oferta de venta directa de un retrato de Vicente López por ser «adquisición más propia para el Museo de Arte Moderno», dos años antes se había admitido el legado de una obra del mismo pintor. Madrid, AMP, caja 1380, leg. 19-15, exp. 2.

34 Así, por ejemplo, el Patronato del Museo del Prado, reunido a fecha de 6 de diciembre de 1946, rechazó la donación de Luis de Pedroso, conde de San Esteban de Cañongo, que finalmente entró en 1954 como legado. Madrid, AMP, caja 1380, leg. 19-15, exp. 3.

35 Madrid, AMP, caja 99, leg. 16.09, exp. 12, doc. 1.

36 Acta de la Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno, 8 de julio de 1933. Madrid, AMP, fondo Museo de Arte Moderno.

37 Madrid, AMP, fondo Museo del Arte Moderno, caja 13, exp. 2.

condición de que «en lo sucesivo figurarán sin dejar por ningún concepto de exhibirse en él»; una exigencia que marcó el futuro de muchos de estos ingresos en el Museo. Asimismo, debe destacarse el legado de Xavier Laffitte y Charlesteguy (1930), quien especificó en su testamento la división de las obras entre ambas instituciones: «Lega al Museo del Prado todos los cuadros procedentes de la colección que tuvo el padre del testador y al Museo de Arte Moderno de Madrid todos los cuadros modernos que al mismo testador pertenecen»<sup>38</sup>. El destino que ambos museos dieron a las obras de Laffitte (17 ingresadas en el primero y 34 en el segundo) fue muy diferente. Así el Patronato de este último decidió lo siguiente:

Interpretando ampliamente los derechos del causante, en cuanto a la exhibición de las obras, objeto del legado, en las Salas de este Museo, se autorice para que algunas de ellas puedan ser concedidas, en depósito, a Museos oficiales de Capitales de provincias, atendiendo preferentemente al lugar de nacimiento de los autores, o a regiones en cuyas costumbres encaje el asunto de los lienzos.<sup>39</sup>

La falta de espacio se había convertido en un problema para el Museo de Arte Moderno desde hacía décadas. Es posible que esta circunstancia llegase a frustrar algunas otras donaciones, pues su destino como depósito en otras instituciones difícilmente podía servir de estímulo para futuros benefactores<sup>40</sup>. Por el contrario, el Prado siempre puso especial cuidado en salvar las obras donadas de este tipo de movimientos externos, e incluso de su participación en exposiciones fuera del Museo, al menos durante los años en que la sala dedicada a la respectiva donación (Pastrana, Errazu, Bosch, Fernández Durán y Conde de la Cimera fueron las más destacadas) debía permanecer abierta, que normalmente no superaba las dos décadas.

Análogamente, el Museo de Arte Moderno recibió obras procedentes de algunas colecciones formadas por particulares, cerniéndose aún sobre muchos de ellos el más absoluto desconocimiento. Un caso representativo dentro de esta categoría es el legado de Carmen del Río Fernández (1935). Divorciada

del empresario y urbanista madrileño Marcelo Usera, decidió entregar su colección a esta institución, mientras que el resto de obras heredadas de su padre y de su abuela fueron destinadas a su administrador. Con todo, la cláusula quinta de su testamento designaba como principal heredera de su patrimonio inmueble a la Real Academia de San Fernando, que debía emplearlo para «instituir premios y costear carrera a los alumnos aventajados en el arte, incluso pensionando a los que sean merecedores, para ampliar estudios con relación al arte en el extranjero»<sup>41</sup>. Tanto su propia situación conyugal como la existencia de varios legados y el contenido de su colección indican la interesante personalidad de esta figura, pendiente de un estudio más detallado. Entre las obras recibidas por el Museo, no se incluyeron retratos —quizás quedaron dentro de la otra hijuela de la herencia familiar— y algunas pinturas solo presentaban un mero interés decorativo. Sin embargo, tres de ellas tenían un marcado carácter social, como *La defensa de la choza* de Antonio Fillol (P5857), cuyo tema (la lucha entre los propietarios y los labradores valencianos) resulta realmente singular dentro del coleccionismo coetáneo.

Otros legados, como el de Mercedes Sánchez de Toca, de ese mismo año, y el de María Josefa Barrios Aparicio, marquesa de Vistabella y marquesa viuda de la Ensenada, (1953) eran mucho más heterogéneos y, además de retratos familiares, había otras obras, e incluso elementos de mobiliario. La última gran donación del Museo de Arte Moderno se recibió en 1968 de manos de María de los Ángeles Sainz de la Cuesta, viuda de Juan Vitórica Casuso, I conde de los Moriles, destacado militar y político que fue asesinado durante los primeros meses de la Guerra Civil. El fallecimiento de su hijo, Antonio María Vitórica, II conde, el 18 de junio de 1968 debió motivar —o acaso precipitar— este ofrecimiento<sup>42</sup>, que fue aceptado el 26 de julio de ese mismo año<sup>43</sup>. Para la condesa viuda la donación tenía un componente sentimental, pues se realizó en memoria de su marido, y así exigió que figurase. No obstante, a diferencia de otros ingresos anteriores con estas características que fueron más variados, en este caso el grueso de la colección recibida lo configuraba una

38 Madrid, AMP, caja 99, leg. 16.09, exp. 10.

39 Acta de la Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno, 14 de julio de 1930. Madrid, AMP, fondo Museo de Arte Moderno.

40 La artista Adela Ginés puso como condición para el legado de dos obras suyas que siempre estuviesen expuestas. Por esa razón, Patronato del Museo se vio obligado a rechazar su ofrecimiento inicialmente: Acta de la Junta del Patronato, 21 de junio 1919. Madrid, AMP, fondo Museo de Arte Moderno. A pesar de ello, las obras acabaron ingresando más tarde.

41 Testamento de Carmen del Río Fernández otorgado ante Manuel Enciso de las Heras, 23 de noviembre de 1935. Madrid, Archivo General de Protocolos.

42 En el catálogo hecho entonces apenas se ofrecen datos sobre el origen de la colección y las intenciones de la donante: Puente 1969, s. p.

43 *Boletín Oficial del Estado*, n.º 198 (17 de agosto de 1968), p. 12209.

veintena de obras (pinturas y dibujos) consideradas de Eugenio Lucas<sup>44</sup>. Quizás Joaquín de la Puente, entonces conservador del Museo de Arte Moderno, decidió realizar una selección tan específica al no contar la institución con obras de dicho pintor y haber procurado alguna adquisición en esos mismos años. En todo caso, el protagonismo de un solo artista convierte a esta donación en una excepción dentro de la historia del Museo, pues aquí se trataba de una colección particular y no del acervo conservado por los descendientes de un artista.

## El Museo del Prado desde 1971

La vuelta de las colecciones del siglo XIX al Prado y la creación del Museo Español de Arte Contemporáneo, que comenzó su andadura en 1975 con motivo de su traslado a Ciudad Universitaria, planteó nuevas disyuntivas en torno a las donaciones y legados de los pintores coetáneos, replicándose la situación mantenida durante años por esta primera institución y el antiguo Museo de Arte Moderno. De hecho, el Prado recibió a lo largo de la década siguiente numerosas obras de Pablo Picasso, Joan Miró y Juan Gris, que, aunque en los dos primeros casos obedecían sobre todo a la dinámica ya analizada para este tipo de casos, debían haber sido destinadas al nuevo museo. Desde entonces, el Prado ha seguido recibiendo donaciones monográficas de artistas procedentes de sus familiares, pero centradas ahora en la compilación —o más bien en la salvaguarda— de los archivos personales de pintores decimonónicos, como son los casos de Enrique Simonet (2015) y de Cecilio Pla (2018).

Dentro de este ámbito, el papel desempeñado por diversas empresas y fundaciones —y singularmente la Fundación Amigos del Museo del Prado— desde la década de 1970 se ha convertido en un pilar fundamental para el incremento de las colecciones, aspecto ya analizado en otras ocasiones<sup>45</sup>. Del mismo modo, esta

forma de adquisición ha experimentado en la última década un extraordinario desarrollo gracias a la iniciativa de particulares como José Luis Várez Fisa, Óscar Alzaga, Plácido Arango, Hans Rudolf Gerstenmaier, Carmen Sánchez y Juan José Luna, a quienes se unen otras muchas aportaciones con una o varias obras.

El acervo del Prado sería muy diferente de no haber existido las donaciones y legados que han construido este relato, trazado en estas páginas de manera necesariamente breve. Una muestra de ello es que alrededor de un tercio de sus colecciones procede de los más de 260 ingresos de este tipo que se han recibido, siendo muchas más las primeras que los segundos. Si bien este porcentaje es aún mayor en los campos de las artes decorativas, la numismática y la medallística (70%), supone el 20% de las obras sobre papel (dibujos, acuarelas, estampas y fotografías), el 12% de las pinturas y el 8% de la escultura, así como aproximadamente un tercio de los fondos bibliográficos del Museo. Gracias a estos benefactores el Prado no solo cuenta con la mejor colección existente de Francisco de Goya —cuya representación sería paupérrima sin las donaciones del barón d'Erlanger ni las compras del legado Villaescusa, por ejemplo—, sino que también ha podido incorporar nuevos nombres y cubrir periodos artísticos que estaban ausentes en los fondos fundacionales de aquellas tres instituciones que han confluído en el actual museo. Es el caso de la pintura anterior al siglo XVI —especialmente la española—, pero también de épocas posteriores, desde pintores como Alonso Berruguete, el Greco y Francisco de Zurbarán hasta distintos artistas decimonónicos. De hecho, obras destacadas que en la actualidad se exponen en las salas del siglo XIX, como el retrato *de Amalia* de Llano y Dotres, condesa de Vilches, de Federico de Madrazo (P2878), *Los hijos del pintor en el salón japonés* de Mariano Fortuny (P2931) o *Chicos en la playa* de Joaquín Sorolla (P4648), ingresaron de esta forma. Cuesta imaginar el Museo del Prado sin ninguna de ellas.

44 Un año después la condesa realizó otra donación de siete obras de pintura antigua, que fueron destinadas esta vez al Prado, sin la exigencia de perpetuar la memoria de su marido: Madrid, AMP, caja 98, leg. 16.03, exp. 43.

45 Respecto a la Fundación Amigos, véase Pancorbo 2021, pp. 157-62 y 266-67.

## Bibliografía

### Alonso 2019

María Victoria Alonso, «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», *Archivo Español de Arte*, vol. XCII, n.º 366 (2019), pp. 191-202.

### Barón 2005

Javier Barón (ed.), *El legado Ramón de Errazu* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

### Barón 2019

Javier Barón (ed.), *Donación Hans Rudolf Gerstenmaier al Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

### Fernández y Prieto 2019

Tomás Ramón Fernández y Jesús Prieto, *Historia institucional del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Alfonso Martín Escudero-Marcial Pons, 2019.

**González Pieras 2021**

Ángel González Pieras, *La Segovia oculta (la Edad de Plata del arte y la cultura)*, Segovia, El Adelantado, 2021.

**Gutiérrez Márquez 2002**

Ana Gutiérrez Márquez, «Carlos de Haes. 1826-1898. Biografía y trayectoria artística», en José Luis Díez (ed.), *Carlos de Haes (1826-1898)* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, pp. 67-127.

**Gutiérrez Márquez 2007**

Ana Gutiérrez Márquez, «Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado», en José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 430-61.

**Gutiérrez Márquez 2018**

Ana Gutiérrez Márquez, *Historia del Museo de Arte Moderno, 1898-1971*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.

**Madrazo 1994**

Federico de Madrazo y Kuntz, *Epistolario*, vol. 2, José Luis Díez (ed.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

**Marín 1985**

Fernando Arturo Marín, «Aureliano de Beruete. Cartas a Joaquín Sorolla», *Liño*, n.º 5 (1985), pp. 7-100.

**Martínez de la Vega 1987**

Eduardo Martínez de la Vega, «Don Pedro Franco Dávila. Estudio histórico con nuevos documentos», en VV. AA., *Homenaje al gran naturalista ecuatoriano Don Pedro Franco Dávila en su segundo centenario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1987, pp. 83-124.

**Martínez Plaza 2018**

Pedro J. Martínez Plaza, «Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado», en Javier Portús (ed.),

*Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 258-71.

**Martínez Plaza 2021**

Pedro J. Martínez Plaza, «“The Only Delight of My Life”: the Collection of Pablo Bosch (1841-1915) and Its Bequest to the Museo del Prado», *Journal of the History of Collections*, vol. 33, n.º 2 (2021), pp. 307-21.

**Matilla 2006**

José Manuel Matilla, «Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes», en José Manuel Matilla y Nicholas Turner (eds.), *Dibujos italianos del siglo XVI en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 31-49.

**Pancorbo 2021**

Alberto Pancorbo, *Historia de la Fundación Amigos del Museo del Prado, 1980-2020*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2021.

**Pompey 1922**

Francisco Pompey, «Un importante legado al Museo Nacional de Arte Moderno», *Revista de Bellas Artes*, n.º 9 (1922), p. 19.

**Puente 1969**

Joaquín de la Puente, *Eugenio Lucas en la donación Vitorica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1969.

**Silva 2013**

Pilar Silva (ed.), *Donación Várez Fisa* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

**Villareal 2006**

Lucía Villareal, «Donaciones y legados», en Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. III, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 940-61.

**Cómo citar**

Pedro J. Martínez Plaza, «Donaciones y legados a los museos del Prado, de la Trinidad y de Arte Moderno: tres casos diferentes con un mismo final», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/06-martinez-plaza.html>].



# Los legados de Manuel García de la Prada y Fernando Guitarte: la colección de Goya de la Real Academia de San Fernando

Itziar Arana Cobos

La colección de obras de Francisco de Goya constituye una de las señas de identidad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, este conjunto no es reflejo de la actividad del pintor durante su periodo en la corporación, sino que se ha ido formando posteriormente gracias a donaciones, legados y herencias. Entre todas las generosas aportaciones que ha recibido la Academia, el legado de Manuel García de la Prada (1767-1839) y la herencia de Fernando Guitarte y García de la Torre (1884-1978), distantes cronológicamente y muy diferentes entre sí tanto en su cuantía y naturaleza como en las circunstancias inherentes a su aceptación, son los dos que, en mayor medida, han contribuido a definir la especial personalidad del conjunto que mejor singulariza las colecciones del Museo de la Academia y de la Calcografía Nacional y, por extensión, de la Real Academia como institución, que «tiene por suyo a Goya y cifra en él su mayor orgullo»<sup>1</sup>. En este trabajo nos ocuparemos de recordar las figuras de ambos benefactores.

Manuel García de la Prada y Gomara<sup>2</sup> nació en Madrid el 29 de diciembre de 1766<sup>3</sup>. Único hijo superviviente del cántabro Juan Sixto García de la Prada (1735-1800), rico comerciante de telas,

financiero y uno de los fundadores del Banco de San Carlos, Manuel comenzó con apenas dieciséis años su actividad de comerciante de sedas en una tienda de la Puerta de Guadalajara (Madrid). Pudo hacerlo gracias a la solicitud de emancipación gestionada por su padre, quien además favoreció este precoz inicio de la actividad empresarial de su hijo entregándole parte de la legítima que le correspondía por el fallecimiento de su madre tres años atrás<sup>4</sup>. Si Juan Sixto, director de los Cinco Gremios Mayores y Caballero de Carlos III desde 1794, representó a la perfección a la influyente burguesía<sup>5</sup> con influencia en los círculos sociales, económicos, políticos e, incluso, religiosos a través de su hermano, el inquisidor Fernando García de la Prada, su hijo Manuel no solo multiplicó la fortuna heredada con sus negocios en el comercio y la banca, sino que además amplió el horizonte de sus intereses sociales al ambiente cultural de la época.

Como miembro de la Junta de Gobierno del Banco Nacional de San Carlos, cuya dirección había rechazado por incompatibilidad con sus negocios, en 1808 fue uno de los vocales que representó al Banco en la firma del Estatuto de Bayona. Cuando, tras la guerra de la Independencia, justificó su conducta política en un escrito de carácter exculpatorio,

1 Sánchez Cantón 1928, pp. 11-23.

2 Se han ocupado de su biografía Huarte 1960, pp. 505-605; Glendinning 1987, pp. 183-95; Blanco 2017, pp. 81-88; Del Río 2020.

3 Nacido el 29 de diciembre de 1767 y bautizado el 1 de enero de 1768, se le pusieron los nombres de Manuel Tomás, correspondientes a ambos días. Madrid, Archivo de la iglesia parroquial de Santa Cruz, libro 28 de bautismos, fol. 327v. En cuanto a su muerte, Manuel García de la Prada falleció en Madrid el 23 de noviembre de 1839.

4 Escritura de emancipación Juan Sixto García de la Prada a favor de Manuel García de la Prada y Gomara, 21 de diciembre de 1782. Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, 27232, exp. 24.

5 De la Mano 2011, pp. 545-46.

recordará el auxilio prestado en Bayona con su propio capital tanto al Banco de San Carlos y a los Cinco Gremios como a muchos de los presos que fueron allí conducidos entre finales de 1808 y principios de 1809, entre ellos José Rebolledo de Palafox, Arias Mon o el marqués de Santa Cruz<sup>6</sup>. Al igual que tantos otros miembros de la oligarquía económica, se integró en el aparato burocrático de José Bonaparte, primero como regidor de la municipalidad establecida por el nuevo rey en Madrid, compuesta en su mayoría por comerciantes y hombres de negocios seleccionados entre los más afectos a la Constitución de Bayona, y después, en 1811, como corregidor de la ciudad<sup>7</sup>, cargo que desempeñó hasta el 10 de agosto de 1812, cuando, disuelta la municipalidad tras la derrota de Arapiles, tomó la ruta del éxodo francés hacia Valencia.

En su breve paso por el corregimiento de Madrid se empleó en la modernización y embellecimiento de la ciudad mediante la apertura de plazas, alumbrado y alcantarillado de las calles, y en la modificación del sistema recaudatorio y la utilización de los ingresos así obtenidos, lo que permitió mantener a la ciudad abastecida en las épocas de carestía<sup>8</sup>. Su desempeño en la actividad pública refleja la evidente adhesión al proyecto reformista, con el que se comprometió muy activamente. En el escrito antes mencionado relata sus reflexiones acerca de sí mismo y de lo que había vivido durante el convulso periodo entre 1808 y 1812 como un compromiso necesario con su país. Explica que socorrió al Ayuntamiento de Madrid como auxilio necesario a la ciudad con la merma de su capital personal, y que la condecoración recibida no fue sino el resultado de querer hacerle el Gobierno francés un honor para que se mantuviera en el cargo de regidor, el cual había rechazado en primera instancia. Posteriormente se le persiguió por afrancesado, por haber endeudado al Ayuntamiento<sup>9</sup> y por haber participado

en el lucrativo negocio de la adquisición de una finca declarada por José Bonaparte como perteneciente a los Bienes Nacionales<sup>10</sup>. Prada entendía la política como un servicio público, pero también como un negocio a gran escala del que procuró, como hizo con todas sus actividades hasta el final de sus días, sacar el mayor rédito económico posible<sup>11</sup>. El exilio obligado no parece que afectase a sus actividades y bienes sino levemente, y el respaldo social y la garantía que su enorme fortuna le proporcionaba le permitió regresar a España en fecha temprana. Quizás fue más doloroso el alejamiento, al menos oficialmente, de algunas personas de su entorno familiar más íntimo. Es el caso de su primo y cuñado Francisco del Mazo, retratado por Goya hacia 1815, quien en noviembre de ese mismo año<sup>12</sup>, al solicitar el cargo de secretario honorario de la Inquisición omitió su parentesco con Manuel, circunstancia que, sin embargo, no pasó desapercibida al Tribunal<sup>13</sup>.

En cuanto a la Academia de San Fernando, no hay constancia de mayor participación en la vida académica que la creación en 1812, en honor del nuevo rey, de unos premios del Ayuntamiento para los mejores alumnos en cada una de las tres disciplinas impartidas, además de su recepción como académico honorario ese mismo año<sup>14</sup>, poco antes de su partida al exilio junto a la actriz María García en coche compartido con Leandro Fernández de Moratín. Es bien conocida la cercanía con la que trató al poeta, de quien fue editor, administrador y apoderado, y la estima mutua que se profesaron<sup>15</sup>. Ambos compartieron íntima amistad con María García, actriz del Teatro del Príncipe en la compañía de Isidoro Maíquez desde 1809 y primera dama desde septiembre de 1810 hasta agosto de 1812. La relación entre García de la Prada y ella se debió iniciar por esa misma época<sup>16</sup>, y en 1818, año en que falleció la primera mujer

6 Del Río 2020.

7 Del Río 2020, pp. 63-70.

8 Blanco 201; Glendinning 1987; Del Río 2020, pp. 91-102.

9 Glendinning 1987, p. 194.

10 Madrid, AHN, Consejos, 6190, exp. 3. En la causa incoada en 1817 testifica en su favor Francisco Muguero Iribarren.

11 Madrid, AHN, Consejos, 49616, exp. 47.

12 Nació en 1772, fue bautizado en La Penilla de Cayón el 8 de noviembre. Falleció el 30 de diciembre de 1817, habiendo testado el 1 de enero de 1816 ante el escribano Pedro de Guinea (agradezco estos datos a Fernando del Río Ruiz de la Prada). La relación entre los primos fue muy estrecha, así como la que ambos tuvieron con su tío, el inquisidor Fernando García de la Prada. Manuel García de la Prada dejó escrito en su último testamento la voluntad de ser enterrado junto con este último.

13 «Es primo de Manuel García de la Prada muy adicto al usurpador Bonaparte por cuyo hermano José fue condecorado con la Legión y nombrado corregidor de la Villa con notable escándalo de los buenos españoles, aunque en esta parte parece que se opusieron Bernardo y Francisco». Madrid, AHN, Inquisición, exp. 1. Finalmente, Francisco del Mazo juró la plaza el 16 de diciembre de 1815.

14 Navarrete 1999, p. 249.

15 Glendinning 1987, p.192. La correspondencia entre ambos puede consultarse en Andioc 1973.

16 Cotarelo y Mori 2009, p. 334. Para María García Escribano, véase Doménech 2021.



1. José de Madrazo, *Manuel García de la Prada*, 1827. Óleo sobre lienzo, 188 x 132 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 699. Legado de Manuel García de la Prada

de Prada<sup>17</sup>, se encontraban juntos en Barcelona, donde un joven José de Madrazo pintó los retratos de ambos<sup>18</sup>. En Barcelona García de la Prada hizo escritura de cesión de bienes a sus hijas por unos 6.000.000 de reales en bienes muebles e inmuebles<sup>19</sup> y al año siguiente, en esa misma ciudad, contrajo matrimonio con María García<sup>20</sup>. El fallecimiento de ella el 6 de marzo de 1826 le dejó, en sus propias palabras «sin sombra, sin consuelo ni en qué pensar, pues en

todo encuentro un vacío que no me es posible llenar de ningún modo»<sup>21</sup>; y es precisamente así como fue representado nuevamente por José de Madrazo en 1827 ante la efigie de la actriz, que reproduce la misma del retrato de Barcelona. En cuanto a él, si en 1818 se hizo retratar por Madrazo con la Cruz de Carlos III, en este otro cuadro luce significativamente la de la Legión de Honor, recibida en 1809 y que en su escrito exculpatorio declaró haber aceptado y usado solo por obligación, lo que le originó la «persecución extraordinaria y constante experimentada desde entonces»<sup>22</sup> [fig. 1]. No obstante, a su regreso a España en 1821, Moratín celebró que su amigo luciese la distinción francesa: «Me alegro de que ya pueda usted refregar las narices a mis paisanos con la Legión de Honor»<sup>23</sup>.

En 1836 García de la Prada hizo su testamento, en el que aparecen por primera vez mencionadas las cinco tablas de Goya de su propiedad, en los términos que recordamos aquí:

Deseando que se conserven debidamente y en paraje donde puedan ser útiles a los que se dediquen al arte de la pintura varios cuadros que me pertenecen, mando se suplique a la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de esta corte admita los cuadros pintados al óleo que espreso [sic] a continuación: el retrato que representa a mi señor padre, pintado por D. Mariano Maella, pintor de cámara que fue. Mi retrato de cuerpo entero pintado por D. José de Madrazo, pintor de cámara. Cinco cuadros en tabla, los cuatro apaisados que representan, uno, un auto de fe de la Inquisición; otro, una procesión de disciplinantes; otro, una casa de locos; otro, una corrida de toros, y otro, que es mayor, una función de máscaras. Todos pintados al óleo por el célebre pintor de cámara D. Francisco de Goya y muy alabados de los profesores<sup>24</sup>.

El legado se completó con «un retrato en miniatura de D. Leandro Fernández de Moratín, mi estimado amigo, cuyo retrato original es el único de miniatura que existe de tan gran hombre», que había pertenecido a

17 Rosa del Mazo y García de la Prada, nacida en La Penilla de Cayón, era, además, prima hermana de su esposo.

18 El pintor le había retratado anteriormente vistiendo el uniforme de comisario de los Reales Ejércitos, servicio público anterior a su desempeño en la Administración josefina. Jordán de Urríes 1992, p. 369. El retrato de María García se encuentra en el Museo de la Real Academia de San Fernando, y el de Manuel García de la Prada es propiedad de sus descendientes. Del Río 2020, p. 24 (rep.) y Blanco 2017, p. 81 (rep.).

19 Escritura otorgada ante José Antonio Pich, 11 de agosto de 1818. Barcelona, Archivo Histórico de Protocolos, leg. 1181.15, fols. 265r a 272r [no se menciona colección].

20 Maurer 2008, pp. 388-392, cat. 131.

21 Carta de Manuel García de la Prada a Leandro Fernández de Moratín el 23 de marzo de 1826, cit. en Doménech 2021, p. 287.

22 Del Río 2020, p. 84.

23 Carta de Leandro Fernández de Moratín a Manuel García de la Prada desde Burdeos, 14 de diciembre de 1821. Huarte 1960, p. 508.

24 Pardo Canalís 1991, p. 280.

María García y ella le rogó que conservara<sup>25</sup>. Ya fuera por dejar a la posteridad testimonio de su patriotismo, por restituir su imagen y limpiar la mancha a sus herederos, o por verdadero y generoso sentimiento del bien común y del proyecto académico, con el legado de estas ocho obras, de gran calidad y coherencia, García de la Prada hacía a la Academia depositaria del conjunto de mayor importancia artística y significación personal que poseía<sup>26</sup>.

Hasta esa fecha, en las salas públicas de la Academia se exponían, además de los retratos de *Fernando VII a caballo*, de *Godoy como general*, y de la *Maja vestida* (esta última hoy en el Museo del Prado), los retratos vinculados al círculo cultural de amigos de Goya con los que Prada pudo tener también relación, todos donados por ellos mismos o por sus descendientes: en 1811 ingresó por legado testamentario el del arquitecto Juan de Villanueva, en 1816 Teresa Ramos donó el retrato de su prima, la actriz sevillana María del Rosario Fernández (*La Tirana*), en 1828 el propio García de la Prada entregó el de Moratín, cumpliendo así la voluntad del escritor<sup>27</sup>, y al año siguiente Javier Goya donó el autorretrato de su padre de 1815<sup>28</sup>. Finalmente, en 1831 la viuda del secretario José Luis Munárriz entrega a la institución la efigie de su marido.

La inclusión de las cinco tablas de Goya, excepcionales en cuanto a su factura, fuerza expresiva y temática, en la colección que ya poseía la Academia dio al conjunto un carácter muy especial, claramente definido a partir de entonces por la producción más libre y crítica del artista, relacionada con su personal manera de entender la vida y el arte, a través de sus obras de caballete [figs. 2 y 3]. Fechadas generalmente en los años posteriores a la guerra de la Independencia, García de la Prada pudo adquirir las cinco tablas directamente a Goya, dado que su relación, al menos profesional, queda probada por el retrato conservado en el Des Moines Art Center (Iowa)<sup>29</sup>. Amistades compartidas hacen muy plausible una transacción directa<sup>30</sup> que pudo tener lugar en las fechas en las que coincidieron en Madrid, desde 1821 –fecha del regreso de García de la Prada del exilio– hasta 1824 –momento en que Goya parte a Francia–, sin olvidar las estancias del pintor en Madrid en los veranos de 1826 y 1827 para tratar asuntos económicos y familiares. Al margen de las



2. Jean Laurent y Cía., *Casa de locos* de Francisco de Goya, ant. 1877. Imagen positiva a partir de un negativo de vidrio. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, VN-0648



3. Casa Moreno, *Procesión de disciplinantes* de Francisco de Goya, 1898-1954. Imagen positiva a partir de un negativo de vidrio. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, 21567\_B

circunstancias de la adquisición y de las motivaciones que pudieron mover al legatario a destinarlas a la Academia, lo que aquí interesa destacar es que se incorporaron inmediatamente a las salas más representativas de la corporación; con el tiempo, la colección de Goya acabó reunida en varias salas monográficas que diferían del resto del museo, organizado según criterios docentes o históricos de la propia institución.

25 Así se lo comunicó García de la Prada al propio Moratín en carta del 23 de marzo de 1826, cit. Doménech 2021, p. 287.

26 Martínez Plaza 2014, pp. 97, 105 (nota 35) y 149. El resto de la colección pasa a sus hijas.

27 Madrazo 1872, pp. 391-94.

28 Tras cerrar el acuerdo por el pago del retrato de *Fernando VII a caballo*. Navarrete 1999, p. 374.

29 Quizás el mencionado en la testamentaria María García. Maurer 2008, p. 216.

30 Glendinning 1983, p. 28; Mena 2008, p. 388.

Un caso diferente, pero con un contenido igualmente vinculado a Goya y a sus obras realizadas al margen de encargos, es la herencia recibida de Fernando Guitarte y García de la Torre, que desde 1978 ha permitido incorporar importantes adquisiciones a la colección<sup>31</sup>. La figura de este abogado madrileño apenas ha sido esbozada<sup>32</sup>, al igual que las circunstancias que le llevaron a designar a la Academia como heredera universal de todos sus bienes o la forma de aceptación por parte de la corporación. Tampoco es bien conocida la modalidad en la que se hizo a la institución hereditaria, situación de naturaleza excepcional para un museo en ese momento. Del mismo modo, se desconoce quién o quiénes pudieron favorecer la materialización del legado más generoso jamás recibido por la Academia. Tradicionalmente se ha atribuido esta decisiva responsabilidad al pintor y académico Luis Mosquera, quien, sin duda, tuvo un papel destacado en ello. Sin embargo, tanto la escasa documentación de la que disponemos como las peculiaridades de la institución hereditaria, e incluso de la propia colección de obras de Guitarte, nos llevan más bien a pensar en la implicación activa de José María Sánchez Cantón y, de forma más probable, de Enrique Lafuente Ferrari.

Ante la inexistencia de familiares cercanos, que podrían haber ofrecido información acerca de Guitarte, o de un archivo o biblioteca personal, llamativamente ausentes en la herencia, que arrojasen algo de luz sobre sus inquietudes, intereses o relaciones personales, las escasas noticias biográficas que teníamos se debían al elogio de sus compañeros en la Academia. El conde de Yeves, uno de los pocos académicos que le trató de cuantos estuvieron presentes en su sesión necrológica, le recordaba como hombre afable, discreto y aficionado a los toros, ambiente en el que gozó de cierta popularidad en la década de 1910. Precisamente esta relevancia en dichas fechas le llevó a sospechar que los datos que Guitarte había aportado tradicionalmente sobre su fecha de nacimiento –1895– eran incongruentes con su edad real<sup>33</sup>. Era,

efectivamente, once años mayor de lo que confesaba, lo que explica bien su preocupación en los últimos años de su vida por no llegar a ver instalada su colección en la Academia. Falleció a los noventa y cuatro años sin haber cumplido su deseo. Pese a que en su último documento de identidad consta que nació en Madrid el 23 de mayo de 1895, es obligado adelantar la fecha a 1884. En las distintas escrituras conservadas en la Academia, la edad declarada en ellas es incompatible no solo entre unos y otros documentos<sup>34</sup>, sino con su propia biografía, como supuso el conde de Yeves, sin que podamos de momento pensar en más motivos que la coquetería, por sorprendente que resulte en un hombre que no había aún cumplido los treinta años cuando empieza a restárselos.

En 1901 a los diecisiete años se matriculó en la universidad para estudiar Ciencias, pero abandonó esta carrera el primer año para licenciarse en Derecho. En las décadas de 1910 y 1920 se convirtió en un personaje habitual en la prensa, en páginas de sociedad y, sobre todo, en noticias referentes a su actividad como abogado de la Sociedad de Defensa de los Matadores de Toros, germen del Montepío de Toreros, que en los primeros años de la década de 1910 protagonizó sonados enfrentamientos con empresarios de las plazas y ganaderos. El famoso «pleito de los Miuras», encabezado por su buen amigo el torero Ricardo Torres «Bombita», tuvo una enorme repercusión mediática desde 1908. También representó a la Unión de Picadores de Toros, al menos, desde 1918<sup>35</sup> [figs. 4 y 5]. En la década siguiente, la prensa recogió noticias de su actividad política como diputado de la provincia; cargo que abandonó pronto<sup>36</sup>, pero desde el que su implicación en los derechos de las madres y nodrizas de la inclusa, así como en la importancia de la educación de las niñas<sup>37</sup> parece dibujar una personalidad generosa y comprometida.

A partir de la década de 1930 las noticias de prensa aludían principalmente a sus negocios, sobre todo el de las vaquerías, y a otras iniciativas empresariales de explotación de los terrenos que le había comprado

31 Todas las adquisiciones llevadas a cabo por la institución a partir del año 1979 se han hecho con cargo a la herencia recibida de Fernando Guitarte, con participación del Estado en algunos casos.

32 Véanse *Academia* 1970, Salas 1978 y Yeves 1978. Marina López de Haro en el *Diccionario Biográfico electrónico* recoge la bibliografía anterior.

33 Documento Nacional de Identidad, expedido en 1964. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF), leg. 91-1-7. La fecha de nacimiento dada por válida hasta ahora, 1895, consta en este documento y en sus últimas voluntades.

34 Al menos desde 1911 empezó a falsear su edad. En escritura de ese año declaró tener veinticinco y, desde entonces, fue restándose años hasta 1925, cuando afirmó tener treinta, lo que cifra su nacimiento en 1895, fecha que ya no modificó. Madrid, ARABASF, leg. 91-2-7.

35 *La Lidia*, 2 de diciembre de 1918. Lo atestigua también la dedicatoria de un reloj de oro que sus clientes le regalaron [Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, AD-G-681]. Véase González de Amezúa y Piquero 1993, p. 263.

36 *La Libertad*, 20 de mayo de 1921.

37 Defendió la importancia de la educación como vía para la libertad de las mujeres. *La Libertad*, 22 de enero de 1924.



4. Fernando Guitarte y la cupletista Consuelo Vello Cano, conocida como la Fornarina, a la salida del juzgado. «Las joyas de la Fornarina», *ABC*, 29 de noviembre de 1913



5. Fotografía de Fernando Guitarte en *Miscenánea de actualidad*, 3 de septiembre de 1913

a su padre en 1911, actividades que compaginaba con su profesión de abogado y de donde podemos suponer que procedían la mayor parte de sus ingresos. En esa misma década también aparecieron algunas referencias a su participación como prestador en exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte. En 1932 lo hizo en *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, organizada por Enrique Lafuente Ferrari, para la que prestó una obra de Francisco Bayeu, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, otra de Eugenio Lucas Villamil, *Merienda en una pradera*, y *Apartado de toros en la Muñoza* de Eugenio Lucas Velázquez. En 1935 contribuyó con dos obras entonces atribuidas a Juan van der Hamen y con un bufete del siglo XVI, como ambientación de una sala, en la exposición *Floreros y Bodegones* de Julio Cavestany, que contó asimismo con la colaboración de Lafuente. Con este y con otros estudiosos vinculados, entonces o después, a la Academia de San Fernando, como Camón Aznar o Federico Sopena, coincidía también en la tertulia animada por José María de Cossío en el café Kutz durante la Guerra Civil, que al finalizar la contienda se trasladó al Lyon D'Or de la calle de Alcalá. Allí acudían intelectuales, ganaderos, toreros y gentes de vario signo para conversar principalmente sobre arte y toros, cuestiones ambas en las que

Guitarte era buen aficionado «teórico y práctico»<sup>38</sup>. La política quedaba al margen, aunque podemos suponer que Guitarte era, como la mayoría de los asistentes, un conviviente pacífico con el régimen. Durante la guerra había sufrido la expropiación de algunos de sus bienes y el bombardeo de su casa en la calle Conde de Peñalver. Imposibilitado según él para trabajar, intentó hacerse con un pasaporte para Francia, pero no tenemos constancia de que llegara a abandonar el país en ningún momento<sup>39</sup>.

Posteriormente, en 1947, Guitarte participó en la muestra *Bocetos y estudios para pinturas y esculturas (siglos XVI-XIX)*, en cuya comisión organizadora estaban Cavestany y Sánchez Cantón, con las obras *San Juan de la Cruz en la Gloria*, de Bayeu, y *San Esteban*, de Mariano Salvador Maella. Aunque en menor número que pinturas, muebles y objetos de platería, poseía también algunas esculturas antiguas, que también cedió para algunas exposiciones. Así, por ejemplo, en la muestra *La escultura en España en los siglos XI-XVIII* de la Sociedad, celebrada en 1953 y con catálogo de María Elena Gómez Moreno, pudo verse la *Virgen sentada* de su colección.

A la altura de 1947 la colección debía ser ya de bastante entidad, puesto que en el testamento hecho ese año mostraba su preocupación por el destino

38 Díaz Cañabate 1978, p. 181.

39 A la altura de agosto de 1937, tenemos constancia de que José Carrero España, en ese momento consejero de propaganda de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, buscó pasaporte para él y para el librero Calleja. Salamanca, Centro Documental de la Memoria Histórica, DNSD-Secretaría, fichero 30, G0301994.

de los objetos que había reunido, de los que no hacía mención alguna en el que había realizado en 1927<sup>40</sup>, por lo que es de suponer que la reuniese en las dos décadas que distan entre uno y otro. En el testamento de 1947 nombra heredera universal a la única de sus dos hermanas que aún vivía<sup>41</sup>, con la limitación de que, en caso de contraer matrimonio, la «modesta» colección de antigüedades, formada «con tanta ilusión como diligencia», debería pasar a los museos de «Artes Decorativas y de Pinturas» de Madrid. Para ello, designaba a los respectivos directores de esos museos como patronos del legado para que llevasen a cabo su reparto, facultándoles además para entregar al Museo de Arte Moderno lo que considerasen oportuno y sin más contraprestación que la identificación de las obras mediante una placa con la inscripción «Legado Guitarte»<sup>42</sup>. La relación de museos destinatarios pone de manifiesto que la colección ya tenía el carácter ecléctico que la distingue.

Sin embargo, en el testamento otorgado cuatro años después cambió las cláusulas ante un posible matrimonio de su hermana. La idea anterior de repartir la colección por distintos museos se transformó en un proyecto más complejo y ambicioso en el que el Estado sería heredero y responsable de la instalación de toda la colección en un piso de Madrid destinado a ser el «Museo-Vivienda Guitarte»<sup>43</sup>. Designó a Lafuente Ferrari como albacea y redactó cláusulas que ya preveían la venta de sus fincas para la instalación y el mantenimiento del museo, y para la adquisición de obras con el capital remanente.

La misma idea de colección abierta, sujeta a ser ampliada mediante nuevas adquisiciones, se repitió en el testamento de 1963, en el que mencionaba expresamente la creación de unas «Fundación

Museo-Vivienda Familia Guitarte», cuyo objeto era «establecer, conservar y ampliar su museo vivienda con finalidades iguales a las de otros museos análogos». En esta ocasión, Enrique Lafuente aparecía como patrono suplente de la Fundación. En la redacción de estas voluntades, Guitarte tuvo presente la solución dada en 1948 al legado de José Lázaro Galdiano, que, sin embargo, difería con mucho de la suya por varias razones: en primer lugar, por la importancia de la colección, y, en segundo, por no estar vinculada a un edificio para su exhibición. Esto no era una cuestión menor, si recordamos que Fernando Durán tuvo que abandonar la idea de casa-museo, motivo por el cual acabó donando sus obras al Prado, donde se instalaron en varias salas señaladas con un rótulo-dedicatoria.

Finalmente en 1970, después de llegar a un acuerdo verbal con Sánchez Cantón<sup>44</sup>, entonces director de la Academia, donó a la corporación, para «su museo público», las más de 700 piezas de pintura, escultura, dibujos, muebles, relojes, porcelana, plata y objetos personales que componían su colección, a condición de que fueran «colocados única, permanente y adecuadamente, y exhibidos en varias salas de aquél con el rótulo o designación de “Donación de la familia Guitarte”»<sup>45</sup>.

Ninguna de las piezas de su colección, y menos aún su ecléctico conjunto<sup>46</sup>, justificaban, en manera alguna, la aceptación por parte de la Academia de unas cláusulas tan comprometedoras, por lo que hay que pensar en la existencia de un acuerdo con Guitarte, relacionado con su cuantiosa herencia, previo a su materialización en el testamento de 1971, donde nombraba a la Academia heredera universal en pleno dominio de todos sus bienes

40 El 15 de febrero de 1923 testó ante José Menéndez Parra, nombrando herederas a sus dos hermanas y a los hijos que pudieran tener en el futuro. El 30 de diciembre de 1927, ante Toribio Gimeno Bayón, mejoró a su hermana Rosa, soltera, y, en caso de que esta falleciese antes, estipuló que sus bienes se destinasen al asilo de niños de San Rafael.

41 Su hermana María Purificación falleció en 1936.

42 Ante Luis Sierra Bermejo, 4 de junio de 1947. Se exceptuaban de este legado los objetos heredados de sus padres que conformaban la llamada «sala isabelina», con la voluntad celosa de «alejar del disfrute, probablemente poco comprendido, de dicha colección de antigüedades tan laboriosamente lograda, a toda tercera persona». En caso de que falleciese su hermana, el contenido de dicha sala familiar debía pasar a los museos mencionados y el resto de sus bienes al asilo de niños de San Rafael. Algunas de las piezas que integraban esta sala, descritas en el inventario topográfico de la donación, pueden verse reunidas hoy en la antesala de los despachos de Dirección de la Academia.

43 Ante Luis Sierra Bermejo, 29 de enero de 1951.

44 Carta de Fernando Guitarte a Francisco Javier Sánchez Cantón, 1 de diciembre de 1969. Madrid, ARABASF, leg. 91-1-7.

45 Se nombró una comisión para la formación del museo-vivienda de la familia Guitarte, integrada por Enrique Lafuente Ferrari, Luis Gutiérrez Soto, Luis Mosquera y Xavier de Salas. Los tres primeros, firmantes de la candidatura de Guitarte como académico de honor. Escrituras de donación con el inventario levantado en la casa de la calle Gran Vía, n.º 6, piso 5.º, centro derecha, 16 de marzo de 1970. Madrid, ARABASF, leg. 95-1-7; relación de objetos recogidos en el domicilio de la calle Gran Vía, n.º 6, y en la casa de la finca Malpavillo, con indicación de los que aparecían en la escritura de donación de 1970 y los que se añaden en ese momento tras la inspección de ambas casas, 25 de marzo de 1979. Madrid, ARABASF, leg. 7-219-1.

46 La colección y las obras adquiridas con cargo a la herencia hasta 1992 en González de Amezúa y Piquero 1993.

para su museo público<sup>47</sup>. La donación de la colección en 1970 y la herencia de 1971 fueron dos actos diferentes, que con frecuencia son asimilados o confundidos entre sí. Lo más probable es que de la aceptación de la primera donación dependiera el posterior nombramiento de la institución como heredera universal. De ser así, la herencia de Guitarte no habría constituido una feliz sorpresa, sino que más bien sería el resultado de un proyecto previo por el que la Academia, cuya independiente estructura jurídica y administrativa permitía dar cumplimiento a los deseos del testador con mayor libertad que otras instituciones, se comprometía a custodiar la colección, perpetuando así la memoria de Guitarte. A cambio, este favorecería a la corporación en el futuro con capital para aumentar sus colecciones y en el presente con el necesario para iniciar las obras de acondicionamiento de sus instalaciones, dato que ha pasado completamente desapercibido. Si la colección no se trasladó a la Academia hasta la muerte de su propietario en 1978, pese a haberla donado mucho antes, fue porque en 1970<sup>48</sup> estaba ya proyectada la rehabilitación integral de Fernando Chueca, para la que el abogado adelantó dinero con la esperanza de ver instalada su colección<sup>49</sup>. Chueca se refería a la necesidad de acomodar la colección de Guitarte «con la necesaria ambientación» como acicate del acondicionamiento total del edificio<sup>50</sup>. Tras quince años de cierre, en 1986 el Museo abrió al público con dos salas monográficas de Goya, a las que se incorporaron el retrato de *Manuel García de la Prada* por Madrazo y el *Autorretrato ante el caballete* de hacia 1785, este último adquirido a los marqueses de Villagonzalo en 1982 con fondos de la herencia de Guitarte [fig. 6].

Para la disposición y liquidación de la herencia con la finalidad de reinvertir las ganancias en la adquisición de obras de arte, Guitarte designó un albaceazgo con capacidad de actuación de diez años, cuya composición refrenda la idea de un sólido planteamiento previo. Estaba integrado por los directores de la Academia y del Museo del Prado como miembros natos, y por Enrique Lafuente Ferrari, Francisco Navas –director del Banco Español de Crédito–, el notario Julio Albi y su primer oficial<sup>51</sup>. Con el dinero entonces disponible, limitado a los 200 millones de



6. Francisco de Goya, *Autorretrato ante su caballete*, h. 1785. Óleo sobre lienzo, 40 x 27 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1166. Adquirido con fondos de la herencia de Fernando Guitarte, 1982

pesetas de las cuentas corrientes, el albaceazgo realizó, con informe de Lafuente en la mayoría de los casos y posiblemente por iniciativa suya, importantes adquisiciones prestando especial atención a la obra de Goya, de quien se adquirieron piezas excepcionales por su calidad y rareza. Además del autorretrato mencionado, se compraron las láminas de cobre de *La Tauro-maquía* al Círculo de Bellas Artes en 1979<sup>52</sup>, las cuatro litografías de la serie de *Los toros de Burdeos* a la Sala Gaspar de Barcelona en 1981, la litografía de *El Vito* a Pablo Schabelsky en 1984, una tercera edición de la serie de *Los Caprichos* en 1984 y una primera edición de la serie de *Los Desastres de la Guerra* en 1987.

47 Ante Francisco Lucas Fernández, 15 de enero de 1971. Copias en Madrid, ARABASE, leg. 6-111-4; Archivo del Museo del Prado (en adelante, AMP), caja 4628, exp. 30.

48 Hasta entonces se quedaron en casa de Guitarte. Tras su fallecimiento, se llevaron a la Biblioteca Nacional, como sede provisional, hasta que en 1983 se trasladaron a la Academia. González de Amezúa-Piquero 1993, p. x.

49 Federico Sopeña se lo agradeció «oficiosamente, puesto que no puede constar en acta». Madrid, ARABASE, leg. 89-6-7. La partida destinada para la obra por el Ministerio no se hizo efectiva hasta 1973, fecha oficial del inicio de las obras.

50 Chueca Goitia 1991, p. 35.

51 Luis Mosquera fue designado sustituto en caso de renuncia de alguno de ellos.

52 Acuerdo y detalles sobre la adquisición en Madrid, ARABASE, leg. 91-1-7.



Disuelto el albaezgo<sup>53</sup>, hubo una década de quietud en las compras. La Academia se ocupó en ese periodo de la instalación de tres salas dedicadas a la colección Guitarte, que permanecieron montadas desde 1988 hasta 2004, y en la eficaz gestión de los terrenos heredados, con los que se generaron cuantiosos ingresos<sup>54</sup> hasta su venta definitiva<sup>55</sup>.

En el inicio de la nueva campaña de adquisiciones se evidencia una diversificación del interés en otros núcleos importantes de las colecciones de la Academia, sin que ello supusiera el abandono de la búsqueda de obras relacionadas con la producción más libre de Goya y con otras de su entorno como característica distintiva alrededor de la cual hacía décadas que se articulaba el discurso museográfico<sup>56</sup>. En 1997 se adquirieron una primera edición de *Los Caprichos*, anhelo del albaezgo, y otra de *La Tauromaquia*; en 1999 otra primera edición, aunque manuscrita, de *Los Caprichos*; y al año siguiente una séptima edición,

estampada en la Calcografía Nacional en 1937. También se incorporaron dos obras de Bayeu, su *Autorretrato* en el 2000 y el del *Platero Antonio Martínez Barrio* en 2019, así como el cuadro *Los disciplinantes* de Gutiérrez Solana en 2003, considerado por la comisión que propició su adquisición «más goyesco que el propio Goya»<sup>57</sup>. Además, la venta de los terrenos permitió a la Academia optar a la adquisición del retrato de la *Condesa de Chinchón*, finalmente resuelto por el Estado en favor del Museo del Prado<sup>58</sup>.

En 1999 la Real Academia dedicó a Fernando Guitarte una exposición en la que se le daba a conocer como mecenas<sup>59</sup> mostrando, además de las piezas de su colección, las adquisiciones realizadas hasta entonces gracias a él. Al año siguiente se dio su nombre a la nueva sala de conferencias que acababa de inaugurarse, reconocimiento que se añadía al realizado póstumamente mediante nombramiento como académico benemérito.

---

53 El 30 de mayo de 1988 el Museo del Prado solicitó su renovación, que la Academia aceptó hasta final de año y con el fin de proceder a la liquidación. Madrid, AMP, caja 4628, exp. 30.

54 Ingresos generados por la expropiación de parte de los terrenos para la carretera n-vi y por el alquiler de los mismos para distintos usos. Madrid, ARABASF, leg. 7-93-1.

55 En 1998 se vendieron las granjas de Malpavillo, Cornejales, La Dolores y La Giralda, que formaban una sola finca de casi 92.000 m<sup>2</sup>. La parcela conocida como «Casas de Matías y Camino Viejo de Fuencarral, de más de 40.000 m<sup>2</sup>, se vendió en el año 2000.

56 Plan presentado al Pleno de la Academia, 10 de abril de 2000. Madrid, ARABASF, leg. 7-243-2.

57 Madrid, Archivo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, s. f.

58 Véanse las terceras de Pérez Sánchez 2000 y González de Amezúa 2000.

59 *Fernando Guitarte, herencia familiar y mecenazgo*, exposición celebrada del 28 de junio al 5 de septiembre de 1999.

## Bibliografía

### Academia 1970

«La generosidad de don Fernando Guitarte», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 31 (1970), pp. 15-17.

### Andioc 1973

René Andioc, *Leandro Fernández de Moratín. Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973.

### Blanco 2017

Adolfo Blanco, «Manuel García de la Prada y Gómara (1768-1839). Un ilustrado entre el comercio y la cultura», *Madrid histórico*, n.º 72 (2017), pp. 81-85.

### Chueca 1991

Fernando Chueca, «El edificio», en José Manuel Pita Andrade (ed.), *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 29-48.

### Cotarelo y Mori 2009

Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo. Estudio preliminar de Joaquín Álvarez*

*Barrientos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2009 [1.ª ed. 1902].

### De la Mano 2011

José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011.

### Del Río 2020

Fernando del Río, *Mi conducta política. Manuel García de la Prada, corregidor de Madrid*, Santander, Los Cántabros Editorial, 2020.

### Díaz Cañabate 1978

Antonio Díaz Cañabate, *Historia de una tertulia*, Madrid, Espasa Calpe, 1978 [1.ª ed. 1953].

### Doménech 2021

Fernando Doménech, «María García, Clori, la actriz bonapartista», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 27 (2021), pp. 275-89.

**Glendinning 1983**

Nigel Glendinning, «La fortuna de Goya», en Enrique Lafuente (ed.), *Goya en las colecciones madrileñas* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1983, pp. 21-47.

**Glendinning 1987**

Nigel Glendinning, «El retreates en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado», en Isabel García y Francisco Calvo (eds.), *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 183-95.

**González de Amezúa 2000**

Ramón González de Amezúa, «La Academia de San Fernando y la condesa de Chinchón», *ABC*, 26 de enero de 2000.

**González de Amezúa y Piquero 1993**

Mercedes González de Amezúa y María Ángeles Blanca Piquero, *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

**Huarte 1960**

José María Huarte, «Más sobre el epistolario de Moratín», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, n.º 2 (1960), pp. 505-52.

**Jordán de Urriés 1992**

Javier Jordán de Urriés, «José de madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXV, núms. 259-60 (1992), pp. 351-70.

**Madrazo 1872**

Pedro de Madrazo, «Los retratos de Moratín», *La Ilustración española y americana*, año XXV, n.º 39 (1872), pp. 391-94.

**Martínez Plaza 2014**

Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispana, 2014.

**Maurer 2008**

Gudrun Maurer, «Una función de máscaras (*El entierro de la sardina*)», en Manuela Mena (ed.), *Goya en tiempos de guerra* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 388-92.

**Navarrete 1999**

Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

**Pardo Canalís 1991**

Enrique Pardo Canalís, «Los benefactores de la Academia» en *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 276-96.

**Pérez Sánchez 2000**

Alfonso E. Pérez Sánchez, «La condesa de Chinchón, asunto de Estado», *ABC*, 24 de enero de 2000.

**Salas 1978**

Xavier de Salas, «Fernando Guitarte, coleccionista», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 47 (1978), pp. 25-26.

**Sánchez Cantón 1928**

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Goya en la Academia», en *Primer centenario de Goya: discursos leídos en la sesión extraordinaria celebrada bajo la presidencia de S. M. el Rey el día 11 de abril de 1928*, Madrid, J. Sánchez Ocaña, 1928.

**Wilson-Bareau y Mena 1993**

Juliet Wilson-Bareau y Manuela Mena (eds.), *Goya: el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993.

**Yeves 1978**

Conde de Yeves, «Recuerdo de don Fernando Guitarte y García de la Torre», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 47 (1978), pp. 27-28.

**Cómo citar**

Itziar Arana Cobos, «Los legados de Manuel García de la Prada y Fernando Guitarte: la colección de Goya de la Real Academia de San Fernando», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/07-arana.html>].

# El asunto Beistegui y sus silencios

Laura Arias Serrano

## Introducción

Aunque los legados y donaciones juegan un papel fundamental en la génesis y desarrollo de muchos de nuestros museos y colecciones públicas, a veces un simple malentendido, un prejuicio o el mero desinterés de quienes deciden dan al traste con iniciativas, realmente únicas, destinadas al enriquecimiento de sus fondos. Y esto sin olvidar que en ocasiones la historia de un legado o donación es tan compleja que nos impide conocer lo que realmente pasó.

Este es el caso del legado de Carlos de Beistegui, empresario y coleccionista mejicano, cuyo nombre<sup>1</sup> se asocia desde hace casi un siglo al Museo del Prado y a uno de sus legados fallidos más recordados. Un fracaso del que tradicionalmente se ha culpado al propio Museo, que, por causas no del todo claras, acabó «rechazando» una magnífica colección de pinturas de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente francesas, junto a dos retratos realizados por el pintor español Ignacio Zuloaga.

La noticia de este fracaso la leí por primera vez en un artículo escrito en 1990 por el historiador, crítico de arte y antiguo director del Prado, Francisco Calvo Serraller (1949-2018), en el que lamentaba algunas adquisiciones frustradas que hubieran incrementado nuestro patrimonio:

Todo el mundo tiene oportunidad de apreciar en Lisboa los fondos de la Gulbenkian, pero quizá sólo algunos eruditos sepan que la donación Beistegui comprendía, entre otras maravillas, varias obras de David e Ingres, dos figuras capitales del arte en la época contemporánea de las que no hay representación en nuestra pinacoteca, además de uno de los mejores retratos de Goya, el de la condesa de Carpio, también llamada marquesa de Solana, de una calidad equiparable, al de la condesa de Chinchón, y, en fin, cuadros muy notables de Rubens, Van Dyck, Fragonard, Languillière, de primitivos franceses... Todos ellos están hoy colgados en el Museo del Louvre, junto a un retrato del propio Beistegui, pintado por Zuloaga, y un autorretrato del citado pintor vasco<sup>2</sup>.

Estos comentarios de Calvo Serraller, que, si bien no vivió en directo la situación por cuestión de edad, pudo oírlos a los que sí lidiaron con ella, acabaría convirtiéndose en «la fuente incuestionable» para posteriores investigaciones<sup>3</sup>. Incluso la propia *Enciclopedia del Museo del Prado*, creada en 2006 por Calvo Serraller y Miguel Zugaza, recoge en su entrada dedicada a Beistegui:

Vocal del Real Patronato del Museo del Prado, nombrado en 1931. Empresario de origen vasco, fue coleccionista de arte y amigo de Zuloaga, que lo retrató en

1 Sirva como advertencia que a Carlos de Beistegui se le suele confundir con su sobrino Charlie de Beistegui Yturbe (1895-1970), multimillonario extravagante y muy popular en los medios que también coleccionó arte y antigüedades.

2 Calvo Serraller 1990.

3 Véanse Magariños 1992, p. 81; Parrado 2018; Espinosa de los Monteros 2018; Samperio 2019, pp. 42-46; Viribay 2019.

varias ocasiones. En 1942, tras ofrecérsela al Museo del Prado, donó su colección de arte al Musée du Louvre bajo reserva de usufructo. [...] La colección cuenta con obras de artistas como Rubens, Van Dyck, Fragonard, Goya, David, Ingres y Zuloaga, entre otros.

Partiendo de estos datos, y con el convencimiento de encontrarme ante otra lamentable oportunidad perdida para nuestro patrimonio, comencé mi investigación con el deseo de desentrañar las circunstancias que propiciaron el desencuentro entre el coleccionista y el Museo. Sin embargo, pronto advertí que la historia estaba plagada de contradicciones, y que no existe documentación alguna que demuestre que dicha colección fue ofrecida al Prado.

Para saber lo qué hay de cierto o de simple rumorología sobre el tema, comencé contextualizando el legado dentro de la propia trayectoria del coleccionista mejicano. Carlos de Beistegui Benítez nació en Ciudad de México el 18 de febrero de 1863<sup>4</sup> en el seno de una familia de origen vasco, que había emigrado a México a finales del siglo XVIII. Allí su abuelo, Juan Antonio Beistegui y Arróspide (1778-1865), oriundo de Mondragón, amasó una inmensa fortuna gracias a actividades comerciales y financieras de gran calado, pero la inestabilidad política y económica que siguió al derrocamiento y ejecución del emperador Maximiliano de Habsburgo (1867) obligó a los Beistegui a abandonar México.

En 1876 encontramos a Carlos de Beistegui, de tan solo 13 años, establecido con su familia en París. Allí empieza su formación artística<sup>5</sup> en el taller de Léon Bonnat (1833-1922), retratista francés considerado el introductor en París de esa manera de pintar «a la española». Cuentan que este pintor solía aconsejar a sus alumnos visitar el madrileño Museo del Prado, con el fin de que pudieran conocer la pintura de Ribera, Goya y, sobre todo, Velázquez, a quien se refería como «el Maestro por *excelencia*»<sup>6</sup>. Asimismo, su afición por el coleccionismo le hizo reunir casi 3.000 obras de artistas franceses, ingleses o españoles, que terminó legando al Museo de Bellas Artes de Bayona, su ciudad natal, con la condición de que nunca se prestaran, como años después haría su propio discípulo.

## Beistegui, Francia y sus inicios como coleccionista

No sabemos si esta afición de Bonnat por el coleccionismo pudo influirle, pero Beistegui, que no pudo ver cumplido su sueño de ser pintor, empezó muy pronto a coleccionar monedas y medallas antiguas —griegas, romanas, bizantinas, etc.—, creando una valiosísima colección que fue llegando de 1902 a 1944, tras sucesivas ventas y donaciones, al Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France<sup>7</sup>.

No menos importante fue su afición por la pintura, iniciando en 1895 su exquisita colección con la compra de su primer cuadro, *La barricada* de Ernest Meissonie, al que siguieron el retrato de *Mrs. Isaac Cuthbert* de Thomas Lawrence, el *Retrato de un caballero genovés*, atribuido al taller de van Dyck, la imponente *Muerte de Dido* de Rubens, así como el retrato de la *Duquesa de Chaulnes* de Jean-Marc Nattier, adquirido en 1900.

El primer indicio que desmonta de raíz la teoría de que el coleccionista mejicano pensó en el Prado como sede de su espléndida colección, lo encontramos en los estrechos vínculos que, desde 1912, mantuvo con los conservadores de pintura del Musée du Louvre; contactos de los que se hacen eco distintas publicaciones de la época, como *Parnassus*, *Mouseion* o *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*<sup>8</sup>. Un compromiso tácito que hizo que sus compras, siempre supeditas a las necesidades de ese museo, se destinasen a cuadros de gran calidad, dignas de una gran institución como el Louvre, aunque ello le exigiera tener grandes dosis de paciencia y aceptar precios muy elevados.

Una prueba de su estrecha relación con el personal de importantes museos, y, sobre todo, de su capacidad de «espera», es el modo en que adquirió la obra maestra de su colección: el retrato de la *Marquesa de la Solana* de Goya, adquirido en 1912. Según relata Charlotte Chastel-Rousseau, actual conservadora de la colección Beistegui en el Louvre, el empresario mejicano descubrió este lienzo en Madrid en julio de 1908, con ocasión de una visita a la casa del cuarto marqués del Socorro. Un encuentro del que unas semanas después informaba así a Gaston Brière, conservador del castillo de Versalles:

4 Copia traducida al francés de la partida de nacimiento de Carlos de Beistegui (21 de febrero de 1863). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56.

5 Véase Antena 2018.

6 Álvarez Lopera 2006.

7 En 1902, por ejemplo, donó al Gabinete 1.145 medallas y monedas procedentes de la maravillosa colección de Henri Meyer. Véase *Mouseion* 1934. Para más información, consúltese:

<https://gallica.bnf.fr/html/und/objets/collection-carlos-de-beistegui-1931?mode=desktop>

8 Véanse Reau, 1931, p. 9; *Mouseion* 1934; Chastel-Rousseau 2020.

He ido a Madrid. Por fin he visto el famoso retrato de mujer de Goya, que es de una belleza y una calidad excepcionales, aunque la modelo no es bonita [...]. Como puede suponer, hice todo lo posible por comprarlo, pero el propietario no quiere desprenderse de él, a ningún precio, ya que es el retrato de su abuela [su bisabuela]<sup>9</sup>.

Sin embargo, el coleccionista no solía rendirse y cuatro años más tarde, en 1912, tras la muerte del marqués y por mediación de Raimundo de Madrazo<sup>10</sup>, adquirió el cuadro a sus herederos por la suma de 500.000 francos de oro<sup>11</sup>.

De la implicación de Beistegui con los museos franceses también tenemos constancia a través de Jean Guiffrey<sup>12</sup>, antiguo conservador del Louvre, quien señaló el papel jugado por el coleccionista en la recuperación de algunas obras claves para la historia de la pintura francesa, que, por su disparado precio, el museo no podía asumir. La primera fue el retrato del *Delfín Carlos-Orlando (1494)*, hijo de Carlos VIII de Francia y Ana de Bretaña, una tabla de Jean Hey que apareció en 1912 en la casa de un marchante londinense. Los conservadores del Louvre, temerosos de que esta acabara fuera del país, rogaron a Beistegui que la adquiriera, con la idea de que en un futuro ingresara en la institución, algo que en efecto sucedió cuarenta años después.

Según Guiffrey<sup>13</sup>, lo mismo ocurrió en 1913 con la tabla *La Virgen y el Niño* de la Escuela de Borgoña (h. 1400-90). Una encantadora pintura, la más antigua y la única de tema religioso de la colección, que, a petición del conservador de pintura del Louvre Paul Laprieur, Beistegui adquirió tras el fallecimiento de Édouard Aynard, banquero y gran coleccionista de Lyon.

Esta temprana relación de Beistegui con personal del Louvre no deja lugar a dudas sobre el destino que pensaba dar a sus obras. Un deseo que caminó en paralelo a su reconocimiento como mecenas y prestigioso coleccionista, y a que su nombre apareciera, cada vez con más frecuencia en los medios de

comunicación galos, asociado a homenajes y reconocimientos por sus distintas donaciones y, más aún, por su «promesa» de legar a Francia su fantástica colección de pinturas<sup>14</sup>. Un compromiso que expresó públicamente en abril de 1930, durante una comida-homenaje en la sede de la Fundación Rothschild de París, y después de que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia, Pierre Marraud, le concediera la insignia de *commandeur* de la Légion d'honneur<sup>15</sup>:

Mi amor filial por Francia -decía Beistegui- y mi amor apasionado por las bellas artes [...] están indisolublemente unidos en mí, [por eso] mi colección permanecerá en Francia [...], donde yo deseo que encuentre, en el Museo del Louvre, un asilo definitivo. Es en esta bella casa [...] donde irá según el destino que, en mi mente, siempre le he asignado<sup>16</sup>.

No hay duda que las cartas estaban echadas y habían salido a favor de Francia.

### **Beistegui, España y su amistad con el pintor Ignacio Zuloaga**

Por estas mismas fechas, finales de los años veinte y principios de los treinta, en las que los reconocimientos hacia su persona se sucedían de manera continua en el país vecino, Beistegui inició sus contactos con el Museo del Prado. Una decisión en la que, sin duda, influyó su gran amigo Ignacio Zuloaga (1870-1945), artista de fama internacional que por aquel entonces vivía en París.

En sucesivas conversaciones mantenidas, a lo largo de los meses de junio y octubre de 2021, con Ignacio Suárez-Zuloaga, biznieto del pintor y actual presidente de la Fundación Zuloaga (Zumaia), este insistió en la estrechísima relación de amistad que Zuloaga y Beistegui mantuvieron durante más de treinta años, desde que a principios de siglo se conocieron en París<sup>17</sup>. El carácter abierto y espontáneo del pintor vasco, que además gozaba de una

9 Recogido por Chastel-Rousseau 2020, p. 75 [trad. propia].

10 A Beistegui le gustaba asesorarse por reputados marchantes, como Sedelmeyer, los Wildensteins, los Seligmann o Paul Cailleux, y también por artistas como Raimundo de Madrazo, pintor español afincado en Versalles que desempeñó un papel crucial en los intercambios artísticos y en la circulación de obras de arte entre España y Francia.

11 Véase Chastel-Rousseau 2020, p. 75 [trad. propia].

12 Véase Guiffrey 1931, pp.139-42.

13 Ibídem, pp. 139-40.

14 Véase *Beaux Arts* 1930.

15 Además de su nombramiento como *commandeur* el 28 de marzo de 1930, Beistegui recibió de Francia otras tres insignias: la de *chevalier* (13 de agosto de 1908), *officier* (1 de agosto de 1923) y la de *grand officier* (28 de julio de 1933). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56, núms. 40360, 12968 y 44197.

16 *La Côte basque* 1930 [trad. propia]. También recogido por Chastel-Rousseau 2020, p. 75.

17 Posiblemente gracias a Juan Antonio Azurmendi, primo carnal de Zuloaga y gran amigo de Beistegui.



1. Ignacio Zuloaga pintando a Carlos de Beistegui en su estudio de París, fotografía de abril-mayo de 1931. Zumaia (Guipúzcoa), Archivo de la Fundación Zuloaga, Fototeca

posición social y económica envidiable<sup>18</sup>, le hizo estrechar lazos con el coleccionista, introduciéndolo en los círculos artísticos e intelectuales de la ciudad. Beistegui, por su parte, lo puso en contacto con la colonia de millonarios latinoamericanos residentes en la capital francesa, lo que propició que muchos de ellos acabaran convirtiéndose en clientes, como ya lo era Beistegui [fig. 1].

Ambos vivían en París y veraneaban muy cerca, Beistegui en San Juan de Luz y Zuloaga en Zumaia, por lo que se veían con frecuencia. De hecho, la Fundación Zuloaga conserva treinta y tres cartas como prueba de su gran amistad, aunque en ninguna de ellas se habla del legado al museo español.

Esta estrecha relación del pintor con el coleccionista, y el hecho de que Zuloaga fuera casi el único vínculo que Beistegui tenía con España —y eso que ante Francia siempre defendió los orígenes vascos de sus antepasados—, nos hace pensar que el pintor fue, sin duda, quien propició su acercamiento al Museo contando con el apoyo del duque de Alba, por aquel entonces presidente del Patronato del Prado y gran amigo del pintor. Un hecho que corrobora Ignacio Suárez-Zuloaga, al asegurarnos que en más de una ocasión su bisabuelo trató de mover la voluntad de su amigo Beistegui desde la idea inicial del Louvre a la idea del Prado, algo que sabía y apoyaba Alba<sup>19</sup>.

La primera referencia documental que nos habla de la relación de Beistegui con el Museo del Prado, la encontramos en las actas del Patronato, en concreto

en la n.º 247 de la sesión de 8 de junio de 1928, donde se recoge una carta dirigida por Carlos de Beistegui al presidente del Patronato, que dice así:

Por disposición testamentaria, con fecha 6 del presente mes de junio, he legado, a beneficio del Museo del Prado, un millón de pesetas cuyos intereses acumulados, deberán servir para la compra de cuadros que puedan convenir a la Administración de este museo, los que serán colocados en una sala que lleve mi nombre. Me es pues muy grato poder demostrar de esta manera el afecto tan verdadero que siento por España.

En el caso —continúa Beistegui— de que el Museo del Prado tuviere a bien admitir los cuadros de Ignacio Zuloaga, he igualmente legado por disposición testamentaria las cinco telas de este artista que poseo en la actualidad. Creo haber ya indicado a Vd. esto, la última vez que tuve el gusto de verlo en San Sebastián en el verano de 1926<sup>20</sup>.

El acta también recoge que se acordó expresar a Beistegui el profundo agradecimiento del Patronato, que aprobó el legado en todos sus términos, aceptando la creación de una sala con su nombre y los cinco lienzos de Zuloaga. Ni que decir que en el documento no hay ni una sola referencia a la espléndida colección de pinturas que se encuentra hoy en día en el Louvre.

En estrecha relación con esta misiva de Beistegui del 6 de junio, leída en la sesión del Patronato, la Fundación Zuloaga nos ha facilitado el borrador de otra carta, fechada cuatro días antes, el 2 de junio de 1928, que el pintor dirige al duque de Alba:

Mi querido amigo:

Acabo de ver a Carlos de Beistegui, y he aquí lo que con respecto al asunto que nos interesa, me ha rogado comunicara a usted.

El Sr. de Beistegui hizo, hace ya algún tiempo, un testamento por el cual dejaba al Museo del Prado todos mis cuadros (excepto el retrato que le pinté, el cual lo lega al Museo del Louvre<sup>21</sup>) y quinientas mil pesetas para las compras que ustedes deseen hacer. Pero, casualmente, hace dos días hizo otro nuevo testamento aumentando dicha cantidad a un millón de pesetas. También me ha manifestado (pero esto en secreto): la intención de realizar un gran proyecto a favor de dicho Museo del Prado; y el cual se lo contaré cuando nos veamos.

18 Sobre todo, gracias a su matrimonio con Valentine Dethomas, miembro de una distinguida familia de banqueros franceses que era muy influyente en los ambientes políticos y diplomáticos de París.

19 Información aportada por Ignacio Suárez-Zuloaga, junio de 2021.

20 Acta n.º 247 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 8 de junio de 1928. Madrid, Archivo del Museo del Prado (en adelante, AMP).

21 Dado que esta carta se escribió en junio de 1928, y el retrato de Beistegui, hoy en el Louvre (RF 1942 36), está fechado en 1931, es posible que se refiriese al retrato del coleccionista, de pie y con levita, que fue subastado en Sotheby's en 1999.

Inútil decirle, la grandísima alegría que todo esto me causa.

Ahora espero que este verano podremos reunirnos en Zumaya; para poder allí escoger definitivamente los cuadros que han de formar la futura proyectada sala.

El Sr. de Beistegui saluda a usted muy afectuosamente. Un fuerte abrazo de su siempre amigo

Ignacio Zuloaga<sup>22</sup>.

A la vista de esta documentación es evidente que existía un plan por parte de los tres para, a través del legado económico de Beistegui, conseguir que las obras de Zuloaga, propiedad del coleccionista, pudieran exhibirse en el Prado, en concreto en una sala que iba a llevar su nombre. ¿Es posible que esta iniciativa fuera una muestra de apoyo a un artista tantas veces denostado por las élites culturales de su propio país?

Por otra parte, cabe preguntarse qué cinco cuadros de Zuloaga eran los que pensaba ofrecer el coleccionista al Museo<sup>23</sup>. Aunque este es un dato que desconocemos, lo que sí sabemos es que en verano, los tres tenían previsto reunirse en Zumaia para seleccionar algunas obras del pintor vasco. ¿Eran estas las que pensaba adquirir Beistegui para donarlas después al Prado? ¿Estarían entre ellas algunas de las que cuatro años después fueron a parar al Museo de Arte Moderno?

Más desconcertante aún es la mención que Zuloaga hacía de ese «gran proyecto» que tenía en mente Beistegui, y que prefería contar en persona al duque de Alba. Según Suárez-Zuloaga<sup>24</sup>, el proyecto debía de ser algo «tremendo», si tenemos en cuenta la fabulosa fortuna de Beistegui, pero saber en qué consistía sigue siendo un enigma. Lo que queda descartado es que en él se incluyera la colección de pinturas albergada hoy en el Louvre, pues, aunque su promesa de legarla a Francia no se oficializó hasta 1930, hacía ya bastantes años que el proceso estaba en marcha; aspecto que incluso el propio Zuloaga comentaba en el borrador de su carta al duque de Alba.

Nueve meses después, lo propuesto por Beistegui parecía seguir su curso, como deducimos de una carta, fechada el 18 de marzo de 1929, que el duque de Alba escribió a Zuloaga: «Mi querido Don Ignacio: [...] Uno de estos días veré a los compañeros del Patronato para tratar de la anunciada llegada

del Sr. Beistegui en Mayo, y de nuestros proyectos, aunque en principio todo está arreglado»<sup>25</sup>. Nada más sabemos del viaje del coleccionista a Madrid, ni de aquello que parecía estar «arreglado».

Habrà de esperar dos años para que en las actas del Patronato aparezca de nuevo el tema del legado. Así, en la sesión de 3 de abril de 1930 el duque de Alba, como presidente, dio cuenta de una cordial entrevista celebrada en París con el Sr. Beistegui, en la que le había adelantado su propósito de aumentar la cantidad que pensaba legar al Museo<sup>26</sup>. Esta propuesta se oficializó en la siguiente sesión, de 16 de abril del mismo año, en la que el secretario, Pedro Beroqui, en presencia del presidente del Patronato, los vocales, y el director del Museo, Fernando Álvarez de Sotomayor, procedió a la lectura de una carta dirigida al presidente:

Me es grato confirmar a usted hoy, la reciente disposición testamentaria efectuada a la fecha de 8 de noviembre de 1929, con respecto a mi legado de pesetas 1.000.000 (un millón), a beneficio del Museo del Prado en Madrid. Este, en efecto, desde aquella fecha lo he elevado a pesetas 3.000.000 como tuve ya el honor de decirselo a Vd. verbalmente, en París, hace poco tiempo. Deseo que los intereses acumulados percibidos por esa suma, serán exclusivamente empleados en la compra por el Museo del Prado de cuadros de primer orden... Terminada la lectura, el Sr. Presidente manifiesta a sus compañeros que, como ya este asunto tiene estado oficial, considera que ha llegado el momento de expresar la gratitud de todos al Sr. de Beistegui, por su hermoso rasgo de generosidad, con algo más que frases de afecto; y por esto el gobierno de S.M., le nombrará Patrono de este Museo, y además se le concederá una Gran Cruz. Todos los Patronos se adhieren con entusiasmo a las palabras del Presidente<sup>27</sup>.

El duque de Alba parecía zanjar así cualquier controversia, dejando claro que no solo el Patronato había aceptado por unanimidad hacía ya dos años el legado, sino que el nuevo gesto de Beistegui, triplicando la suma inicial, sobrepasaba cualquier expectativa por parte del Museo, que ni en sueños habría podido disponer de una cantidad de tal magnitud. Aunque desconocemos las verdaderas razones que lo llevaron a aumentar la cantidad inicial, intuimos que hubo

22 Carta autógrafa de Ignacio de Zuloaga al duque de Alba, 2 de junio de 1928. Zumaia, Archivo Fundación Zuloaga (en adelante, AFZ).

23 Recordemos que Beistegui llegó a reunir, a lo largo de su vida, una colección con más de cincuenta obras, entre pinturas, dibujos o esculturas, de las que más de una decena eran pinturas de Zuloaga.

24 Información aportada por Ignacio Suárez-Zuloaga, 9 junio 2021.

25 Carta del Duque de Alba a Ignacio Zuloaga, 18 de marzo de 1929. Zumaia, AFZ.

26 Véase Acta n.º 277 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 3 de abril de 1930. Madrid, AMP.

27 Acta n.º 278 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 16 de abril de 1930. Madrid, AMP.

en ello un intento de doblegar la férrea resistencia de algunos responsables de la institución a que las obras de Zuloaga, de las que curiosamente no se habla en esta acta, «entraran» en la institución.

Una semana después, el diario *La Voz* recogía el decreto firmado por el rey Alfonso XIII en el que nombraba «como vocal del Patronato Nacional del Museo del Prado a D. Carlos Beistegui y Benítez»<sup>28</sup>; y un mes más tarde, el 16 de mayo de 1930, se le concedía la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII, en atención a los relevantes servicios prestados a la cultura<sup>29</sup>. No cabe duda de que la primavera de 1930 fue una época de grandes reconocimientos para el coleccionista, tanto por parte de España como de Francia. Una época también de grandes promesas no siempre cumplidas.

### El advenimiento de la Segunda República y las últimas noticias en torno al legado

Un año después, el 14 de abril de 1931, la proclamación de la Segunda República situaba a España en un nuevo escenario, así descrito por Juan Antonio Gaya Nuño<sup>30</sup>. Fruto de ello, el entonces director del Museo del Prado y reconocido monárquico, Fernando Álvarez de Sotomayor dimitió de su cargo. Lo reemplazó Ramón Pérez de Ayala, ilustre escritor y amigo del pintor vasco. Elegido a la vez embajador de España en Londres, Ayala no renunció a la dirección del Museo, siendo el subdirector, Francisco Javier Sánchez Cantón, quien lo sustituyó en el día a día durante cinco largos años (1931-36). Un extraño escenario que se prolongó en el tiempo tras el golpe de estado del general Francisco Franco, la destitución de Ayala y el nombramiento por motivos claramente de imagen, el 20 de noviembre de 1936, de Pablo Picasso (1936-39), que tampoco llegó a ocupar su cargo.

También el Museo de Arte Moderno (en adelante, MAM), que por aquel entonces seguía instalado en el madrileño Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales<sup>31</sup>, sufrió cambios sustanciales con el advenimiento de la Segunda República. Se renovó el Patronato, eligiendo presidente a Ignacio Zuloaga (1931-36)<sup>32</sup>, nombramiento orientado a dar prestigio a dicho museo y que el pintor trató de rechazar sin éxito. Según Ana Gutiérrez<sup>33</sup>, como Zuloaga residía en París y no podía asistir a ninguna de las Juntas del Patronato, en la práctica asumió sus responsabilidades el propio director de la institución, Juan de la Encina.

Aunque son años en los que hubo un intento de modernizar las colecciones acogiendo a artistas experimentales, también se enriquecieron sus fondos con figuras consagradas, como Darío de Regoyos, Joaquín Sorolla, José Gutiérrez Solana, Juan de Echevarría o el propio Zuloaga. De este modo el acta de reuniones del Patronato del MAM de la sesión del 13 de febrero de 1932<sup>34</sup> recoge cómo el director, Juan de la Encina, dio cuenta de su conversación con Zuloaga, quién por entender que no estaba bien representado en este museo, ofreció cambiar sus cuadros por otros, poniendo a disposición del Patronato para su elección las obras que tuvo en su casa de Zumaia.

Un tema que quedó resuelto a finales de verano, como así se refleja en el acta de la reunión del 10 de septiembre de 1932<sup>35</sup>. En ella la comisión encargada de visitar el estudio de Zuloaga, informaba que habían seleccionado catorce pinturas<sup>36</sup> con el fin de destinarlas a la sala monográfica que el MAM pensaba dedicarle; obras por las que el artista pedía 200.000 pesetas a pagar en el número de años que fijara el Patronato, y a un precio muy por debajo de su propia cotización. El director propuso finalmente que Zuloaga enviara al MAM en depósito las pinturas, que luego la institución, cada año y según

28 *La Voz* 1930.

29 Véase el real decreto en el que se le concedió la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII en *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1930, p. 1069.

30 Véase Gaya Nuño 1969, pp. 171-82.

31 El MAM había nacido en 1898 con el fin de liberar al Museo del Prado de aquellas obras contemporáneas que ingresaban periódicamente de manera oficial: piezas premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o aquellas otras que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consideraba que debía adquirir el Estado.

32 Véase Gutiérrez Márquez 2018, pp. 107-8.

33 Véase Gutiérrez Márquez 2007, pp. 452-53.

34 Acta del Patronato del MAM, 13 de febrero de 1932. Madrid, AMP, fondo MAM.

35 Acta del Patronato del MAM, 10 de septiembre de 1932. Madrid, AMP, fondo MAM.

36 Doce de las pinturas hoy están en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, son: *Retrato del violinista Larrapidi*, *El Cristo de la sangre*, *Don Plácido Zuloaga en su taller*, *Torerillos del pueblo*, *Desnudo del clavel*, *Celestina*, *Casas de Segovia*, *Retrato del pintor Balenciaga*, *Mi prima Cándida*, Cabeza de Lola [*Retrato de la señorita Lolita Soriano*], *Paisaje de Alhama* y *Paisaje de Calatayud* [Véase Gutiérrez Márquez 2018, p. 131, nota 20]. Las dos pinturas restantes que cita Gutiérrez Márquez, y que figuran en el catálogo del MNCARS, es posible que sean las mismas que hoy guarda la Fundación Zuloaga en Zumaya: *Gerona [Calle de Gerona]* y *La gitana Agustina [Retrato de Agustina]*.



el dinero disponible, iría adquiriendo. Y así fue: la sala Zuloaga se abrió al público en enero de 1933, y la deuda, según cuenta Ana Gutiérrez<sup>37</sup>, no se saldó hasta 1947, muerto ya el pintor.

Es curioso que ese mismo mes de febrero de 1932, y simultáneamente a los acuerdos con el MAM, encontremos a Zuloaga en negociaciones con el Museo del Prado, como así recoge el acta del Patronato del Prado de la sesión del 4 de febrero de 1932:

[En ella] el subdirector [ Francisco Javier Sánchez Cantón] da cuenta de la visita que le hizo ayer el Sr. Zuloaga para ofrecer algunos de sus cuadros que pudieran completar la representación de su arte el día que el legado Beistegui entre en el Museo.

[...] se decidió unánimemente... su aceptación, además del agradecimiento del Patronato por obsequio de tal valía, sin olvidar el que también se debe al Sr. Zuloaga por sus buenos oficios con el Sr. Beistegui, respecto del Museo<sup>38</sup>.

El acta dejaba constancia no solo de que en 1932 el legado seguía en marcha, sino del decisivo papel que en todo el proceso había jugado Zuloaga.

### El asunto Beistegui y sus silencios

Aunque todo parecía discurrir en la más completa armonía, a partir de esta última sesión de 1932 los nombres de Beistegui y Zuloaga se desvanecieron, al igual que cualquier referencia al legado. Nada más hemos encontrado, ni en los distintos archivos del Museo<sup>39</sup>, ni en las actas del Patronato, ni siquiera en la correspondencia de quienes por aquel entonces regían los destinos de la institución, pues hay archivos personales retirados por las familias y otros, como el de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Prado durante tres décadas, de los que no se tiene constancia que se conserven.

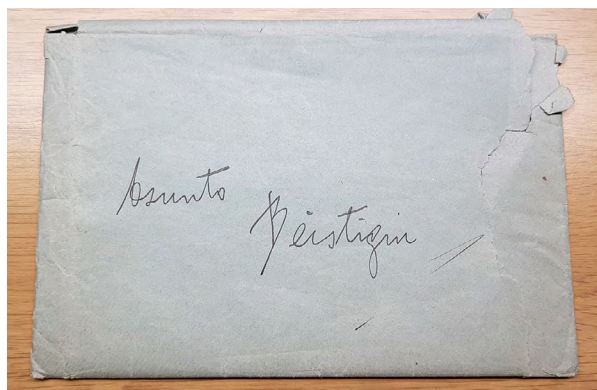
Muy distinto es el caso de Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971), que, vinculado al Prado durante más de cincuenta años<sup>40</sup>, acabó donando su rico archivo personal al Museo de Pontevedra, del que fue patrono fundador desde su creación en 1927. Un fondo al que hemos podido acceder gracias a la inestimable ayuda de María Jesús Fontes Alén,

responsable del archivo documental de dicho museo. Pese a nuestras expectativas, solo hemos encontrado una breve referencia a Beistegui en una carta, escrita por Zuloaga a Sánchez Cantón el 22 de febrero de 1932, en la que el artista justificaba el ofrecimiento que, unos días antes, había hecho de algunas obras al Prado<sup>41</sup>:

Yo nunca me hubiera atrevido a proponer lo que he propuesto, si por delante, no hubiese estado el donativo del Sr de Beistegui, pues lo que yo (como artista) sueño es completar lo mejor posible dicha colección de cuadros míos<sup>42</sup>.

Este inquietante vacío documental evidencia que todo lo que hemos leído hasta ahora en las actas del Patronato quedó en «papel mojado», incluida la disposición testamentaria de Beistegui.

Y a los hechos me remito, pues, examinando en el Archivo del Museo del Prado una caja que contenía correspondencia de los miembros del Patronato, encontré un pequeño sobre, en el que aparecía escrito, a mano y con algún error ortográfico, «Asunto Beistigui [sic]» [fig. 2]. En su interior solo había cuatro cartas dobladas por la mitad, las mismas que figuraban en las actas del Patronato ya citadas. Nada más, ni en el sobre, ni en el resto de cajas o expedientes. Nada. Como si de forma casi metafórica, el asunto Beistegui, que a todas luces



2. Sobre en el que se encuentran las cuatro cartas relacionadas con el asunto Beistegui. Madrid, AMP, Correspondencia Patronato, caja 270, exp. 2, junio de 1928

37 Véase Gutiérrez Márquez 2018, p. 116.

38 Acta n.º 304 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 4 febrero 1932. Madrid, AMP.

39 Dado que la documentación de archivo no está toda digitalizada, agradezco desde aquí el apoyo que me han prestado algunos profesionales del propio Museo del Prado, como Yolanda Cardito Rollan, técnico de Gestión de Archivo, o Pedro J. Martínez Plaza, técnico de Museos.

40 Primero como subdirector (1922-59) y, tras la muerte de Álvarez de Sotomayor, como director (1960-68).

41 Véase nota 40.

42 Carta autógrafa de Ignacio Zuloaga a Francisco Javier Sánchez Cantón, 22 de febrero de 1932. Pontevedra, Archivo del Museo de Pontevedra, correspondencia profesional Sánchez Cantón, carta 100-18.

podía haber sido uno de los legados más importantes ofrecidos al Museo, hubiera quedado indocumentado, mutilado y clausurado para siempre en ese ajado sobre azul.

Hoy, casi cien años después de los hechos, y sin haber hallado una explicación convincente al posible desencuentro, no nos queda sino imaginar algunas posibles razones que permiten comprender por qué el legado no prosperó.

El principal motivo de este desacuerdo tuvo que ver, sin duda, con la presencia de Zuloaga en el Museo, y con los propios márgenes cronológicos que separaban el Prado del Museo de Arte Moderno, lo que hacía poco adecuado incluir obras de un artista vivo -Zuloaga falleció en 1945- en una institución como esta, repleta de obras ya plenamente consagradas por la historia. A lo que, además, habría que unir, y aquí consideramos que radica gran parte del problema, el enconado rechazo que determinados sectores de la cultura española, desde artistas hasta críticos e intelectuales, sentían por el artista vasco. Un rechazo que, como relataba Calvo Serraller, pudo generar reacciones como esta:

«Mientras yo sea director del Prado aquí no entrará Zuloaga», se dice que afirmó quien entonces se responsabilizaba del Museo [¿se refiere a Álvarez de Sotomayor?], poco dispuesto a claudicar ante las increíbles pretensiones del frustrado legatario mexicano, que, a decir tiene, no tuvo excesivas dificultades en hallar otras mangas más anchas que las nuestras. Habrán adivinado que esas increíbles pretensiones se reducían a la presencia de los dos retratos de Zuloaga junto a las obras maestras por él atesoradas...<sup>43</sup>

Unas palabras que vuelven a reforzar ese malentendido que, al margen de plantear una absurda rivalidad entre Francia y España, ha sido uno de los principales escollos de esta investigación.

En lo que sí acertó Calvo Serraller fue en señalar la tozudez e intransigencia ejercida hacia la persona de Zuloaga por parte del responsable del Museo y de quienes compartían sus criterios. Un rechazo que venía de antiguo, y que, como escribe Suárez-Zuloaga<sup>44</sup>, nos lleva a lo que el crítico de arte Francisco de Alcántara, en su célebre artículo de 1910<sup>45</sup>, denominó «cuestión Zuloaga», refiriéndose a la polémica que afectó al artista desde su exclusión

del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900. Una animadversión que ni el propio pintor ni los círculos internacionales entendieron, pues Zuloaga, que vivía desde hacía años en París, era ya un artista muy reconocido en Francia y poco después lo sería en Norteamérica.

Esta extraña paradoja, alimentada al calor de los sistemáticos rechazos en las exposiciones por parte de las autoridades españolas, tuvo su reflejo en la no aceptación de las trágicas y sombrías composiciones pictóricas realizadas por el artista: *Las brujas de San Millán*, *El enano Gregorio el botero*, *Los flagelantes*, *La víctima de la fiesta*, *El Cristo de la sangre...* Unas obras que, teniendo Castilla como telón de fondo, nos muestran su propia «idea» de España, centrándose —como antaño hizo Goya— en aquellos asuntos fuertemente arraigados en el pueblo español: las tradiciones, la religión, la pobreza, etc. Una visión subjetiva, áspera y pesimista, cercana al pensamiento de la Generación del 98, que para muchos solo buscaba transmitir en el extranjero una imagen denigrante y negra de España, de ahí que incluso le tacharan de «antipatriota»<sup>46</sup>.

Dicho esto, si realmente consideramos inseparable el tándem Beistegui-Zuloaga, y si, como suponemos, el pintor también tenía peligrosos enemigos en el museo madrileño, no debe extrañarnos que sus pretensiones y las de su amigo no terminaran de materializarse. Y no solo por el estilo expresionista y duro de este artista, tan distinto al de su contemporáneo Joaquín Sorolla, sino por su republicanismo moderado y por las envidias que a veces despertaba su indiscutible éxito internacional y hasta su posición social.

Bien es cierto que, con la llegada de la Segunda República, la «cuestión Zuloaga» había perdido fuerza y se vivía una etapa de aparente reconciliación, pero el daño estaba hecho, así lo demuestran estos comentarios de Zuloaga a Sánchez Cantón:

En cuanto a lo de la Academia [poco antes le habían ofrecido ser académico de Bellas Artes], le suplico no haga nada en mi favor, pues ya he escrito al señor Urueta diciéndole que siento no poder aceptar el honor de ser académico de Bellas Artes. En principio soy enemigo de toda clase de distinciones para los artistas; y, en segundo lugar, soy un hombre que lleva ya más de cuarenta años de lucha en su patria, lo cual, como

43 Calvo Serraller 1990.

44 Véase Suárez-Zuloaga 2020b, pp. 71-87.

45 Alcántara 1910.

46 Ante tan enconados ataques, Zuloaga se defendió en la prensa en dos ocasiones: la primera, en *El Imparcial* («Una carta de Zuloaga», 25 de noviembre de 1911); y la segunda, en el parisino *Le Temps*, artículo que fue traducido íntegro en *La Gaceta de Buenos Aires* («Zuloaga se defiende», 18 de julio de 1912), lo que refleja el alcance internacional alcanzado por la cuestión Zuloaga.



3. Francisco de Goya, *La condesa del Carpio, marquesa de la Solana*, 1794-95. Óleo sobre lienzo, 181 x 122 cm. París, Musée du Louvre, RF 1942 23. Colección Beistegui

es natural, me ha herido ya profundamente. Además voy para viejo, y sueño lo más posible con vivir algo tranquilo (lo que me queda de vida)<sup>47</sup>.

Para que no se interpretara esto como un gesto rencoroso, Zuloaga regaló un cuadro a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le correspondió nombrándole académico de honor<sup>48</sup>.

En julio de 1936 se inició la Guerra Civil en España, preámbulo de la Segunda Guerra Mundial (1939-45). Es en medio de este contexto bélico cuando volvemos a saber de Beistegui y de su colección de pinturas. La primera noticia nos la aporta Germain Bazin<sup>49</sup>, por aquel entonces conservador del Louvre, que cuenta cómo en 1940, ante la inminente ocupación nazi, Beistegui



4. Ignacio de Zuloaga, *Autorretrato del artista con la boina vasca*, 1931. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 124,5 cm. París, Musée du Louvre, RF 1942 36. Colección Beistegui

telefoneó a Jacques Jaujard, director de dicho museo, temiendo por su vida y sus obras. Según recoge Chastel-Rousseau<sup>50</sup>, la solución inicial pasó por inventariar su colección en el Departamento de Pinturas del Louvre hasta que México se unió a los aliados en 1942, lo que complicó aún más la situación. Beistegui, obligado por las circunstancias y ante el riesgo de que sus bienes fuesen expropiados por los alemanes, tasó rápidamente los 21 cuadros de la colección que pensaba legar, donándolos en usufructo a la Réunion des musées nationaux el 5 de noviembre de 1942<sup>51</sup>. Una dura decisión que permitió que las obras, ahora estatales<sup>52</sup>, quedaran al cuidado de este organismo público en el Château de Sourches.

Finalizada la guerra, la colección Beistegui llegó a París, exponiéndose temporalmente en el Louvre desde el 27 de julio hasta finales de agosto de 1945, fecha en la que todos los cuadros regresaron a la Villa Zurbiac en Biarritz. Allí ocuparon la galería que Beistegui había preparado especialmente para ellos, con una sola excepción: el retrato de la *Marquesa de Solana* de Goya [fig. 3], que fue exhibido en un pequeño y recóndito cuarto secreto, amueblado

47 Carta autógrafa de Ignacio Zuloaga a Francisco Javier Sánchez Cantón, 22 de febrero de 1932. Pontevedra, Archivo del Museo de Pontevedra, correspondencia profesional Sánchez Cantón, carta 100-18.

48 Suárez-Zuloaga 2020b, p. 76.

49 Bazin 1991, p. 93.

50 Chastel-Rousseau 2020, p. 76.

51 Decisión ratificada por el decreto de aceptación de la donación del 27 de octubre de 1943.

52 Registradas en el Departamento de Pintura con los núms. RF 1942-16 y RF 1942-36.



5. Ubicación actual de la colección Beistegui en el Musée du Louvre. París, Musée du Louvre, ala Denon, planta 1.ª, sala 714

únicamente con una silla y un caballete; un lugar donde el coleccionista pasaba «largos momentos en una conversación silenciosa y apasionada»<sup>53</sup>.

El 12 de enero de 1953, a los noventa años, Carlos de Beistegui fallecía en su residencia de Biarritz<sup>54</sup>. Poco después, las 21 obras donadas en usufructo eran trasladadas de Biarritz a París con el objetivo de ser expuestas en el Louvre, pero con la condición de que no fueran separadas ni prestadas. Entre ellas figuraba el *Autorretrato del artista con la boina vasca* [fig. 4], posiblemente destinado a acompañar las obras que Beistegui pensaba legar al Prado en un primer momento. Finalmente, este lienzo de Zuloaga, al igual que el resto de cuadros entregados a su muerte, encontraba su hogar definitivo en la sala Beistegui, ubicada desde 2019 en la sala 714 del primer piso del ala Denon [fig. 5]; un extraordinario hogar con el que el coleccionista siempre había soñado.

## Conclusiones

Quede aquí nuestro recorrido por la historia de un legado frustrado, que, con el paso de los años y al calor de la falta de información, acabó generando en los medios museísticos españoles una especie de leyenda urbana o de tradición oral, repleta de ambigüedades, verdades a medias y oscuros intereses.

Como hemos visto, el legado de Carlos de Beistegui al Museo del Prado existió, pero lo que no sabemos es por qué, para muchos, su contenido se transformó en otra cosa, como el pañuelo que se convierte en conejo

en el interior de la chistera de un mago; o lo que es lo mismo, desconocemos qué justificación pudo haber para que aquellos 3.000.000 de pesetas «de los años treinta», por arte de *birlibirloque*, pasaran a ser unas pinturas que el coleccionista nunca legó.

De igual modo es llamativo que esta historia de los cuadros «que perdió España» no se haya puesto en cuestión después de tanto tiempo. Es como si, de alguna manera, el no investigar nos permitiera fantasear o, en el peor de los casos, alimentar ese victimismo tan español. Sin embargo, a modo de balance final, tratemos de ordenar un poco la información de la que disponemos.

Si la entrega de aquella impresionante suma de dinero tenía como contrapartida la creación de una sala Beistegui que incluyese obras de Zuloaga, habría que preguntarse si esto fue motivo suficiente para rechazar el legado, cosa que el Louvre no hizo tras sopesar todos los beneficios que conllevaba la oferta. Es cierto que el propio Calvo Serraller hablaba de ese rechazo tan visceral hacia Zuloaga, que llevó a aquellos que debían decidir sobre ello a erigirse en jueces, capaces de renunciar sin un ápice de culpa a algo de un valor incalculable para el Museo y, en definitiva, para España.

Pero también cabe la posibilidad de que fuera el propio Beistegui quien decidió no ratificar la disposición testamentaria, retirando su oferta y negándose a cualquier posible negociación. Un hecho que resulta bastante sorprendente si pensamos no solo en el carácter oficial que con los años habían adquirido sus promesas al Museo, sino en los honores y prebendas que, en señal de agradecimiento, recibió por parte del Estado español. No obstante, no podemos olvidar que Beistegui era un hombre arrogante y en ocasiones caprichoso, y a quien, como hemos visto, no le importaba cambiar una y otra vez su testamento; costumbre que solía generar desconfianza en sus interlocutores.

En este sentido, es posible que cambiara de parecer, herido en su orgullo, a la vez que decepcionado porque un artista como Zuloaga, el amigo al que quería reivindicar en el mismo país que lo despreció, no tuviera cabida en el Prado, debiendo resignarse a colgar sus obras en el MAM, lugar que para él coleccionista no significaba nada<sup>55</sup>. Sin embargo, ¿fue esto suficiente para romper su compromiso financiero con una entidad tan prestigiosa como el Museo del Prado y con el propio Estado español?

53 Necrológica de Carlos de Beistegui escrita por Bernard Champigneulle en *L'Illustration*, 7 de febrero de 1953, citada en Chastel-Rousseau 2020, pp. 76-77.

54 «Extrait. Du Registre qui constate les Décès dans la Ville de Biarritz, pendant l'Année 1953», 3 de abril de 1953. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56.

55 No debemos olvidar que el MAM no era sino el reducto del arte contemporáneo de un país que en 1898 se había visto obligado a reinventarse tras la pérdida de sus colonias, como si «toda la gloria del pasado se hubiera quedado en el Prado» [Jiménez-Blanco 2018, pp. 244-45].

Tampoco podemos descartar que la inestabilidad derivada de la Guerra Civil y la posterior llegada del régimen franquista actuaran de detonantes para que Beistegui no se atreviera a seguir con su oferta; o, incluso, que la crisis de los años treinta y el posterior conflicto bélico que asoló Europa hicieran que la economía del adinerado coleccionista se resintiera.

En este caso, conviene preguntarse si el legado prometido al Prado acabó sufriendo la misma suerte que aquella fantástica colección de 1.227 monedas de oro que, en diciembre de 1931, Beistegui dejó en depósito, con promesa firme de donación, al Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. Una promesa que, en 1944, once años después de entregarla, rompió, exigiendo su devolución, pues la situación actual de su fortuna le impedía, tras la cesión en usufructo de sus cuadros al Louvre, hacerse cargo de otra donación. Ni qué decir que, ante esta situación, la Bibliothèque nationale de France adquirió la fantástica colección de monedas. No sabemos si esas mismas limitaciones económicas, que obligaron a Beistegui a ser más cauto en sus desembolsos, pudieron afectar de lleno al legado.

Sea cual sea la razón de dicho desencuentro, ¿por qué no se conserva ninguna documentación? Está claro que quedan aún muchas piezas sin encajar

sobre el asunto Beistegui, pero, al menos, a lo largo de estas páginas hemos desmontado algunas teorías erróneas que estamos seguros de que permitirán afrontar con más objetividad futuras investigaciones. Por ahora, esto es todo, o al menos eso creo.

\* \* \*

A modo de aclaración, he de decir que, cuando estaba a punto de enviar este texto para su publicación, supe de la existencia de una memoria de investigación presentada en la École du Louvre en junio de 2021. Este excelente trabajo, realizado por Clémentine Fullias bajo el título *Carlos de Beistegui (1863-1953), collectionneur et donateur du Musée du Louvre: une figure énigmatique*, me ha permitido cotejar mi propia investigación, realizada desde España y centrada en el legado que Beistegui ofreció al Museo del Prado, con lo que aporta esta joven estudiante francesa sobre el complejo proceso de donación de la colección Beistegui al Louvre. Dos historias que unas veces se cruzan y otras discurren en paralelo, pero que en ambos casos están repletas de suspicacias, recelos y ambiguas promesas. Dos historias similares, aunque con un desenlace muy diferente: venturoso para el museo francés, desconcertante y oscuro para el museo español.

## Bibliografía

### Alcántara, 1910

Francisco Alcántara, «Ignacio Zuloaga. Arte e identidad nacional», *El Imparcial*, 19 de marzo de 1910.

### Álvarez Lopera 2006

José Álvarez Lopera, «Bonnat, Léon-Joseph», en Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. En línea: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bonnat-leon-joseph/37316710-35a8-4def-9c92-9de4ca-8fd8c0>

### Antena 2018

Antena, «The Beistegui family collecting tradition», *Christies.com*, 12 de diciembre de 2018. En línea: <https://www.christies.com/features/The-Beistegui-collecting-tradition-9345-3.aspx>

### Aurgeron 1945

Lucile Aurgeron, «Un geste unique», *Les Lettres françaises*, 21 de julio de 1945. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47453858/f2.item.r=beistegui.zoom#>

### Bazin 1991

Germain Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre: 1940-1945*, París, Somogy éditions d'Art, 1991.

### Beaux Arts 1930

«La colección C. Beistegui. Une promesse magnifique», *Beaux Arts*, vol. IV (enero de 1930), pp. 10-11.

### Calvo Serraller 1990

Francisco Calvo Serraller, «Llamada a la prudencia», *El País*, 10 de enero de 1990.

### Chastel-Rousseau 2020

Charlotte Chastel-Rousseau, «Carlos de Beistegui portrait d'un donateur», *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*, n.º 52 (2020), pp. 70-77.

### Espinosa de los Monteros 2018

Patricia Espinosa de los Monteros, «Charlie de Beistegui, la última odisea de un dandi de leyenda», *ABC*, 6 de septiembre de 2018.

### Fouqueray 1943

Anne Fouqueray, «La collection de Beistegui appartient maintenant au Musée du Louvre», *Le Journal*, 25 de febrero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7632491h/f2.item>

### Gaya Nuño 1969

Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, Everest, 1969.

### Guiffrey 1931

Jean Guiffrey, «La Collection Carlos de Beistegui»,

- Gazette des Beaux-Arts*, t. v (1931), pp. 137-54. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111438v/f162.item>
- Gutiérrez Abascal 1932**  
Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), «El Museo de Arte Moderno», *Revista española de turismo*, n.º 1 (1932), pp. 10-11. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004990271&page=18&search=%22museo+nacional+de+arte+moderno%22+zuloaga&lang=es>
- Gutiérrez Márquez 2007**  
Ana Gutiérrez Márquez, «Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado», en José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 430-61.
- Gutiérrez Márquez 2018**  
Ana Gutiérrez Márquez, *Historia del Museo de Arte Moderno, 1898-1971*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.
- Jiménez-Blanco 2018**  
María Dolores Jiménez-Blanco, «El valor de las colecciones del Museo del Prado. Fragmentos para otra historia desde consideraciones políticas», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-1919. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 239-51.
- La Côte basque 1930**  
«En l'honneur de Carlos de Beistegui», *La Côte basque. Revue Illustrée de l'Euskal-Herria*, n.º 313 (abril de 1930), p. 326. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30755172/f8.image.r=beistegui?rk=85837;2#>
- La Voz 1930**  
«Firma del rey», *La Voz* (Madrid), 25 de abril de 1930. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000888987&page=8&search=beistegui+prado&lang=es>
- Lafore 2019**  
Alexandre Lafore, «Nouvel accrochage pour la collection Carlos de Beistegui», *Le Quotidien de l'Art*, 2 de junio de 2019. En línea: <https://www.lequotidiendelart.com/articles/15390-nouvel-accrochage-pour-la-collection-carlos-de-beistegui.html>
- Lafuente Ferrari 1950**  
Enrique Lafuente Ferrari, «Los retratos de Zuloaga», *Príncipe de Viana*, núms. 38-39 (1950), pp. 41-73.
- Le Matin 1943**  
«Un mécène espagnol offre au Louvre une collection de tableaux de maîtres», *Le Matin*, 26 de enero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587632h.r=beistegui?rk=21459;2#>
- Magariños 1992**  
Juan Manuel Magariños, «Meissonier, un centenario de formato menor», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 31 (1992), pp. 77-83.
- Martínez Plaza 2018**  
Pedro J. Martínez Plaza, «Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 258-71.
- Mouseion 1934**  
«Collection de M. [Monsieur] Carlos de Beistegui», *Mouseion* (enero de 1934), p. 21. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61015667/f52.image.r=beistegui?rk=64378;0>
- Novo 2019**  
Javier Novo, «Zuloaga después de Zuloaga (1912-1945)», en VV. AA., *Ignacio Zuloaga, 1870-1945* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes] Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2019, PP. 107-74.
- Parrado 2017**  
Diego Parrado, «El final de una dinastía: subastan la Colección de antigüedades de Juan de Beistegui, sobrino del hombre más excéntrico de Europa», *Vanity Fair*, 10 de septiembre de 2018. En línea: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/subasta-juan-de-beistegui-baile-del-siglo/33389>
- Reau 1931**  
Louis Reau, «Art Activities in Paris», *Parnassus*, vol. 3, n.º 6 (octubre de 1931), pp. 9-11. En línea: <https://www.jstor.org/stable/770449>
- Samperio 2019**  
Juan Ignacio Samperio, «Aportación privada», *Describir el arte*, n.º 239 (2019), pp. 42-46.
- Suárez-Zuloaga, 2020a**  
Ignacio Suárez-Zuloaga, «Ignacio Zuloaga, retrato de un carácter», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 35-46.
- Suárez-Zuloaga 2020b**  
Ignacio Suárez-Zuloaga, «Más de un siglo de la cuestión Zuloaga», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 71-87.
- Viribay 2019**  
Miguel Viribay, «Zuloaga: Entre la realidad y la verosimilitud», *Diario Jaén*, 8 de septiembre de 2019. En línea: <https://www.diariojaen.es/jaen-pueblo-a-pueblo/zuloaga-entre-la-realidad-y-la-verosimilitud-BL6159245>
- Vitry 1930**  
Paul Vitry, «Documents et nouvelles. A propos de la donation Carlos de Beistegui», *Bulletin des musées de France* (mayo de 1930), p. 103. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61011285/f7.item.r=beistegui>
- Yvars 2020**  
Alain Yvars, «La collection Beistegui au Louvre», *Si l'art était conté...*, 10 de septiembre de 2020. En línea: <http://www.httpsilartetaiteconte.com/archive/2020/09/10/la-collection-beistegui-au-louvre-6262479.html#more>

## Cómo citar

Laura Arias Serrano, «El asunto Beistegui y sus silencios», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/08-arias-serrano.html>].





# Donaciones y legados en los museos etnográficos/antropológicos

Juaco López Álvarez

Museos etnográficos, antropológicos, etnológicos, de artes y costumbres populares, ecomuseos... constituyen una selva de términos, confusos para la mayor parte de las personas, aunque también pienso que, en mayor o menor medida, la mayoría sabe a qué se refieren. Con el fin de dejar las cosas claras desde el inicio, hay que decir que en esta extensa familia de museos existen dos ramas: los que conservan colecciones de sociedades que se llaman «primitivas» o «exóticas», aunque no lo sean, fruto de expediciones científicas o ligadas al colonialismo, y los museos dedicados a la vida campesina y a la sociedad europea. Mi intervención estará dedicada exclusivamente a estos últimos.

Agradezco al Museo del Prado que me haya invitado a participar en estas jornadas y también quiero dar las gracias a los numerosos responsables de museos etnográficos españoles con los que he hablado en los últimos dos meses, recabando información para esta charla. Tengo que decir que todos ellos se quedaron muy sorprendidos de que el Museo del Prado se haya acordado de esta clase de museos a la hora de organizar estas jornadas. Enseguida sabrán por qué.

En España los museos etnográficos son el hermano pobre de la familia. Tardaron mucho en aparecer en escena. Mientras que en otros países europeos a fines del siglo XIX y primeros años del XX, en paralelo con el desarrollo de los estudios de folclore o saber popular, se creaban numerosos museos de

esta clase, en España habrá que esperar a los años ochenta y noventa del siglo XX para ver cómo se consolidaban estos museos.

Y esto sucedió a pesar de que en 1881 en las bases de Folk-Lore Español. Sociedad para la Recopilación y Estudio del Saber y de las Tradiciones Populares, redactadas por Antonio Machado y Álvarez (1846-93), ya se señalaba que

Siendo objeto de esta Sociedad [Folk-Lore Español] la reconstitución científica de la historia, idioma y cultura nacionales, cada región procurará crear, dentro del límite de sus fuerzas, Bibliotecas, Conservatorios de música popular y Museos etnográficos, artísticos y científicos<sup>1</sup>.

Cincuenta años después, en 1934, tanto las autoridades como los estudiosos eran muy consciente de este retraso, y en el decreto fundacional del Museo del Pueblo Español se dice que este pueblo, el español, «no tiene, por excepción única en Europa, Museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular»<sup>2</sup>.

Y quince años más tarde, en 1948, Julio Caro Baroja, en ese momento director de este museo, escribe:

Pero cuando la generalidad de los países de Europa dan a sus museos nacionales extraordinarias proporciones, cuando vemos que entidades oscuras y regiones

---

1 La información que se utiliza procede de informes internos de los museos que se citan y de información oral proporcionada por responsables de estos centros, a los que debo agradecer su atención.

Machado Álvarez 1882-83, p. 503.

2 *Anales del Museo del Pueblo Español* 1935, p. 5.

minúsculas han cuidado de recoger con amor todos los productos expresivos de la vida popular, resulta poco lógico que naciones como España permanezcan sin un mediano recinto en que se pueda ver y estudiar su enorme riqueza etnográfica<sup>3</sup>.

No obstante, como siempre sucede en los hechos humanos, hubo alguna excepción: el Museo de San Telmo (San Sebastián) y el Museo Etnográfico Vasco (Bilbao); el Museo de Ripoll y el Museo de Industrias y Artes Populares (Barcelona); el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón) y, especialmente, el mencionado Museo del Pueblo Español (Madrid), que debería haber sido el museo nacional de referencia, pero cuyas colecciones pocas veces estuvieron expuestas al público. Yo las vi en 1980 almacenadas en la antigua Facultad de Medicina de San Carlos, en la calle de Atocha, y en los años noventa volví a verlas en los almacenes del edificio del Museo de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria, a donde se trasladó el Museo del Pueblo Español, que entre 1993 y 2004 se denominó Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera) y que hoy es el Museo del Traje (Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico), donde aún siguen almacenadas la gran mayoría de aquellas colecciones.

Se pueden mencionar más proyectos frustrados o la mala vida de algunos de los museos que he mencionado, pero lo que me interesa señalar, desde el comienzo de mi intervención, es algo obvio, y es que desde el Gobierno de la nación no ha habido interés por esta clase de museos ni por los materiales que conservan ni por sus discursos. Y este desapego hacia los museos etnográficos se extiende también a la mayor parte de los Gobiernos de las comunidades autónomas, así como a los departamentos de Antropología Cultural y Social, que comenzaron a constituirse en las universidades españolas a partir de los años setenta; aunque el desapego de estos departamentos ha cambiado algo en los últimos años.

Las razones de todo esto hay que buscarlas en el poco aprecio por el mundo rural y por los objetos de la vida cotidiana, el desinterés por el mundo del trabajo, la simple ignorancia, etc. En 1930, Telesforo de Aranzadi, uno de los pioneros de los estudios antropológicos en España, dijo en una conferencia en un congreso sobre arte popular vasco:

En esta exposición de arte popular vasco se me señaló como tema de conferencia el que encabeza estas líneas [*los aperos de labranza*], y, seguramente, más de cuatro

señoritos u hombres de letras o artistas se habrán sonreído con desdén a la vista de tales objetos, diciendo: «Vaya una vulgaridad de objetos para exposición y conferencia; los estamos viendo todos los días fuera de aquí». Los ven, sí; pero no los miran ni se enteran<sup>4</sup>.

En 1981 un diputado de la Diputación de Valencia se escandalizaba por gastar dinero público en comprar «trastos viejos» para el Museo Valenciano de Etnología, y en los años noventa un profesor de antropología le respondía, con ironía, a una conservadora de un museo de artes y costumbres populares que le afeaba su falta de interés por el museo: «Es que la cultura material es poco elegante».

El patrimonio cultural es una construcción social, que en España se caracteriza por gestionarse en compartimentos estancos. A diferencia de lo que sucede en otros lugares o museos que siguen los principios básicos de la antropología, aquí no nos gustan las visiones de conjunto. La antropología tiene muy claro que los hechos sociales no se reducen a fragmentos dispersos. En este sentido, es significativo el desgajamiento que sufrió la colección de «curiosidades de la naturaleza y del arte» formada por Pedro Franco Dávila en el siglo XVIII, que respondía al interés y la visión de un ilustrado, y de la que habló en estas mismas jornadas Andrés Gutiérrez Usillos<sup>5</sup>.

Frente a esta tendencia española, pueden citarse numerosos museos que adoptan una visión de conjunto de la cultura, el patrimonio cultural o la historia de una comunidad: el Museo de Aquitania (Burdeos) muestra en su exposición permanente el devenir de esta región desde la prehistoria hasta el siglo XXI; el Museo de la Historia Alemana (Berlín) enseña la historia y la cultura de este país desde la Edad Media hasta la caída del Muro de Berlín, y grandes museos que exhiben colecciones de pintura, escultura, muebles, armas, relojes, cerámica, vajillas de loza, cristalería, joyas, juguetes, instrumentos musicales, fotografías, vestidos, maquetas de barcos, etc., como el Metropolitan Museum of Art (Nueva York) o el Rijksmuseum (Ámsterdam), que muestra la historia de los Países Bajos desde 1200 hasta la actualidad. En ellos conviven multitud de objetos con una plena naturalidad cultural.

La fragmentación del patrimonio cultural común es un hecho muy perjudicial para su conservación, enseñanza y difusión. Esta situación genera la aparición de unas jerarquías por las cuales unos patrimonios gozan de prestigio social y de la atención de los medios de comunicación, y en consecuencia de

3 Caro Baroja 1948, p. 5.

4 Aranzadi 1934, p. 18.

5 Para un mayor conocimiento sobre Pedro Franco Dávila y su colección, véase en estas mismas actas el texto de Gutiérrez Usillos, pp. [23-34].

mayores recursos económicos, y otros quedan relegados a la indiferencia y la indigencia. El resultado es que en la conservación y en la difusión del patrimonio cultural quedan unos «huecos» que a menudo no cubre ninguna institución, de modo que muchos ámbitos de la actividad humana carecen de testimonios. Un ejemplo muy significativo es lo que ha sucedido con la fotografía en España. Resulta poco lógico que la fotografía casi no haya sido atendida por las instituciones culturales españolas (museos, archivos, universidades) y que hasta fines del siglo XX no se comenzase de una manera sistemática a formar colecciones públicas, y a catalogar y difundir las que había en unas pocas instituciones. En Asturias comenzó esta labor el Museo del Pueblo de Asturias en 1992. Con anterioridad no había interesado a nadie en el ámbito público y de este modo se han perdido archivos fotográficos de gran valor.

Una muestra de esta jerarquía y disparidad también es el número de personas que trabajan contratadas en los museos españoles. Según la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas del Ministerio de Cultura de 2018, en los museos de arte contemporáneo trabajan una media de 16 personas por centro; en los museos de bellas artes, 14; en los museos de ciencias naturales, 13; en los museos arqueológicos, 11... y a la cola de todos ellos están los museos etnográficos y antropológicos, con 4,5 personas.

En la actualidad, según esa misma estadística, existen en España 250 museos y colecciones museográficas calificados como etnográficos y antropológicos, que son el 18 % de los centros museísticos que hay en todo el país. El 86 % se fundaron entre los años ochenta del pasado siglo y los primeros años del XXI. Los motivos de su creación fueron sobre todo dos: por un lado, la conservación de un patrimonio cultural, sobre todo rural y campesino, por parte de comunidades locales o de particulares muy sensibilizados ante la desaparición de un modo de vida (se crearon instituciones para la comunidad), y por otro, la atracción de turistas, considerando el museo como un motor económico y de desarrollo local en áreas deprimidas. En la mayor parte de los casos estos «motores» se pusieron en marcha sin dotación económica, casi sin personal y sin actividad, lo que provocó que la mayoría de estos centros solo generasen frustración en sus comunidades. Los promotores de estos museos fueron principalmente los ayuntamientos, en su mayoría encuadrados en la línea de atraer turistas a sus localidades, y en menor medida diputaciones provinciales, asociaciones y también coleccionistas particulares.

Existen tres tipos de museos etnográficos: locales, provinciales o regionales, y temáticos dedicados a materias muy diversas: el vino, el queso, el pan, los molinos, el zapato, la alfarería, etc. La mayoría de los primeros y muchos de los dedicados a una sola materia subsisten con una plantilla de entre una y

cuatro personas. En algunos casos su actividad no va más allá de abrir el museo al público, pero en otros la labor de los trabajadores de estos museos es crucial para la salvaguarda del patrimonio cultural y para la dinamización de su entorno rural. Además, estos pequeños museos han propiciado la creación de redes que han sido fundamentales para realizar investigaciones, actividades de difusión y exposiciones con muy pocos recursos.

En cuanto a los museos etnográficos de ámbito regional, en las últimas décadas han ampliado y diversificado sus colecciones, abarcando tanto el mundo campesino como el urbano e industrial, es decir, han abarcado a toda la sociedad. Es una ampliación lógica, pues no pueden entenderse los pueblos o aldeas rurales sin las villas urbanas y las ciudades, ni tampoco puede dejarse de lado la diversidad social de los últimos siglos, integrada por campesinos, artesanos, emigrantes, burgueses, obreros, comerciantes, profesionales liberales, etc. La cultura, según la antropología, es el conjunto de saberes y actividades técnico-económicas, sociales e ideológicas de una sociedad. Nada de la vida humana le es ajeno y, en consecuencia, estos museos etnográficos españoles han protagonizado en los últimos treinta años una revolución silenciosa, que ha consistido en incorporar a sus colecciones testimonios de la vida humana que nunca antes habían interesado a los museos: la fotografía documental; las artes gráficas (impresos, carteles, etiquetas, pegatinas); el patrimonio cultural inmaterial; la escritura de la clase trabajadora (campesinos, obreros, emigrantes, soldados) y una variedad de objetos que abarcan todos los ámbitos de la vida, y son testigos además de los cambios sociales, económicos y culturales.

La donación ha sido la principal vía de ingresos para la formación de las colecciones de todos estos museos etnográficos. No podría ser de otra manera debido a los bajos presupuestos con los que cuentan la mayoría de ellos. Veamos un ejemplo: el Museo del Pueblo de Asturias, que es uno de los mejor dotados para la adquisición de patrimonio cultural en este tipo de museos en España, tuvo entre 2003 y 2010 una media de 67.000 euros anuales para este concepto, alcanzando en 2008 la cantidad máxima con 82.352 euros; desde 2011 a 2020 esta partida se redujo a una media de 15.000 euros, y este año de 2021 es de 30.000 euros.

La cantidad de donaciones que recibe un museo es un dato muy significativo para conocer el nivel de identificación que existe entre la sociedad y el museo. Un número alto de donaciones es una muestra de que el museo está bien valorado por la comunidad, y también manifiesta un éxito de la gestión de los responsables del museo. No obstante, un museo no puede depender únicamente de las donaciones a la hora de formar su colección o, lo que es lo mismo,

la conservación de testimonios del pasado de una sociedad no puede depender solamente de las donaciones. Los responsables del museo tienen que tener muy claro qué es lo que quieren, tienen que tener una política y una estrategia de colección con el objeto de conservar testimonios que ofrezcan una visión completa y adecuada de territorios y sociedades. En definitiva, hay que mantener un equilibrio selectivo entre las donaciones de personas y de coleccionistas que acuden al museo, el mercado de antigüedades y el trabajo de campo.

En este sentido, hay que tener en cuenta que, para la realización de una exposición o la formación de una colección, el trabajo de campo o la investigación sobre una materia concreta es una de las maneras más rigurosas que existen para acopiar materiales en un museo etnográfico. De este modo, solo se recoge información, sino que se adquieren los materiales más representativos de una actividad, formando conjuntos coherentes y bien documentados. Ahora bien, para hacer esto se requieren recursos económicos, tanto para pagar a los investigadores como, en su caso, comprar las piezas, porque no todos los propietarios de objetos de interés están dispuestos a cederlos de manera gratuita.

Este método fue el que siguieron Joan Amades y Ramón Violant i Simorra para formar la colección del Museo de Industrias y Artes Populares, inaugurado en Barcelona en 1942<sup>6</sup>, y más recientemente por el Museo Valenciano de Etnología y el Museo del Pueblo de Asturias. En este último, en los años noventa, su personal hizo un trabajo de campo sobre las fábricas de curtidos que trajo consigo una colección bastante completa de herramientas que ingresaron por donación. Asimismo, en 2003, se contrató a un equipo de investigadores para realizar un trabajo sobre la cestería en Asturias. Durante tres años, este equipo visitó, entrevistó, fotografió y grabó a veinticinco cesteros, y adquirió numerosas cestas para el museo; hoy, la mayoría de estos cesteros han dejado de trabajar o han fallecido. El resultado de aquel trabajo se mostró en la exposición *La cestería en Asturias. Una técnica milenaria 100 % ecológica* (2020), y mucha de la información recopilada puede consultarse en la web de la Red de Museos Etnográficos de Asturias<sup>7</sup>.

Siguiendo esta misma línea de trabajo, otro ejemplo modélico de este método de recogida es el de la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa), que financió entre 1960 y 1964 al etnógrafo Ernesto Veiga

de Oliveira y a un ayudante para hacer el estudio, la documentación (fotográfica y sonora) y la recopilación de instrumentos musicales tradicionales de Portugal<sup>8</sup>. Estos investigadores invirtieron 279 días de trabajo de campo y recorrieron 32.718 km. En total se adquirieron 486 instrumentos musicales, la mayoría por compra (con un coste de 86.928 escudos); esta colección estuvo en depósito en el Museo Nacional de Etnología (Lisboa), y más tarde fue donada al Museo. Por supuesto, la propia Fundación Gulbenkian pagó la publicación del estudio, *Instrumentos musicais populares portugueses* (1964), que lleva tres ediciones. A esta fundación portuguesa le interesaba la música, toda la música, y a la par que sufragaba este estudio sobre la música tradicional organizaba la orquesta sinfónica Gulbenkian, que en la actualidad cuenta con un cuerpo permanente de sesenta y seis instrumentistas.

Volvamos a España y a la realidad de nuestros museos etnográficos, y a sus colecciones. Voy a mencionar algún caso concreto, que son ejemplos generalizables a otros muchos.

Las colecciones de los museos locales proceden casi en su totalidad de donaciones efectuadas por particulares. Este sucede porque son instituciones muy pegadas al territorio y en los que la población del entorno se identifica con ellos, especialmente si la gestión se hizo bien teniendo en cuenta a la comunidad local. Un ejemplo de ello es el

Museo Etnográfico del Oriente de Asturias (Porrúa, Llanes), donde el 95 % de la colección procede de donaciones. El propio museo es la consecuencia de una donación de una casa campesina y unos terrenos al pueblo por parte de un emigrante de Porrúa residente en Veracruz (México). Una vez aceptada la herencia, se decidió en una asamblea de vecinos destinar estos espacios a usos culturales y así nace este museo en el año 2000<sup>9</sup>. El centro está gestionado por una fundación en la que participa el ayuntamiento y a la que el Gobierno del Principado de Asturias aporta anualmente 6.000 euros (2021). La colección inicial se formó a partir de un grupo de trabajo encargado de recopilar objetos de interés entre los vecinos del pueblo, quienes estaban muy comprometidos con la creación del museo. A medida que se difundió esta iniciativa empezaron a recibirse donaciones procedentes de otras localidades del concejo de Llanes. Una tendencia que no ha dejado de crecer desde su inauguración, pues se reciben continuamente donaciones de personas que encuentran

6 Iniesta 1995.

7 Véase López Álvarez y Pérez 2020.

8 Véase Veiga de Oliveira 1982.

9 En la actualidad el Museo Etnográfico del Oriente de Asturias es gestionado por una fundación en la que participa el Ayuntamiento de Porrúa. Además, cuenta con una aportación de 6.000 euros anuales por parte del Gobierno del Principado de Asturias, según datos de 2021.

en el museo un lugar donde conservar objetos que para ellas tienen una querencia especial. Además de esta clase de donaciones, cabe destacar las donaciones de conjuntos de objetos, más o menos homogéneos, realizadas por pequeños coleccionistas, así como las de ajuares y aperos procedentes de casas de campesinos que se van a reformar o vender.

Esta ha sido la manera habitual de formar las colecciones en los museos etnográficos locales, y también en otros temáticos, como el Museo del Traje Popular (Morón de Almazán, Soria), que depende de la Diputación Provincial, cuyos fondos, en la actualidad alrededor de 1.000 piezas, proceden de donaciones y, sobre todo, de depósitos recopilados en un trabajo de campo realizado en la provincia de Soria.

En otras ocasiones, el inicio del museo fue una colección privada que el coleccionista dona o lega a una institución con el fin de hacer un museo. Es el caso del Museo Etnográfico Extremeño «González Santana» (Olivenza, Badajoz), inaugurado en 1991, que se inició con la colección de Francisco González Santana, que constituye en la actualidad el 60 % de la colección del museo. También del Museo Etnográfico de León (Museo de los Pueblos Leoneses, desde hace un mes), en Mansilla de las Mulas, inaugurado en 2008 a partir del legado de la colección etnográfica del médico Julio Carro que recibió la Diputación de León en los años sesenta (para abrir el museo hubo que completar la colección con compras a anticuarios y chamarileros); el Museo Etnográfico de Grandas de Salime «Pepe el Ferreiro», abierto en 1984 gracias al empeño personal y la colección de José Naveiras Escanlar, conocido como «Pepe el Ferreiro», y el Museo de Artes y Costumbres Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, que se inauguró en 1975 con 2.500 piezas donadas por Guadalupe González-Hontoria; este era el único museo universitario de esta clase en España, ahora instalado en el Centro Cultural La Corrala.

Otro caso es el del Ecomuseo de les Valls d'Àneu, un centro municipal fundado en 1994 en el Pirineo de Lérida. Para formar su colección se compaginaron las donaciones procedentes, sobre todo, de casas que se reformaban; la recogida de materiales en escombreras y basureros, y la compra de piezas significativas a anticuarios de la zona y de confianza, que informaban de su procedencia. Este ecomuseo pertenece a la Red de Museos de Etnología de Cataluña, creada en 2008 e integrada por trece museos, que coordina el Museo de Historia de Cataluña<sup>10</sup>. En la actualidad, la red recibe 100.000 euros anuales de la Generalitat, de los que una parte se destina a la adquisición de patrimonio cultural, comprando colecciones a particulares que después se reparten entre los diferentes museos que integran la red. Además, el Ecomuseo de les Valls d'Àneu



1. Madreñas de escaipín de hombre, realizadas por Manuel Rosón Conde en Cerredo (Degaña, Asturias), 1978. Madera, 11 x 28 x 11,5 cm. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias. Depósito de Alfonso Fernández Canteli

mantiene una estrecha relación con los coleccionistas de su entorno. Desde hace cuatro años organiza una actividad denominada *Coleccionando pasiones*, en la que catalogan y documentan colecciones particulares, hacen exposiciones con ellas y llevan a cabo una jornada en la que varios coleccionistas hablan de su afición; es un punto de encuentro de los museos y los coleccionistas, de intercambio de experiencias entre ambos mundos y de acceso a las colecciones, así como, de reconocimiento a la labor de estas personas.

El coleccionista es un personaje singular, que en muchos casos ha hecho una importante labor de salvaguarda del patrimonio cultural, ante la desidia e irresponsabilidad de la Administración pública. Han cubierto esos «huecos» que decía al principio, que en el caso del patrimonio etnográfico son amplios y profundos. Voy a mencionar un solo ejemplo, de Asturias, y es la colección de madreñas de Alfonso Fernández Canteli, un catedrático de la Escuela Politécnica de Ingeniería de la Universidad de Oviedo, que desde los años sesenta fue haciendo una colección de este singular y práctico calzado en madera, tan empleado en Asturias, comprando ejemplares a los últimos madreñeros. Gracias a su labor hoy se pueden conocer todos los tipos y variantes de este calzado en Asturias [fig. 1]. Ninguna institución cultural dedicó tiempo y dinero a este objeto tan representativo de la cultura rural asturiana. Una parte de su colección está expuesta en el Museo Etnográfico de Grandas de Salime «Pepe el Ferreiro» y en el Museo de la Madera de Casu.

Junto a los numerosos museos locales y temáticos repartidos por el territorio están los museos de ámbito regional, que son grandes centros instalados en capitales de provincia o ciudades, cuyos fondos también proceden en buena parte de donaciones.

10 Véase Iniesta 1995.

El Museo del Pueblo Gallego (Santiago de Compostela) se inauguró en 1977 y está sustentado por una asociación integrada en la actualidad por unos 2.500 socios, que además de pagar una cuota han sido el elemento clave para la constitución de la colección; de este modo, cerca del 90 % de las 15.000 piezas que tiene el museo proceden de donaciones. La colección se inició con compras, pero una vez constituida la asociación y por escasez de recursos económicos, se promovieron las donaciones. Las adquisiciones del museo fueron creciendo según se iban abriendo nuevas salas de exposiciones. En la historia de este museo siempre ha existido la necesidad de buscar y comprar piezas que no estaban representadas en la colección. Además, el museo ha promovido una política de donación de bibliotecas de estudiosos galleguistas; la gestión de la biblioteca está a cargo de voluntarios.

El Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora) se abrió en 2002. El 60 % de la colección procede del depósito por setenta y cinco años de la colección de 10.000 objetos etnográficos que compró a particulares y anticuarios la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, que después se incorporó a Caja España y ahora depende de la Fundación Obra Social de Castilla y León (FUNDOS). Otra parte importante del fondo proviene de la donación de la colección de arte pastoril de Luis Cortés Vázquez. Las dos colecciones están formadas por piezas procedentes del mundo rural, que en su mayoría fueron seleccionadas con un criterio estético. En la actualidad, el museo, que tiene una partida presupuestaria para compras muy pequeña, está intentando incentivar la donación de objetos del siglo XX, pues la colección carece completamente de testimonios de esa centuria.

El Museo Valenciano de Etnología, creado en 1982 por la Diputación de Valencia, no tenía colección. Comenzó a comprar objetos en 1981. En los primeros años tuvo de presupuesto 10.000.000 de pesetas anuales para compras a particulares y anticuarios, una cantidad muy generosa en comparación con otros centros. Debido a que en aquellos años no existía en la sociedad valenciana una conciencia del valor de esta clase de patrimonio, las donaciones tardaron en llegar y no comenzaron hasta que el museo empezó a funcionar y a hacer exposiciones.

Este es el mismo caso del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón), que se fundó en 1968 promovido por el Ayuntamiento y la Cámara de Comercio, Industria y Navegación. En los años ochenta pasó por un largo periodo de inactividad y abandono, sin dirección. En 1992 comenzó una nueva etapa. En ese año la colección era muy pequeña y reducida a objetos del mundo campesino, que habían ingresado por compra y, sobre todo, por donación a partir de una intensa campaña en un periódico local. En aquel año

de 1992 a nadie se le hubiera ocurrido en Asturias donar algo a este museo, pues no ofrecía ninguna confianza y tampoco había una conciencia clara de lo que era el patrimonio etnográfico.

Ese año el museo comenzó una intensa política de adquisiciones y también de exposiciones, que tenía como objetivo principal la formación de una colección representativa del pasado de la sociedad asturiana. La primera exposición se hizo en agosto de 1992 con una selección de fotografías de Modesto Montoto (1875-1950), en las que se exhibían positivos hechos a partir de los negativos originales que conservaba la familia de este fotógrafo. El museo tenía en ese momento una colección de veintidós fotografías de los años setenta. Hoy, tiene más de 2.000.000 de fotografías, que pertenecen a unos 120 fondos de fotografías profesionales, aficionados, de prensa, antropólogos, montañeros, archivos de periódicos y revistas, empresas, familiares, de coleccionistas, etc. Es el resultado de un plan que en el caso de la fotografía se dirigió a la búsqueda de archivos; los primeros ingresaron por compra, pero hoy la mayoría lo hacen por donación o depósito. Además de la fotografía, se iniciaron colecciones nuevas, que han contribuido a cubrir «huecos» en el patrimonio cultural asturiano, como son los archivos de comercios y de correspondencias, en especial, de emigrantes en América; las artes gráficas, abarcando carteles, etiquetas, envueltas, pegatinas, diplomas y títulos, etc.; los catálogos de comercios e industrias de los siglos XIX y XX, etc. También testimonios orales y musicales. Y en cuanto a los objetos, se amplió la colección abarcando todos los ámbitos de la vida humana, teniendo el museo en la actualidad unas 15.000 piezas representativas del pasado de Asturias.

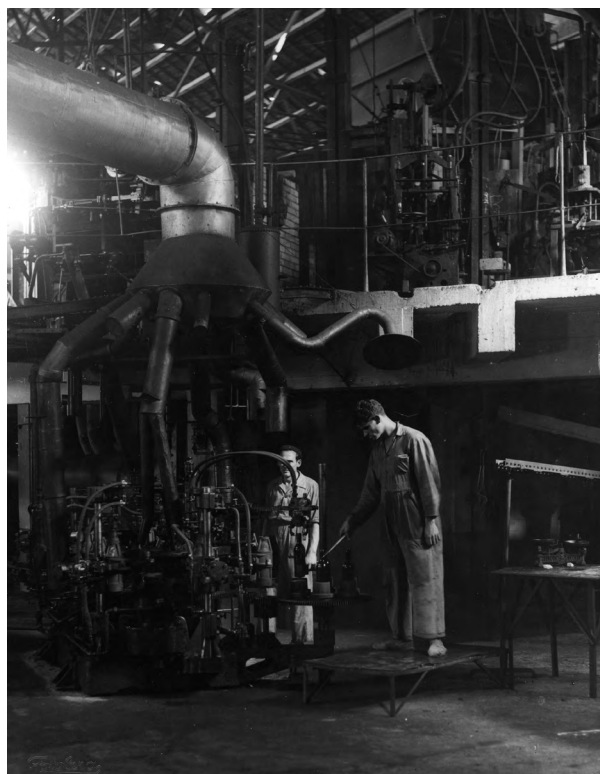
Una gran parte de estos ingresos son el resultado de donaciones. En la actualidad, el museo recibe una media de cien donaciones al año. Son materiales muy variados, que van desde un solo objeto hasta un archivo de varios miles de negativos fotográficos. Muchos ofrecimientos tienen que ser rechazados, pues son materiales que ya tiene el museo, normalmente de gran tamaño y de fabricación industrial. Además, el espacio de los almacenes del museo es limitado. En estos casos es necesario aplicar la premisa de que conservar es seleccionar, siendo esa la gran decisión de los responsables de un museo.

Las donaciones en el Museo del Pueblo de Asturias son el resultado de cinco factores: Primero, la mejora de las infraestructuras del museo, que ofrece a los donantes la seguridad de que los bienes que entregan van a conservarse en buenas condiciones. Segundo, la realización de numerosas exposiciones sobre materias que nunca antes se habían mostrado en Asturias, que han servido para dar a conocer a la población que los carteles, el ajuar doméstico de los años cincuenta y sesenta, los vestidos de boda y otros,

los cromos, las fotografías, las cartas de emigrantes, etc. forman parte de un patrimonio que debe preservarse. Tercero, la mejora del sistema de gestión de las colecciones que ha favorecido su difusión por la red y, por tanto, un conocimiento más amplio de ellas por parte de la ciudadanía. Cuarto, una estrecha relación del museo con coleccionistas, estudiosos locales y colaboradores, que han sido en muchas ocasiones los que han abierto la puerta a las donaciones. Y quinto, una continua presencia en los medios de comunicación dando a conocer estas donaciones, con el fin de reconocer la generosidad de los donantes, así como un homenaje a sus antecesores; esta presencia sirve además como publicidad para que otras personas sigan su ejemplo.

Queda claro que las donaciones no son fruto del azar ni de la fortuna. Detrás de ellas hay mucho trabajo de los responsables de un museo, y en el caso de los museos etnográficos (recuerden que son el pariente pobre de la museología española) esa tarea tiene que ser mucho más activa. A nadie se le ocurre tirar una pintura, aunque sea una lámina con la reproducción de una obra pintada, pero a cualquiera se le puede ocurrir tirar a la basura muchos de los testimonios que pueden formar parte de la colección de un museo etnográfico, quemar cartas, tirar al vertedero archivos fotográficos, trillos, etc. Los profesionales que trabajamos en estos museos tenemos que estar muy vigilantes, pero somos soldados sin armas, es decir, sin dinero, y, por ello, las donaciones son imprescindibles en la conservación del patrimonio en los museos etnográficos.

Normalmente el cierre de fábricas suele traer aparejada una pérdida de patrimonio cultural. Si no hay una acción de las instituciones, los archivos y las colecciones de objetos producidas por ellas, que muchas conservan como un gran muestrario de su trabajo, acaban destruidos. En los años noventa, desde el Museo del Pueblo de Asturias conseguimos que los propietarios de Bohemia Española, fábrica de cristal soplado que cesó su actividad en 1994, donasen al museo algunas máquinas y utensilios del proceso de fabricación, así como todo el muestrario de modelos de copas, jarras, vasos y otros objetos de cristal conservados en la fábrica, que suman unas 2.000 piezas. Asimismo, en 2016 nos enteramos por un antiguo trabajador de Gijón Fabril, una gran fábrica de botellas establecida en Gijón en 1915, en la que llegaron a trabajar más de quinientos obreros, que la empresa estaba en concurso de acreedores. Visitamos la fábrica para conocer su patrimonio cultural y contactamos con la administración concursal, a la que le solicitamos por escrito la donación de documentos esenciales de la historia de la empresa, el archivo fotográfico de la fábrica y un



2. Foto Lena, Fabricación de botellas con máquina automática en la fábrica de Gijón Fabril (Gijón), 1952. Copia a la gelatina sobre papel, 235 x 175 mm. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, FF48229. Donación de la administración concursal de Gijón Fabril

conjunto significativo de su producción, cuyo destino era, en su mayor parte, la destrucción [fig. 2]. El Juzgado de lo Mercantil n.º 3 de Gijón autorizó esta donación el 11 de octubre de 2016. Una selección de estos materiales se exhibió en 2018 en la exposición *Gijón Fabril (1915-2016). Industria, patrimonio y museo*<sup>11</sup>, contribuyendo a devolver este patrimonio y su memoria a la ciudadanía. Una prueba de esto son los dos siguientes comentarios escritos en el libro de visitas de esta exposición:

En nombre de mi padre Julio Lafuente Menéndez, trabajador de Gijón Fabril desde 1943 a 1982, agradezco que se mantenga viva la memoria de una parte importante de nuestra ciudad y de nuestros ciudadanos (Margarita Lafuente).

Una lástima que mi padre no pueda estar aquí para recordar tantos años trabajados y toda una vida vinculada a una empresa. Aquí forjó grandes amistades. En recuerdo de mi padre, Ángel Sáez, mi abuelo Ernesto Martínez, mi bisabuelo Isolino Buceta y mi tío José Torres, trabajadores de Gijón Fabril y maravillosas personas (Belén Sáez).

11 Véase Avello y Sánchez 2018.



3. Cosme Bernardo de Palacio (dibujante) y Gregorio Fosman y Medina (grabador), *Demostración y puntual diseño del sitio y venerable santuario de Nuestra Señora de Covadonga*, 1711. Grabado calcográfico, 280 x 400 mm. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, FD19399. Donación de Rosa María Domínguez de Posada

Por otra parte, a menudo llegan al museo ofertas de venta de materiales o documentos de gran interés patrimonial. Sin embargo, a veces no se dispone de dinero para comprarlos por diferentes razones: se agotó lo poco que había en el presupuesto, o hay prórroga presupuestaria y, por tanto, desaparece del presupuesto el capítulo de inversiones, que es donde se cargan las compras de patrimonio cultural. La solución a esta carencia es la búsqueda de un mecenas que compre esos materiales y los done al museo. Y aquí es donde entra en escena la cuestión del prestigio o la consideración social del patrimonio cultural, a la que me refería al comienzo de mi charla.

La búsqueda de mecenas no es una tarea fácil. A nuestro favor tenemos una gran ventaja, y es que nunca se trata de mucho dinero: 400 euros, 1.000 euros, 3.000 euros o como mucho, y excepcionalmente, 18.000 euros. Se recurre a amigos y a colaboradores del museo. Hay materiales que tienen un poder sentimental grande, por ejemplo, todo lo relacionado con Covadonga. De este modo, ingresó en el museo la estampa *Demostración y puntual diseño del santuario de Nuestra Señora de Covadonga* (1711) [fig. 3], que es la más antigua de este santuario, donada por Rosa María Domínguez de Posada en 2018. Y lo mismo sucedió con los libros de actas de las juntas de gobierno y de asiento de congregantes de la Real Congregación de Nuestra Señora de Covadonga de Naturales del Principado de Asturias en Madrid, fundada en 1742, en los que se incluyen varias estampas originales del santuario, que son rarísimas [fig. 4]. Toda esta documentación, que se daba por perdida durante la Guerra Civil, la localizamos en Madrid en una colección particular y la donó al museo Fernanda Suárez Gutiérrez.



4. Anónimo, *Verdadero retrato de Nuestra Señora de Covadonga y su santuario*, 1744. Grabado calcográfico, 290 x 210 mm. Inseto en el *Libro de asiento de los congregantes recibidos desde el día 9 de julio de 1742 en adelante en la Congregación de Nuestra Señora de Covadonga de Naturales del Principado de Asturias*, Madrid, 1742-94. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, FD20751. Donación de Fernanda Suárez Gutiérrez

De la misma manera han ingresado varios carteles de propaganda del bando republicano durante la Guerra Civil realizados en Gijón o vinculados a Asturias, adquiridos por un mecenas anónimo para donarlos al museo [fig. 5]. También un empresario de Gijón, Vicente Fernández Rodríguez, acaba de donar una colección de doscientas fotografías originales de Constantino Suárez (Gijón, 1899-1983) realizadas entre 1920 y 1962, o la Fundación Asturias XXI, editora de la revista *La Sidra*, ha donado dos carteles publicitarios de sidra champagne asturiana de comienzos del siglo XX que salieron a la venta en Canarias y Cataluña. Todos ellos son bienes culturales que se ofrecieron al museo, y que estas personas o entidades compraron para donarlos al museo. Pero esto es difícil de conseguir con otros muchos materiales de la vida cotidiana del pasado. Recuerden las palabras de Telesforo de Aranzadi, que siguen estando cien años después muy vigentes.

Ahora bien, en esta búsqueda de mecenas no todo son éxitos, pues, aunque se trate de materiales de gran valor cultural o sentimental, a veces por encima de estos está la cuestión del prestigio social. Un caso muy significativo es el siguiente. A una entidad



financiera titular de una fundación cultural se le solicitó una ayuda de 6.000 euros para adquirir un archivo formado por trescientos negativos fotográficos de placa de cristal, realizados entre 1891 a 1901 por dos fotógrafos aficionados de una gran calidad documental y artística: Edmundo Lacazette (Oviedo, 1859-1914) y Manuel Gimeno (Madrid, 1850-1922). Después de varias conversaciones e informes, la respuesta fue negativa porque esta colaboración no se ajustaba a su política cultural. Unos días después de recibir esta negativa, visité en este Museo del Prado una exposición patrocinada por esa entidad en las que se exhibían obras, propiedad de la Iglesia, que habían sido restauradas también con su mecenazgo. ¿Qué concepto de patrimonio cultural tendrán los responsables de esta entidad financiera? ¿Qué interés tienen por el patrimonio común de la sociedad entera? Queda claro que su visión de la cultura no es la misma que tienen los museos etnográficos/antropológicos y que se mueven por otros intereses.

De todos modos, el final fue feliz, pues el Museo del Pueblo de Asturias compró este archivo gracias a una modificación del crédito del Ayuntamiento de Gijón, y a continuación se digitalizó y se estudió a los autores, que eran dos completos desconocidos hasta entonces. En estos momentos [2021] se expone una selección de esas fotografías en el museo, acompañadas de un catálogo que se realizó con la colaboración de una editorial asturiana<sup>12</sup>.

12 Véase Crabiffosse 2021.

## Bibliografía

### **Anales del Museo del Pueblo Español 1935**

«Museo del Pueblo Español. Decreto fundacional», *Anales del Museo del Pueblo Español*, t. I (1935), pp. 5-10.

### **Aranzadi 1934**

Telesforo de Aranzadi, «Explicación de los aperos de labranza en la exposición», en VV. AA., *V Congreso de Estudios Vascos. Vergara 1930. Arte popular vasco*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1934, pp. 18-36.

### **Avello y Sánchez 2018**

Manuel Avello y María Jesús Sánchez, *Gijón fabril (1915-2016). Industria, patrimonio y museo* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2018. En línea: <https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5001-Fondos-documentales/MPA-Fondos%20documentales/Libros%20y%20cat%C3%A1logos%20del%20MPA/Serie%20fotogr%C3%A1fica/21-Gij%C3%B3n%20Fabril%2C%202018.pdf.info>



5. [Manuel García] Meana, *Vale más prevenir que lamentar. ¡Hay que fortificar Asturias!*, 1937. Litografía, 100 x 69 cm. Gijón, Lit. Artes Gráficas. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, FD20118. Donación de J. A. G.

### **Caro Baroja 1948**

Julio Caro Baroja, *Proyecto para una instalación al aire libre del Museo del Pueblo Español (Madrid)*, Madrid, Museo del Pueblo Español, 1948.

### **Crabiffosse 2021**

Francisco Crabiffosse, *Edmundo Lacazette y Manuel Gimeno. Una hermandad fotográfica en Asturias, 1891-1901* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Oviedo, KRK Ediciones-Muséu del Pueblu d'Asturies, 2021.

### **Iniesta 1995**

Montserrat Iniesta, «Antropología, patrimonio y museos en Cataluña», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 2 (1995), pp. 139-49.

### **López Álvarez y Pérez 2020**

Juaco López Álvarez y Elena Pérez, *La cestería en Asturias: una técnica milenaria 100% ecológica* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2020. En línea:

<https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5001-Fondos-documentales/MPA-Fondos%20documentales/Libros%20y%20cat%C3%A1logos%20del%20MPA/Cat%C3%A1logos%20de%20exposiciones/2021-La%20Cester%C3%ADa%20en%20Asturias.pdf.info>

**Machado Álvarez 1882-83**

Antonio Machado Álvarez, «El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de

las tradiciones populares. Bases», en Antonio Machado Álvarez (dir.), *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882-83, pp. 501-3.

**Veiga de Oliveira 1982**

Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

## Cómo citar

Juaco López Álvarez, «Donaciones y legados en los museos etnográficos/antropológicos», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/09-lopez-alvarez.html>].

# Donaciones y legados en los museos del Ministerio de Defensa

Margarita García Moreno

Las donaciones y legados han desempeñado un papel destacado en la formación de las colecciones de los museos estatales adscritos al Ministerio de Defensa desde sus inicios, siendo, todavía a día de hoy, una de las principales vías de incremento de sus fondos. A continuación, haremos un breve recorrido por la formación histórica de las colecciones de los tres museos nacionales de Defensa –el Museo del Ejército, el Museo Naval de Madrid y el Museo de Aeronáutica y Astronáutica–, prestando especial atención a este tipo de ingresos.

## El Museo del Ejército

La trayectoria de los museos militares se inicia a principios del siglo XIX con la creación, a instancias de Manuel Godoy, del Real Museo Militar en 1803 (Real Orden de 29 de marzo), precedente del actual Museo del Ejército<sup>1</sup>. Se trata de uno de los centros museísticos españoles más antiguos, cuya fundación responde al interés existente en la Europa de la época por la conservación y difusión de aquellos objetos relacionados con la historia militar. Sus fondos originarios estuvieron determinados por una clara voluntad didáctica, fruto de la herencia del pensamiento ilustrado y del propio interés de los artilleros. Esta colección se constituyó inicialmente con los modelos de artillería reunidos en el arsenal madrileño durante el siglo XVIII (Real Orden de 19 de octubre de 1736), el conjunto de modelos y maquetas de fortificaciones y artillería adquirido a la viuda del marqués de Montalembert en 1803, y diversos

objetos donados por particulares, como el modelo de taller de fabricación de espadas entregado por el armero Ibarzábal de Eibar o el reloj de transmisión de órdenes ofrecido por el propio Godoy.

Más tarde, la Guerra de la Independencia (1808-14) obligó a cerrar la sede de dicha institución, instalada en el Parque de Monteleón, lo que provocó la desaparición de buena parte de sus fondos. Mientras que los soldados franceses retiraron las armas blancas y de fuego bajo el pretexto de evitar que estas pudiesen ser empleadas por los madrileños, otras piezas se perdieron por el abandono del edificio, como los modelos de artillería y carruajes que fueron sustraídos para utilizarse como juguetes. Sin embargo, a partir de 1815 el Real Museo reanudó su actividad, elaborando un inventario de los bienes existentes como punto de partida para la posterior recomposición de sus colecciones.

Un año después, su sede se trasladó al palacio de Buenavista debido al mal estado en que se encontraba el inmueble situado en el Parque de Monteleón. A ello le siguió la división del Real Museo en dos instituciones diferentes –el Museo de Ingenieros y el Museo de Artillería– en 1827, lo que obligó al reparto de las colecciones. Las maquetas de fortificaciones, plazas, baterías, puentes militares e instrumentos de planimetría –entre otras piezas– fueron destinados al primero, y las armas y duplicados de modelos de fortificaciones y baterías al segundo. En el caso de este último, en 1841 fue reubicado en una de las alas conservadas del antiguo palacio del Buen

---

1 Véase Castillo 2006.

Retiro —espacio que alberga el Salón de Reinos, hoy en rehabilitación para su incorporación como parte del campus del Museo del Prado—<sup>2</sup>.

Los años centrales del siglo XIX fue un periodo especialmente fructífero para la incorporación de nuevos fondos al Museo de Artillería. Un incremento en el que influyó de forma decisiva el pensamiento romántico e historicista de la época. Sus colecciones pasaron a concebirse como un compendio ilustrado de la evolución del armamento y de la actividad militar. Fruto de esta mentalidad, se produjo el ingreso de bienes procedentes de Ultramar, como el conjunto de objetos filipinos entregadas por el capitán Fernando Falcón en 1841; el inicio de la colección de vexilia tras la publicación de la Real Orden de 17 de octubre de 1843, mediante la que se ordena el envío al Museo de las banderas antiguas que debían ser sustituidas por la nueva enseña española; el incremento de piezas escultóricas gracias a los bustos de hierro y bronce de la fábrica asturiana de Trubia —los primeros en incorporarse fueron los de la reina Isabel II y su esposo Francisco de Asís en 1846 y 1847 respectivamente—; o el ingreso de los primeros «recuerdos históricos»<sup>3</sup>, procedentes del intercambio realizado con la Real Biblioteca. Precisamente, dentro de estos últimos se encontraba la maqueta de modelos de fortificación —también conocida como «Vauban»—, una de las piezas maestras de las colecciones del actual Museo del Ejército.

A lo largo de los siguientes años, las colecciones del Museo de Artillería siguieron ampliándose con piezas tan notables como una culebrina fechada en 1557, propiedad de Leopoldo de Austria —obispo de Córdoba e hijo del emperador Maximiliano—; la espada jineta de Ali Atar, alcaide de Loja; la armadura del sultán Datto de Iligán, donada en 1843 por el teniente general de la Marina José Ruiz de Apocada; varios objetos personales del general Torrijos (sable, bastón y banda), ofrecidos por su viuda, Luisa Sáenz de Viniegra, en 1838; o la popularmente denominada «tienda del emperador Carlos V»—, que ingresó en 1844 como donación de la Santa Hermandad de Toledo.

Tradicionalmente se pensó que esta última pieza, considerada en la actualidad como una de las más representativas del Museo del Ejército, había sido un regalo de las mujeres granadinas al monarca con motivo de su campaña de Túnez en 1535. No obstante, a raíz de su desmontaje para participar en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, se descubrieron los escudos nobiliarios portugueses que la

vincularon con Martim Afonso de Sousa, almirante y gobernador del Estado de la India en 1541. Tal y como se supo más tarde por una carta suya datada en 1536 (fecha posterior a la campaña de Túnez), dicha tienda fue enviada a Castilla y acabó en la Santa Hermandad de Toledo, que la utilizó para recibir al rey y a la familia real en sus visitas a la ciudad. A pesar de estos datos, no puede afirmarse o negarse su pertenencia al emperador, pues sus relaciones con Portugal fueron muy intensas (recordemos que su esposa Isabel procedía de allí y que el propio Martim Afonso de Sousa estaba casado con una castellana y luchó en el ejército de Carlos V en la primera guerra contra Francia). Precisamente fue el hijo de Carlos V, Felipe II, quien la regaló, junto con cuatro tapices, a la Hermandad.

A finales del siglo XIX, se incorporaron al entonces Museo de Artillería otras piezas importantes. Entre ellas se encontraban la espada del general Luís Fernández de Córdoba; la boina del general Cabrera, que ingresó como donación de Manuel Gutiérrez de la Concha en 1855; los muebles presentes en la firma del Convenio de Vergara (1839) entre el general isabelino Espartero y los trece representantes del general carlista Maroto, cuyo ingreso se debió a la ordenación de las colecciones del Ministerio de Fomento; o los utilizados por el general O'Donnell y Muley Abbas en Wad-Rás. Sin embargo, la entrada de nuevos bienes se acentuó especialmente tras la creación del Museo Histórico Militar (Decreto de 16 de diciembre de 1932), que aglutinó todos los museos militares en su sede del viejo palacio del Buen Retiro. De este modo, colecciones de Ingenieros, Caballería o Sanidad Militar se reunieron con las piezas del antiguo Museo de Artillería bajo una única institución.

Un caso representativo dentro de los bienes incorporados en las primeras décadas del siglo XX fue el conjunto de Boabdil el Chico, que ingresó en el Museo de Artillería 1906 tras ser donado por la marquesa de Viana, Carmen Pérez de Barradas y Bernuy, dos años antes. Está compuesto por marlota, turbante, polainas, babuchas, espada jineta con vaina y estoque. Estas piezas fueron aprehendidas a Boabdil durante la batalla de Lucena y después fueron entregadas a Diego Fernández de Córdoba —antepasado de la marquesa— por los Reyes Católicos.

La marlota fue una indumentaria utilizada frecuentemente por los musulmanes asentados en la península. Se trataba de una prenda de invierno,

2 En cuanto a la trayectoria del Museo de Ingenieros, sus fondos permanecieron almacenados hasta 1863, cuando se publica su primer catálogo. Desde entonces, su sede sufrirá diversos traslados hasta la creación del Museo Histórico Militar (1932), institución que volverá a aglutinar todos los museos militares.

3 Según la clasificación vigente para el inventario y catalogación del patrimonio histórico mueble del Ministerio de Defensa, los denominados «recuerdos históricos» son objetos que se conservan por su valor sentimental o como conmemoración de algún suceso.



1. Conjunto de Boabdil expuesto en la Sala Árabe, 1915. Copia sobre papel, 27 x 38 cm. Toledo, Museo del Ejército, Álbum fotográfico del Museo de Artillería, MUE-120483



2. Interior de la armería del segundo palacio de los duques de Medinaceli, situado en el paseo de Recoletos, esquina con la plaza de Colón (Madrid), h. 1900-50. Copia sobre papel, 40 x 30 cm. Toledo, Museo del Ejército, MUE-120514

ya que, al ajustarse solo en los hombros, permitía llevar otros ropajes debajo. La pieza, compuesta de seda y lino tintados de rojo —color dinástico de Boabdil—, fue realizada en los telares góticos de los reinos cristianos, encontrando en su factura influencias tanto del mundo hispanoárabe como cristianas. Otra pieza llamativa de este conjunto es la espada

jineta, considerada el mejor y más rico ejemplar de este tipo de arma cortesana realizada en época nazarí. Su empuñadura se caracteriza por la presencia de esmaltes de posible influencia bizantina, frecuentes en la producción andalusí, y el uso de marfil en la parte central, decorada a base de atauriques, palmetas y textos. Unos motivos a los que se suman las dos figuras zoomorfas que rematan los brazos del arriaz, curvados hasta abrazar los filos de la hoja. Junto a la espada, se encuentra su vaina, realizada en madera y forrada con cuero repujado (cordobán) y decorado con hilo de oro. En ella, además, aparecen varias inscripciones, que se corresponden con suras del Corán.

Para la exhibición del conjunto se construyó la denominada «Sala Árabe», notable adaptación museográfica de inspiración romántica, siendo actualmente uno de los escasos ejemplos de estas características que se conservan en España [fig. 1]. Si bien en estos momentos, como consecuencia del traslado del Museo del Ejército al Alcázar de Toledo —y de la posterior rehabilitación del Salón de Reinos por parte del Prado—, la Sala Árabe se encuentra desmontada, el recorrido expositivo de la nueva sede dedica una sala a la historia de la institución, donde se puede apreciar la réplica de uno de los camarines de la Sala Árabe, realizada por los ingenieros y artesanos yeseros Ervigio y Alejandro Jiménez.

Mediante Orden de 30 de diciembre de 1940, el Museo Histórico Militar pasó a denominarse Museo del Ejército, nombre que aún mantiene. Aunque durante la Guerra Civil habían ingresado en la institución fondos de las casas de Medinaceli y del Infantado [fig. 2], además de otros procedentes de la Cofradía de Ocaña, su recepción fue temporal y se devolvieron a sus dueños una vez concluida la contienda. Los únicos que permanecieron fueron los de Medinaceli, primero en depósito y más tarde en propiedad, fruto del legado testamentario realizado por su dueño en 1957. Dicha colección cuenta, entre otros bienes, con importantes muestras de armamento defensivo y ofensivo de los cuerpos de infantería y caballería de época moderna, siendo un conjunto único y excepcional por el número de piezas conservadas (en concreto, 43 armaduras) [fig. 3].

Otra de las colecciones que ingresaron tras la Guerra Civil fue la de Romero Ortiz, procedente del Alcázar de Toledo, donde estuvo expuesta desde mediados del siglo XIX. Antonio Romero Ortiz fue uno de los intelectuales españoles más representativos de la segunda mitad del periodo decimonónico. En paralelo con su actividad política —ministro de Gracia y Justicia en 1869 y de Ultramar en 1874, y gobernador del Banco de España en 1881—, desarrolló una labor como coleccionista, que se materializó en la creación del Museo Romero Ortiz, ubicado en su domicilio de la calle Serrano. La institución se fundó en 1870, aunque el primer inventario que se conserva data de



3. Media armadura de don Gómez Suárez de Figueroa, III duque de Feria. c. 1615. Forjado, remachado, grabado, dorado y curtido, 185 x 70 x 70 cm. Toledo, Museo del Ejército, MUE-34999. Legado de la casa ducal de Medinaceli

dos años antes. A través del catálogo general redactado a partir de 1888, podemos conocer el contenido original de esta colección, cuyas piezas quedaron agrupadas en cinco secciones: armas y armamento, bienes históricos, objetos curiosos antiguos y de arte, curiosidades de historia natural, y álbumes y documentos.

Una vez fallecido Romero Ortiz en 1884, el Museo fue heredado por su sobrina, Josefa Sobrido y Romero, quien se lo llevó a La Coruña. Sin embargo, el 14 de enero de 1914 se confirmó su cesión a la Academia de Infantería. El traslado al Alcázar de Toledo, donde esta se ubicaba, no se inició hasta el fallecimiento de Josefa en 1919. Realizo bajo la supervisión de Hilario González, subdirector del Museo de Infantería, la colección se inauguró el 12 de julio de 1922. El Alcázar de Toledo fue duramente castigado durante la Guerra Civil, lo que minó sus instalaciones y funcionamiento a lo largo de las siguientes décadas, razón por la cual en 1973 se hizo efectivo el traslado temporal de gran parte de las piezas a la sede del Museo del Ejército. Allí permanecieron tres años hasta ser de nuevo expuestos en su anterior ubicación, situación que se mantiene hasta la actualidad. Cumpliendo el deseo de Josefa Sobrido, el legado se conserva íntegra y perpetuamente en el Alcázar, donde forma parte de la exposición permanente del renovado Museo del Ejército desde 2010.

La colección Romero Ortiz responde a un gusto ecléctico, destacando entre sus fondos piezas de arte oriental (chinas y japonesas), como el espejo de bronce del periodo Edo, excelentes ejemplos de porcelanas de Sajonia, entre los que se incluye la delicada pieza *Declaración de amor*, o muestras de eboraria, como el pequeño tríptico devocional de taller italiano. No obstante, uno de los conjuntos que ocupa un lugar predominante en este legado, tanto por su número como por su calidad, son las medallas. Precisamente en el siglo XIX surgió un coleccionismo ilustrado que valoró dichas piezas como un elemento esencial en la formación de colecciones artísticas, reconociendo también su condición de documentos históricos. Imbuido por esta tendencia, Romero Ortiz consiguió reunir un conjunto sobresaliente, comparable a otras importantes colecciones nacionales de carácter similar, como las formadas por Pablo Bosch (hoy en el Museo Nacional del Prado), José Lázaro Galdiano o el marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa.

Entre las últimas donaciones realizadas al Museo del Ejército se encuentran la de un descendiente del premio Nobel Santiago Ramón y Cajal, compuesta por 42 obras. Entre ellas destacan desde cuadros de batallas hasta estampas, del siglo XVI al XXI, de artistas europeos como Antonio María Marini, Charles Le Brun o Marcelino de Unceta y López. Asimismo, muchos de estos últimos ingresos son obras en las que se representan escenas bélicas donde aparecen tipos militares, duelos entre soldados o batallas concretas, como la de Rethel (1650), en una estampa de la segunda mitad del siglo, o la de Pavía (1525), como se aprecia en el lienzo de Ferrer-Dalmau donado también por el descendiente de Ramón y Cajal y adscrito al Museo del Ejército desde 2021.

### El Museo Naval de Madrid

El 19 de noviembre de 1843 se inauguró el Museo Naval<sup>4</sup>, alojándose provisionalmente en una de las salas del Palacio de los Consejos. Ese mismo día el capitán de navío Rafael Caamaño entregó 6.000 reales de vellón para el fomento de la institución, cuya directiva le solicitó un año después un retrato suyo con la intención de exponerlo allí como gesto de agradecimiento. De esta manera, comenzaron a incentivarse las donaciones por parte de determinados marinos de obras con su propia imagen, en muchos casos a petición del Museo, o posteriormente a través de sus herederos o descendientes.

Unos meses después, en abril de 1844, el Museo Naval se trasladó a la llamada «Casa del Platero», situada en la calle Bailén, al lado del Palacio Real. Ese año el pintor Antonio de Brugada ofreció el

4 Sobre las colecciones del Museo Naval, véanse Zamarrón 2006 y Ros Togores 2006.



4. Thobias Volckhmer, *Compendio astronómico*, 1596. Latón dorado, esmaltado y grabado, 11,8 x 11,8 x 3,6 cm. Madrid, Museo Naval, MNM-1223



5. Jean Ranc, *Fernando VI como Príncipe de Asturias*, h. 1731. Óleo sobre lienzo, 104 x 84 cm. Madrid, Museo Naval, MNM-2547

lienzo *Vapor Isabel II*, al tiempo que comenzó a colaborar de forma estrecha con la institución. Se iniciaba así una relación directa entre esta y algunos artistas contemporáneos, que se prolongó a lo largo del tiempo gracias a figuras como Rafael Monleón y Torres (primer pintor-restaurador del Museo), Ángel M. Cortellini Sánchez, Antonio de Caula y Consejo, Julio García Condoy o Luis Fernández Gordillo.

Desde 1847, por orden de la reina Isabel II, comenzaron a ingresar en el Museo Naval todos los modelos de barcos propiedad de la Corona, lo que supuso el aumento de sus fondos. Uno de los ejemplos más relevantes es el de un galeón flamenco (1593), que supone una de las pocas representaciones conservadas de una embarcación del siglo XVI. Se cree que este fue regalado a Felipe II por una embajada flamenca, pasando a formar parte de las colecciones que el monarca español reunió en el Monasterio de El Escorial. De allí pasó al Alcázar de Madrid y posteriormente a la Real Armería, donde permaneció hasta su ingreso en el Museo Naval a raíz de la medida dictada por Isabel II. Otra muestra representativa de esta colección es el modelo del navío Real Borbón (1818). Si bien este barco nunca llegó a construirse, su maqueta supone un claro ejemplo de la riqueza técnica y estética que alcanzó el modelismo naval en España durante el siglo XVIII y principios del XIX. Además, la pieza tenía una tripulación formada por figuritas de barro modelado y policromado de las que solo se han conservado siete.

Esta política de incremento de fondos continuó durante los reinados posteriores. Así, por ejemplo, Alfonso XII donó en 1876 el estuche náutico de Felipe II (1596), el cronómetro marino Berthoud (1787) y la réplica de un astrolabio hispanoárabe del siglo XI. La primera de las piezas, realizada por Thobias Volckhmer (1560-1624) —prestigioso orfebre, matemático y cosmógrafo alemán—, no solo alberga el saber astronómico de la época, sino que también revela el auge del coleccionismo de instrumentos científicos entre los siglos XVI y XVII, a tenor de otras similares hechas por maestros como Pierre Du Jardin o Erasmus Habermel [fig. 4]. Este compendio astronómico contiene un reloj solar, una brújula, un astrolabio y dos calendarios. En la cubierta superior aparece grabado el mapa del hemisferio boreal terrestre en proyección ortográfica sobre el plano ecuatorial, mostrando las regiones marítimas adornadas con naos y monstruos marinos; y en el reverso de la misma, por el contrario, se muestra el mapa del hemisferio austral. La segunda pieza donada, el cronómetro marino, es fruto de los estudios del suizo Ferdinand Berthoud para encontrar una máquina que midiera con exactitud el tiempo en el mar. Ello suponía la sustitución del péndulo, incompatible con los movimientos del buque, por otro regular equivalente. Actualmente el reloj carece de la parte principal de la maquinaria y falta la aguja en el minuterio. El último de los tres objetos entregados, la réplica del astrolabio hispanoárabe, es también conocido como «astrolabio de Alfonso X el Sabio» debido a que el trazado de sus curvas sigue las explicaciones dadas

por el monarca castellano en los *Libros del saber de astronomía*. Más allá de las donaciones de Alfonso XII, tras su fallecimiento en 1885, su viuda, la reina María Cristina, cedió sus uniformes de Marina y condecoraciones, además del modelo del navío Reina Regente.

Ante la amenaza de ruina de la Casa del Platero, en 1852 se dispuso el desalojo del Museo Naval y su traslado al Palacio de los Ministerios, antigua residencia de Manuel Godoy, situado en la plaza de la Marina Española. Con motivo de su inauguración el 27 de noviembre de 1853, el Ayuntamiento de Pasajes entregó una vajilla de porcelana hecha en la localidad para dicha ocasión. A partir de entonces, se solicitó a otras instituciones la donación o remisión de lienzos, como los retratos de los Reyes Católicos (ambos del siglo XVII) y el de Fernando VI como Príncipe de Asturias de Jean Ranc (h. 1731) [fig. 5], pertenecientes al Real Museo de Pintura y Escultura e incorporados en 1854.

El retrato de Isabel I de Castilla recuerda al conservado en Patrimonio Nacional, en concreto, en el Palacio Real de Madrid, atribuido a Juan de Flandes y procedente de la cartuja de Miraflores, salvo que en este último aparece representada con más edad. A su vez, existen varias copias pictóricas y grabadas del siglo XIX en las que la reina aparece con la misma indumentaria, tocado y joyas que en la obra del Museo Naval, como el realizado por Eduardo Rosales (1863), ubicado en la colección de Luis Rubio Gil, o la estampa de Blas Ametller (1820). Por su parte, se considera que el retrato de Fernando II de Aragón y V de Castilla es la copia de un original de Juan de Flandes, que hizo cuando este fue pintor de cámara de la reina Isabel I y posteriormente se perdió en el incendio del palacio de El Pardo de 1604. El peinado, la barba y la vestimenta hacen que la imagen del monarca sea similar a la del retrato conjunto con Isabel que alberga el convento de las Agustinas (Madrigal de las Altas Torres, Ávila).

Otra donación realizada al Museo durante esos años fue la del isleño Miguel Lobo Malagamba, que ofreció su colección de arqueología americana (15 piezas procedentes de las culturas andinas y del área del Caribe) en 1865. Precisamente, con ocasión de la celebración del bicentenario del nacimiento de Lobo en 2021, la institución organizó una serie de actos, entre los que se incluía un ciclo de conferencias. Años después ingresó, por iniciativa de Genaro Méndez Núñez, marqués de Méndez Núñez, la gorra y levita del brigadier de la Real Armada Española Casto Méndez Núñez. Dispuesto el depósito del uniforme de su hermano por Orden del 24 de agosto de 1869, el 9 de noviembre de ese mismo año Genaro decidió donarlo.

En 1932, el Museo Naval sufrió su último traslado al recién inaugurado Ministerio de Marina –actual Cuartel General de la Armada–, ubicado en la calle Montalbán, esquina con el paseo del Prado.

Ya en esta nueva sede, en 1986 se incorporó a las colecciones de la institución un repostero de la casa ducal de Fernán Núñez (h. 1690), gracias al generoso ofrecimiento de Manuel Falcó y Anchorena.

Más tarde, con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, el 8 de febrero de 1994 la Sociedad Estatal para la Ejecución de los Programas y Actuaciones Conmemorativas cedieron los modelos de la nao Santa María y de las carabelas Pinta y Niña.

A lo largo de los últimos años, la Asociación de Amigos del Museo Naval, creada en 1998, ha contribuido al enriquecimiento de sus colecciones con obras como *El último combate del Glorioso*, donado en 2015 y actualmente depositado en el Museo Naval de San Fernando. El cuadro recoge el momento en que el navío de 70 cañones, comandado por el capitán Pedro Mesía de la Cerda, se enfrentó a 12 barcos británicos en tres batallas diferentes en 1747.

## El Museo de Aeronáutica y Astronáutica

Con la creación del Ejército del Aire, una vez finalizada la Guerra Civil, surgió entre sus miembros el interés por preservar el significativo pasado de la aviación española. Para cumplir con este cometido, en octubre de 1939 se nombró al teniente coronel Tártilo de Ugarte Fernández director de la futura institución. Sin embargo, el proyecto no se materializó hasta veintisiete años después, cuando se creó el Museo de Aeronáutica y Astronáutica (Decreto 1437/1966, de 16 de junio de 1966), dependiente del entonces Ministerio del Aire y con sede en Madrid. Esta institución se ubicó inicialmente en el propio edificio de ese Departamento –hoy Cuartel General del Ejército del Aire y del Espacio–, donde ocupó varias salas de su planta baja, destinadas a maquetas y piezas de pequeño tamaño, y los patios interiores, reservados a la exhibición de aeronaves.

Muchos de estos vehículos fueron empleados previamente en el Ejército del Aire, pasando a formar parte de las colecciones del Museo una vez agotada su vida activa. Entre ellos se encuentran el avión Heinkel HE-111-E-1 «Pedro», cuyo ingreso se produjo en 1967, y varias aeronaves realizadas por la industria aeronáutica española entre los años cuarenta y cincuenta, que también ingresaron a finales de la década de los sesenta. Sin embargo, dada su relevancia en la historia de la aviación, algunas otras fueron reservadas desde un primer momento para su incorporación a los fondos de la institución, como el autogiro La Cierva C.19 MK-IV –considerada una de las piezas más destacadas del Museo en la actualidad–. Fabricado en Gran Bretaña por la firma Avro, fue adquirido por Andrés Lasso de la Vega para uso particular a finales de 1932. Más tarde, fruto de los avatares del tiempo, la aeronave prestó





6. Antonio Ortiz Echagüe, *S. A. el infante D. Alfonso de Orleans y Borbón*, 1929. Óleo sobre lienzo, 233 x 219 cm. Madrid, Museo de Aeronáutica y Astronáutica, MAA-184

servició en la Dirección General de Aviación Civil hasta 1961, momento en que dejó de estar operativa y quedó custodiada hasta su traslado al Museo en octubre de 1968.

A medida que se incorporaban nuevas piezas, las instalaciones del Ministerio del Aire comenzaron a resultar insuficientes ante la carencia de espacios donde exhibir dichos bienes. Una situación que motivó la búsqueda de un edificio independiente como nueva ubicación de la institución. Entre las opciones barajadas estaban el aeropuerto de Barajas, la Casa de Campo o la Ciudad Universitaria. Finalmente, a propuesta del Patronato del Museo y por iniciativa del general Eduardo González Gallarza, en 1975 se decidió situarlo en el histórico aeródromo de Cuatro Vientos, cuna de la aviación militar española. Para ello, se utilizó un hangar en desuso —el actual hangar I—, así como una amplia zona de maniobras existente junto a la Escuela de Transmisiones del Aire. Las obras comenzaron a finales de 1979 y, tras varios años de espera, la nueva sede abrió sus puertas el 24 de mayo de 1981.

Más allá de su historia, la creación relativamente tardía de esta institución permite comprender el número reducido de donaciones o legados recibidos en comparación con los otros dos casos previamente abordados. No obstante, a día de hoy esta opción se ha convertido en una de las principales vías de incremento de sus fondos. De hecho, desde 2018 la

Subdirección General de Publicaciones y Patrimonio Cultural ha tramitado 40 ofertas de este tipo dirigidas al Museo —algunas de ellas todavía en trámite—. Destacan, por su volumen, las donaciones de maquetas, condecoraciones y uniformes pertenecientes a protagonistas de la historia aeronáutica española, ya sean realizadas por ellos mismos o por sus propios familiares. Así, por ejemplo, la figura de Pedro Vives Vich, fundador y organizador del Servicio de Aerostación, está presente en la exposición permanente a través de una serie de objetos entregados por su hijo, el teniente general Francisco Vives Camino. Precisamente, como parte del legado de este último, el Museo también cuenta con un conjunto de postales y fotografías relacionadas con los orígenes de la aviación, como las instantáneas tomadas en la Escuela de Aviación Wright, situada en la ciudad francesa de Pau.

Una muestra de la contribución de la realeza al enriquecimiento de las colecciones del Museo podemos encontrarla en el retrato de Alfonso de Orleans y Borbón en traje de vuelo, pintado por Antonio Ortiz Echagüe [fig. 6]. Fue inicialmente donado por el infante al museo de la base aérea de Tablada (Sevilla), tal y como revela una carta suya fechada el 27 de mayo de 1967. En 1985 tanto la pintura como la misiva pasaron a formar parte del actual Museo. No obstante, no debemos dejar de lado otras piezas igual de relevantes que ingresaron gracias a la generosidad de algunos particulares. Una de ellas es el paracaídas de triple descenso de Francisco Pérez Mur, entregado por él mismo en 1979. Con este artefacto, provisto de un sistema de aros que facilitaba su apertura, este piloto y pionero de la acrobacia en vuelo obtuvo un enorme reconocimiento. Otros casos representativos son la barquilla y otros elementos del globo Ciudad de Huelva, que realizó en febrero de 1992 la primera travesía Este-Oeste sobre el océano Atlántico, donados por Jesús González Green y Tomás Feliu Rius en 1996; y el conjunto de bienes relacionados con Joaquín Collar Serra —militar español que participó junto a Mariano Barberán en el célebre vuelo del Cuatro Vientos (1933)<sup>5</sup>—. Ofrecido por Gerard Juher Cebrián en 2007.

## Conclusión

El extenso patrimonio cultural conservado en los museos estatales adscritos al Ministerio de Defensa se compone de colecciones eclécticas en cuya formación han jugado un papel clave diversas donaciones y legados procedentes de miembros de la realeza, la nobleza o la burguesía. Si bien dentro de estas

5 Este avión logró cruzar el océano Atlántico, desde Sevilla (España) hasta Camagüey (Cuba), sin paradas intermedias en junio de 1933.

incorporaciones sobresalen los bienes ofrecidos por grandes figuras de la historia militar española, cabe mencionar aquellos otros ofrecidos por mujeres como la marquesa de Viana (el conjunto de Boabdil el Chico) o Josefa Sobrido y Romero (la colección Romero Ortiz). A día de hoy, esta forma de ingreso se ha convertido en una de las principales vías de

incremento de los fondos de estos museos, contribuyendo a conservar el acervo militar y a garantizar su disfrute por toda la sociedad. Por ello, resulta necesario incentivar futuras donaciones y legados a través de medidas fiscales y otros beneficios, así como simplificar su tramitación administrativa, con el fin de enriquecer el patrimonio histórico español.

## Bibliografía

### Castillo 2006

Belén Castillo, «Museo del Ejército: las colecciones, formación y proyección», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 140-48.

### Ros Togores 2006

Ana Ros Togores, «Formación de la colección de pintura en el Museo Naval», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 120-29.

### Zamarrón 2006

Carmen Zamarrón, «El Museo Naval de Madrid: pasado, presente y futuro», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 98-106.

## Cómo citar

Margarita García Moreno, «Donaciones y legados en los museos del Ministerio de Defensa», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/10-garcia-moreno.html>].

# Estudio de los museos universitarios españoles y de las peculiaridades de sus donaciones y legados

Alejandra Gómez Martín

## Dedicatoria

Soy la hija de una maestra que, con solo nueve años, me llevó por primera vez al Museo del Prado en 1990 para, tras cinco horas de espera en una larga cola, visitar la célebre exposición dedicada a Velázquez y acercarnos a contemplar el *Guernica*, cuando la obra de Picasso aún estaba instalada en el Casón del Buen Retiro. Desde entonces, cada vez que regreso a este museo siento un gran placer, acrecentado esta vez por el privilegio de participar en unas jornadas nacidas a la luz de otra maestra, Carmen Sánchez, cuyo legado ha permitido incrementar las colecciones de tan venerable institución. Sean mis palabras un modesto homenaje a todos aquellos docentes que despiertan vocaciones y valoran los museos como auténticos templos del saber.

Como decía Jane Weeks, «el personal de un museo universitario es crucial, pues necesita mucha motivación sin apenas tener recursos materiales o económicos. Depende de este personal el auge o el estancamiento del museo»<sup>1</sup>. Por esta razón, también quisiera dedicar este texto no solo a los escasos conservadores de museos universitarios existentes en nuestro país, sino también a aquellas personas (docentes, alumnos, becarios, técnicos y administrativos) que, no pudiendo dedicarse de forma exclusiva a ello, velan por estos espacios y sus colecciones con pasión y compromiso.

## ¿Qué es un museo universitario? Definición o indefinición

Frente al reconocimiento y respeto existente hacia museos como el Prado —buque insignia de nuestra cultura—, este texto busca dar a conocer y poner en valor el papel de otros que todavía permanecen en un segundo plano, concretamente aquellos pertenecientes a las universidades públicas españolas. Si bien el patrimonio universitario abarca una mayor extensión, englobando desde colecciones entomológicas, herbarios y jardines botánicos adscritos a estos centros públicos hasta bienes inmuebles y fondos museográficos de universidades privadas o similares, el objeto de estudio seleccionado obedece a la necesidad de fijar unos límites concretos que permitan realizar un recorrido por dichas instituciones acorde al formato requerido en estas actas.

Las universidades se encuentran entre las instituciones civiles más antiguas. Sin renunciar a su cometido como generadoras de conocimiento, a lo largo de su historia han sido testigos de todo tipo de cambios políticos y sociales; vicisitudes que no han minado su capacidad de progreso gracias al intercambio de ideas y a la diseminación de la cultura desde sus aulas<sup>2</sup>. Todo ello ha generado un rico y variado patrimonio universitario en el que destaca, como una de sus características, su dispersión por despachos, departamentos, facultades u otros edificios de uso no docente. Solo en ocasiones surge el milagro de que una colección universitaria se convierta en un museo visitable, con independencia

---

1 Weeks 2000, p. 10.

2 López 2005, p. 242.

de que la falta de personal provoque posteriormente que la mayor parte del tiempo se encuentre cerrado y a la espera de visitas concertadas<sup>3</sup>.

Partiendo de la Recomendación del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre la gobernanza y gestión del patrimonio universitario del Consejo de Europa (Rec. 2005/13), este es definido como el «conjunto de vestigios materiales e inmateriales de las actividades humanas ligadas a la enseñanza superior [...], una reserva de las riquezas acumuladas relacionadas con creencias, valores y resultados con una función social y cultural, transmisores de saber y relacionados con la innovación»<sup>4</sup>. Por ello, a la hora de precisar qué entendemos por museos universitarios, debe partirse de la premisa de que estos no pueden definirse en función de sus colecciones dada su heterogeneidad, de igual modo que tampoco puede hacerse atendiendo a sus distintas formas de exposición.

Sin embargo, no cabe duda de que, aun siendo redundante, uno de los aspectos que caracteriza a dichas instituciones es el hecho de que forman parte de las universidades donde han sido creadas; elemento clave para comprender su principal labor como apoyo a las funciones de estas –docencia, estudio e investigación– a través del legado cultural, intelectual y material que albergan. Un patrimonio que trasciende lo tangible, sirviendo también como herencia y testimonio de aquellas personas –la mayoría de ellas docentes– que encontraron en estos museos la forma de transmitir sus enseñanzas a los más jóvenes y conservar los avances logrados, es decir, la «memoria científica, técnica y profesional», tal y como señala Antonio González Bueno, director del Museo de la Farmacia Hispana de la Universidad Complutense de Madrid<sup>5</sup>.

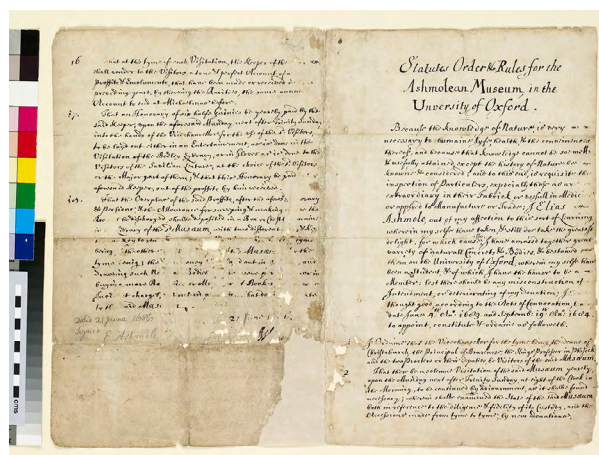
De este modo, nos encontramos ante unos museos variados, cuya titularidad recae en sus respectivas universidades, que son fruto en gran parte de las iniciativas promovidas por parte de distintos docentes, albergando en sus espacios unas colecciones amplias y heterogéneas que requieren de unos criterios de conservación adaptados a las propias especificidades de cada una de ellas. Una serie de características que permiten señalar la inconcreción como uno de los elementos clave para definir dichas instituciones, pues no hay un único enfoque que logre abarcar los rasgos y necesidades de todas ellas.

A pesar de ello, existen otros aspectos comunes, como el hecho de que sean, en mayor o menor medida, museos activos que contribuyen a enriquecer la enseñanza impartida en las facultades, al tiempo que amplían sus fondos gracias a las investigaciones

y nuevas adquisiciones realizadas por el profesorado. A esto se añade que muchos conservan desde bienes de las universidades, especialmente en el caso de las más antiguas, hasta otros heredados de instituciones científicas decimonónicas con las que se compartían recursos.

Lo cierto es que, si hacemos un recorrido a través de la historia de los museos, podemos comprobar cómo estos han estado ligados de forma estrecha a las universidades. Tal y como señala Isabel García Fernández, experta en museología y actual vicerrectora de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid, el primer herbario se creó en la Universidad de Padua en 1545. A este se pueden sumar otros ejemplos representativos del siglo XVII: la incorporación del gabinete de Basilius Amerbach a la Universidad de Basilea (1671), la fundación de un gabinete de física en la Universidad de Leiden unos años después (1675), la adhesión en la de Bolonia de los gabinetes de Ulisse Aldrovandi y Ferdinando Cospì (1678) o el célebre museo del médico Ole Worm, que formó parte de la Universidad de Copenhague, donde este ostentó el cargo de rector, antes de que sus bienes ingresasen en el Museo Nacional de Dinamarca<sup>6</sup>.

Sin embargo, la culminación de este proceso se tradujo en la apertura en 1683 del primer museo moderno, público y universitario del mundo: el Ashmolean Museum, de la Universidad de Oxford [fig. 1]. Sus fondos provenían de la donación que Elías Ashmole (1617-1692), quien había logrado sumar a su colección el conjunto de rarezas y objetos



1. Elías Ashmole, *Statutes Order and Rules for the Ashmolean Museum in the University of Oxford*, 21 de junio 1686.

Universidad de Oxford, Ashmolean Museum

3 García Fernández 2018, p. 31.

4 Fragmento traducido en ibídem, p. 26.

5 González 2014.

6 García Fernández 2018, p. 14.

naturales de la familia Tradescant, realizó a esta institución a cambio del cumplimiento de algunas condiciones, como la de destinar un edificio a labores de investigación que sirviera asimismo de apoyo al profesorado durante sus clases, mostrando a los alumnos los objetos albergados allí. De hecho, dicho espacio llegó a contar con un laboratorio, una sala de anatomía y otra de historia natural.

No obstante, la búsqueda de una definición común no deja de conllevar opiniones enfrentadas. Por ejemplo, algunos autores no consideran que los museos universitarios sean una tipología propia debido a la gran variedad de sus colecciones, considerando que únicamente su titularidad les otorga cierta singularidad<sup>7</sup>. Frente a este enfoque, la mayoría de especialistas consideran que son muchas las características que los hacen peculiares: la riqueza de sus colecciones, su relación con la docencia y la investigación, etc.<sup>8</sup>. Desde esta tendencia, consciente del papel de la universidad como generadora de patrimonio, se anima incluso a diferenciar varias tipologías según la procedencia de dichos fondos: los museos de nueva creación, los que albergan instrumental científico-técnico empleado en algunas materias (ya obsoleto en la mayoría de los casos), los que reúnen los resultados de la actividad científica de investigadores y docentes, los constituidos tras el ingreso de objetos pertenecientes a una figura destacada en un campo concreto –incluidos su archivo y biblioteca– mediante donación o legado, o aquellos otros que han visto la luz gracias al empeño, pasión y motivación de sus propios creadores<sup>9</sup>.

De lo que no cabe duda entre los investigadores es de la necesidad de distinguir entre las universidades que poseen una larga trayectoria y aquellas de moderna creación. Mientras que las primeras han conservado un patrimonio histórico representativo ligado a la institución, las segundas, carentes de él, han hecho hincapié en la adquisición de nuevos fondos. A su vez, existe cierto consenso a la hora de diferenciar entre los museos que permanecen vigentes y vivos, tanto a nivel docente como científico-técnico, y los que se han convertido en meras muestras históricas del devenir de diferentes profesiones y tecnologías. Sin embargo, estos intentos por sistematizar un ámbito tan amplio como el de los museos universitarios no impide que se reconozcan las peculiaridades que traen aparejadas colecciones como las de historia natural. Como indica Javier Ignacio Sánchez Almazán, conservador en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, dichos fondos

están integrados por bienes de carácter representativo que, al margen de aquellos de naturaleza especial, obedecen a un interés por conservar el mayor número de ejemplares similares con el objetivo de estudiar las especies, los taxones, etc., convirtiendo así los museos en testimonios de la biodiversidad<sup>10</sup>.

En medio de este complejo debate marcado por las colecciones, funciones u otros elementos vertebradores de los museos universitarios, Elena Vozmediano señalaba que quizás eran los problemas comunes, derivados de los quehaceres diarios, los que hacen de estas instituciones una tipología en sí misma, pues la mayoría de ellos no tienen unas instalaciones adecuadas, ni personal especializado en conservación o restauración, ni presupuestos que cubran todas sus necesidades. Debido a ello, resultan habituales su escasa presencia digital, la deficiente catalogación de sus bienes y el acceso restringido al público, sin olvidar la inestabilidad derivada de los cambios producidos por las políticas de los distintos rectores<sup>11</sup>. Unas deficiencias a las que se suman, tal y como apunta Nuria García Gutiérrez, la falta de unidad para concretar iniciativas que presten apoyo a este patrimonio, y la carencia de espacios propios de exposición, aspecto que obliga muchas veces a su ubicación en departamentos y, por tanto, merma su conservación y exhibición pública (discurso, cartelas, recursos museográficos, etc.)<sup>12</sup>.

### **Equipos de trabajo y la búsqueda de una mayor visibilidad**

Desde que en 1985 se constituyera el Grupo Coimbra –asociación de 39 universidades europeas históricas de gran prestigio internacional destinada a crear lazos académicos y culturales–, se ha iniciado un camino conjunto de trabajo y visibilidad del patrimonio universitario, al que cada vez se suman más países e instituciones. Un ejemplo fue la constitución, en el año 2000, de la Red Europea de Patrimonio Académico (Universeum). A ello le siguió un año después la creación del Comité Internacional para los Museos y Colecciones Universitarias (University Museums and Collections-UMAC), dependiente del Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums-ICOM), que sirve como foro de trabajo y discusión sobre las principales características y funciones de dichos centros. En su base de datos, se encuentran inscritos 2.224 museos y colecciones solo en

7 González 2014.

8 Marín Torres 2018, p. 34.

9 Baratas y González 2008, p. 28.

10 Sánchez 2017, p. 71.

11 Vozmediano 2016a.

12 García y Pérez 2020, p. 55.

Europa, de los cuales 100 –52 y 48 respectivamente– se ubican en España. Una cifra inferior a la existente, pues la labor de recopilación de datos derivada del presente trabajo ha permitido contabilizar hasta 130 museos universitarios en nuestro país. Esto revela que más de la mitad aún no aparecen recogidos en este banco de información, lo que se traduce en la necesidad de un mayor trabajo asociativo orientado a la difusión y a la búsqueda de apoyos comunes.

En medio de esta coyuntura, en 2008 se produjo otro acontecimiento importante: la Declaración de Salamanca sobre el Patrimonio Histórico-Cultural de las Universidades. Una declaración, firmada el 11 de enero de ese año por los rectores de las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares, Barcelona, Granada, Oviedo, País Vasco, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia y Valladolid, en la que se reivindicaba la incorporación de dicho patrimonio en los planes nacionales de conservación y restauración del entonces Ministerio de Cultura y en la llamada «Lista de Patrimonio Europeo», además de solicitar a las comunidades autónomas la creación de un capítulo presupuestario destinado a su mantenimiento, acrecentamiento y difusión. Precisamente, ese mismo año la *Revista de Museología* dedicó un monográfico a los museos universitarios, donde se aportaron algunos datos interesantes. De las 50 instituciones recogidas en ese momento, según el directorio creado por Jiménez Micol, el 80% de ellas iba ligada a un uso docente, casi la mitad estaban destinadas a las ciencias naturales y solo un 20% tenía edificio propio.

Otra propuesta importante promovida por el Ministerio de Educación en 2009 fue el programa Campus de Excelencia Internacional, medida destinada a mejorar la calidad del sistema universitario que contaba con una línea de actuación orientada a la promoción de los museos de este tipo. Esto se materializó en la Universidad Complutense de Madrid con la celebración del congreso internacional *Museos Universitarios: tradición y futuro* en 2014. Además, en un intento por seguir reivindicando el valor y protección de dichas colecciones, las cuatro universidades públicas declaradas Patrimonio de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) –la Universidad Nacional Autónoma de México, la de Alcalá de Henares, la Central de Venezuela y la de Virginia– suscribieron la Declaración de Alcalá sobre la Protección, Conservación y Difusión del Patrimonio Universitario (2013)<sup>13</sup>.

A lo largo de estos últimos años estos intentos por otorgar una mayor visibilidad y protección a estas colecciones se ha visto acrecentada por proyectos de

difusión como Atalaya 3D, centrada en los bienes albergados en las universidades andaluzas, o trabajos de investigación como *El patrimonio de Minerva* (2007)<sup>14</sup>, donde Alfredo Baratas y Antonio González realizan un recorrido por el ámbito madrileño, o el monográfico n.º 49 de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2018). En suma, un conjunto de iniciativas, asociaciones y publicaciones que persiguen no solo generar un mayor conocimiento sobre estos museos, sino también crear redes de trabajo internacionales que favorezcan su imagen y conservación.

### **Estado de los museos universitarios en España: una visión general**

En la actualidad existen en nuestro país 50 universidades públicas –una de carácter no presencial y dos de carácter especial–, a las que se añaden 32 privadas –cuatro de ellas no presenciales–. Si bien los datos recogidos a lo largo de los últimos meses señalan que solo dentro de las primeras existen alrededor de 100 museos, si excluimos tanto aquellos de carácter virtual como los que están en proyecto de elaboración y unificamos los museos antiguos que han quedado englobados por uno mayor dividido en varias sedes, podemos limitarlo a un total de 94 instituciones. Un número considerable que, sin embargo, no está reflejado en el Directorio de Museos y Colecciones de España (Ministerio de Cultura y Deporte), donde sólo figuran 24 en el momento de escribir este artículo, ni tampoco en el de la UMAC, con solo 52. A la hora de realizar una aproximación a este panorama, uno de los aspectos más llamativos es, como hemos adelantado en apartados anteriores, su heterogeneidad:

Existen tantas variedades de colecciones como gamas cromáticas posee un artista en su paleta. Cuanta mayor oferta académica ofrezca la Universidad, mayor riqueza patrimonial tendrá custodiada entre sus muros de conocimiento. De forma que la propia historia de la institución también supone un enclave importante para el contenido de la misma<sup>15</sup>.

Dentro del ámbito español, la mayoría de estos museos están dedicados a tres campos: la historia natural, las ciencias de la salud y la propia tecnología [fig. 2]. Esta tendencia quizás se deba a que, hasta la segunda mitad del siglo XX, la ausencia de museos orientados a estos ámbitos convertía a la universidad en el lugar idóneo para recibir esta clase de colecciones por parte de profesionales o meros aficionados. Asimismo, estas áreas suelen ir asociadas

13 Véase Rivera 2013.

14 Véase Baratas y González 2007.

15 Bellido y García 2018, p. 110.



2. Vitrinas del Museo de Anatomía Comparada de Vertebrados. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Biológicas

a trabajos de campo y recogidas de muestras de cara al posterior desarrollo de trabajos de investigación, además de encontrarse entre aquellas que reúnen una mayor cantidad de instrumental científico obsoleto. Junto a estas tres tipologías, destaca la abundancia de museos pedagógicos, que en parte busca seguir la estela dejada por el desaparecido Museo Pedagógico Nacional –iniciativa promovida por la Institución Libre de Enseñanza–.

Respecto a los museos pluridisciplinares, la mayoría de ellos suelen ser virtuales, resultado muchas veces de grandes proyectos que difícilmente tienen continuidad a medio y largo plazo. No obstante, frente a este predominio digital, existen loables excepciones que surgieron respetando el funcionamiento de sus distintas sedes, como el Museo de la Universidad de Valladolid (MUVA), o nutriéndose de piezas tras las reestructuraciones de sus campus, como en los casos de Murcia o León –aún en proyecto–.

Por último, una visión general del escenario español también revela la diferencia entre las universidades públicas históricas y aquellas de nueva creación. Mientras que las fundadas antes de los años cincuenta son minoría (15), su larga trayectoria ha propiciado el ingreso y conservación de grandes e importantes colecciones, como refleja el número de museos constituidos (52). No obstante, las segundas (35), cuyo legado patrimonial es menor, han apostado por la creación de otros muchos que, llegando casi a la misma cifra que los anteriores, están orientados principalmente a colecciones de ciencia, tecnología y antropología, fruto de los trabajos e investigaciones que se llevan a cabo dentro de sus respectivas facultades.

## Donaciones y legados en los museos universitarios

Más allá de aquellos bienes resultado de la docencia y la investigación llevadas a cabo en estas instituciones, el patrimonio universitario se incrementa gracias a otras vías. Mientras que el ingreso de algunas colecciones deriva de los avances tecnológicos y el cambio de necesidades surgidas en las facultades, como en el caso de los aparatos informáticos, una de las formas de adquisición preferentes son las donaciones y legados. Frente a la escasa inversión pública con la que cuentan estos museos, muchos profesionales y particulares buscan enriquecer sus fondos –y, en general, los de aquellas universidades a las que se sienten vinculados– a través del ofrecimiento de objetos y conjuntos caracterizados por una gran variedad tipológica.

No obstante, el problema surge cuando dichos bienes, previamente empleados en aulas o laboratorios y ahora dotados de una nueva adscripción como bienes patrimoniales, requieren de un nivel mínimo de presupuesto para garantizar su correcta conservación por parte de un personal especializado y dedicado en exclusiva a ello<sup>16</sup>. En ese caso, surgen varias preguntas: ¿qué hacemos con esta clase de ofrecimientos?, ¿podemos hablar de «donaciones envenenadas», es decir, aquellas aceptadas sin valorar la responsabilidad que conlleva su correcta preservación?, etc. Inevitablemente esta situación, sumada a las limitaciones económicas, materiales y humanas existentes en tales instituciones, obliga a la selección de nuevos ingresos: «El conservador debe ser capaz de discernir entre lo que tiene interés para su fondo, aquello que represente una innovación significativa o complete una serie histórica, de aquello que carezca de importancia o se prescindible»<sup>17</sup>. A la hora de definir los criterios de selección de los bienes que van a formar parte de las colecciones de estos museos, conviene tener en cuenta tanto su valor documental como el de representatividad. Asimismo, el valor de estas piezas no solo descansa en su propia procedencia o estado de conservación, sino también en su uso pedagógico.

Según el tipo de donación –*inter vivos* o *mortis causa*–, se puede establecer una clasificación de dichas instituciones. En primer lugar, hay que mencionar los museos de nueva creación, constituidos gracias al ingreso de una colección particular y no por mera iniciativa de las autoridades universitarias. Dos ejemplos ligados a la Universidad de Alcalá de Henares son el Museo de Arte Contemporáneo Luis González Robles, que lleva el nombre de su mecenas, y el recientemente inaugurado Museo de Artes Gráficas Ángel Gallego Esteban.

<sup>16</sup> Hernández Hernández 2008, p. 19.

<sup>17</sup> González 2014.



3. Museo de Odontología Luis de la Macorra. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Odontología

A ellos se suman el Museo de Óptica y Optometría de la Universidad Complutense de Madrid, cuyos fondos se deben a la colección de Francisco Ramos, o el Centro Cultural La Corrala-Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, constituido tras la donación de la profesora y viajera Guadalupe González-Hontoria.

En segundo lugar, se encuentran aquellos creados en colegios o institutos gracias, en especial, a la labor de maestros y profesores, como el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de Zaragoza, surgido inicialmente en el centro educativo El Salvador a raíz del ingreso de los fondos reunidos por el científico y profesor jesuita Longinos Navás (1858-1938). Otro caso es el Museo de Ciencias de la Universidad de Navarra, instituido con motivo de la donación de la colección Lecároz por los padres capuchinos en 1995, momento en que el Colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo había cerrado sus puertas.

En tercer lugar, están los museos que son resultado de trabajos de investigación y de su posterior uso docente. Por citar algunos ejemplos, dentro de esta categoría podemos encontrar el Museo de Odontología Luis de la Macorra de la Universidad Complutense de Madrid [fig. 3] o el Museo de Historia Natural Luis Iglesias de la Universidad de Santiago de Compostela. Los orígenes de este último se remontan a la constitución del Gabinete de Historia Natural asociado a la Cátedra de Historia Natural creada en 1840, cuyo primer director, Antonio Casares Rodríguez, recopiló materiales existentes en la universidad y recibió las donaciones de minerales aportados por profesores y particulares.

Junto a estos dos casos, cabe añadir el Museo de Geología Valentí Masachs de la Universidad Politécnica de Cataluña, ubicado en la Escuela Politécnica de Manresa. Su primer director, Valentí Masachs, incorporó su colección de fósiles y minerales a las muestras de minerales recogidas por miembros del museo, favoreciendo de este modo el montaje de las primeras vitrinas de mineralogía y paleontología.

Otro ejemplo dentro de esta clase es el Museo de Historia Natural de la Universidad de Valencia, cuyo origen se debe a dos legados: por un lado, el del profesor Guillermo Gutiérrez Herrero, en el que destacan los materiales paleontológicos recogidos durante sus años en el Departamento de Geología; y, por otro lado, el del profesor Manuel Martel San Gil, compuesto por una colección de rocas y minerales industriales. Dentro de esta breve selección, no podemos dejar de lado el Museo de Geología Aplicada de la Universidad Politécnica de Madrid, formado por las donaciones del Real Gabinete de Historia Natural y de la Comisión del Mapa Geológico de España, además de bienes ingresados gracias a la ininterrumpida labor de recolección de alumnos y profesores.

En cuarto lugar, se engloban los museos cuyas colecciones se deben a profesores encargados de recopilar y conservar por sí mismos objetos asociados a las materias impartidas por ellos durante sus años de enseñanza. Este es el caso del Museo de Instrumentos de Ingeniería Ricard Cucurella de la Universidad Politécnica de Cataluña. Cucurella, profesor de 1945 a 1992, reunió y reparó aparatos científicos antiguos de la fábrica de cables Pirelli, de la cual también era jefe de laboratorio, para ser donados posteriormente. De igual modo, el surgimiento del Museo de Historia de la Farmacia Profesor José María Suñé Arbussá, perteneciente a la Universidad de Granada, fue fruto de la labor llevada a cabo de manera sucesiva por varios profesores: el propio Suñé Arbussá, catedrático de Farmacia Galénica, José Luis Valverde, catedrático de Historia de la Farmacia y Legislación Farmacéutica, y José Antonio Pérez Romero, catedrático adscrito al área de Farmacia y Tecnología Farmacéutica. Otros ejemplos son el Museo Dental Miguel Guirao, situado en esa misma universidad, o el Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense de Madrid, en cuyos fondos se encuentran la colección de más de 800 cráneos de Federico Olóriz y la de esqueletos de Pedro González Velasco, entre otras donaciones.

En quinto lugar, están los que, ante el riesgo de dispersión o pérdida de bienes de gran valor, surgieron como iniciativas que favoreciesen su acopio. Una muestra de ello es el Museo de la Universidad de Murcia Profesor Pedro A. Lillo Carpio, cuyo nombre se debe al principal impulsor encargado de recopilar aquellos objetos que estaban en riesgo de desaparecer tras la construcción de algunas facultades y el traslado de otras a un nuevo campus. Dentro de esa misma universidad, también destaca la colaboración de las familias de los antiguos rectores en la instalación del Gabinete-Museo José Loustau en la Facultad de Biología. Otra institución perteneciente a esta categoría es el ya citado Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa), distribuido en la actualidad en tres sedes (Historia y Arte, Ciencias Naturales y Ciencias Biomédicas), cuyo origen se debe al profesor Jesús María Hernando Cordovilla.



En sexto lugar, se encuentran algunos museos creados gracias al empeño de varios profesionales apasionados y comprometidos, que no están directamente vinculados con la universidad a la que estas instituciones se adscribieron. En esta tipología se encuadran el Museo Vasco de Historia de la Medicina y de las Ciencias de la Universidad del País Vasco, donde la mayoría de las piezas proceden del Hospital Civil de Basurto, aunque también pertenecen a farmacias privadas como Urrutia y Aristegui (Bilbao), Aramburu (Plentzia) y Gabilondo (Bermeo); el Museo de Geología de la Universidad de Oviedo, el cual es beneficiario, según palabras de su director Luis Rodríguez Terente, de una media de 500 donaciones y adquisiciones al año; y el Museo Histórico Minero D. Felipe de Borbón y Grecia de la Universidad Politécnica de Madrid, que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del xx, se enriqueció con donaciones personales e institucionales. A estos se pueden sumar otros como el Museo de Anatomía Veterinaria Profesor José Sandoval Juárez de la Universidad de Córdoba, el de Historia de la Ciencia y la Medicina de la Universidad de Valencia, el de la Biodiversidad de la Universidad de Alicante o el Centro de Colecciones Científicas de la Universidad de Almería.

Más allá de esta clasificación, no podemos olvidarnos de las iniciativas puestas en marcha gracias a la generosidad de los familiares de algunos docentes ilustres, que donan muchas de sus pertenencias y enseres personales a las universidades, como el Museo de Instrumentos Antiguos del Observatorio Astronómico de la Universidad de Valencia, que cuenta con el mobiliario del despacho de Ignacio Tarazona, fundador del Observatorio en 1909, o la Casa Museo Unamuno de la Universidad de Salamanca. A su vez, resultan destacables proyectos de carácter colaborativo como la sala 45 del Museo del Turismo de la Universidad de Extremadura, cuyo material fue donado por distintas empresas, o el Museo de Rocas de la Región de Murcia al Aire Libre (MuRock), propuesta encargada por la Universidad de Murcia a un grupo de profesores.

Expuestas las problemáticas y tipologías de dichas instituciones, cabe mencionar de qué forma las universidades fomentan y agradecen las donaciones realizadas. Mientras que el Museo de Instrumentación Científica Jesús Thomas Gómez de la Universidad de Granada ha habilitado en su página web un espacio destinado a dar a conocer este tipo de ingresos mostrando su agradecimiento a los particulares, entidades y organismos que han contribuido al incremento de sus fondos, el Museo de Educación de la Universidad de La Laguna expide un certificado de colaborador a sus donantes, además de darles visibilidad a través de su web. Si bien estas fórmulas

suelen ser recurrentes en otros museos, uno de los aspectos más llamativos en varios de ellos es el llamamiento a futuros donantes. Así, por ejemplo, el Museo Virtual de Mineralogía de la Universidad de Huelva o el Museo de la Telecomunicación Vicente Miralles Segarra de la Universidad Politécnica de Valencia disponen de un formulario en línea para realizar donaciones. Otros optan por utilizar un lenguaje atrayente desde sus páginas webs o redes sociales: «¿Tienes algún medicamento u objeto antiguo de interés a la Historia de la Farmacia, hasta la década de 1950-60, que quieras donarnos o cederlos para que lo exponamos en el Museo?» (Museo de Historia de la Farmacia de la Universidad de Sevilla), «Si te apetece colaborar, solamente tienes que acercarnos tus recuerdos, fotografías, libros, cuadernos, juguetes y demás objetos educativos» (Museo Pedagógico de la Universidad de Sevilla), o «¿No sabes qué hacer con tu viejo ordenador? ¿Tienes programas y manuales antiguos que ya no sabes dónde dejarlos?» (Museo de Informática de la Universidad Politécnica de Valencia).

### **La Universidad Complutense de Madrid: normativa y el caso del Museo de la Farmacia Hispana**

Dentro de las funciones del Consejo de Gobierno de la Universidad Complutense de Madrid, tal y como figura en sus Estatutos, está la aceptación de donaciones, herencias y legados. Dentro de la materia que nos ocupa, el artículo 12 del Reglamento del patrimonio cultural histórico-artístico y científico-técnico de la Universidad considera que uno de los cometidos de la Comisión de Patrimonio Histórico, órgano colegiado para la gestión de ese patrimonio, es el de «emitir informes sobre adquisición de nuevos bienes, aceptación de donaciones, legados y herencias»<sup>18</sup>. A su vez, el artículo 25, dedicado a la adquisición de bienes muebles, señala lo siguiente:

Será preferente el modo de adquisición a través de herencia, legado o donación, estableciéndose por el Vicerrectorado competente en materia de cultura, protocolos y documentación-tipo para la adecuada gestión de los bienes adquiridos a través de estas formas de adquisición. En todo caso, las donaciones deberán ser objeto de aceptación por el Consejo de Gobierno. En todas las adquisiciones será preceptivo un informe previo especializado en el que se indique el valor del objeto, su estado de conservación y la valoración de las condiciones restrictivas que pudieran acompañarse. El informe podrá realizarlo la Unidad de Gestión del Patrimonio Histórico o, en su caso solicitarlo al donante, al museo

18 Universidad Complutense de Madrid 2020, p. 6.



4. Sala de cerámica del Museo de la Farmacia Hispana. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Farmacia



5. Albert Einstein (en el centro de la mesa) recibido por diversas personalidades en el Paraninfo de la Universidad Central, 1923. Copia sobre papel, 167 x 228 mm. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Farmacia, Museo de la Farmacia Hispana, Álbum personal de José Rodríguez Carracido. Donación de la familia García de la Vega

correspondiente o a una persona especialista en la materia. Dicho informe deberá remitirse a los miembros de la Subcomisión Delegada de Patrimonio Histórico de la UCM [Universidad Complutense de Madrid], junto con un dossier con toda la información, para su estudio y aceptación<sup>19</sup>.

En la práctica, el proceso administrativo que tiene lugar hasta la aceptación formal de la donación por parte del rector de la Universidad resulta largo y, en parte, tedioso para los donantes. Muchos de ellos necesitan deshacerse urgentemente de los bienes ofrecidos, razón por la que optan por dejarlos en depósito temporal en el museo correspondiente a la espera de la resolución final. De hecho, en el caso de aquellos conjuntos de mayor volumen, la propuesta del benefactor suele agilizarse al máximo con el fin de disponer de un espacio adecuado lo antes posible.

19 *Ibidem*, pp. 12-13.

20 Véase San Andrés 2015.

El procedimiento suele iniciarse con una primera toma de contacto entre el futuro donante y el museo (en persona, vía telefónica o por correo electrónico), en el que se exponen los motivos del ofrecimiento y la relación de piezas. Emitida una valoración positiva por parte de la dirección de la institución, se eleva el informe a la Unidad de Gestión del Patrimonio y al Vicerrectorado de Cultura, incluyendo un formulario modelo, para su presentación a la Subcomisión Delegada del Patrimonio Histórico, encargada de dictaminar su aceptación o rechazo. En caso positivo, el dictamen se envía posteriormente al Consejo de Gobierno para ratificarlo y así iniciar la redacción y firma del contrato de donación. Cabe mencionar que en este último documento figura un mero agradecimiento formal al benefactor sin ningún tipo de reconocimiento, más allá de la mención que pudiera figurar en la cartela de los bienes donados. Además, se reconoce que, en caso de su futura enajenación, el donante tendrá derecho preferente de compra.

Si bien la Universidad Complutense de Madrid posee un gran número de museos y colecciones<sup>20</sup>, incidiremos concretamente en Museo de la Farmacia Hispana con el fin de mostrar varios ejemplos sobre el tema. En él se conserva el legado de Guillermo Folch Jou –segundo director de la institución–, formado especialmente por una valiosa colección de cerámica farmacéutica [fig. 4]. Asimismo, tras su muerte se constituyó la Fundación Folch, encargada de gestionar el patrimonio inmobiliario legado por él mismo a la propia Facultad de Farmacia, que contribuye a la financiación de las becas de doctorado Folch –la mayoría de ellas destinadas a la realización de tesis sobre la historia de la farmacia–.

Lo habitual en este museo es la donación puntual de objetos por particulares que pertenecieron a la Facultad o regentaron alguna oficina de farmacia, o de familiares suyos que deciden ofrecerlos tras su fallecimiento. En varias ocasiones, esta vía de incremento ha permitido la incorporación de bienes de gran relevancia, como sucedió con la donación del mobiliario de una botica vallisoletana decimonónica por parte de su propietaria (2012) o la realizada por los descendientes de José Rodríguez Carracido –decano de la Facultad de Farmacia y posteriormente rector de la antigua Universidad Central–, que entregaron retratos de su bisabuelo y un interesante álbum de fotos familiar [fig. 5].

Otras veces son los profesores de los departamentos quienes, antes de deshacerse de objetos de valor histórico que han quedado obsoletos para su empleo en las prácticas llevadas a cabo en los laboratorios, se ponen en contacto con el Museo para proceder a la donación. Sin embargo, recientemente también se han dado algunos casos de «donaciones fallidas», es decir,

ofrecimientos de boticas de gran interés que, como consecuencia de la falta de espacio y presupuesto, han tenido que ser rechazadas al no poder ser asumida su conservación por la universidad. En tales situaciones, desde el Museo se deriva la oferta a otras instituciones interesadas que puedan acoger dichos conjuntos.

## Conclusiones

Las donaciones y legados han jugado un papel importante en la configuración actual de un gran número de museos universitarios en España, provocando incluso la creación de muchos de ellos. Mientras que algunas de estas instituciones han dedicado una sección específica a este tipo de ingresos o directamente los han incorporado dentro de su discurso expositivo, otras se han visto obligadas a almacenar dichos bienes renunciando así a su exhibición ante la falta de espacio y recursos existentes.

## Bibliografía

### Baratas y González 2007

Alfredo Baratas y Antonio González, *El patrimonio de Minerva. Museos y colecciones histórico-científicas de las universidades madrileñas*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2007.

### Baratas y González 2008

Alfredo Baratas y Antonio González, «Colecciones científicas en centros universitarios. Sobre la necesidad imperiosa de dejar de ser Cenicienta y notables ventajas de salir del armario», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 28-35.

### Baratas y González 2013

Alfredo Baratas y Antonio González, «Los templos de Natura. Guía de las colecciones españolas de Historia Natural», *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 2.ª época, n.º 11 (2013), pp. 137-422.

### Baratas y González 2018

Alfredo Baratas y Antonio González, «Dos enfoques y cien problemas. Las colecciones científicas universitarias». Ponencia presentada en las Jornadas sobre Patrimonio Cultural Universitario, Madrid, 22 de noviembre de 2018.

### Bellido y García 2018

María Luisa Bellido y Manuela García, «El patrimonio de la Universidad de Granada: edificios, colecciones, conservación y difusión», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 109-26.

### Boylan 2005

Patrick J. Boylan, «Museos y colecciones relacionados con el patrimonio de la universidad», en Nuria Sanz y Sjur Bergan (eds.), *Legado y patrimonio de las universidades europeas*, México, Ediciones del Consejo de Europa, 2005, pp. 105-19.

Al margen de sus limitaciones de personal y de medios materiales, los museos universitarios poseen en sí mismos grandes valores para la comunidad universitaria y, en general, para la sociedad. Más allá de unas «colecciones vivas» de enorme valor para el estudio y la docencia, que permanecen en continuo crecimiento gracias a la investigación, estas instituciones conservan el acervo de la historia de sus respectivas universidades. De hecho, son los valores de estas los que se convierten en un auténtico imán para atraer la atención de perfiles distintos de donantes (investigadores, docentes, particulares, etc.). De las propias universidades depende valorar y agradecer estos actos desinteresados, pero también dar solución a toda su problemática. Cada caso es distinto, cada bien peculiar en su conservación y cada museo diverso en las soluciones aportadas, no siendo ninguna mejor que otra y todas, a su vez, imperfectas.

### Díaz-Plaza 2020

Ana Isabel Díaz-Plaza, «Los museos universitarios: de los departamentos a la sociedad», en Javier Arnaldo, Alicia Herrero y Modesta di Paola (coords.), *Historia de los museos, historia de la Museología. España, Portugal, América*, Gijón, Trea, 2020, pp. 199-203.

### García y Pérez 2020

Nuria García e Ingrid Pérez, «Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria: difusión y accesibilidad virtual», en Teresa Nava y Ángel Pazos-López (eds.), *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*, Gijón, Trea, 2020, pp. 53-70.

### García Fernández 2018

Isabel García Fernández, «Museos universitarios en Europa. Retos e iniciativas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 11-32.

### González 2014

Antonio González, «Los museos y colecciones universitarias como fuente de conocimiento e investigación». Ponencia presentada en el congreso internacional *Museos universitarios. Tradición y futuro*, Madrid, 5 de diciembre de 2014.

### Hernández Hernández 2008

Francisca Hernández Hernández, «Los nuevos retos de los museos universitarios», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 8-22.

### Jiménez y Marín Torres 2008

Antonio Jiménez y María Teresa Marín Torres, «Museos universitarios españoles: estado actual», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 157-68.

### López 2005

Antonio López, «La dimensión europea del legado histórico de la Universidad de Santiago de Compostela»,

en Nuria Sanz y Sjur Bergan (eds.), *Legado y patrimonio de las universidades europeas*, México, Ediciones del Consejo de Europa, 2005, pp. 241-49.

#### **Lourenço 2018**

Marta Lourenço, «Prefacio», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 7-10.

#### **Marín Torres 2018**

María Teresa Marín Torres, «Los museos universitarios en España: hacia una mayor visualización y difusión», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 89-108.

#### **Messiaen, Vignes-Lebbe y Aragón 2008**

Soizic Messiaen, Régine Vignes-Lebbe y Santiago Aragón, «La reflexión semántica: primera etapa en el proceso de informatización de una colección universitaria de ciencias naturales con vocación pedagógica», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 56-65.

#### **Nava y Pazos 2020**

Teresa Nava y Ángel Pazos, «Modelos de gestión institucional y garantía de calidad en los museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid», en Teresa Nava y Ángel Pazos-López (eds.), *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*, Gijón, Trea, 2020, pp. 71-98.

#### **Peñuelas 2008**

Luis Peñuelas, «Los museos universitarios: definición y normativa aplicable», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 23-27.

#### **Rivera 2013**

Javier Rivera (dir.), *Declaración de Alcalá sobre la Protección, Conservación y Difusión del Patrimonio Universitario. Simposio internacional «Universidades declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2013.

#### **Rivera y García Fernández 2015**

Roberto Daniel Rivera e Isabel García Fernández (coords.), *Actas del congreso internacional «Museos Universitarios. Tradición y futuro»*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

#### **San Andrés**

Margarita San Andrés (dir.), *Guía de museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. En línea: <https://www.ucm.es/cultura/file/guia-museos-y-colecciones-ucm>

#### **Sánchez 2017**

Javier Ignacio Sánchez, «La gestión de colecciones de historia natural: criterios y parámetros para su evaluación», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Sección Aula, Museos y Colecciones de Ciencias Naturales*, n.º 4 (2017), pp. 69-79.

#### **Stanbury 2000**

Peter Stanbury, «Colecciones y museos universitarios», *Museum international*, n.º 206 (2000), pp. 4-9.

#### **Universidad Complutense de Madrid 2020**

Universidad Complutense de Madrid, *Reglamento del patrimonio cultural histórico-artístico y científico-técnico de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2020. En línea: <https://www.ucm.es/cultura/file/reglamento-museos-y-colecciones-ucm-1-/?ver%3E>

#### **Vozmediano 2016a**

Elena Vozmediano, «Los museos en la Universidad a examen», *El Cultural*, 8 de enero de 2016. En línea: [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160108/museos-universidad-examen/92990854\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160108/museos-universidad-examen/92990854_0.html)

#### **Vozmediano 2016b**

Elena Vozmediano, «Museos universitarios de arte en el mundo», *Elena Vozmediano. Crítica de arte y políticas culturales*, 11 de enero de 2016. En línea: <https://elena.vozmediano.info/museos-universitarios-de-arte-en-el-mundo/>

#### **Weeks 2000**

Jane Weeks, «La soledad del conservador del museo universitario», *Museum international*, n.º 206 (2000), pp. 10-14.

## **Cómo citar**

Alejandra Gómez Martín, «Estudio de los museos universitarios españoles y de las peculiaridades de sus donaciones y legados», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c-3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/11-gomez-martin.html>].

# Bibliografía

## **Academia 1970**

«La generosidad de don Fernando Guitarte», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 31 (1970), pp. 15-17.

## **Achim 2010**

Miruna Achim, «Setenta pájaros africanos por antigüedades mexicanas: canjes de objetos y la formación del Museo Nacional de México (1825-1867)», *L'Ordinaire des Amériques*, n.º 212 (2010), pp. 13-32. En línea: <http://orda.revues.org/2470>

## **Acosta 1589**

José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1589.

## **Alcántara, 1910**

Francisco Alcántara, «Ignacio Zuloaga. Arte e identidad nacional», *El Imparcial*, 19 de marzo de 1910.

## **Alcina 1991**

José Alcina, «Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México», *Estudios de Historia Novohispana*, n.º 10 (1991), pp. 325-46.

## **Alonso 2019**

María Victoria Alonso, «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», *Archivo Español de Arte*, vol. XCII, n.º 366 (2019), pp. 191-202.

## **Álvarez Lopera 2006**

José Álvarez Lopera, «Bonnat, Léon-Joseph», en Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. En línea: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bonnat-leon-joseph/37316710-35a8-4def-9c92-9de4ca8fd8c0>

## **Anales del Museo del Pueblo Español 1935**

«Museo del Pueblo Español. Decreto fundacional», *Anales del Museo del Pueblo Español*, t. I (1935), pp. 5-10.

## **Andioc 1973**

René Andioc, *Leandro Fernández de Moratín. Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973.

## **Antena 2018**

Antena, «The Beistegui family collecting tradition», *Christies.com*, 12 de diciembre de 2018. En línea:

<https://www.christies.com/features/The-Beistegui-collecting-tradition-9345-3.aspx>

## **Aranzadi 1934**

Telesforo de Aranzadi, «Explicación de los aperos de labranza en la exposición», en VV. AA., *V Congreso de Estudios Vascos. Vergara 1930. Arte popular vasco*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1934, pp. 18-36.

## **Aurgeron 1945**

Lucile Aurgeron, «Un geste unique», *Les Lettres françaises*, 21 de julio de 1945. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47453858/f2.item.r=beistegui.zoom#>

## **Avello y Sánchez 2018**

Manuel Avello y María Jesús Sánchez, *Gijón fabril (1915-2016). Industria, patrimonio y museo* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2018. En línea: <https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5001-Fondos-documentales/MPA-Fondos%20documentales/Libros%20y%20cat%C3%A1logos%20del%20MPA/Serie%20fotogr%C3%A1fica/21-Gij%C3%B3n%20Fabril%2C%202018.pdf.info>

## **Azcárate y Salinero 1995**

Isabel Azcárate y María del Carmen Salinero, «Cristóbal Vilella (1742-1803) y la fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril-6 de junio, 1995)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 80 (1995), pp. 205-12.

## **Balcells y Ribalta 2013**

David Balcells y Jorge Ribalta, *Joan Colom. Yo hago la calle. Fotografías 1957-2010* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.

## **Baratas y González 2007**

Alfredo Baratas y Antonio González, *El patrimonio de Minerva. Museos y colecciones histórico-científicas de las universidades madrileñas*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2007.

## **Baratas y González 2008**

Alfredo Baratas y Antonio González, «Colecciones científicas en centros universitarios. Sobre la necesidad imperiosa de dejar de ser Cenicienta y notables ventajas de salir del armario», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 28-35.

**Baratas y González 2013**

Alfredo Baratas y Antonio González, «Los templos de Natura. Guía de las colecciones españolas de Historia Natural», *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 2.ª época, n.º 11 (2013), pp. 137-422.

**Baratas y González 2018**

Alfredo Baratas y Antonio González, «Dos enfoques y cien problemas. Las colecciones científicas universitarias». Ponencia presentada en las Jornadas sobre Patrimonio Cultural Universitario, Madrid, 22 de noviembre de 2018.

**Barón 2005**

Javier Barón (ed.), *El legado Ramón de Errazu* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

**Barón 2019**

Javier Barón (ed.), *Donación Hans Rudolf Gerstenmaier al Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

**Barreiro 1929**

Padre A. J. Barreiro, «Un capítulo de la historia del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Su fundación y primeros años (1771-1780)», *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, t. XV, fasc. I (1929), pp. 143-54.

**Barreiro 1992**

Agustín J. Barreiro, *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Madrid, Doce Calles, 1992.

**Bassegoda 2017**

Bonaventura Bassegoda, «La donació d'Enric Batlló a la Junta de Museus el 1914», en Bonaventura Bassegoda, Francesc Quílez e Immaculada Socías (coords.), *Col·leccionistes que han fet museus*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, pp. 116-37. En línea: [https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes\\_que\\_han\\_fet\\_museus\\_2017.pdf](https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes_que_han_fet_museus_2017.pdf)

**Bazin 1991**

Germain Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre: 1940-1945*, París, Somogy éditions d'Art, 1991.

**Beaux Arts 1930**

«La colección C. Besistegui. Une promesse magnifique», *Beaux Arts*, vol. IV (enero de 1930), pp. 10-11.

**Bellido y García 2018**

María Luisa Bellido y Manuela García, «El patrimonio de la Universidad de Granada: edificios, colecciones, conservación y difusión», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 109-26.

**Blanco 2017**

Adolfo Blanco, «Manuel García de la Prada y Gómara (1768-1839). Un ilustrado entre el comercio y la cultura», *Madrid histórico*, n.º 72 (2017), pp. 81-85.

**Bolaños 1997**

María Bolaños, *Historia de los museos en España*, Gijón, Ediciones Trea, 1997.

**Boronat 1999**

María Josep Boronat, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

**Boylan 2005**

Patrick J. Boylan, «Museos y colecciones relacionados con el patrimonio de la universidad», en Nuria Sanz y Sjur Bergan (eds.), *Legado y patrimonio de las universidades europeas*, México, Ediciones del Consejo de Europa, 2005, pp. 105-19.

**Bustamante 2017**

Jesús Bustamante, «La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017). En línea: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71834>

**Calatayud 1988**

María de los Ángeles Calatayud, *Pedro Franco Dávila: primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*, Madrid, CSIC, 1988.

**Calatayud 1999**

María de los Ángeles Calatayud, «Pedro Franco Dávila: aspectos de una vida», en Diana Soto *et al.* (eds.), *Científicos criollos e Ilustración*, Madrid, Doce Calles, 1999, pp. 169-81.

**Calvo Serraller 1990**

Francisco Calvo Serraller, «Llamada a la prudencia», *El País*, 10 de enero de 1990.

**Campo y Estrada-Rius 2007**

Marta Campo y Albert Estrada-Rius (eds.), *Cinc segles de numismàtica catalana. Exposició commemorativa del 75 aniversari del Gabinet Numismàtic de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya] Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.

**Carlos III 1988**

VV. AA., *Carlos III y la Ilustración: 1788-1988* [cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

**Caro Baroja 1948**

Julio Caro Baroja, *Proyecto para una instalación al aire libre del Museo del Pueblo Español (Madrid)*, Madrid, Museo del Pueblo Español, 1948.

**Casanovas 2009**

Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per una història*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.

**Castillo 2006**

Belén Castillo, «Museo del Ejército: las colecciones, formación y proyección», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 140-48.

**Chastel-Rousseau 2020**

Charlotte Chastel-Rousseau, «Carlos de Beistegui portrait d'un donateur», *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*, n.º 52 (2020), pp. 70-77.

**Chueca 1991**

Fernando Chueca, «El edificio», en José Manuel Pita Andrade (ed.), *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 29-48.

**Colección Antonio Gallardo Ballart 2016**

VV. AA., *Colección Antonio Gallardo Ballart: obras de arte románico y gótico* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016.

**Colección Cambó 1990**

VV. AA., *Colección Cambó* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Sala Sant Jaume de la Fundación Caja de Barcelona], Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

**Cotarelo y Mori 2009**

Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo. Estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2009 [1.ed. 1902].

**Crabiffosse 2021**

Francisco Crabiffosse, *Edmundo Lacazette y Manuel Gimeno. Una hermandad fotográfica en Asturias, 1891-1901* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Oviedo, KRK Ediciones-Muséu del Pueblu d'Asturies, 2021.

**De la Mano 2011**

José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011.

**Del Río 2020**

Fernando del Río, *Mi conducta política. Manuel García de la Prada, corregidor de Madrid*, Santander, Los Cántabros Editorial, 2020.

**Díaz Cañabate 1978**

Antonio Díaz Cañabate, *Historia de una tertulia*, Madrid, Espasa Calpe, 1978 [1.ª ed. 1953].

**Díaz-Plaza 2020**

Ana Isabel Díaz-Plaza, «Los museos universitarios: de los departamentos a la sociedad», en Javier Arnaldo, Alicia Herrero y Modesta di Paola (coords.), *Historia de los museos, historia de la Museología. España, Portugal, América*, Gijón, Trea, 2020, pp. 199-203.

**Domènech 2013**

Ignasi Domènech, «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau de Maricel de Sitges el juny de 1936», en Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech (eds.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç i la salvaguarda del l'art a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 73-79.

**Domènech 2021**

Fernando Domènech, «María García, Clori, la actriz bonapartista», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 27 (2021), pp. 275-89.

**Donación Fontana 1976**

VV. AA., *Donación Fontana* [cat. exp. Barcelona, Palau de la Virreina], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1976.

**Doñate 2008**

Mercè Doñate (dir.), *Juli González. Retrospectiva*. [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de

Catalunya; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2008.

**Espinosa de los Monteros 2018**

Patricia Espinosa de los Monteros, «Charlie de Beistegui, la última odisea de un dandi de leyenda», *ABC*, 6 de septiembre de 2018.

**Fernández y Prieto 2019**

Tomás Ramón Fernández y Jesús Prieto, *Historia institucional del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Alfonso Martín Escudero-Marcial Pons, 2019.

**Fernández de Oviedo 1526**

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, Toledo, Ramón de Petras, 1526.

**Fernández de Oviedo 1535**

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Sevilla, Imprenta de Juan Cromberger, 1535.

**Folch i Torres 1955**

Joaquim Folch i Torres, «Sant Jorge, patrón de Cataluña, pintado por Jaime Huguet (1420-1492)», *Destino*, 23 de abril de 1955.

**Folch i Torres 1959**

Joaquim Folch i Torres, «Colección Espona», *Destino*, 31 de enero de 1959.

**Fouqueray 1943**

Anne Fouqueray, «La collection de Beistegui appartenant maintenant au Musée du Louvre», *Le Journal*, 25 de febrero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7632491h/f2.item>

**Franco Dávila 1767**

Pedro Franco Dávila, *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le cabinet de M. Dávila*, 3 vols., París, Chez Briason, 1767.

**Gamboni 2011**

Dario Gamboni, «Musées d'auteur: les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totale», en Gianna A. Mina y Sylvie Wuhrmann (eds.), *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artista adibite a museo*, Ligornetto-Berna, Museo Vincenzo Vela-Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 188-204.

**García y Pérez 2020**

Nuria García e Ingrid Pérez, «Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria: difusión y accesibilidad virtual», en Teresa Nava y Ángel Pazos-López (eds.), *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*, Gijón, Trea, 2020, pp. 53-70.

**García Fernández 2018**

Isabel García Fernández, «Museos universitarios en Europa. Retos e iniciativas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 11-32.

**García i Sastre 1997**

Andrea García i Sastre, *Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

**García Sáiz 1999a**

María Concepción García Sáiz, «La conquista de México», en VV. AA., *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 384-89.

**García Sáiz 1999b**

María Concepción García Sáiz, «Nuevos materiales para nuevas expresiones», en VV. AA., *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 135-39.

**García Sáiz y Jiménez 2009**

Concepción García Sáiz y Félix Jiménez, «El Museo de América, mucho más que un museo», *Artígrama*, n.º 24 (2009), pp. 83-118.

**Garnier 2019**

Bénédict Garnier, «La tombe de Rodin, apogée de la construction du mythe de l'artiste dans la maison-musée», *Culture & Musées*, n.º 34 (2019), p. 267-71.

**Gaya Nuño 1969**

Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, Everest, 1969.

**Glendinning 1983**

Nigel Glendinning, «La fortuna de Goya», en Enrique Lafuente (ed.), *Goya en las colecciones madrileñas* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1983, pp. 21-47.

**Glendinning 1987**

Nigel Glendinning, «El retreats en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado», en Isabel García y Francisco Calvo (eds.), *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 183-95.

**Gómez-Centurión 2009**

Carlos Gómez-Centurión, «Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la *Ménagerie* real durante el siglo XVIII», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 66, n.º 2 (2009), pp. 181-211.

**Gómez-Centurión 2011**

Carlos Gómez-Centurión, *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII. De las leoneras a las mascotas de cámara*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2011.

**González 2014**

Antonio González, «Los museos y colecciones universitarias como fuente de conocimiento e investigación». Ponencia presentada en el congreso internacional *Museos universitarios. Tradición y futuro*, Madrid, 5 de diciembre de 2014.

**González de Amezúa 2000**

Ramón González de Amezúa, «La Academia de San Fernando y la condesa de Chinchón», *ABC*, 26 de enero de 2000.

**González de Amezúa y Piquero 1993**

Mercedes González de Amezúa y María Ángeles Blanca Piquero, *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

**González Pieras 2021**

Ángel González Pieras, *La Segovia oculta (la Edad de Plata del arte y la cultura)*, Segovia, El Adelantado, 2021.

**Gruzinski 2010**

Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

**Guardans 1997**

Ramon Guardans, «Origen i vicissituds de la col·lecció Cambó», en Helena Cambó, Ramon Guardans y Maria Margarita Cuyàs, *La col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pp. 15-27.

**Guiffrey 1931**

Jean Guiffrey, «La Collection Carlos de Beistegui», *Gazette des Beaux-Arts*, t. V (1931), pp. 137-54. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111438v/fl62.item>

**Gutiérrez 1995**

Jorge Gutiérrez, «El legado de Juan Larrea», *Anales del Museo de América*, n.º 3 (1995), pp. 7-20.

**Gutiérrez Abascal 1932**

Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), «El Museo de Arte Moderno», *Revista española de turismo*, n.º 1 (1932), pp. 10-11. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004990271&page=18&search=%22museo+nacional+de+arte+moderno%22+zuloaga&lang=es>

**Gutiérrez Márquez 2002**

Ana Gutiérrez Márquez, «Carlos de Haes. 1826-1898. Biografía y trayectoria artística», en José Luis Díez (ed.), *Carlos de Haes (1826-1898)* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, pp. 67-127.

**Gutiérrez Márquez 2007**

Ana Gutiérrez Márquez, «Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado», en José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 430-61.

**Gutiérrez Márquez 2018**

Ana Gutiérrez Márquez, *Historia del Museo de Arte Moderno, 1898-1971*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.

**Gutiérrez Usillos, 2018a**

Andrés Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano del siglo XVII* [cat. exp. Madrid, Museo de América], Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.



**Gutiérrez Usillos 2018b**

Andrés Gutiérrez Usillos, «Un espléndido ajuar novohispano del siglo XVII en España: transcripción del documento de tasación de los bienes libres de D. Joseph de Silva, esposo de D<sup>a</sup>. María Luisa de Toledo, marqueses de Melgar de Fernamental», *Anales del Museo de América*, n.º 28 (2018), pp. 146-238.

**Haskell 1987**

Francis Haskell, «The Artist and the Museum», *New York Review of Books*, vol. 34, n.º 24 (1987), pp. 38-42.

**Hernández 1615**

Francisco Hernández, *Quatro libros de la naturaleza*, México, Viuda de Diego López Dávalos, 1615.

**Hernández Hernández 2008**

Francisca Hernández Hernández, «Los nuevos retos de los museos universitarios», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 8-22.

**Huarte 1960**

José María Huarte, «Más sobre el epistolario de Moratín», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, n.º 2 (1960), pp. 505-52.

**Iniesta 1995**

Montserrat Iniesta, «Antropología, patrimonio y museos en Cataluña», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 2 (1995), pp. 139-49.

**Instrucción 1776**

[Pedro Franco Dávila], «Instrucción hecha de orden del Rei N. S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S. M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S. M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instrucción pública», *Mercurio Histórico y Político*, t. II (mayo de 1776), pp. 92-133.

**Jiménez y Marín Torres 2008**

Antonio Jiménez y María Teresa Marín Torres, «Museos universitarios españoles: estado actual», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 157-68.

**Jiménez-Blanco 2018**

María Dolores Jiménez-Blanco, «El valor de las colecciones del Museo del Prado. Fragmentos para otra historia desde consideraciones políticas», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-1919. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 239-51.

**Jordán de Urries 1992**

Javier Jordán de Urries, «José de madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXV, núms. 259-60 (1992), pp. 351-70.

**Jørgensen, 1984**

Lisbet Balslev Jørgensen, «Thorvaldsen's Museum: A Display of Life and Art, 1848-1984», *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 3, n.º 3 (1984), pp. 237-50.

**Junta de Museos de Barcelona 1958**

Junta de Museos de Barcelona, *Legado Espona* [cat. exp. Barcelona, Saló del Tinell], Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1958.

**Klause 1997**

Nicole Klause, «Die Geschichte des Schinkel-Museums in Berlin», *Der Bär von Berlin: Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, vol. 46 (1997), pp. 63-92.

**Kvaran 1998**

Einar Kvaran, «Einar Jonsson: Poet in Stone», *Sculpture Review*, vol. 46, n.º 3 (1998), pp. 14-19.

**La Côte basque 1930**

«En l'honneur de Carlos de Beistegui», *La Côte basque. Revue Illustrée de l'Euskal-Herria*, n.º 313 (abril de 1930), p. 326. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30755172/f8.image.r=beistegui?rk=85837;2#>

**La Voz 1930**

«Firma del rey», *La Voz* (Madrid), 25 de abril de 1930. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000888987&page=8&search=beistegui+prado&lang=es>

**Lacambre 1998**

Geneviève Lacambre, «Consideraciones sobre los museos monográficos. El ejemplo de Gustave Moreau», *Revista de Museología*, n.º 14 (1998), p. 33-35.

**Lafore 2019**

Alexandre Lafore, «Nouvel accrochage pour la collection Carlos de Beistegui», *Le Quotidien de l'Art*, 2 de junio de 2019. En línea: <https://www.lequotidiendelart.com/articles/15390-nouvel-accrochage-pour-la-collection-carlos-de-beistegui.html>

**Lafuente Ferrari 1950**

Enrique Lafuente Ferrari, «Los retratos de Zuloaga», *Príncipe de Viana*, núms. 38-39 (1950), pp. 41-73.

**Laviana 1984**

María Luisa Laviana, «La maestría del astillero de Guayaquil en el siglo XVIII», *Temas Americanistas*, n.º 4 (1984), pp. 74-91.

**Lavín 2016**

Ana Carmen Lavín, «El marqués de la Vega Inclán en el año del IV centenario de la muerte del Greco. Una revisión crítica del personaje», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, 347-75.

**Le Matin 1943**

«Un mécène espagnol offre au Louvre une collection de tableaux de maîtres», *Le Matin*, 26 de enero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587632h.r=beistegui?rk=21459;2#>

**León y Gil 2017**

Alicia León y Raquel Gil, «Aproximación al estudio de las antigüedades en la América española en el siglo XVIII a través de tres instrucciones», *Revista de historiografía*, n.º 26 (2017), pp. 317-34.

**Liefvooghe 2019**

Maarten Liefvooghe. «Buildings for Bodies of Work: The Artist's Museum after the Death and Return of the Autor», *Architectural Histories*, vol. 7, n.º 1 (2019) pp. 1-13.

**Lill 1922**

Georg Lill, *Bayerisches Wanderbuch, Band I: München, München-Berlín-Boston, De Gruyter Oldenbourg*, 1922.

**López 2005**

Antonio López, «La dimensión europea del legado histórico de la Universidad de Santiago de Compostela», en Nuria Sanz y Sjur Bergan (eds.), *Legado y patrimonio de las universidades europeas*, México, Ediciones del Consejo de Europa, 2005, pp. 241-49.

**López-Ocón 2019**

Leoncio López-Ocón, «Una colección, un congreso, una asociación. Antecedentes de la creación de un Museo y Biblioteca de Indias en Madrid», *Iberoamérica*, vol. 19, n.º 72 (2019), pp. 159-80.

**López Álvarez y Pérez 2020**

Juaco López Álvarez y Elena Pérez, *La cestería en Asturias: una técnica milenaria 100% ecológica* [cat. exp. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies], Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2020. En línea: <https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5001-Fondos-documentales/MPA-Fondos%20documentales/Libros%20y%20cat%20C3%Allogos%20del%20MPA/Cat%20C3%Allogos%20de%20exposiciones/2021-La%20Cester%20A-Da%20en%20Asturias.pdf.info>

**Lorente Lorente 1998**

Jesús Pedro Lorente Lorente, «¿Qué es una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas?», *Revista de Museología*, n.º 14 (1998), pp. 30-32.

**Lorente Lorente 2008**

Jesús Pedro Lorente Lorente, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

**Lorente Lorente 2023**

«House museums boosting cultural districts in the Belle Époque: the calle Fortuny neighbourhood in Madrid and its European precedents», en Ewa Bobrowska-Jakubowska y Agnieszka Kluczevska-Wojcik (eds.), *Des collections aux musées. Collectionneurs et passeurs culturels au temps de Feliks Jasiński (1861-1929)/From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasiński (1861-1929)*, París, Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences, 2023.

**Lourenço 2018**

Marta Lourenço, «Prefacio», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 7-10.

**Luján 1851**

Néstor Luján, «Pequeña historia de una colección. El legado de Francisco Cambó», *Destino*, 20 de enero de 1951.

**Machado Álvarez 1882-83**

Antonio Machado Álvarez, «El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares. Bases», en Antonio Machado

Álvarez (dir.), *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882-83, pp. 501-3.

**Madrazo 1872**

Pedro de Madrazo, «Los retratos de Moratín», *La Ilustración española y americana*, año XXV, n.º 39 (1872), pp. 391-94.

**Madrazo 1994**

Federico de Madrazo y Kuntz, *Epistolario*, vol. 2, José Luis Diez (ed.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

**Magariños 1992**

Juan Manuel Magariños, «Meissonier, un centenario de formato menor», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 31 (1992), pp. 77-83.

**Marín 1985**

Fernando Arturo Marín, «Aureliano de Beruete. Cartas a Joaquín Sorolla», *Liño*, n.º 5 (1985), pp. 7-100.

**Marín Torres 2018**

María Teresa Marín Torres, «Los museos universitarios en España: hacia una mayor visualización y difusión», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49 (2018), pp. 89-108.

**Marraud 2009**

Hélène Marraud, «Rodin. Cuando el taller se convierte en museo», en VV. AA., *Rodin y la mitología simbolista* [cat. exp. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga], Barcelona, Fundación La Caixa, 2009, pp. 19-27.

**Martínez 2012**

María José Martínez, «Museo Sorolla. El excepcional legado de Clotilde García del Castillo», en VV. AA., *Clotilde de Sorolla* [cat. exp. Madrid, Museo Sorolla], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 87-130.

**Martínez de la Vega 1987**

Eduardo Martínez de la Vega, «Don Pedro Franco Dávila. Estudio histórico con nuevos documentos», en VV. AA., *Homenaje al gran naturalista ecuatoriano Don Pedro Franco Dávila en su segundo centenario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1987, pp. 83-124.

**Martínez Plaza 2014**

Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispana, 2014.

**Martínez Plaza 2018**

Pedro J. Martínez Plaza, «Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 258-71.

**Martínez Plaza 2021**

Pedro J. Martínez Plaza, «“The Only Delight of My Life”: the Collection of Pablo Bosch (1841-1915) and Its Bequest to the Museo del Prado», *Journal of the History of Collections*, vol. 33, n.º 2 (2021), pp. 307-21.

- Matilla 2006**  
José Manuel Matilla, «Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes», en José Manuel Matilla y Nicholas Turner (eds.), *Dibujos italianos del siglo XVI en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 31-49.
- Maurer 2008**  
Gudrun Maurer, «Una función de máscaras (*El entierro de la sardina*)», en Manuela Mena (ed.), *Goya en tiempos de guerra* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 388-92.
- Mendoza 1987**  
Cristina Mendoza, «Història de les col·leccions», en VV. AA., *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, vol. 1, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, pp. 10-33.
- Mendoza 1995**  
Cristina Mendoza, *Ramon Casas. Retrats al carbó. Col·lecció de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu d'Art Modern], Barcelona, AUSA, 1995.
- Mendoza 2009**  
Cristina Mendoza, «El Museu d'Art de Catalunya», en VV. AA., *Invitados de honor. Exposición conmemorativa del 75 aniversario del MNAC* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 16-36.
- Messiaen, Vignes-Lebbe y Aragón 2008**  
Soizic Messiaen, Regine Vignes-Lebbe y Santiago Aragón, «La reflexión semántica: primera etapa en el proceso de informatización de una colección universitaria de ciencias naturales con vocación pedagógica», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 56-65.
- Molins 1888**  
Antonio Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de antigüedades de Barcelona*, Barcelona, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 1888.
- Monardes 1574**  
Nicolás Monardes, *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de la medicina*, Sevilla, Alonso Escribano, 1574.
- Mouseion 1934**  
«Collection de M. [Monsieur] Carlos de Beistegui», *Mouseion* (enero de 1934), p. 21. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61015667/f52.image.r=beistegui?rk=64378;0>
- Nava y Pazos 2020**  
Teresa Nava y Ángel Pazos, «Modelos de gestión institucional y garantía de calidad en los museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid», en Teresa Nava y Ángel Pazos-López (eds.), *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*, Gijón, Trea, 2020, pp. 71-98.
- Navarrete 1999**  
Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Novo 2019**  
Javier Novo, «Zuloaga después de Zuloaga (1912-1945)», en VV. AA., *Ignacio Zuloaga, 1870-1945* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes] Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2019, pp. 107-74.
- Pancorbo 2021**  
Alberto Pancorbo, *Historia de la Fundación Amigos del Museo del Prado, 1980-2020*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2021.
- Pardo Canalís 1991**  
Enrique Pardo Canalís, «Los benefactores de la Academia», en *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 276-96.
- Parrado 2017**  
Diego Parrado, «El final de una dinastía: subastan la Colección de antigüedades de Juan de Beistegui, sobrino del hombre más excéntrico de Europa», *Vanity Fair*, 10 de septiembre de 2018. En línea: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/subasta-juan-de-beistegui-baile-del-siglo/33389>
- Peñuelas 2008**  
Luis Peñuelas, «Los museos universitarios: definición y normativa aplicable», *Revista de Museología*, n.º 43 (2008), pp. 23-27.
- Pérez de Tudela y Jordan 2007**  
Almudena Pérez de Tudela y Annemarie Jordan, «Renaissance Ménageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe», en Karl A. E. Enekel y Paul J. Smith (eds.), *Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 2 vols., Leiden, Brill, 2007, pp. 419-32.
- Pérez Mateo 2016**  
Soledad Pérez Mateo, «Las casas museo en España. Análisis de una tipología museística singular», tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2016. En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47737>
- Pérez Sánchez 2000**  
Alfonso E. Pérez Sánchez, «La condesa de Chinchón, asunto de Estado», *ABC*, 24 de enero de 2000.
- Pieńkos et al. 2010**  
Andrzej Pieńkos et al., «Muzeum–mauzoleum–pantheon. Sakralizacja ostateczna domu artysty po romantyzmie», *Konteksty*, n.º 2-3 (2010), pp. 207-13.
- Pimentel 2003**  
Juan Pimentel, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- Pompey 1922**  
Francisco Pompey, «Un importante legado al Museo Nacional de Arte Moderno», *Revista de Bellas Artes*, n.º 9 (1922), p. 19.

**Puente 1969**

Joaquín de la Puente, *Eugenio Lucas en la donación Vitorica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1969.

**Ramos 2003**

Luis Ramos, «Identificación de parte de la decoración de la pajcha colonial 7572, del Museo de América (Madrid)», *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extra. (2003), pp. 345-61.

**Ramos Maldonado 2013**

Sandra I. Ramos Maldonado, «La *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo: lectura en clave humanística de un clásico», *Ágora. Estudios Clásicos em debate*, n.º 15 (2013), pp. 51-94.

**Rank 2000**

Gertrud Rank, «Das Museum Ludwig Schwanthalers: zur Entstehungs- und Kunstgeschichte einer persönlichen Ruhmeshalle», *Oberbayerisches Archiv*, n.º 124 (2000), pp. 97-194.

**Reau 1931**

Louis Reau, «Art Activities in Paris», *Parnassus*, vol. 3, n.º 6 (octubre de 1931), pp. 9-11. En línea: <https://www.jstor.org/stable/770449>

**Riquer 2022**

Borja de Riquer, *Francesc Cambó. L'últim retrat*, Barcelona, Edicions 62, 2022.

**Rivera 2013**

Javier Rivera (dir.), *Declaración de Alcalá sobre la Protección, Conservación y Difusión del Patrimonio Universitario. Simposio internacional «Universidades declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2013.

**Rivera y García Fernández 2015**

Roberto Daniel Rivera e Isabel García Fernández (coords.), *Actas del congreso internacional «Museos Universitarios. Tradición y futuro»*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

**Robledo 2017**

Beatriz Robledo, «El Museo de América: creación e historia de sus colecciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35 (2017), pp. 1771-79.

**Rodríguez 1998**

Mercedes Rodríguez, «Breve historia sobre el Museo Romántico», *Revista MR (Museo Romántico)*, n.º 1 (1998), pp. 109-15.

**Romero 1987**

Abel Romero, «Don Pedro Franco Dávila (1711-1786). El sabio naturalista guayaquileño, fundador del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid», en VV. AA., *Homenaje al gran naturalista ecuatoriano Don Pedro Franco Dávila en su segundo centenario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1987, pp. 13-82.

**Ros Togores 2006**

Ana Ros Togores, «Formación de la colección de pintura en el Museo Naval», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 120-29.

**Rosich 2015**

Mireia Rosich, «La colección artística de Victor Balaguer en el seu museu: què, quan i com», en Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech (eds.), *Antics i nous col·leccionistes. Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, pp. 153-97.

**Sagaste 2009**

Delia Sagaste, «*Naturam et artem sub uno tecto*. Las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila», *Artígrama*, n.º 24 (2009), pp. 391-411.

**Salas 1978**

Xavier de Salas, «Fernando Guitarte, coleccionista», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 47 (1978), pp. 25-26.

**Samperio 2019**

Juan Ignacio Samperio, «Aportación privada», *Descubrir el arte*, n.º 239 (2019), pp. 42-46.

**San Andrés**

Margarita San Andrés (dir.), *Guía de museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. En línea: <https://www.ucm.es/cultura/file/guia-museos-y-colecciones-ucm>

**Sánchez 2017**

Javier Ignacio Sánchez, «La gestión de colecciones de historia natural: criterios y parámetros para su evaluación», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Sección Aula, Museos y Colecciones de Ciencias Naturales*, n.º 4 (2017), pp. 69-79.

**Sánchez-Almazán 2012a**

Javier Sánchez-Almazán (coord.), *Pedro Franco Dávila (1711-1786). De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, Madrid, CSIC, 2012.

**Sánchez-Almazán 2012b**

Javier Sánchez-Almazán, «Los tres mundos de Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural. Viaje a lo largo de un siglo», en Javier Sánchez-Almazán (coord.), *Pedro Franco Dávila (1711-1786). De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 23-145.

**Sánchez-Almazán 2014**

Javier Sánchez-Almazán, «Pedro Franco Dávila: un personaje de la América española en el corazón de la Europa ilustrada», *Naturalmente*, n.º 4 (2014), pp. 17-21.

**Sánchez-Almazán y Cánovas 2016**

Javier Sánchez-Almazán y Cristina Cánovas (eds.), *Una colección, un criollo erudito y un rey: un gabinete para una monarquía ilustrada* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales], Madrid, CSIC, 2016.

**Sánchez Cantón 1928**

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Goya en la Academia», en *Primer centenario de Goya: discursos leídos en la sesión extraordinaria celebrada bajo la presidencia de S. M. el Rey el día 11 de abril de 1928*, Madrid, J. Sánchez Ocaña, 1928.

**Silva 2013**

Pilar Silva (ed.), *Donación Várez Fisa* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

**Stanbury 2000**

Peter Stanbury, «Colecciones y museos universitarios», *Museum international*, n.º 206 (2000), pp. 4-9.

**Suárez-Zuloaga, 2020a**

Ignacio Suárez-Zuloaga, «Ignacio Zuloaga, retrato de un carácter», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 35-46.

**Suárez-Zuloaga 2020b**

Ignacio Suárez-Zuloaga, «Más de un siglo de la cuestión Zuloaga», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 71-87.

**Trimborn y Fernández Vega 1935**

Hermann Trimborn y Pilar Fernández Vega, *Arte Inca (Colección Juan Larrea)* [cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional de España], Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1935.

**Universidad Complutense de Madrid 2020**

Universidad Complutense de Madrid, *Reglamento del patrimonio cultural histórico-artístico y científico-técnico de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2020. En línea: <https://www.ucm.es/cultura/file/reglamento-museos-y-colecciones-ucm-I-?ver%3E>

**Urteaga 1984**

Luis Urteaga, «Explotación y conservación de la naturaleza en el pensamiento ilustrado», *Geo Crítica*, n.º 50 (1984), pp. 7-40.

**Veiga de Oliveira 1982**

Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

**Velghe 2003**

Brita Velghe, «Le Musée Wiertz-Genève et institutionnalisation d'un musée», en M. Van Kalck (ed.), *Les Musées royaux des beaux-arts de Belgique: deux siècles d'histoire*, t. II, Bruselas, Racine, 2003, pp. 579-89.

**Verschaffel 2010**

Bart Verschaffel, «“M. Wiertz se créa un musée”: kunst en politiek in het'geval'Antoine Wiertz (1806-1865)», *De Witte Raaf*, vol. 24, n.º 144 (2010), pp. 11-19.

**Vidal 1991**

Mercé Vidal, *Teoria i crítica en el Noucentisme*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

**Villareal 2006**

Lucía Villareal, «Donaciones y legados», en Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. III, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 940-61.

**Villena et al. 2009**

Miguel Villena et al., *El Gabinete Perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces. Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las «Producciones marinas» del Real Gabinete*, Madrid, CSIC, 2009.

**Viribay 2019**

Miguel Viribay, «Zuloaga: Entre la realidad y la verosimilitud», *Diario Jaén*, 8 de septiembre de 2019. En línea: <https://www.diariojaen.es/jaen-pueblo-a-pueblo/zuloaga-entre-la-realidad-y-la-verosimilitud-BL6159245>

**Vitry 1930**

Paul Vitry, «Documents et nouvelles. A propos de la donation Carlos de Beistegui», *Bulletin des musées de France* (mayo de 1930), p. 103. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61011285/f7.item.r=beistegui>

**Vozmediano 2016a**

Elena Vozmediano, «Los museos en la Universidad a examen», *El Cultural*, 8 de enero de 2016. En línea: [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160108/museos-universidad-examen/92990854\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160108/museos-universidad-examen/92990854_0.html)

**Vozmediano 2016b**

Elena Vozmediano, «Museos universitarios de arte en el mundo», *Elena Vozmediano. Crítica de arte y políticas culturales*, 11 de enero de 2016. En línea: <https://elena.vozmediano.info/museos-universitarios-de-arte-en-el-mundo/>

**Weeks 2000**

Jane Weeks, «La soledad del conservador del museo universitario», *Museum international*, n.º 206 (2000), pp. 10-14.

**Wilson-Bareau y Mena 1993**

Juliet Wilson-Bareau y Manuela Mena (eds.), *Goya: el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993.

**Wybo-Wehrli 1973**

Isabelle Wybo-Wehrli, «Le séjour de'Antoine Wiertz à Rome», *Bulletin des Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique*, n.º 1-4 (1973), pp. 85-146.

**Yeves 1978**

Conde de Yeves, «Recuerdo de don Fernando Guitarte y García de la Torre», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 47 (1978), pp. 27-28.

**Yvars 2020**

Alain Yvars, «La collection Beistegui au Louvre», *Si l'art était conté...*, 10 de septiembre de 2020. En línea: <http://www.httsilartetaite.com/archive/2020/09/10/la-collection-beistegui-au-louvre-6262479.html#more>

**Zamarrón 2006**

Carmen Zamarrón, «El Museo Naval de Madrid: pasado, presente y futuro», *Revista de Museología*, n.º 37 (2006), pp. 98-106.

**Zankl 1975**

Franz Rudolf Zankl, *Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1975.

### *Coordinación y edición*

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

Lola Gómez de Aranda

David Corrales Morales

### *Maquetación*

Yogur de Fresa

### *Fotografías*

Las imágenes del Museo del Prado proceden de su Archivo Fotográfico. El resto de fotografías han sido facilitadas generosamente por los autores, que además han proporcionado los siguientes créditos:

Arana Cobos:

Figs. 1 y 6: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Figs. 2-3: Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte

Arias Serrano:

Fig. 1: Madrid, Fundación Zuloaga

Fig. 2: Laura Arias Serrano

Figs. 3-4: París, © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Fig. 5: París, © Musée du Louvre /A. Dequier

García Moreno:

Figs. 1-6: Madrid, © Ministerio de Defensa

Gómez Martín:

Fig. 1: © Ashmolean Museum, University of Oxford

Figs. 2-4: Madrid, Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid (Luis Castelo)

Fig. 5: Madrid, Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid

Gutiérrez Usillos:

Fig. 2: Steve Jurvetson / CC BY 2.0

Figs. 3-6: Madrid, Museo de América (Joaquín Otero Úbeda)

López Álvarez:

Figs. 1-5: Gijón, Museo del Pueblo de Asturias

Lorente Lorente:

Fig. 1: Washington, D. C., Library of Congress's Prints and Photographs Division

Figs. 2-4: CC0 1.0

Fig. 5: Berlín, Bundesarchiv, N 1572 Bild-1925-015/Richard Fleischhut / CC-BY-SA 3.0

Ylla Català:

Figs. 2-6: Barcelona, © Museu Nacional d'Art de Catalunya

Fig. 6: Barcelona, © Julio González, VEGAP

© de la edición: Museo Nacional del Prado

© de los textos y de las imágenes: sus autores

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-8480-599-1

NIPO: 829-23-031-X





MUSEO NACIONAL  
DEL **PRADO**