



FIG. 00. Casa Moreno. Archivo de Arte Español. Interior del domicilio de Pablo Bosch, h. 1914
Madrid, IPCE, Archivo Moreno, inv. 05685_C

Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado

Pedro J. Martínez Plaza

En 1865, Federico de Madrazo, en su condición de director del Real Museo, exponía en una carta dirigida al rey una serie de medidas para que la colección de cuadros de la institución fuese “lo más completa posible”¹. Aducía que la representación de artistas como Francisco de Goya y Luis de Morales era insuficiente. Dada la naturaleza que el Museo tenía entonces, Madrazo se limitó a pedir que se trasladasen desde diferentes sitios y propiedades de la Corona cuadros de estos y de otros pintores de los que no se contaba con ninguna obra. La llegada de los fondos del Museo de la Trinidad a partir de 1872 apenas aportó una obra segura de Morales y dos de Goya, que difícilmente podían cubrir aquellas lagunas que habían motivado la propuesta de Madrazo. Resulta significativo que la actual colección que el Prado posee de ambos maestros –sin los cuales no podría concebirse esta tal y como ahora la conocemos–, se haya construido en buena medida gracias a la iniciativa particular, mediante donaciones y legados. Obras como las *Pinturas negras*, donadas por el barón d’Erlanger (1881), o el retrato del *General José de Palafox a caballo* (P725), legado por el hijo del retratado (1884), resultan esenciales en la trayectoria de Goya y en la colección que el Museo guarda de él. En el caso de Morales, el Prado ha recibido por esta vía casi un tercio de las pinturas del artista. En 1900, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* aparecía un comentario relativo a la *Virgen de la leche* de Morales (P2656), que entonces era propiedad de Pablo Bosch, en el cual se achacaba la falta de estima del artista a “lo mal representado que está en el Museo del Prado, donde no hay ningún cuadro, calificado como suyo, que pueda ponerse en parangón”². Resultan reveladores no solo las consecuencias que estas lagunas tenían para el estudio del arte español, sino el hecho de que esta obra, una de las mejores de Morales, ingresara años después mediante un legado, del mencionado Bosch. Su llegada, así como la de otros cuadros de este pintor en las décadas siguientes, viene a mostrar hasta qué punto la

iniciativa privada ayudó a cubrir muchas de las carencias de la principal colección pública de pintura española y con ello contribuyó al estudio y conocimiento de algunos de sus principales representantes. De un modo parecido, la presencia en el Museo de muchos otros géneros –como el bodegón–, artistas y escuelas sería muy distinta, o incluso inexistente, de no haber contado con la participación e implicación de la sociedad³. De este modo, el Prado ha podido sumar a lo largo de su historia en torno a mil pinturas, tres mil cien dibujos y acuarelas, setecientas estampas y la gran mayoría de las colecciones de medallas y monedas, textiles, cerámica y armaduras.

Acerca del carácter de las donaciones y legados

El acto de desprendimiento que implica cualquier donación o legado a una entidad sin ánimo de lucro puede estar motivado por razones o intenciones muy distintas, que dependen no solo de la voluntad del propio benefactor sino también de las circunstancias históricas y sociales en las que aquel acto se produce, del tipo de obras implicadas (el vínculo afectivo hacia un retrato no tiene por qué ser el mismo que hacia un bodegón) y también, a veces, de las necesidades de la propia institución. El ejemplo de algunas de las donaciones y legados que el Prado ha recibido en estos doscientos años permite conocer los pormenores de esta compleja y dispar casuística.

Entre los primeros retratos de relevancia legados al Museo sobresale el ya citado del general Palafox, que ingresó gracias a su hijo Francisco Palafox, quien exigió en su testamento que se colocase “bien y en un sitio preferente como corresponde”⁴. Tal condición ha sido relativamente habitual en el caso de los retratos, con cuyo desprendimiento el benefactor, a veces el propio efigiado⁵, conseguía asegurar un reconocimiento perenne para el retratado, tan eficaz como

cualquier otra forma de conmemoración pública. No obstante, ha de tenerse en cuenta el desapego que los herederos de muchas de estas obras podían sentir hacia sus antepasados o ascendientes, a los cuales en ocasiones no les unía consanguinidad alguna. Este desinterés, más frecuente entre la burguesía –singularmente aquella no ennoblecida–, fue evidenciado por autores como Vicente Poleró y Ramón de Mesonero Romanos, quienes señalaron la consideración efímera que este género podía tener para las familias burguesas, entre las cuales, en palabras del primero, “la conservación del recuerdo por el retrato” apenas perduraba unas pocas generaciones⁶. Quizá por eso, durante todo el siglo XIX fueron frecuentes las cláusulas testamentarias que pedían a los herederos destruir las efigies familiares. En este sentido destaca el caso de Dolores Hernández Márquez (marquesa viuda de Cabriñana del Monte desde 1891), cuya donación al Museo en 1894 se encuentra entre las más numerosas⁷. En un testamento posterior a la misma, otorgado en 1896, estipulaba que los retratos que poseía debían ser destruidos⁸. No obstante, ya fuese por el deseo de dignificar o realzar la figura de sus antepasados, o simplemente por asegurarse su salvaguarda, el Prado ha recibido más de setenta retratos legados o donados por el propio efigiado, o, de un modo mucho más frecuente, por sus familiares o descendientes. Esta cantidad resulta relevante en el total de pinturas ingresadas como donativo, pero es mucho menor que las más de ciento veinte que el Museo de Arte Moderno recibió a lo largo de sus setenta y ocho años de existencia. Al fin y al cabo, esta institución, al igual que la Academia de San Fernando, mantuvo una vinculación mucho más estrecha con los artistas vivos, responsables del ingreso de numerosos autorretratos o efigies de sus compañeros. Por eso, no es de extrañar que iniciativas como la configuración en el Museo de Arte Moderno de una galería de artistas tuvieran mayor respaldo a nivel particular que la creación, desde 1876, del Museo Iconográfico en el Prado, para cuya Galería de Españoles Ilustres tan solo se recibieron cuatro retratos por donación⁹.

En 1894, Raimundo de Madrazo, uno de los primeros que intentó repatriar el cuerpo de Goya desde Burdeos y se ofreció a costear de su bolsillo parte de los gastos, donaba al Museo del Prado dos cartones de Goya que habían sido robados de la Real Fábrica de Tapices en 1869 y que él había adquirido en París¹⁰. Aunque el gesto solo fue visto en ese momento como un generoso donativo, se trataba en realidad de una verdadera recuperación patrimonial. Este tipo de iniciativas, mediante las que un particular devolvía a España alguna obra salida en condiciones supuesta o comprobadamente ilícitas, apenas ha tenido efecto

sobre las colecciones del Prado, y las más significativas han correspondido a extranjeros, como las donaciones de *Las cuatro partes del mundo* de Jan van Kessel (P1554), por el conde Léopold Armand Hugo, efectuada en realidad al Museo de la Trinidad en 1865¹¹, y la del acreditado coleccionista de arte español Marcel Nemes, que devolvió a España en 1912 otra pintura, *El socorro de Génova* de Antonio de Pereda (P7126), extraída, como en el caso anterior, durante la Guerra de la Independencia¹². Movidos también por la necesidad de una restitución –en este caso de la memoria y el prestigio secular de sus antepasados– el duque de Tamames y numerosos familiares donaban al Prado el retrato que Goya había hecho de los duques de Osuna y sus hijos (P739)¹³ tras haberlo adquirido en la subasta que en 1896 dispersó los bienes de aquella antigua casa entre diversos coleccionistas y comerciantes.

A diferencia de los casos anteriores, la donación de las *Pinturas negras* de Goya por el barón Frédéric Émile d’Erlanger no obedeció a una motivación altruista. En la carta de ofrecimiento al Estado –hasta ahora inédita– escrita por su apoderado en 1881, este señalaba que para Erlanger “sería lástima que una colección completa de 14 de las mejores pinturas de muralla, del célebre Goya, fuese perdida para su patria, y que indudablemente el único sitio digno de esta colección es el museo de Madrid”¹⁴. En realidad, su propietario, un banquero y empresario francés dedicado en ocasiones a la compraventa de obras de arte, había pretendido venderlas en Francia en la Exposición Universal de 1878. Quizá desmotivado por la indiferencia con la que el mundo parisino recibió aquellas obras se vio en la necesidad de desprenderse de ellas. Es posible que con la donación buscara la mediación del Estado o de Alfonso XII en el largo pleito que sostenía desde 1875 con el Ayuntamiento de Madrid y en el que había sufrido algunos reveses importantes. De una manera mucho más evidente, las dos donaciones realizadas por Ernest Gambart (1879 y 1887), cónsul honorario de España en Niza, eran regalos diplomáticos mediante los que el beneficiario buscaba congraciarse al rey de España¹⁵. El gesto de Gambart convirtió *El Cid* de Rosa Bonheur (P4318) en la primera donación relevante de una obra pintada por un artista extranjero vivo que llegaba al Museo, y le valió a su autora ser condecorada con la orden de Isabel la Católica. Este hecho debió estimular a otros pintores franceses y europeos, que en los años sucesivos donaron alguna de sus obras al Prado y recibieron, en ocasiones, la deseada distinción, como Jan van Beers (*Aldeana de los alrededores de Amberes*, P5681)¹⁶. Las donaciones que conllevaban o deseaban obtener una contrapartida continuaron en el siglo XX, si bien todas ellas

han sido casos excepcionales. Así, Marius de Zayas Enríquez y Calmet, con cuya donación de 1944 el Museo recibía, por vez primera, una colección de esculturas procedente de un particular, buscaba muy posiblemente asegurarse la protección del régimen de la Francia de Vichy, afín al de Franco¹⁷. Del mismo modo, Francesc Cambó condicionó su donación al Prado (1941) a cambio de que, según sus propias palabras: “se me permitiera que, mientras yo esté en América, pudieran estar conmigo algunos de los cuadros que tengo en España”¹⁸, que él estimaba de menor valor a los que deseaba exportar.

En 1889 el Museo recibía más de doscientos cuadros de Dionisia Vives Zires, condesa de Cuba y duquesa viuda de Pastrana desde hacía tres años, quien ya se había desprendido años atrás del retrato del duque del Infantado (P4406), del que su marido era hijo natural. En la carta que remitió al ministro de Fomento expuso los motivos que le habían llevado a realizar tal gesto, sin parangón hasta entonces en la historia del Prado. La duquesa pretendía, en sus propias palabras: “dar una prueba de mi amor a las artes, hermanándola con el sentimiento de patriotismo que me anima” y asimismo, pero sobre todo, “perpetuar de una manera digna la memoria de mi difunto esposo (q.e.p.d.) cuyo amor a las artes y a la patria era de todos conocido”¹⁹. Por ello exigía como condiciones que la colección fuera expuesta de manera individualizada en una sala denominada de los “duques de Pastrana”, el título nobiliario que su marido había logrado para él tras un pleito de varias décadas contra los duques de Osuna. Vicente Poleró, que había catalogado estas pinturas en la década de 1860, expresó en sus memorias inéditas el deseo de que se prodigasen “imitadores como el de Pastrana, honra y prez de la nobleza española [...] pues no solo el nombre de sus donantes sería eterno, sino también se evitaría que muchos objetos de arte desaparecieran sin honra ni provecho”²⁰. Movido sin duda por aquella perpetuidad augurada por Poleró, esta donación tuvo numerosos replicantes, algunos de ellos inmediatos. El deseo expresado en 1894 por la ya mencionada marquesa viuda de Cabriñana de que los cuadros de su donación se colgaran, a ser posible, “en el mismo salón”²¹, tenía sin duda como referencia a la duquesa de Pastrana. De un modo parecido, en 1896, Acisclo Fernández Vallín y Bustillo puso como condición para hacer efectivo su legado –que la escasa calidad de las obras convertía en irrelevante– que fuera colocado “en una misma sala o en un solo lienzo de pared, con su correspondiente rótulo consignando los nombres del donante y su difunta esposa”, y citaba para justificar su deseo el ejemplo de la duquesa de Pastrana²². Décadas después (en 1928), Fernando Fernández de Córdoba, duque de Lerma, disponía en

su testamento que tras la muerte de su esposa todos los cuadros de su propiedad pasasen al Prado con la condición de que fueran expuestos en una sala con el nombre de su título. El legado, que nunca se llegó a ejecutar²³, hubiera tenido una envergadura similar a la donación de la duquesa de Pastrana que, como la familia de los duques de Medinaceli (de la que el duque de Lerma descendía), pertenecía a la nobleza de mayor abolengo de España. La idea de consagrar una de las salas del principal museo del país a la memoria de una familia, y con ello reforzar o legitimar su prestigio, resultaba aún atractivo en las primeras décadas del siglo XX. Si bien en el ánimo del duque debió influir el ejemplo de su madre, Ángela Pérez de Barradas, cuya intensa actividad de mecenazgo –que incluía numerosas donaciones– era bien conocida²⁴, pudo pesar también en él la necesidad de reforzar su nombre frente al de sus hermanos y a los herederos de estos. De hecho, Carlos María, II duque de Denia y de Tarifa, su hermano pequeño y heredero de los títulos ducales de su madre, decidió también donar algunas de las obras recibidas de sus progenitores, que en este caso sí ingresaron en el Museo a través de su esposa, Ángeles Medina, en 1934²⁵. A diferencia de su hermano y de los ejemplos de Pastrana, Cabriñana o Vallín, no consta que el duque de Denia pretendiera bautizar con su nombre la sala que debía albergar su donación.

La carta de donación de la duquesa de Pastrana contenía numerosas alusiones al patriotismo. Aunque este sentimiento pudo motivar otros muchos legados y donaciones posteriores, fue avivado sobre todo por la prensa y los historiadores. Así sucedió, por ejemplo, con el legado de Pablo Bosch (1915), quien, según la crítica, con su gesto había permitido mantener en España objetos de arte “que a no ser por su diligencia y esplendor, hubieran ido a ser orgullo de museos extranjeros, que no una, sino repetidas veces pretendieron en vano la adquisición de algunos de ellos”²⁶. El discurso volvía a retomarse con cada nueva donación o legado efectuado en las primeras décadas del siglo XX²⁷, sobre todo con aquellos de mayor trascendencia²⁸. Sorprende, empero, que estos argumentos perdieran protagonismo durante la Dictadura franquista. En este sentido, resulta revelador un texto de 1940 escrito por Francisco de Cossío, persona afín al Régimen y director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid hasta 1959. Al comentar los legados y donaciones realizados al Prado tras el final de la Guerra Civil eludía por completo cualquier interpretación nacionalista o enaltecida de los mismos y se centraba exclusivamente en valorar las obras recibidas por su mérito artístico. Señalaba que la tabla de *Cristo presentado al pueblo* de Quinten Massys (P2801) legada por Mariano Lanuza (no se olvide que este había



FIG. 00. Hauser y Menet, Museo del Prado, vista de la rotonda alta de Goya con las esculturas de la donación Zayas, h. 1944
Gelatina o colodión, 172 x 239 mm
Madrid, Museo Nacional del Prado, HF03346

muerto en 1936 “a causa de los padecimientos originados por la revolución marxista”²⁹) era una “eminente novedad” para el Museo, que había conseguido así “una de las obras más importantes de este artista”, hasta entonces prácticamente ausente en sus fondos³⁰. Del mismo modo, las numerosísimas propuestas de donaciones y legados realizadas por muchos particulares en estos años participan de este mismo espíritu, y aunque las alusiones a su fin patriótico no desaparecen, apenas resultan relevantes. Así, en la carta escrita por Margarita Calvache al presidente del patronato justificaba la donación del retrato de *Antonio Ugarte y su esposa* (P2901) que poseía, porque serviría para “incrementar el acervo artístico que el Museo atesora y brinda” con una obra de Vicente López, cuya producción estaba, a su juicio, “no muy divulgada”³¹.

En realidad, desde comienzos del siglo xx había empezado a despertarse en muchos particulares la necesidad de paliar con su iniciativa alguna de las carencias que presentaba el Prado, un asunto que hasta entonces había preocupado especialmente a los conservadores y a la dirección, como demostraba la carta de Madrazo de 1865. Así, en uno de sus primeros testamentos (1909),

Pablo Bosch legaba al Museo del Prado únicamente la *Coronación de la Virgen* del Greco (P2645) —una de las obras por las que sentía más aprecio— porque allí se encontraba la obra homónima de Velázquez, de la que él creía era su precedente más directo, y pretendía, por ese motivo, que ambas fueran expuestas juntas³². De un modo parecido José Antonio González de la Peña, barón de Forna, deseaba ver su cuadro de *Eugenia Martínez Vallejo desnuda* (P2800) al lado de la versión que ya tenía el Prado³³, al que lo donó en efecto en 1939. Y Tomás Harris, con su donación de estampas (materializada por sus herederos en 1964) —la primera relevante para el Museo, si exceptuamos la del legado de Ricardo Blanco Asenjo (1897)—, buscaba mostrar las de Goya al lado de los dibujos que ya estaban en las colecciones. Los tres casos, por tanto, pretendían completar alguna obra o conjunto concreto con aquellas otras con las se encontraban relacionadas. En otras ocasiones se quería enriquecer algunas de las colecciones que se hallaban en plena formación: la donación de una *Anunciación* (P7125) realizada en 1911 por Trinidad de Scholtz-Hermensdorff³⁴, duquesa de Parcent, fue sugerida por el propio director del Prado, José Villegas, quien pensaba que con dicha tabla, que

estimaba como de los “primitivos” españoles, “se completaría la valiosa colección” que de ellos poseía la institución³⁵. Otras veces se buscaba sumar nuevos artistas al Prado: en 1921 Joaquín Carvallo, extremeño residente en París, donaba uno de los tres lienzos que poseía de Francisco de Herrera el Viejo (*San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco*, P7134), pintor del que entonces se consideraba que no había obra alguna y que para este reputado coleccionista era “el verdadero fundador de la escuela moderna”³⁶, hecho este que daba mayor valor a la obra y que supo apreciar el patronato del Museo, que defendía que llenaba “una de las muchas lagunas que se advierten en la serie cronológica de los pintores de las diversas escuelas aquí representadas”³⁷. También en las últimas décadas la gran mayoría de las donaciones, sobre todo las de mayor envergadura, han buscado completar algunas carencias y reforzar las colecciones ya existentes. Así ha sucedido con las de Várez Fisa, Plácido Arango, Óscar Alzaga Villaamil y Alicia Koplowitz.

Por último, el legado de Federico de Madrazo en 1894 al Museo que había dirigido durante tantos años, consistente en dos pinturas y cuarenta retratos dibujados de su mano³⁸, nos sitúa en otro escenario, especialmente frecuente desde la creación del Museo de Arte Moderno en 1898. Este se debería haber convertido en el destino natural para todas las obras de los artistas allí representados (desde Vicente López hasta los de las generaciones más jóvenes), pero el Prado siguió recibiendo de forma paralela muchas de ellas, lo que dio lugar a una casuística que excede los límites de este texto y que ha sido tratada recientemente³⁹. Muchos donantes se dirigían en primer, o en único lugar, al Prado, cuya consideración estaba muy por encima de la del Museo de Arte Moderno (MAM)⁴⁰. Por ello, durante estas décadas numerosas obras acabaron en el primero, incluso cuando ya se había creado el Museo de Arte Contemporáneo, tras el paso de los fondos del MAM al Prado a partir de 1971. El gesto de Madrazo sería replicado en las décadas siguientes por otros artistas, como Aureliano de Beruete, Antonio Muñoz Degrain o Cristóbal Ferriz, quien a diferencia de estos otros dos, sí legó al Prado (1912), pero solo obra antigua⁴¹. Tanto Beruete como Degrain dejarían sus propias pinturas ya no solo a la Academia de San Fernando —receptora hasta entonces de muchas obras de artistas vivos— sino también a otros museos, en su mayoría provinciales.

El legado de Madrazo permitía mantener íntegro su conjunto de retratos de artistas (los cuales formaban una verdadera iconoteca), y, por ello, suponía también una nueva vía de enriquecimiento. A partir de principios del siglo xx estas donaciones en bloque,

con las que se garantizaba mantener unida en un mismo lugar parte de las obras de un artista, fueron realizadas mayoritariamente por sus descendientes. Así ocurrió con las realizadas por los herederos de Aureliano de Beruete al MAM (en 1913 y 1922) y de Fernando Álvarez de Sotomayor, efectuada en 1961 al mismo Museo, aunque el pintor había sido director del Prado. Otras dos donaciones, más recientes, presentan una nueva dimensión. En ambos casos, se trata de conjuntos que incluyen obra sobre papel y diferentes documentos y materiales asociados a dos pintores decimonónicos: la de Enrique Simonet, por la familia Simonet (2015), y la de Cecilio Pla, por la familia Ellacuría Delgado (2018). Ambas donaciones constituyen una nueva forma de enriquecimiento, que no solo permite nutrir la sección de archivos personales del Archivo del Museo y el fondo de dibujos y fotografías, sino que también evita su dispersión y disgregación. El legado de Madrazo suponía también el primer donativo de obras realizado por un trabajador de la institución, gesto que apenas ha tenido continuadores⁴², y se venía a sumar a las donaciones de otros artistas que, a diferencia de Madrazo, eran coleccionistas de arte antiguo, como Valentín Carderera, de cuya iconoteca pasaron dos obras al Museo gracias a su generosidad, mediante el legado realizado en 1880. El Prado hubo de esperar hasta 1940 para recibir de nuevo obras atesoradas por artistas coleccionistas, de parte de Marius de Zayas. A esta donación siguieron las del artista y filántropo Fernando Zóbel (1978)⁴³ y la de Claudio Bravo (2000)⁴⁴.

Principales iniciativas del museo respecto a las donaciones y legados. la labor del patronato

A pesar de lo tardío de la fecha (1884) el retrato de Palafox de Goya puede considerarse la primera gran obra ingresada por medio de un legado en el Prado. La condición de Real Establecimiento del Museo desde su creación hasta 1865, y de propiedad de la Corona desde entonces hasta 1868, había limitado la participación de los particulares en el incremento de sus colecciones, que sobre todo estuvo a cargo de los monarcas reinantes. Durante ese tiempo, apenas ingresaron otras obras que no fueran las aportadas por estos, como el *Cristo crucificado* de Velázquez (P1167), que a su vez Fernando VII había recibido como regalo del duque de San Fernando. Los escasos legados y donaciones, entre los que pueden reseñarse el busto de *Fernando VII* donado en 1828 por los hijos de José Álvarez Cubero (E563) y las esculturas donadas en 1842 por María Sandalia del Acebal (E639), no dejan de ser ejemplos aislados que no tuvieron continuidad. Durante este tiempo la Academia de

Bellas Artes de San Fernando fue la institución cultural que de forma más continuada recibió legados y donaciones, gracias sobre todo a su fin docente y a la implicación de algunos académicos –como Manuel García de la Prada⁴⁵–, y artistas.

La conversión del Real Museo en Museo Nacional de Pinturas a partir de 1872 apenas supuso cambios de forma inmediata, pues ni siquiera los sucesivos reglamentos dispusieron medidas efectivas de fomento⁴⁶, que no se contemplaron de manera clara hasta la creación del Patronato en 1912. De hecho, no existía una verdadera conciencia acerca de los beneficios de estimular la participación privada, ni siquiera sobre la posibilidad de hacerlo. La mayoría de los que reflexionaron en torno a las carencias del nuevo Museo nacido de la fusión del de la Trinidad y el de Pintura y Escultura no contemplaron siquiera esta vía, y solo Ángel Fernández de los Ríos propuso en 1876 que se “estimularan los donativos de particulares”⁴⁷. En el artículo escrito en 1883 por Manuel

B. Cossío, en el que se llamaba la atención sobre “algunos vacíos del Museo del Prado”⁴⁸, no había ni una sola propuesta encaminada a excitar la participación privada en el enriquecimiento de la institución, pues sus iniciativas solo recogían el traslado de obras desde los palacios reales o desde las iglesias y conventos. No obstante, a partir de 1875, este tipo de ingresos comenzaron a tener una continuidad relativa, estimulada sobre todo con la donación Pastrana. La desigual calidad de la misma –que motivó la queja de Federico de Madrazo⁴⁹–, así como de los posteriores legados de Esteban Peñarrubia (1892) y Antonia Palencia González (1894), y la existencia de algunas comisiones evaluadoras para las obras de arte adquiridas por el Ministerio de Fomento⁵⁰, llevaron a la dirección del Museo a proponer que todas las obras ofrecidas en donación fueran examinadas antes de su aceptación por el personal de la institución. La Real Orden de 14 de agosto de 1894 creaba una comisión que debía evitar el ingreso de aquellas obras exentas “de mérito artístico” que “lejos de acrecer la riqueza



FIG. 00. Sala Errazu en el Museo del Prado, 1905
Vidrio a la gelatina
Madrid, IPCE, Archivo Ruiz Vernacci, inv. VN-28392

de tan importante Museo, en realidad solo ocupan sitios necesarios para otras obras”⁵¹. Bajo estas premisas se evaluaron y aceptaron, previo examen del director, conservador y secretario del Museo, la donación de la marquesa viuda de Cabriñana en 1894⁵² y el legado de Rosa Rodríguez Vaamonde en 1898⁵³.

En 1890 Romualdo Nogués, uno de los más agudos conocedores del coleccionismo de la España finisecular, señalaba lo siguiente: “Siempre que alguien regala objetos valiosos a los establecimientos públicos, es justo, como recompensa y estímulo para que otros imiten tan laudable acto, poner en todos aquellos el nombre del que los dio. A los particulares es más hacedero formar las colecciones que a los gobiernos”⁵⁴. En este sentido, la disposición de la donación Pastrana en una sala del segundo piso, a cuya entrada se colocó un cartel indicando su origen, cumplía el deseo de la duquesa, pero también servía de estímulo a otros particulares⁵⁵. En efecto, esta fue la primera iniciativa de calado mediante la que el Museo buscaba homenajear a sus benefactores y estimular con ello la emulación. Otros legados posteriores han contado con su propio espacio, como los de Ramón de Errazu (1905), Pablo Bosch (1915) y Pedro Fernández Durán (1930), que se mantuvieron en unas salas determinadas⁵⁶, incluso tras la Guerra Civil, y más recientemente la donación Várez Fisa (2013). De una forma más modesta, la colocación de cartelas o tarjetas indicativas en los cuadros donados o legados, que llegaría a convertirse en una exigencia de los donantes desde finales de siglo⁵⁷, ha venido cumpliendo a partir de entonces con el doble objetivo que había señalado Nogués. Del mismo modo, el Museo aplicó durante décadas una condición especial para todas aquellas obras procedentes de legados y donaciones, que estaban eximidas de cualquier préstamo para exposiciones temporales, como sucedió con el *Coloso* y la *Lechera* de Goya aún en 1963⁵⁸, y que tampoco podían ser objeto de depósito⁵⁹.

A partir de la creación del Patronato del Museo por Real Decreto de 7 de junio de 1912, la institución reconocía por vez primera la necesidad de “estimular las donaciones y legados de los particulares y donaciones de toda clase”, que quedaba establecida como una de sus funciones (artículo uno), y que también recogía la exposición de motivos, donde se indicaba que este órgano debía servir de “estímulo y guía para las donaciones de particulares, hasta ahora contenidas en límites muy reducidos, por la notoria falta de penetración que existe entre los ciudadanos y los Centros del Estado”. Semejante afirmación resultaba excepcional en el panorama legislativo español, pues era la primera ocasión en que se contemplaban medidas para

fomentar la participación privada en un museo⁶⁰. De hecho, el real decreto de constitución y funcionamiento del Museo del Greco que, otorgado tan solo unos meses antes (el 10 de septiembre de 1911), era el precedente más inmediato, pues fijaba también las bases de su propio Patronato, se limitaba a contemplar las donaciones y legados como una fuente de ingresos, pero no planteaba medida alguna de estímulo⁶¹.

Aunque durante los primeros años del Patronato el Museo presentaba numerosas necesidades que este juzgó más perentorias –como la ampliación del edificio–, algunos patronos trataron desde el principio de incorporar nuevas obras, sobre todo mediante la cesión desde diferentes instituciones oficiales. La primera iniciativa real de este tipo partió de José Lázaro Galdiano, quien en la sesión del 5 de febrero de 1914 propuso conseguir para el Prado aquellos cuadros propiedad de Carlota Santamarca Donato, condesa de Santamarca y duquesa viuda de Nájera, que por su naturaleza no eran apropiados para la fundación benéfica que, según su testamento, debía crearse con sus bienes⁶². Sin embargo, y a pesar de las gestiones que este patrono realizó personalmente, la propuesta no llegó a materializarse.

El 17 de abril de 1913, el marqués de Casa Torres llevaba al pleno del Patronato la propuesta de presentar en las salas, a modo de exposición temporal, “algunas obras de arte de capital importancia de propiedad de particulares” con el fin de “contribuir a la cultura artística en general”⁶³. Tal propuesta no resultaba novedosa, pues ya había sido planteada en 1884 por José Ramón Mélida, quien, en cambio, creía entonces que la instalación de una sala con estas características en el Museo Arqueológico debía servir para que los particulares hallasen “estímulo para imitar el ejemplo” de aquellos que habían cedido “con generoso desprendimiento preciados objetos y colecciones”⁶⁴. No obstante, hasta 1928 no se habilitó una sala que, aunque con diferentes cambios, traslados de ubicación y reaperturas, permitió exponer pequeñas selecciones de galerías particulares, que en algunos casos, como la del duque de Alba, llegaron a formar parte del discurso expositivo del Museo⁶⁵. Además, esta medida tardó en dar sus frutos: en 1943 Valentín Menéndez y San Juan, conde de la Cimera, propuso al Prado exponer en una de esas salas su colección, con la promesa de que las obras pasarían a ser propiedad del Museo tras su fallecimiento⁶⁶, como así ocurrió. La calidad de este legado, que enriquecía por su variedad muchas de las escuelas representadas en el Prado⁶⁷, demuestra la eficacia, aunque tardía, de la propuesta del marqués de Casa Torres. En aquella sesión de 17 de abril, este también propuso la colaboración de diferentes corporaciones en la adquisición de obras de arte, y mencionó de forma explícita a la Sociedad



FIG. 00. Interior del domicilio de Fernando de Aragón, marqués de Casa Torres con la *Cabeza de venado* de Diego Velázquez (P-3253), h. 1975 Madrid, Archivo del Museo del Prado, caja 100, leg. 16.13, exp. 8, doc. 4, n.º 16

Española de Amigos del Arte (a la que él mismo pertenecía desde su fundación en 1909). No obstante, aunque algunas propuestas previas a la constitución de esta habían contemplado como uno de sus objetivos “enriquecer los museos públicos”⁶⁸, los estatutos finalmente aprobados no recogieron tal cosa⁶⁹, y las aportaciones de la Sociedad fueron muy puntuales y siempre económicas. Tampoco la Asociación Española de Coleccionistas, nacida en 1914 con unos fines y estructura parecidos⁷⁰, se implicó en este sentido. Es cierto que entre los miembros de la primera de estas asociaciones es posible encontrar a numerosos benefactores del Prado, aunque esta coincidencia no implica una relación de causalidad, pues muchos eran a su vez patronos del mismo e impulsores de diferentes proyectos, como la fundación de algunos otros museos. Numerosos miembros del Patronato se han ido convirtiendo desde su creación y hasta nuestros días en benefactores del Prado, a través de muy distintos cauces. Así, Félix Boix, uno de los patronos más activos en los primeros años de su funcionamiento, realizó sucesivas donaciones de publicaciones para la biblioteca⁷¹, e inauguró con ello

una vía de enriquecimiento que, aunque modesta, se ha mantenido continuamente hasta ahora. Años después (1954), Jacobo Fitz-James Stuart, XVIII duque de Alba, legó una importante suma de dinero⁷². Otros miembros, como Manuel Gómez Moreno⁷³, o más recientemente Plácido Arango y Alicia Koplowitz, realizaron una donación de obras de arte. De forma más frecuente esta ha sido post mórtem, como en el caso de Pablo Bosch, Luis de Errazu⁷⁴ y Juan Allende Salazar⁷⁵. Algunos otros patronos han mediado para traer al Prado determinados legados, como muestran algunos de los casos más antiguos: el conde de Casal era albacea de su cuñado Fermín Muguiro y Beruete, Félix Boix lo fue de Cristóbal Ferriz, y el marqués de Montesa de Luis de Ardanaz y Mariátegui. En otras ocasiones, fueron los descendientes del patrono quienes, en memoria de su antepasado, quisieron donar alguna obra de la colección. Es el caso de dos hijos del marqués de Casa Torres: Blanca de Aragón, marquesa de Casa Riera, donó el *San Sebastián* del Greco (P3002/1) en 1959⁷⁶ y Fernando de Aragón la *Cabeza de venado* de Velázquez (P3253) y dos retratos atribuidos entonces a Goya en

1975. Este último fue uno de los primeros benefactores que, a partir de 1970, sería nombrado patrono tras su donación, lo que suponía en realidad una nueva forma de reconocimiento, y también de estímulo, que ha continuado hasta la actualidad, con ejemplos como Carlos Fitz-James Stuart, XIX duque de Alba (2016).

En la sesión del 15 de junio de 1916 Jacobo Fitz-James Stuart, XVIII duque de Alba, propuso colocar en el Museo “una lápida en la que se graben los nombres de las personas que lo han favorecido con sus donativos”. Finalmente se construyó un mueble de madera y para su elaboración, supervisada por Luis de Errazu⁷⁷, se tuvo en cuenta el que ya existía en la National Gallery de Londres y que constaba, como el del Prado, de tres tablas⁷⁸. En ellas se inscribieron, en columnas diferenciadas, los nombres de los donantes, el año de donación y el número de obras o la cantidad de dinero aportada. Colocado en 1917, la relación se remontaba a la donación del conde de Hugo en 1865 y se fue completando hasta 1930, año en que dejó de actualizarse. Aun así, este “cuadro de honor” estuvo dispuesto en un lugar visible del Museo hasta después de la Guerra Civil⁷⁹.

En los años siguientes el Patronato propuso otras iniciativas de estímulo que, o no se materializaron de manera inmediata o carecieron de continuidad real. En la sesión de 6 de junio de 1918, el duque de Alba, su presidente, planteaba fomentar la creación de una “Sociedad de Amigos del Museo similar a las que hace tiempo existen en el extranjero”, cuyos miembros pudieran “formar un fondo administrado por ellos para regalar algún cuadro al Museo o prestarle su concurso en la forma que crean más oportuna”⁸⁰. Aunque la medida contó con el apoyo unánime del pleno, quedó tan solo en una propuesta, que fue retomada tiempo después. Así lo hizo en 1922 y 1923, de forma independiente y fuera del Patronato, José Domínguez Carrascal, quien pensó que con una cuota anual de los socios de una “Sociedad de amigos del Prado” se conseguirían fondos suficientes para la compra de obras, y llegó a recabar una primera suscripción, aunque no logró constituir dicha asociación⁸¹. Félix Boix, a mediados de 1928⁸², y Diego Angulo, en 1956, lo volvieron a proponer⁸³, en ambas ocasiones, de nuevo, en el seno del Patronato. En 1969, y otra vez fuera de este, José López Rey pensaba impulsarla desde América con motivo del 150 aniversario del Museo, ya que, según sus palabras, en ese continente “se encontrarían personas adineradas y amantes del arte, que con gusto contribuirán con donativos”⁸⁴. Nuevamente en 1976 Pérez Sánchez, entonces subdirector del Prado, presentó públicamente la propuesta⁸⁵, que vio la luz finalmente en 1980 con la creación de la Fundación Amigos del Museo del Prado⁸⁶.

En 1918 el Patronato emprendía una iniciativa de especial trascendencia, pues ha de considerarse como la primera campaña de micromecenazgo en la historia del Museo⁸⁷. Se trataba de adquirir la tabla de la *Virgen del caballero de Montesa* de Paolo de San Leocadio (P1335) mediante una suscripción pública, ya que el Museo carecía de los fondos necesarios para su compra, pues su propietario pedía 100.000 pesetas, una cifra que resultaba muy elevada. Se contó con la participación de casi una treintena de asociaciones y empresas, la totalidad de los miembros del Patronato, diferentes instituciones públicas (desde el Senado hasta el Ayuntamiento de Montesa), de Alfonso XIII y su esposa, y de hasta ciento sesenta particulares, entre los que se encontraban numerosos benefactores del Prado y de otros museos. Dada la gran repercusión pública que tuvo la campaña para la recogida de fondos, en los años siguientes hubo otras propuestas similares que partieron habitualmente de particulares⁸⁸ y que a veces llegaron a elevarse a las juntas del Patronato⁸⁹. La respuesta que este dio a una de esas iniciativas –recordando “los incidentes de la suscripción pasada”⁹⁰– demuestra que la fórmula no funcionó correctamente y permite entender por qué careció de continuidad. Aun así, esta compra propició la donación de una obra relacionada con la anterior, *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa* de Antoni Peris (P2532), por el I marqués de Laurencín⁹¹.

La siguiente campaña de mecenazgo estuvo vinculada a la construcción de nuevos marcos, un proceso estudiado recientemente⁹² que implicó a numerosos particulares y que mereció la admiración del personal de la National Gallery de Londres durante su visita al Prado en 1929⁹³, si bien, como en el caso anterior, no tuvo la continuidad esperada. Finalmente, otras medidas, como la de impartir conferencias destinadas a glosar a los “bienhechores del Museo”, o la de acuñar medallas conmemorativas de los mismos, no pasaron de ser meras propuestas⁹⁴ y carecieron realmente de implantación, al contrario que la concesión de condecoraciones, que sí se ha mantenido hasta ahora.

Legados y donaciones más destacados

Aunque en una proporción menor de lo que hubiera sido deseable, el Museo del Prado ha recibido obras de buena parte de los coleccionistas españoles más importantes de su tiempo. En su mayoría han sido pinturas de asunto y en muy pocos casos retratos familiares, al contrario que lo que sucedía con muchos otros bienhechores sin una gran colección que entregaban como donación alguna efígie de sus antepasados. En el primer caso se encontrarían las obras procedentes de

algunas de las galerías burguesas existentes en la centuria antepasada –José María d’Estoup y Cayrón, Adolfo Laffitte y Benito Soriano Murillo–, y que el Prado ha recibido, ya en el siglo xx, a través de sus descendientes, quienes quisieron señalar esta procedencia a la hora de efectuar la donación⁹⁵. Entre las formadas en el siglo pasado pueden destacarse las de Adolfo de Arenaza⁹⁶, Pablo Bosch y el conde de los Moriles⁹⁷, sin olvidar a los comerciantes Rafael García Palencia⁹⁸, Rafael Lafora García⁹⁹ y Manuel González López¹⁰⁰ (tres de los más destacados de Madrid), que realizaron también su respectiva donación al Museo. Ha de tenerse en cuenta que hasta principios del siglo xx solo en contadas ocasiones los museos españoles fueron beneficiados por la labor filantrópica de la burguesía y de la nobleza, que orientaban esta labor en su mayor parte hacia la Iglesia o, sobre todo desde finales del siglo xix, hacia instituciones benéficas. Así, algunos destacados coleccionistas decimonónicos, como Román Lorenzo Calvo García y la marquesa de Esquilache, solo realizaron legados a comunidades o fundaciones religiosas¹⁰¹. Otros sin embargo, como la duquesa de Pastrana o la duquesa de Villahermosa, aunque tuvieron similar vocación filantrópica, beneficiaron también al Museo del Prado.

A pesar de que la donación Pastrana fue la primera de gran calado para el Prado, ha quedado en ocasiones ensombrecida por su disparidad y desigualdad. Debe tenerse en cuenta que, a excepción de la donación previa del retrato del duque del Infantado por Vicente López, entre las doscientas veinticinco pinturas recibidas por el Museo no había efigies de sus familiares más cercanos, que ella se reservó para sí hasta su muerte¹⁰². Aunque ya entonces se encontraba mermada por algunas ventas y pérdidas, la colección constituía un buen ejemplo de aquellas formadas por la nobleza de cuna, en las que el protagonismo recaía sobre las escuelas europeas. Gracias a su ingreso en el Prado, se convirtió en la única galería de la vieja nobleza española del siglo xix que se salvó de la dispersión y fragmentación que sufrió el resto, pues la del marqués de Cerralbo –conservada en el Museo que lleva su nombre– o la de la condesa de Santamarca –destinada a la fundación homónima y actualmente integrada en la Fundación Fusara– eran de nueva creación.

Aunque la vocación benéfica de la duquesa de Villahermosa pueda tener ciertas similitudes con la de Pastrana, ella, junto a su marido, el conde de Guaqui, desarrollaron de una forma más clara numerosas iniciativas culturales, lo que explicaría su legado de dos retratos de Velázquez al Prado. Este resultó excepcional por la calidad de las obras y por las circunstancias en las que, según los testimonios contemporáneos, se produjo: un millonario de Estados Unidos –de los muchos

que en la primera década del siglo xx se hacían a golpe de talonario con algunas de las mejores pinturas que conservaban en España los particulares– habría intentado comprar por una fortuna el retrato de Diego del Corral de Velázquez (P1195). Según José Ramón Mélida, uno de los albaceas testamentarios de la duquesa y el bibliotecario de su casa, esta rechazó de forma tajante tal oferta y contestó: “Por todos los millones del mundo no vendería mi Velázquez, que debe quedar en España y a mi muerte pasar al Museo del Prado”. Para Mélida, tal decisión mostraba a la ciudadanía que “aún hay patria en estos tiempos de mercantilismo en que se metalizan las obras de arte y suscita protestas en el Senado un proyecto de ley encaminado a poner coto al vergonzoso e incesante despojo de nuestros tesoros artísticos por los capitales extranjeros”¹⁰³. Lo cierto es que la duquesa había expresado su intención de beneficiar al Prado ya en 1892, año en que dictó uno de sus testamentos. En una de las cláusulas señalaba: “Lega al Museo del Prado de Madrid, expresamente y en plena propiedad, los cuatro cuadros originales de Velázquez, los dos de Murillo y los dos de Tiepolo, que posee, como asimismo su retrato de cuerpo entero pintado por don Federico de Madrazo, con la condición de que en cada uno de ellos ha de ponerse una cartela con este letrero: ‘Donación de la Duquesa de Villahermosa – Año... (el que sea)’”¹⁰⁴. El testamento que finalmente se ejecutó reducía esta donación a los dos Velázquez (el ya citado retrato de Diego del Corral y el de Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, P1196), considerados por la crítica especializada como las obras maestras de su colección, pero comulgaba con aquella intención patriótica que Mélida ensalzó de la duquesa. Así lo demuestra la cláusula que la recogía: “Lega la misma señora testadora al Museo del Prado de Madrid, en pleno dominio, a fin de que no salgan nunca de España, los dos cuadros originales de Velázquez”¹⁰⁵.

El legado de Ramón de Errazu (1905), el único de los legados históricos que ha sido conmemorado con una exposición, celebrada con motivo de su primer centenario¹⁰⁶, fue el primero de envergadura procedente de una colección burguesa, e inauguró así una nueva etapa, en la que la nobleza acabaría siendo sustituida por la burguesía. La excelencia de esta escogida galería de veinte pinturas y cinco acuarelas, formada en París por este español de origen mexicano, convierte este legado en uno de los de mayor calidad de toda la historia del Prado, que recibía así algunas de las mejores obras de la pintura española decimonónica, las cuales, a pesar de todas las incorporaciones posteriores, siguen contándose entre las referencias ineludibles de esta parte de la colección. A los cuadros de Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo y Martín Rico –con quienes Errazu había mantenido una amistad cercana– se

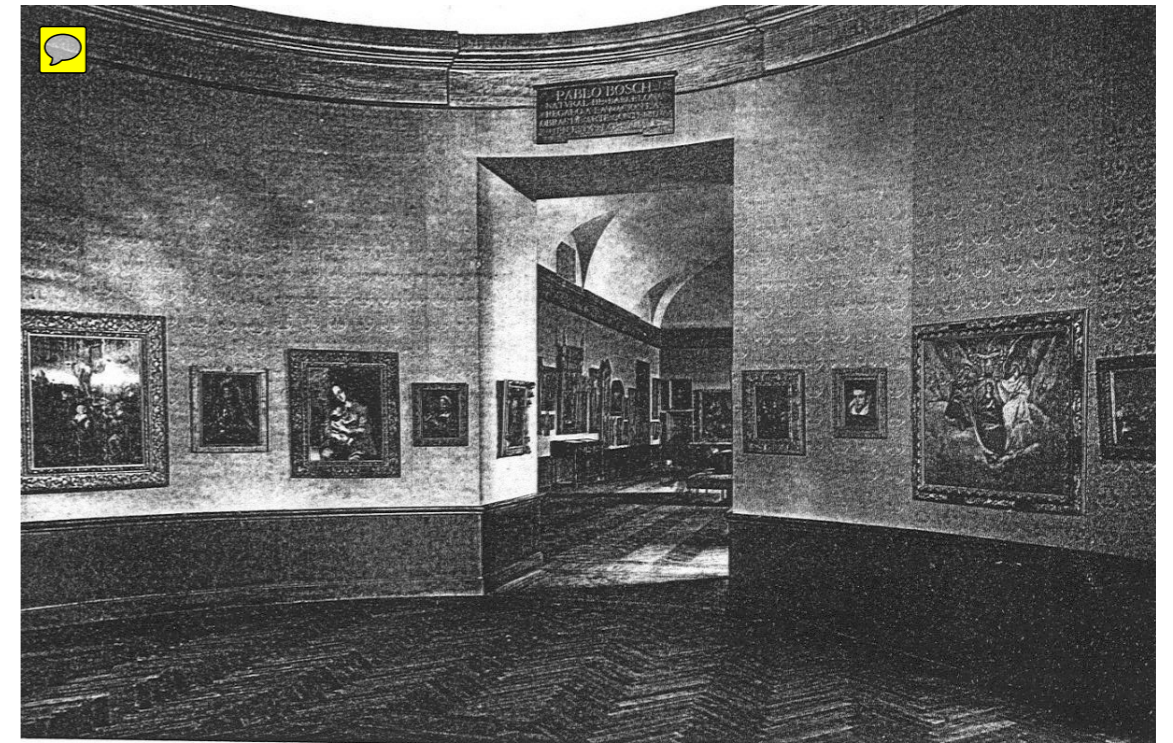


FIG. 00. Vista de una de las salas del legado de Pablo Bosch en el Museo del Prado. Fotografía de Hauser y Menet, reproducida en *Arte español*. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte, III, 6, 1917, lám. entre pp. 354-55

sumaban los de Paul-Jacques-Aimé Baudry y Jean-Louis-Ernest Meissonier, dos de los pintores franceses de mayor prestigio de su época. Aunque no era la primera vez que el Prado incorporaba obras de artistas contemporáneos, la existencia desde 1898 del Museo de Arte Moderno –que tendría que haber sido el receptor natural de las mismas¹⁰⁷– motivó la queja de este, pero no evitó que muchos benefactores siguieran prefiriendo el Prado como destino para sus obras, como se ha señalado más arriba. El ejemplo más inmediato fue el de Josefa Manzanedo e Intentas, II marquesa de Manzanedo, amiga íntima de los hermanos Errazu. En su testamento, otorgado en Madrid en 1923, destinaba al Prado su propio retrato, realizado por Raimundo de Madrazo (P2603), y, con derecho de su usufructo para su hija María Mitjans, condesa del Rincón, “El juego del volante” del mismo artista y la *Vista de París desde el Trocadero* de Martín Rico (P7163)¹⁰⁸.

La relevancia de Pablo Bosch y Barrau como coleccionista y mecenas requiere sin duda un merecido estudio en profundidad, que aún no se ha abordado. Financiero nacido en Barcelona, estaba asentado en Madrid desde al menos 1880, cuando ya debía poseer algunas obras¹⁰⁹, si bien su interés por el Prado podría remontarse a su juventud¹¹⁰. Sus intereses se centraban

de un modo especial en la numismática y la pintura. La primera de estas aficiones debió venirle por influencia de su padre, de quien había recibido una parte de sus monedas y medallas. Este núcleo fue el punto de partida para una colección que algunos consideraron entre las mejores de España y a cuyo estudio dedicó muchos esfuerzos, que le llevaron a ser considerado como un “erudito numismático”¹¹¹. Su afición a la pintura quizá fuera más tardía¹¹², y se manifestó especialmente desde principios de siglo, tal y como demuestran sus cartas al escritor e ilustrador Apeles Mestres. Se trata de un material inédito y de gran valor, no solo porque constituye el mayor acervo documental sobre uno de los grandes donantes del Prado, sino porque además permite perfilar su personalidad y conocer la historia de la que él consideraba una “modestísima, pero escogida colección”¹¹³. A través de estas misivas se nos descubre la figura de un verdadero *connoisseur*, un coleccionista no compulsivo y que rechaza en numerosas ocasiones tentadoras ofertas porque prefiere ser “un aficionado de gusto” a “un comerciante más”¹¹⁴. Desde sus comienzos, sintió especial debilidad por los primitivos flamencos¹¹⁵. Estos constituían el núcleo principal de una galería cercana a las trescientas pinturas, entre las que destacaba la *Sagrada Familia* de Bernard Van Orley (P2692)¹¹⁶. A

todas ellas dedicó numerosos elogios en su correspondencia con Mestres. En Madrid participó activamente de algunas iniciativas vinculadas al fomento del coleccionismo en sus diferentes facetas: fue socio del Ateneo de Madrid, vocal de la Junta de Iconografía Nacional y de la Sociedad Española de Amigos del Arte y miembro fundador (y vocal de su primera junta) de la Asociación Española de coleccionistas.

En su testamento de 1905¹¹⁷, Bosch establecía el legado de sus colecciones a la ciudad de Barcelona, mediante la selección de las mejores obras. Esta cláusula se mantenía en el siguiente testamento, de 1909, si bien ahora se condicionaba la ejecución de esta manda testamentaria a que el Ayuntamiento volviera a emplear el castellano como única lengua¹¹⁸. Sin embargo, tal y como recogió la prensa¹¹⁹, la negativa del Museo de Barcelona a acatar tales preceptos le obligó a cambiar de nuevo su testamento. En el tercero y definitivo, de 1915, Bosch dejaba al Museo del Prado “los cuadros antiguos hasta Goya” que el Patronato considerase de interés, junto con sus monedas y medallas y una selección de libros y material documental de su rica biblioteca, al tiempo que establecía también la posibilidad de incorporar algunos muebles de su domicilio¹²⁰. Este legado resultó excepcional para el propio Museo y también en el panorama cultural español, hasta el punto de que la prensa lo calificó de “insólito”, debido a la escasez de “casos de esta índole”¹²¹. No solo porque se trataba de una de las mejores colecciones burguesas que existían en ese momento en Madrid (con pintura antigua y una buena representación de artistas del siglo XIX), sino porque hasta entonces pocas veces un mismo coleccionista había concentrado en un solo Museo todo su legado, incluidas las medallas. A diferencia de otros casos inmediatamente anteriores, como los de Florencio d’Estoup y Garcerán y Juan Manuel Martínez, que habían cedido sus monetarios completos a museos arqueológicos o provinciales¹²², Bosch decidió legar el suyo al Prado, que aún no contaba en sus colecciones con obras de este tipo¹²³, y no a la Academia de la Historia, a la que ya había destinado años atrás alguna medalla, ni al Museo Arqueológico Nacional, que hubiera sido su receptor natural. Además, Bosch también había previsto reservar una buena cantidad de dinero (25.000 pesetas) para que la instalación pudiera hacerse con dignidad, lo cual también resultaba insólito. De hecho, muchos otros legatarios eximían a los herederos de cualquier gasto o pago de impuestos derivado del traslado e ingreso de las obras en el Museo.

Como se ha dicho, el banquero catalán dio absoluta libertad de selección al Patronato, del que él había sido miembro y donde se tuvo noticia de su

testamento en una de las últimas sesiones a las que él pudo acudir. Esta disposición no resultaba novedosa, ya que había sido recogida con anterioridad en los testamentos de Ricardo Blanco Asenjo (legado materializado en 1897)¹²⁴ y de Arturo Amblard (fechado en 1906)¹²⁵, y siguió siendo empleada posteriormente en legados mucho más modestos, como los de Mariano Lanuza Fernández (testamento de 1923)¹²⁶ y Luis de Castro Solís (de 1925)¹²⁷. Sin embargo, a diferencia de estos dos últimos, Bosch dejaba esta responsabilidad en manos del Patronato. La selección definitiva de ochenta y siete pinturas realizada por este no se libró de las críticas, en especial de Lázaro Galdiano —entonces vocal del órgano¹²⁸— y del pintor José Garnelo¹²⁹, que habrían preferido una selección más depurada, a diferencia de los que pretendían incorporar el total de los cuadros de primitivos españoles, independientemente de su calidad. El legado se instaló en dos salas, donde se colgaron las pinturas y se colocaron en cuatro vitrinas las medallas¹³⁰, y en el paso de una a otra se dispuso una placa con el nombre del legatario¹³¹. Se publicó también un catálogo de los cuadros y quedó pendiente el de la parte de numismática.

Como en otras ocasiones, el gesto de Bosch sirvió de estímulo a otros coleccionistas. De manera casi inmediata, José María del Palacio y Abarzuza, III conde de Las Almenas —que aparecía como testigo del testamento de Bosch en 1909— donó una *Anunciación* (P4007)¹³², como complemento de los “primitivos” españoles de la colección de Bosch, que se vería reforzada pocos años después con el legado de Luis de Castro antes citado. Ha de tenerse en cuenta que en 1916, Guillermo de Osma, el conde Valencia de Don Juan, amigo y contertulio de Bosch, fundaría el Instituto que lleva su nombre, desde unos principios, eso sí, muy diferentes¹³³. Del mismo modo, y aunque de nuevo con sus propias consecuencias y circunstancias, el legado de Laureano de Jado y Ventades al Museo de Bilbao en 1927 (cuya colección de trescientos cuadros era de dimensiones similares a la del banquero catalán) también incluía una cláusula —de 25.000 pesetas, como en el caso de Bosch— para cubrir los gastos de mantenimiento e instalación.

Pedro Fernández Durán, quizá motivado también por el ejemplo de Bosch, dejaba en su testamento de 1920 —ejecutado tras su muerte en 1930— un rico conjunto que, a pesar de su desigual calidad, suponía una incorporación de primer orden para el Museo, como ya se ha estudiado¹³⁴. Al igual que en el caso de la duquesa de Pastrana, se trataba de un miembro de la vieja nobleza (hijo menor de los V marqueses de Perales), que también había aumentado la colección heredada con sus propias compras, si bien estas fueron de mayor trascendencia que las de aquella. No obstante, en



FIG. 00. Vista de una de las salas del legado de Pablo Bosch en el Museo del Prado. Fotografía de Hauser y Menet, reproducida en *Arte español*. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte, III, 6, 1917, lám. entre pp. 354-55

ambos casos la relación con su familia más próxima era distante —cuando no inexistente—, y el acto de desprendimiento no lograba esconder una cierta necesidad de autoafirmación o de venganza, que en el caso de Fernández Durán también está presente en el resto de mandas testamentarias. Su legado se convirtió en la mayor donación de dibujos y de artes decorativas¹³⁵ ingresada en el Prado, hasta el punto de que los primeros constituyen un núcleo fundamental de esa colección, sin olvidar la presencia de la obra pictórica de Goya, que suponía otro de los puntales de la misma.

La atractiva personalidad de Francisco Cambó y la excelencia de su colección han sido ya convenientemente estudiadas¹³⁶. Sus dos donaciones al Prado, a pesar de ser muy reducidas en número, resultaron tan excepcionales como lo era su propia galería de pinturas, legada en su mayor parte a la ciudad de Barcelona. En efecto, los especialistas señalaron sobre todo la trascendencia que suponía incorporar al Museo obras del *Trecento* y del *Quattrocento* italiano, y hubo quien llegó a comparar estos ingresos con los de Bosch y Fernández Durán¹³⁷, si bien las motivaciones de estos dos legados fueron muy diferentes a las de la donación de Cambó.

Aunque el Prado había recibido desde 1916 algunos legados y donaciones en metálico —que serán estudiados más adelante—, ninguno tuvo la relevancia del legado de Manuel Villaescusa Ferrero (1991), un abogado que hizo fortuna en Madrid a través de numerosas inversiones inmobiliarias. Su personalidad sigue resultando en buena parte desconocida¹³⁸, e incluso sorprendente, pues no hay constancia de su implicación en la vida cultural ni en las actividades organizadas por el Museo del Prado ni por su Fundación Amigos. De hecho, los tres albaceas que nombró eran destacados políticos y militares: José Luis Álvarez Álvarez (el notario ante el que firmó el testamento) ocupó diferentes ministerios durante los gobiernos de Adolfo Suárez y de Calvo Sotelo; Francisco Ruiz Jarabo y Emilio Villaescusa tuvieron numerosos cargos en los últimos años del Régimen franquista y además estaban unidos a Villaescusa por un vínculo de paisanaje, pues también procedían de Cuenca. Esta provincia, en especial la localidad natal de Villaescusa (Tarancón), fue la otra agraciada por su generosidad. Ha de destacarse también que aunque el testamento no se ejecutó hasta su fatídica muerte en 1991, en realidad había sido



FIG. 00. Interior de la Sala Várez Fisa en el Museo del Prado, 2013

otorgado en 1971, cuando justamente escaseaban este tipo de gestos benéficos, y además contemplaba como opción preferente la adquisición de una sola obra que el Patronato juzgase más interesante y que saliera a la venta en el extranjero. No obstante, la cláusula señalaba que su herencia debía destinarse a la compra de obras de arte, como al final se hizo. Estas condiciones, junto a la enorme suma de dinero y valores que conformaban el patrimonio de este abogado, lo convirtieron en “el tipo de mecenas que todo el mundo sueña con tener”¹³⁹ y permitieron hacer posible el que, hasta el día de hoy, ha sido el mayor incremento de las colecciones del Museo tanto en número de obras como en la calidad y diversidad de las mismas.

En las últimas décadas destacan varias donaciones excepcionales. Entre 1977 y 1986 el Museo recibía un extraordinario conjunto de obras de algunos de los artistas españoles más importantes del siglo xx, que pasaron al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tras el Real Decreto de 17 de marzo de 1995. Arthur Williams Douglas Cooper, uno de los numerosos extranjeros vinculados con España que desde mediados del siglo pasado beneficiaron al Prado¹⁴⁰, donó en 1977 el *Retrato de Josette* de Pablo Picasso¹⁴¹.

La llegada del legado este artista en 1981 —que comprendía el *Guernica* y sus trabajos preparatorios¹⁴²— le llevó a dejar en su testamento de 1983 otras obras del artista y de Juan Gris¹⁴³, y motivó también la donación realizada por Pilar Juncosa Iglesias (1984) de dos obras de su ya difunto marido Joan Miró¹⁴⁴, artista que quedaba así también representado en el Prado.

Otras donaciones han venido de coleccionistas particulares y han estado marcadas por su coherencia, la cual ha permitido incorporar obras de aquellas épocas, artistas o iconografías con escasa presencia hasta entonces. A través de sus tres donaciones (1970, 1988 y 2012), José Luis Várez Fisa ha permitido enriquecer las colecciones de arte español, en especial de los siglos XIII, XIV y XV y de la pintura del antiguo reino de Aragón¹⁴⁵. Las donaciones realizadas por Plácido Arango Arias (1991, 2015 y 2016) se han centrado de un modo especial en la pintura del Siglo de Oro, uno de los principales intereses de una colección exquisita, selecta y de gran calidad, a la altura de las que guardan los principales museos, y que constituyen, por esto mismo, una de las mejores incorporaciones en los dos siglos de historia del Prado¹⁴⁶. Gracias a su gesto se ha reforzado la presencia de artistas ya existentes en el Museo con nuevas obras de excepcional importancia, como el *San Francisco* de

Francisco de Zurbarán (P8207) y el *Sueño de san José* de Francisco de Herrera el Mozo (P8208). A ellos se suman artistas hasta ahora no representados en la institución, pero de gran relevancia en el relato de la pintura del siglo XVI en España, como Pedro de Campaña y Paolo de San Leocadio, y las cuatro litografías de los *Toros de Burdeos* de Goya, que venían a completar la representación de la obra gráfica del artista aragonés, que él mismo había incrementado de forma notable en 1970. La donación de Óscar Alzaga Villaamil ha permitido incorporar, entre otras obras, el retrato de *Manuela Isidra Téllez-Girón, futura duquesa de Abrantes* (P8256), que puede contarse entre los mejores salidos de la mano de Agustín Esteve¹⁴⁷.

Otras iniciativas de mecenazgo y formas de enriquecimiento

Desde la insólita donación de un conjunto de fotografías por parte del cardenal húngaro János Simor en 1881¹⁴⁸, el Prado ha ido recibiendo de forma paulatina numerosos fondos documentales, fotográficos y bibliográficos de muy diferentes formas y características que han engrosado la colección de fotografía histórica del Museo, su biblioteca y su archivo. La mayoría de ellas, incluidas las más relevantes, como las de José María Cervelló, Félix de Azúa, José F. Pérez Gállego y Juan Bordes, han tenido lugar desde 1980.

A partir de esa década, también numerosos particulares han destinado al Museo fondos y dotaciones económicas dirigidas en la mayoría de los casos a la adquisición de obras y, menos frecuentemente, a su restauración. No obstante, ya desde la década de 1920 el Prado se aprovechó de algunas fórmulas de mecenazgo que no emanaron directamente del Patronato, sino que se debieron a la iniciativa particular de determinados benefactores. En este sentido, destaca Pedro Flórez (residente en París), que realizó en 1916, 1927 y 1928¹⁴⁹ diferentes donativos, empleados por el Patronato en la reforma de las salas. En 1928, Carlos Beistegui, coleccionista mejicano vinculado a España y residente en París, comunicaba al Prado que en su testamento —otorgado ese mismo año— le dejaba un millón de pesetas para la compra de obras y los cinco cuadros que poseía de Ignacio Zuloaga¹⁵⁰. Aunque él se propuso elevar el montante económico a tres millones y el Patronato acordó nombrarlo patrono de honor y condecorarle con alguna distinción, ninguno de sus legados se llevó a cabo y las obras pasaron al Louvre en 1942. Las reticencias de Fernando Álvarez de Sotomayor a que las pinturas de Zuloaga pudieran acabar en la institución que él mismo dirigió entre 1922-31 y 1939-60 motivaron el cambio de intención de Beistegui. En 1929, Aníbal Morillo Pérez, conde de Cartagena y marqués de la Puerta, que había sido

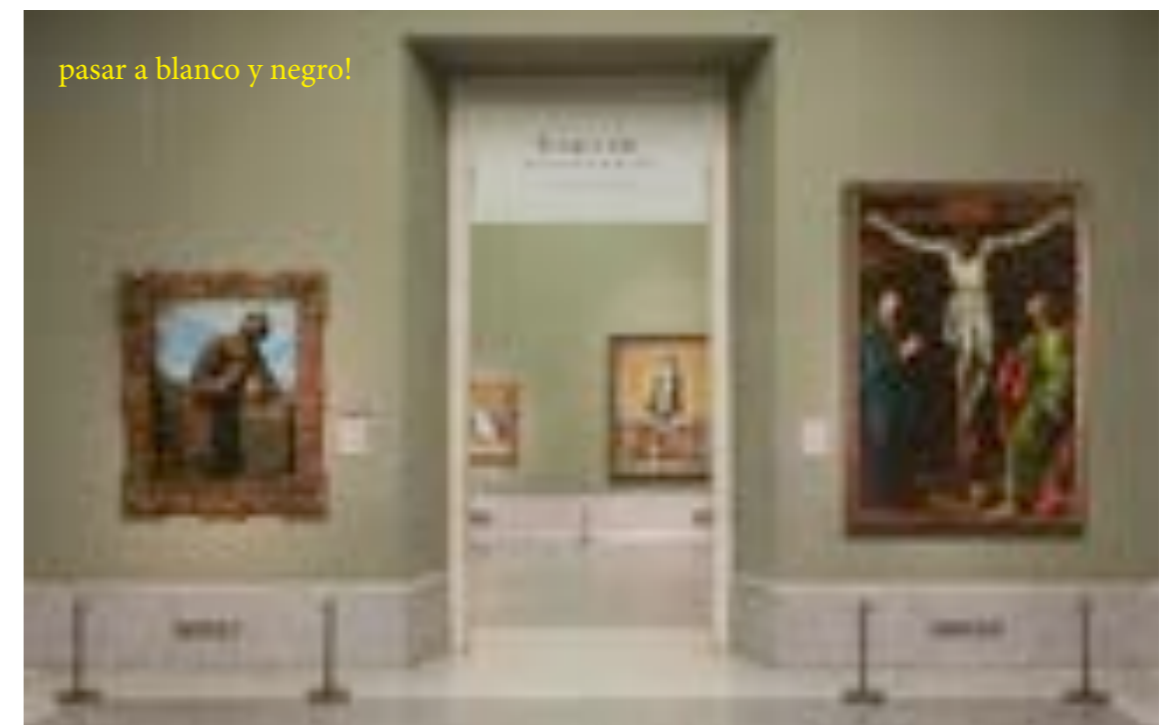


FIG. 00. Presentación de algunas obras de la donación Plácido Arango en el Museo del Prado, 2016

embajador en Rusia, otorgaba su testamento –ejecutado en 1932–, que hacía al Museo receptor de una serie de fondos económicos. A diferencia del caso anterior, aquí se trataba de un legado múltiple, que asignaba a las distintas reales academias una importante suma de dinero para la concesión de numerosas becas destinadas al fomento de la investigación y de la creación artística y una cantidad sensiblemente menor al Prado¹⁵¹. Es posible que el duque de Alba, a la sazón académico de la Historia y presidente del Patronato, así como uno de sus albaceas, mediase para que el conde incluyese como excepción al Museo, que empleó los fondos para la adquisición de pinturas.

Frustrado el espléndido legado de Beistegui, tras la aportación económica del conde de Cartagena, los más destacados fueron los de Manuel Villaescusa, analizado más arriba, y José María Giner Pantoja. Este otorgó testamento en 1977¹⁵², seis años después que aquel, y del mismo modo hacía al Prado beneficiario de parte de su herencia. No obstante, solo el de Villaescusa especificaba el destino que debía tener su dinero –la adquisición de obras de arte– mientras que ni Giner ni Cartagena habían precisado nada sobre este particular. Esta forma de enriquecimiento resulta excepcional en el panorama museístico español, donde no tiene gran arraigo, si bien suele tratarse normalmente de aportaciones muy generosas. Es el caso del reciente legado de Carmen Sánchez García (2017), que en su testamento destinó 800.000 euros y una vivienda en la ciudad de Toledo “para la adquisición y restauración de cuadros, específicamente”¹⁵³.

Desde 1965, y sobre todo durante las décadas de 1970 y 1980, el Prado se vio beneficiado por otras iniciativas de características muy diversas, que en su mayoría no estuvieron encaminadas al incremento de sus colecciones¹⁵⁴. Así, José Pastor Boti (1967) colaboró con la enmarcación de obras¹⁵⁵, y Alfonso Fierro Viña (1969), un conocido banquero y empresario madrileño, corrió con los gastos del tapizado de una de las salas del Museo¹⁵⁶, una idea que había sido propuesta ya décadas atrás sin haberse materializado entonces¹⁵⁷. A estas siguieron otras donaciones similares, tanto de extranjeros, entre las que destaca la de Hilly Mendelssohn (1985)¹⁵⁸, cuya labor filantrópica agració a otros museos europeos, como de empresas, corporaciones y asociaciones. Entre las más antiguas destacan Esso Iberia¹⁵⁹, la Federación Internacional de Prensa Periódica y Asociación de Revistas de Información¹⁶⁰ y la Asociación de Profesionales de Arte Antiguo y Moderno¹⁶¹, realizadas en 1971, 1984 y 1987 respectivamente. La participación privada comenzó a ser

frecuente desde principios de la década de 1980, sobre todo mediante el patrocinio de exposiciones, en el que se implicaron diferentes entidades bancarias, fundaciones (como la Fundación Juan March) y otras empresas. La Ley 46/2003 de 25 de noviembre reguladora del Museo Nacional del Prado contempla además aquellos ingresos “recibidos de personas físicas o jurídicas como consecuencia del patrocinio o sponsorización de actividades o instalaciones” (artículo 17) como una de sus fuentes de recursos económicos. En efecto, hoy en día la presencia de benefactores, protectores y colaboradores resulta fundamental para el funcionamiento del Museo, especialmente en la organización de exposiciones temporales y en las restauraciones.

Parte de esta iniciativa privada se ha canalizado desde 1980 a través de la Fundación Amigos del Museo del Prado. Gracias a su mediación con otras entidades análogas o con particulares se han conseguido obras como el *Retrato de enano* de Juan van der Hamen (P7065) –donación efectuada en 1986 por la Fundación Bertrán con la colaboración de la Fundación Amigos¹⁶²– y la *Visita de la reina María Amalia de Sajonia al Arco de Trajano en Benevento* de Antonio Joli (P8066) –donado en 2011 gracias a la contribución de su Patronato Internacional. La Fundación también ha participado en el incremento de las colecciones con sus propios fondos, cumpliéndose así un viejo deseo de patronos y directores del Museo, que desde 1918 fueron conscientes de la conveniencia de crear una asociación de este tipo. Gracias a su colaboración, el Prado ha podido sumar obras de excepcional importancia, como, en 2016, la *Virgen de la granada*, de Fra Angelico (P8233), que se vio completada con la donación de otra obra del artista –*Funeral de san Antonio Abad* (P8234)– por parte de Carlos Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo, XIX duque de Alba, propietario también de aquella. La creación de los American Friends of Prado Museum en 2016, con la que se cumple un anhelo expresado ya por López Rey en 1969, permite al Museo contar con un nuevo benefactor de primer orden para su actividad diaria y para la llegada de nuevas obras, como el retrato de *Felipe III* por Velázquez que William B. Jordan donó a esta asociación en ese mismo año.

Estas últimas incorporaciones individuales se suman a las nutridas donaciones de José Luis Várez Fisa, Plácido Arango y Óscar Alzaga, así como al legado dinerario de Carmen Sánchez. Su esplendidez y generosidad, y el hecho de que todos ellos se hayan concentrado en el último lustro, suponen para el Museo del Prado el mejor preámbulo para su tercer siglo de historia.

Abreviaturas Archivos
AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
AMP: Archivo del Museo del Prado.
AGA: Archivo General de la Administración.

Deseo expresar mi gratitud a Javier Pérez Flecha, por su inestimable ayuda, así como a Javier Barón, Nuria de Miguel, Manuel Montero, Teresa Prieto, Isabel Rodríguez, Gracia Sánchez y Winkie Williamson.

Notas

1. Archivo General de la Administración [en adelante AGA], Educación, caja 31/6783: exposición remitida por Federico de Madrazo, director del Real Museo de Pintura y Escultura, a S. M., 4 de diciembre de 1865.
2. Anónimo 1900, p. 169.
3. Véase una primera aproximación en Villarreal 2006, pp. 940-62.
4. Copia de la cláusula testamentaria, sin fechar, firmada por Aureliano Fernández Guerra: Archivo del Museo del Prado [en adelante AMP], caja 99, leg. 16.08, exp. 5, doc. 1.
5. Es el caso del legado de Antonio Mediano Foix, que entregó su retrato realizado por Ulpiano Checa “con la sola idea de honrar a su autor”: carta de Antonio Sos, su albacea, al ministro de Fomento, 4 de abril de 1895: AMP, caja 99, leg. 16.08, exp. 10, doc. 2.
6. Poleró 1895, p. 59, y [Mesonero Romanos] 1832.
7. AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 23.
8. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante AHPM], t. 39605, fols. 6182 y ss.: cláusulas trigésimo primera y trigésimo segunda.
9. Se trata de las siguientes obras: I1280, P2904, P3317 y P3435.
10. *La Gaceta de Madrid*, 11 de enero de 1895, y AMP, caja 99, leg. 16.08, exp. 8.
11. Tal y como señalaba el donante en su carta de 3 de noviembre de 1865 (AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 4, doc. 3), los cobres que integraban esta

obra habían salido de España formando parte de la colección de José I.
12. La prensa recogió varias de las dudas que esta donación planteó respecto al destinatario real de la obra (algunos plantearon que era el Museo del Greco: AMP, caja 98, leg. 16.02, exp. 16, doc. 1), a las condiciones de la misma y al papel desempeñado por Alfonso XIII: *Abc* y *La Mañana*, 18 de abril de 1912.
13. AMP, caja 99, leg. 16.08, exp. 13. Véase también Mena 2017, p. 8.
14. AGA, Educación, caja 31/6787. Carta de ofrecimiento firmada por Bernardo Rein, apoderado de Erlanger, 19 de diciembre de 1881.
15. Navarro 2009, pp. 85-99. Resulta también relevante la carta de donación, inédita, de *El Cid* de Rosa Bonheur, en la que Gambart señala que su deseo era “manifestar mi agradecimiento por la honra que me ha dispensado S. M. el Rey, nombrándome cónsul de España en Niza”: carta sin fechar, firmada por Gambart y enviada al Ministro de Fomento: AGA, Educación, caja 31/6788.
16. Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Exteriores, 280. Se le nombra comendador ordinario de la orden de Isabel la Católica el 18 de junio de 1883.
17. Schröder 2004, pp. 87-88.
18. Carta de 21 de abril de 1941 desde Buenos Aires, transcrita en acta de 5 de mayo de 1941: AMP, caja 1380, leg. 19.15, exp. 3.
19. AGA, Educación, caja 31/6791: carta de la duquesa al ministro de Fomento, 24 de mayo de 1889.
20. Poleró [1900], s. p.
21. AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 23: carta de la marquesa al director del Museo, 17 de noviembre de 1894.
22. AGA, Educación, caja 31/6793: carta de Luis Álvarez, testamentario de Acisclo Fernández y Laureana González, 14 de diciembre de 1896.
23. Las propuestas de dicho legado (que incluía su instalación en una especie de subsede en otra ciudad como Toledo o Ávila) y otras cuestiones relativas al mismo comenzaron tras la Guerra Civil (el duque había

fallecido al comienzo de esta) y se prolongaron a lo largo de la segunda mitad del siglo xx: AMP, caja 100, leg. 16.12, exp. 5 y 6.
24. Puede destacarse su donación al Museo Arqueológico Nacional en 1903.
25. El testamento de la duquesa viuda (de 1933) recogía el deseo expresado por su marido de legar un tapiz y siete pinturas y que ella se encargó de cumplir: AMP, caja 99, leg. 16.09, exp. 13, doc. 4.
26. Anónimo 1914-15, p. 456.
27. Véase la noticia de la donación del *San Juan Evangelista* del Greco por Cesar Cabañas, descrita como “una noble muestra de amor al Arte y a la Patria”, *Abc*, 23 de junio de 1921, p. 21.
28. Cabré alabó del marqués de Cerralbo el “celo a su patria”, que le había llevado a despreciar “ofrecimientos muy ventajosos que cierto museo del Extranjero hizo a las colecciones de Prehistoria, donándolas también al estado, para sus museos nacionales”: Cabré 1922, p. 175.
29. Así rezaba su esquila, publicada en *Abc* el 21 de junio de 1940.
30. Cossio 1940, p. 3.
31. Carta de Margarita Calvache, 27 de mayo de 1946: AMP, caja 98, leg. 16.02, exp. 3, doc. 6.
32. AHPM, t. 44073, fols. 5969 y ss. La obra se considera hoy del Greco y su taller.
33. AMP, caja 99, leg. 16.09, exp. 17.
34. AMP, caja 98, leg. 16.02, exp. 17.
35. Así se recoge en la noticia de *La Época*, 5 de abril de 1911.
36. AMP, caja 98, leg. 16.02, exp. 13, doc. 2: carta de Carvallo a Pedro Beroqui, 21 de enero de 1922.
37. Borrador de carta dirigida al donante. Véase nota anterior.
38. El legado se hizo efectivo en 1895: AGA, Educación, caja 37/6790. El Museo dedicó una pequeña exposición a esta galería de retratos entre 2015 y 2016 titulada *Effigies amicorum. Retratos de artistas por Federico de Madrazo*.
39. Díez 2015, p. 15, y Gutiérrez Márquez [en prensa] [concretar: parte de errazu y etc].
40. Así, por ejemplo, Concepción Díez Taravilla y

Ojesto, marquesa viuda de Villa-Alcázar, en su testamento de 1943 legaba sus obras al “famoso Museo del Prado de Madrid”, consignando que “si tal admisión no fuese conseguida, se entregarán para el mismo fin en el Museo de Arte Moderno de Madrid”: AMP, caja 356, leg 16.07, exp. 1.
41. AMP, caja 99, leg. 16.08, exp. 22, doc. 2.
42. Pueden destacarse los restauradores Manuel Arpe Retamino y Martín de Benito.
43. Pérez Sánchez 1986, p. 103.
44. Cidoncha 2000.
45. En su testamento (AHPM, T. 23968, fols. 148 y ss.) indicaba esta intención, “deseando que se conserven debidamente y en paraje donde puedan ser útiles a los que se dediquen al arte de la pintura”.
46. Tan solo en el reglamento de 1897, por primera vez, se describe como una de las funciones del director el incremento del Museo por medio de las donaciones: “Art. 12. Procurar por cuantos medios le sugiera su celo el incremento del Museo, proponiendo al gobierno la adquisición, sea por donativo o por compra, de las obras de pintura y escultura y dibujos originales que en él falten para el completo estudio de la historia del arte”. En realidad, es el único reglamento en el que esto aparece así. Nada se dice de ello en el de 1901.
47. Fernández de los Ríos 1876, p. 495.
48. Cossio 1883, pp. 271-72.
49. AGA, Educación, caja 31/6791, carta de 19 de junio de 1889. Véase también el expediente en AMP, caja 98, leg. 16.01, exp. 21.
50. Martínez Plaza [en prensa], p. 131.
51. AMP, caja 356, leg. 16.07, exp. 2
52. AGA, Educación, caja 31/6787: carta de Vicente Palmaroli, director, de 20 de noviembre de 1894 y minuta de Alejandro de Castro, 23 de noviembre de 1894.
53. AMP, caja 99, leg. 16.08, exp. 16.
54. [Nogués] 1890, p. 218. Años atrás, José Ramón Mélida había expresado también esta necesidad de reconocimiento hacia los donantes, que para él se merecían “la gratitud eterna

