

La creación de los museos en España

Pierre Géal

Universidad Stendhal (Grenoble III)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

La renovación de la historiografía de los museos españoles implica rebasar los límites de la simple historia de sus colecciones o incluso del estudio de las élites que los crearon y dirigieron : supone tener en cuenta el funcionamiento de ese artefacto social complejo que constituye un museo. Base previa necesaria a la emergencia del museo, la noción de patrimonio se contruye progresivamente en la España del siglo XVIII, bajo el impulso de los medios cultos. Se construye mediante un discurso (Ponz, Bosarte, Jovellanos, etc.) en el que una posición historicista permite relativizar paulatinamente el criterio estético, pero también se encarna en prácticas concretas de protección y de conservación. La cuestión de la accesibilidad y del estatuto jurídico del patrimonio, en cambio, poco les interesa a las élites españolas, lo que explica que la expulsión de los jesuitas no dé lugar a la creación de museos a partir de las obras de arte disponibles. La noción moderna de museo sólo se implanta en el transcurso de la Guerra de la Independencia, cuando José Bonaparte justifica sus proyectos museales por la legitimidad del acceso del público al patrimonio nacional, argumentación que se irá imponiendo en lo sucesivo.

ABSTRACT

The renewal of the historiography of Spanish museums leads us to go beyond the simple history of their collections or even the study of the elites who created and directed them, in order to take into account the organization of this complex social artefact which is a museum. As a necessary prerequisite to the appearance of a museum, the notion of heritage was progressively created in Spain in the 18th century on the initiative of educated circles. This notion was created through discourses (Ponz', Bosarte's, Jovellanos') in which a historical approach progressively appeared, allowing to relativize the esthetic criterium, but also through protection and preservation practices. The question of the access to and the judicial status of this heritage, however, didn't interest the Spanish elites much, that's why the expulsion of the Jesuits didn't lead to the creation of a museum with the available works of art. The modern notion of "museum" took root only with the War of Independence when Joseph Bonaparte justified his museum projects with the legitimate access of the audience to the national heritage ; this argument progressively prevailed in the following years.

Frente a la hasta hace poco polémica historiografía de la creación de los museos de arte franceses, que consistió en oponerlos o, por lo contrario en asociarla al vandalismo revolucionario, la historiografía de los museos espa-

ñoles nos ofrece la imagen de un amplio consenso : se trata de hacer la crónica de aquellos hombres cultos, ilustrados, que se esforzaron por promover una mayor publicidad de las colecciones, y por salvaguardar el patrimo-

nio artístico en épocas convulsivas. De Beroqui a Pérez Sánchez, de Gaya Nuño a Rumeu de Armas, el relato sufre pocas variaciones ; después de una eventual alusión anacrónica a unos supuestos proyectos museales en tiempos de Felipe IV, la genealogía de la idea de museo en España señala a Mengs como el padre fundador : su carta a Ponz de 1776 toma el carácter de profecía aislada de lo acontecido 40 años después con la apertura del museo del Prado. La evocación de algunas escasas propuestas similares, en las décadas siguientes, sirve para establecer la continuidad de un diseño ilustrado que no llegará a concretarse antes del reinado de Fernando VII. Desacreditado por su presunta vinculación con el vandalismo del invasor y por su mismo fracaso final, el proyecto del museo josefino no merece sino consideraciones marginales, totalmente eclipsadas por la descripción de las destrucciones y de las rapiñas. Por fin, tras evocar otra tentativa frustrada, la de la Academia de San Fernando, en 1814, para crear un museo a base de obras procedentes de las colecciones reales, el relato desemboca en la apertura del museo del Prado, en 1819, presentado como la realización paradójicamente ilustrada de una monarquía oscurantista. A partir de este momento, la historia del museo del Prado se confunde casi enteramente con la sucesión de sus directores y el acrecentamiento de las colecciones, con la descripción de la lenta pero irresistible mejora y el desarrollo de esta institución.

Paralelamente a la historia del museo del Prado discurre la de los museos provinciales, sin que la historiografía haya intentado realmente estudiar estos dos tipos de museos conjuntamente. En el relato de la creación de los museos provinciales, el prelude viene constituido por la reforma religiosa del Trienio Liberal y el intento de formar museos con el patrimonio artístico de los conventos entonces suprimidos. Poco investigado por su carácter efímero y no muy exitoso, este periodo tiende a presentarse como el ensayo general de la obra que se interpreta en los años 1835 y siguientes, cuando se produce una reforma religiosa mucho más amplia y casi definitiva. Más estudiada, la formación de los museos provinciales a consecuencia de la llamada “desamortización de Mendizábal” adolece de la fragmentación que produce el carácter monográfico de estos trabajos. La historia de los museos provinciales se reduce entonces generalmente a la glorificación de unas élites locales o la lamentación ante la inexistencia o poca eficacia de estas élites, y a la descripción de las tareas de inventario y de instalación de las obras rescatadas.

Cierto es que en estos últimos años se ha modificado en algo el balance historiográfico que acabamos de trazar. Se ha estudiado en detalle la gestión del patrimonio artístico madrileño por el gobierno intruso, durante la guerra de la Independencia, y el proyecto de museo josefino (María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares) ;

se ha escrito una “historia jurídica del Museo del Prado” en el siglo XIX (Antonio García-Monsalve) ; se ha intentado dibujar un panorama general de las prácticas a las que dió lugar la nacionalización de las obras artísticas de los conventos suprimidos en los años 1835-40 (Josefina Bello)¹.

Sin embargo los estudios sobre la formación de los museos de arte en España siguen mayoritariamente enfocados desde una perspectiva institucionalista, estrecha, que desvincula el museo de la sociedad en la que está inserto ; las observaciones de Javier Portús respecto a la historiografía del museo del Prado, según las que “todavía estamos esperando una historia de la recepción del Museo”² podrían extenderse a la de los museos españoles en general. No deja de ser particularmente sugestivo el empleo del término “recepción”, que invita al aprovechamiento de unos métodos que han demostrado su utilidad en el campo literario. Tal deseo coincide con el reciente alegato de Dominique Poulot a favor de un estudio cultural de los museos, es decir de un estudio que tome en cuenta imperativamente el público, o mejor dicho los públicos de los museos. Analizando hace poco el tratamiento de la cuestión de la relación entre público y museo en la historiografía general de los museos, D. Poulot mostraba la insuficiencia de dos planteamientos opuestos que habían tenido éxito en épocas recientes : el primero de ellos proponía una visión algo ingenua de la historia del museo como una conquista natural y lógica, por parte de las sociedades liberales, del derecho a gozar libremente de unas colecciones cuyo disfrute dependía hasta entonces de unos privilegios. Frente a esta postura, que daba por sentada una relación inmediata entre el público y los objetos expuestos en los museos, una apropiación fácil de estos objetos por el público, se alzaba una visión del museo que denunciaba, detrás de la engañosa transparencia de la institución, un instrumento al servicio de una dominación cultural de clase (Bourdieu), un montaje destinado a legitimar, según su terminología, la confiscación de los bienes simbólicos por los poseedores del capital cultural. Estas dos perspectivas pecan por simplismo, y como señala Poulot, las investigaciones más novedosas abordan el museo como un lugar de construcciones y de apropiaciones culturales múltiples, equívocas. Estudiar la historia de los museos lleva pues a estudiar la construcción de lo que toma el carácter de “cultura significativa” en una sociedad y un momento dado³. Esta perspectiva inscribe la historia de los museos en una historia del gusto -entendiendo “gusto” en su sentido más amplio de selección, elección- cuyas complejidad y envergadura han sido demostradas señaladamente por los trabajos de Francis Haskell.

Estas consideraciones previas deben servir para abordar de manera renovada la cuestión de la creación de los museos en España. La definición del museo como arte-

facto social, con finalidades y utilidades complejas se opone a la descripción de esta creación como fruto de un proceso natural hacia la publicidad de las colecciones, asumido por algunos individuos ilustrados. El relato tradicional dejaba por ejemplo sin contestar, como puntos inexplicables o paradójicos, las preguntas siguientes : ¿por qué no fundó un museo de pinturas Carlos III, el promotor de las excavaciones y del museo herculanense, o ¿por qué el primer museo español (el Prado) se debe a un monarca tan poco ilustrado como Fernando VII? Frente al relato tradicional, que no se percata de que echa mano de conceptos anacrónicos, es necesario partir de la no naturalidad de la noción de “museo” a finales del siglo XVIII, y principiar por la cuestión de la definición y de los usos del patrimonio artístico en esta época.

Está claro que el discurso histórico (queremos decir no puramente teórico) sobre el arte, en España, no nace con la Ilustración. No hace falta pasar revista a los nombres de los que lo alimentan, de Pacheco a Palomino, para convencernos de esta evidencia. Sin embargo nos parece que la Ilustración modifica profundamente este discurso y que un abismo media, por ejemplo, entre Palomino y Ponz. En efecto, pasamos de un discurso esencialmente orientado hacia la defensa del carácter liberal de la pintura a un discurso que pretende describir, inventariar : pasamos de una apología a una descripción. O más bien pasamos de una militancia a otra, ya que sería erróneo presentar el discurso sobre el arte a finales del siglo XVIII como un mero trabajo descriptivo : se inserta de lleno en dos de las preocupaciones clave de la Ilustración : la búsqueda de modelos para el progreso y el afán por borrar el desprestigio que sufre España en Europa. En el campo del arte, esta doble preocupación se traduce por el deseo de seleccionar modelos para la llamada “restauración de las artes” y por la reivindicación de un legado artístico que todavía no recibe el nombre de “patrimonio”.

Así es como el *Viaje* de Ponz, por poner un ejemplo altamente significativo, se define a la vez como una respuesta a las denigraciones de los extranjeros y como una descripción para uso interno de las obras de “buen gusto” que ha heredado la España de las Luces. Para ser más exactos, Ponz no se limita a censurar aquellas obras que merezcan elogios : su *Viaje* nos presenta la imagen de un doble patrimonio, constituido por modelos y contra-modelos que resultan igualmente útiles en la perspectiva de la “restauración de las artes”. Como señala el propio Ponz, inventariar el patrimonio bueno así como el patrimonio malo no implica contradicción con el deseo de reivindicar la riqueza artística española frente a las críticas del extranjero : denunciando -y no silenciando- las obras de mal gusto que existen en el territorio nacional es como se demuestra estar a la altura del discurso crítico sobre el arte tal como se desarrolla en el resto de Europa.

Pero la noción de patrimonio artístico no se forma solamente en el discurso de los ilustrados sobre el arte : también se constituye poco a poco como objeto de unas prácticas de protección. Prácticas sin duda poco eficaces, como la interdicción de 1779 de exportar cuadros de pintores antiguos, pero que establecen una responsabilidad y que designan unas obras cuya permanencia y conservación sobre el territorio nacional debe importar e implicar a los poderes públicos, y más allá a la nación entera.

Sin embargo, estos elementos no bastan para constituir lo que Edouard Pommier, en su prólogo a las actas del coloquio sobre *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, calificó como una “cultura del museo”, tal como se daba en el resto de la Europa ilustrada, con modalidades diversas y sin implicar la existencia de museos que respondieran a la definición moderna de exposición permanente de una colección inajenable, en un lugar exclusivamente dedicado a esta finalidad (lo que diferencia, por ejemplo, una catedral de un museo)⁴. Faltan en efecto en la España de finales del siglo XVIII varios elementos que vamos a tratar de determinar.

Falta primero una cultura de las exposiciones públicas de obras de arte y su corolario : la formación de un público susceptible de exigir una mayor publicidad de las colecciones privadas (en particular la colección real). Se conoce mal la proyección social de las exposiciones de la academia de San Fernando a finales del siglo XVIII, pero las investigaciones recientes de Esperanza Navarrete demuestran que distaba mucho de ser comparable a la de los “Salons” parisinos⁵. En la España de las Luces, el juicio, el control sobre las cosas del arte no parece escapar mucho a las instituciones que se han creado precisamente para conducir y fomentar la “restauración de las artes” : las academias. Al no existir, o por lo menos al no tener voz un público independiente de estas instituciones, no puede sorprendernos que no aparezcan reivindicaciones en favor de una mayor publicidad de las colecciones privadas. Lo que se da entonces, como lo ejemplifica en múltiples ocasiones un texto como el *Viaje* de Ponz, es un tipo de publicidad restringida de la que sólo pueden gozar las élites ilustradas.

A este respecto no podemos menos de observar la irrelevancia del carácter de público o privado en la definición que, en la España de la Ilustración, se da del museo. Citemos la que nos proporciona el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia, y que se mantiene en la quinta edición (de 1817), en la que se revisó la letra M:

“MUSEO. s. m. El lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales. *Musaeum*.

Museo. El lugar en que se guardan varias curiosidades, pertenecientes a las ciencias ; como algunos arti-

ficos matemáticos, pinturas extraordinarias, medallas antiguas &c. Musaeum. “

Las ocurrencias del vocablo “museo”, en los textos del siglo XVIII que hemos manejado, confirman la validez de estas definiciones : muy frecuentemente intercambiable con un término como “gabinete”, la palabra “museo” se utiliza sin reparos para designar una colección particular ; sólo podemos añadir que a finales del siglo XVIII la noción de “lugar de estudio” parece perder protagonismo, respecto a la de “colección”, de “reunión de objetos” : así se podría explicar el escrúpulo lexical de Floridablanca, a la hora de evocar el edificio de Villanueva que se está construyendo con el fin de formar una especie de palacio de las ciencias :

“La obra del que llaman Museo, y es propiamente un Gabinete de Historia Natural, un Laboratorio Químico y un sitio destinado al Congreso y operaciones académicas de Ciencias [...]”^{6.}”

Sin embargo, la ausencia del criterio del estatuto jurídico y de la accesibilidad, en las definiciones de los diccionarios españoles, no permite percibir un desfase entre España y los países vecinos, en los que los diccionarios tampoco toman en consideración el carácter público o privado de la institución. Dónde sí hallamos indicios del desinterés en España por la problemática privado/público es en la reacción, o ausencia de reacción mejor dicho, que producen a este respecto los museos extranjeros en los viajeros españoles : estos dan cuenta de su admiración por la riqueza de tal o cual museo, o por su majestuosidad, pero no reparan en cuestiones de accesibilidad. Sintomático nos parece ser, por ejemplo, que al describir el Ashmolean Museum o el British Museum⁷, Ponz sólo mencione de pasada las modalidades de creación de estos museos (la donación de la colección de Elias Ashmole a la Universidad de Oxford, y la compra de la colección de Hans Sloane por el Parlamento), y silencio totalmente las condiciones de acceso y de visita, para las que existe un reglamento. Las formas nuevas de accesibilidad a estas colecciones, abiertas al público de un modo reglamentado y organizadas en función de la visita, no merece la atención del viajero ; o bien, cuando las evoca, es para criticarlas y echar de menos las prácticas tradicionales de visita, tal como siguen existiendo en España : así Ponz diciendo :

“En España todo se puede ver sin obstáculos y sin las socaliñas que a cada paso experimenta el extranjero en Inglaterra, donde nada ve ni nada le enseñan si no paga, habiendo llegado la ruindad a poner tasa para enseñarle las cosas que encierran los palacios e iglesias”^{8.}”

De la misma manera, cuando Mengs sugiere, en 1777, que sería útil la presencia de un guía para enseñar las colecciones reales, se le contesta en función de una visión tradicional del público que :

“[...] para el fin de enseñar las insinuadas Pinturas â los Señores, y Extranjeros de Rango, que desean verlas, tampoco se hace necesario [que se nombre un Sugeto], porque los mismos que tengan este gusto, como aficionados, generalmente distinguen como inteligentes la excelencia y primor de ellas, y no menos el caracter de sus Autores, segun dicta la experiencia”^{9.}”

Dada esta concepción del público y de la publicidad, es fácil entender que las pocas reivindicaciones a favor de una mayor publicidad de las colecciones artísticas (de las colecciones reales, en particular) no apelen a un supuesto derecho legítimo del público a disfrutar de ellas, sino que se fundan en otras justificaciones. Podríamos resumir así los argumentos esgrimidos en estas reivindicaciones : primero, el prestigio que confiere a una colección su carácter público, o por lo menos la posibilidad de su visita¹⁰. Segundo, cuando se trata de obras con contenido moral, el papel de una colección pública en el desarrollo del civismo y del patriotismo, como cuando Ponz sugiere que se expongan en sitios públicos las estatuas que habían sido previstas, siguiendo un programa de glorificación de la historia de la monarquía hispánica, para el ornamento exterior del Palacio Real pero que se hallaban inutilizadas desde 1760¹¹ ; en palabras de Ponz :

“[Estas obras] podrían hacer muy bien su papel y contribuir no poco al ornamento de Madrid solamente con colocarlas en los lugares que bien pareciese, escogiendo las mejores que se hicieron para Palacio y hoy se hallan encerradas y sin ningún uso. Si se dijera la calle o plaza de Trajano, la de Teodosio, la de Honorio, o, si no, el paseo de Arcadio, de Ataúlfo, de Recesvinto, etcétera, se deja ver cuán bien sonarían estos augustos nombres a los oídos y qué estímulo sería para que la plebe más ruda entrase en curiosidad de averiguar lo que fueron tales sujetos y de instruirse”^{12.}”

Es importante observar que no se trata sólo, aquí, de facilitar el acceso a estas obras, sino de sacarlas del Palacio Real y de disponer de ellas, de organizar su exposición en función de determinadas finalidades : es ya legítimo, en ciertos casos como éste, denunciar la no publicidad de unas obras de arte como responsable de su inutilidad.

Pero la dimensión moral y patriótica no puede ser invocada para la mayoría de las colecciones artísticas, y el prestigio generalmente no puede constituir un motivo suficiente, para los ilustrados, para reivindicar una mayor publicidad del patrimonio artístico nacional. Un tercer argumento aparece entonces : la utilidad de esta publicidad para el progreso de las artes. Es sumamente significativo que la única recomendación de Ponz a propósito de la accesibilidad y de la localización de unas obras pertenecientes a las colecciones reales (excepto el caso evocado precedentemente) se haga en nombre del progreso de las artes :

“El señor Felipe V, padre dignísimo del rey nuestro señor, adquirió un tesoro más importante en esta línea, mediante la compra que hizo de exquisitos originales antiguos, en la colección de estatuas que actualmente guardan en el Real Sitio de San Ildefonso, cosa que infinitamente debemos estimar, aunque, a mi entender, sería de gran importancia y utilidad al adelantamiento de las artes si algún día se pensase en trasladar a Madrid aquellas preciosidades, destinando parajes oportunos, donde sirviesen de estudio a los que desean aprovechar en lo mejor, y juntamente de adorno a la capital del reino¹³.”

Estos tres argumentos (el prestigio, el provecho patriótico-moral, el progreso de las artes) son los únicos que se aducen, según nuestras investigaciones, en las escasas ocasiones en que se aborda el tema de la publicidad, a finales del siglo XVIII. En contra de lo que se afirma habitualmente, no creemos que el famoso inciso de Mengs, en su descripción de las colecciones del Palacio Real publicada en el *Viaje* de Ponz, constituya la expresión de una propuesta de museo tan clara como se suele decir :

“Desearía yo que en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás Sitios Reales y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, para poder formarle a vuestra merced, bien o mal, un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos y hacer con esto más claras mis ideas ; pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar serie de pinturas, hablaré con interrupción de los artífices de diversos tiempos, empezando de los mejores autores españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de ese Real Palacio¹⁴.”

Lo que se propone aquí, en efecto, es una remodelación de las colecciones, en función de criterios no explícitos pero con toda probabilidad criterios de tipo histórico, que harían más fácil un discurso razonado sobre estas colecciones ; formar una “galería digna de tan gran monarca” parece implicar la reunión de las mejores obras de la colección en un mismo lugar destinado a esta finalidad, y sobre todo presentar estas obras conforme con las exigencias “expositivas” más modernas. Pero no aparece en absoluto aquí la cuestión del público, de la accesibilidad de dicha galería (cuestión que sí aparece en otros escritos de Mengs, como hemos visto).

Entre los argumentos en favor de la publicidad de las colecciones, no hallamos pues la invocación de un público de aficionados ; las finalidades proclamadas de esta publicidad pueden ser la pedagogía de las artes, el civismo o el prestigio, pero no interviene como argumento el disfrute estético de un público que tenga existencia propia, que se distinga de este público ilustrado que se conforma con las informales prácticas tradicionales de publicidad. De este modo resulta comprensible la ausencia de repercusión en esta cuestión del conocimiento de prácticas vigentes en el extranjero : pensemos por ejemplo en que Isidoro Bosarte, secretario de la academia de San Fernando de 1792 a su muerte en 1807, vivió en Viena entre 1779 y 1786 (en calidad de secretario del embajador español), es decir en el momento mismo en que Christian von Mechel desarrolla en el museo del Belvedere prácticas museológicas muy innovadoras. Todo esto no significa forzosamente que no exista ningún interés, entre individuos ajenos a las élites, por una publicidad mayor de las colecciones : significa simplemente que los poderes públicos y los ilustrados, de donde proceden las únicas fuentes disponibles, no contemplan este interés eventual en sus reflexiones.

Las observaciones que acabamos de hacer nos permiten entender mejor la manera con que el poder público reacciona frente a la primera ocasión de disponibilidad importante de obras de arte : la que resulta de la expulsión de los jesuitas en 1767. Notemos primero que esta reacción es lenta : en las medidas tomadas inmediatamente después de la expulsión figura la elaboración de inventarios de los bienes de la Compañía, pero entre estos bienes las obras de arte parecen suscitar muy poca atención. Interesan más los libros, obviamente, pero conviene precisar que las medidas que se refieren a los libros también se refieren a los manuscritos y otros documentos escritos : sin duda alguna se trata menos de salvaguardar un patrimonio bibliográfico que apropiarse de los archivos de la Compañía con todo lo que pueden revelar sobre sus propiedades y riquezas. La primera circular exclusivamente dedicada a las obras de arte (16 de septiembre de 1767) pide que se remitan al Consejo Extraordinario (encargado de llevar a cabo la expulsión

de los jesuitas y la incautación de sus bienes) listas de los cuadros que se encuentren en los antiguos colegios de la Compañía ; según sus propios autores, esta circular no tiene otra finalidad que la de suspender la venta de estos cuadros y de impedir por consiguiente la eventual exportación de obras maestras. En 1769 se encarga a Antonio Ponz la misión de inspeccionar las antiguas propiedades de los jesuitas y de reconocer los cuadros (ya que las listas de pinturas recibidas por el Consejo extraordinario no permitían hacerse una idea del valor de estos cuadros). Pero ni en esta ni en las disposiciones precedentes aparece el destino que se reserva para los cuadros, o para los mejores de ellos. Una circular de 1769 sólo apunta de manera vaga la utilidad potencial de estos bienes artísticos, más allá de su necesaria protección frente a los riesgos de exportación :

*“Y siendo igualmente útil á la Causa pública y adelantamiento de las Artes tener noticia individual de quanto exista en los Colegios y Casas, que ocuparon los mismos Regulares, concerniente á las Artes del dibujo, como son Modelos, Estampas, Medallas, Museos, Inscripciones, y demas monumentos, que puedan convenir á la instruccion de los Profesores y beneficio público [...]”*¹⁵.

No apareciendo con mayor precisión en la legislación las modalidades concretas de utilización de estas obras, es necesario examinar las prácticas para conocer la suerte que corrieron los bienes artísticos de los jesuitas. No son muy prolijos a este respecto los archivos que hemos consultado, y hasta hoy esta cuestión no ha sido objeto de ningún estudio específico, pero los datos fragmentarios que hemos podido reunir sugieren que, según los casos, los cuadros se subastan, o se quedan en las iglesias donde se encontraban cuando estas iglesias se convierten en iglesias parroquiales, o se reparten entre otras iglesias, o se entregan, por lo menos en parte, a las academias y escuelas de dibujo. En Madrid, se acumulan cuadros en el antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas hasta que la academia de San Fernando, en 1774, manifieste al rey su interés por estas pinturas, con los argumentos siguientes : la conservación de estos cuadros, que desde la expulsión de los jesuitas son propiedad del rey, debe estar asegurada ; por otra parte, permitirían adornar el nuevo local en el que se va a instalar la academia ; por fin, su presencia en la academia favorecería el progreso artístico a la par que contribuiría al prestigio de la capital :

*“[...] estas mismas Pinturas colocadas en las nuevas Galerías con el debido metodo serán no solo una Escuela utilissima para Discipulos y Mrõs, sino tambien un nuevo monumento dela magnificencia del Rey, y un insigne ornamento de su Corte”*¹⁶.

De hecho, estos cuadros se trasladan en su totalidad a la academia, que pronto decide colocar en sus salas sólo parte de ellos : los demás, considerados demasiado malos para ser expuestos, van a parar a las reservas.

En definitiva, la disponibilidad de bienes artísticos resultante de la expulsión de los jesuitas, que a nuestros ojos anacrónicos podía parecer una oportunidad para formar museos o por los menos enriquecer sustancialmente las colecciones de las academias, no da lugar sino a una legislación y unas prácticas algo confusas, sin finalidades marcadas ni ambiciones notables. Resulta interesante observar, sin embargo, que entre las consecuencias de este acontecimiento figure el *Viaje* de Ponz, este inventario (por incompleto que sea) del patrimonio artístico español cuya redacción derivó (tal vez sugerida por la Academia o por el gobierno) de su misión de reconocimiento de las obras de arte de los jesuitas expulsados. Esta expulsión produjo un libro, pero no museos.

De ahí que debamos preguntarnos si la primera aparición de la noción moderna del “museo” no surge con el proyecto de museo josefino. Al avanzar esta hipótesis, no creemos caer en el prejuicio típicamente francés de asociar la noción moderna del “museo” con lo que en su tipología de los museos Krzysztof Pomian calificó de “museo revolucionario”¹⁷ ; entendemos que la noción moderna de “museo” implica la formalización del acceso de un público a una colección (de obras de arte, en nuestro caso) ; pero si implica que esta colección sea “pública”, es en el sentido de accesible con ciertas condiciones, y no en el de ser forzosamente una propiedad pública. Y en efecto el proyecto de museo josefino no es, a nuestro parecer, un proyecto de “museo revolucionario”.

Dice el decreto del 20 de diciembre de 1809 :

“Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros ; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos ; que brille el mérito de los célebres Pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas ; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente, y otros ;

Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, y oido nuestro Consejo de Estado,

Hemos decretado y decretamos lo siguiente :

Artículo I. Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y á este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de

nuestros palacios, los quadros necesarios para completar la reunión que hemos decretado.”

El preámbulo del decreto ofrece pues una argumentación muy comparable, en apariencia, a la que acompañó en Francia a la aparición del museo revolucionario : se trata de exponer, de sacar a la luz riquezas hasta entonces sepultadas, encerradas. Muy explícitamente, se le acusa al clero regular de haber privado a los conocedores de un acceso legítimo a sus colecciones artísticas. Es una inversión completa de la perspectiva tradicional -la de un Ponz, por ejemplo- que consideraba las colecciones eclesiásticas como públicas ; y se puede observar que, cuando una resistencia al envío de obras destinadas al museo josefino se expresa verbalmente, es justamente esta inversión de perspectiva lo que se denuncia, se rechaza ; así, el cabildo de la catedral de Granada, al intentar evitar el envío a Madrid de cuadros y de esculturas de la catedral, recurre al discurso siguiente :

“[El Cabildo expone] : que su Templo es admirable por su fabrica, por su magnificencia, y su decoro : que de extraerle la multitud de pinturas y esculturas que pide Don Francisco Aguilar es afearlo, empobrecerlo, desfigurarle, desconcertar la armonía de sus Altares y Capillas, arrancar de la vista del Pueblo los objetos mas venerables de su debocion, y su culto, sin que para ello sea bastante razon la de proporcionarle un museo civil, quando permaneciendo estas obras del arte en los lugares, que tanto tiempo han adornado, tiene en ellas un museo religioso que lo consuela, e instruye, y en donde luce, y se dejan gozar de naturales, y forasteros, con más proporcion que en otra parte alguna¹⁸.”

La argumentación en contra de la descontextualización de las obras religiosas que el cabildo aduce aquí está muy en la línea de una mentalidad que, por ejemplo, había hecho que Ponz se lamentara ante el traslado de los Le Sueur de la cartuja al Louvre, empleando estos términos :

“Antes todo el mundo iba a ver el claustro pequeño de esta cartuja para observar la vida de San Bruno, que el famoso Le Sueur pintó en veintidós cuadros ; pero estos religiosos los han cedido al rey para adorno de la proyectada galería del Louvre. Yo no entiendo que sea muy acertado amontonar tantas cosas en un solo paraje ; bueno es que las preciosidades estén repartidas, y éstas venían como nacidas para la cartuja¹⁹.”

El cabildo está dispuesto a hacer algunas concesiones lexicales para evitar la extracción de sus colecciones artísticas. Fingiendo reconocer la legitimidad de la

noción de museo, subvierte la definición moderna del término por medio de una adjetivación inédita que le permite oponer “museo civil” a “museo religioso”. Lo cual constituye una forma muy hábil de limitar el contenido semántico de “museo” a la designación de una reunión de cuadros y de esculturas accesibles al público (o más bien al “Pueblo”), independientemente de la función que desempeñan estas obras, de su colocación, o de su estatuto jurídico.

A pesar de las apariencias, sin embargo, el proyecto de museo josefino se distancia bastante del modelo revolucionario francés. Primero porque este proyecto no viene acompañado por un discurso que presentaría este museo como el resultado de la toma de posesión, de la apropiación, por parte de la nación, de bienes que le corresponderían legítimamente. Por otra parte, si, como en la Francia revolucionaria, la posibilidad de formar un museo procede de la nacionalización (total o parcial) de los bienes del clero, no cuenta, claro está, con la nacionalización de los bienes de la Corona. El decreto menciona las colecciones reales, pero sólo en tanto que serían susceptibles de “completar” un museo formado con cuadros sacados de los conventos. Lejos de realizar la transformación de las colecciones reales en patrimonio nacional, el decreto se contenta con evocar la generosidad de un rey dispuesto a prestar algunos de sus cuadros. Concebido de esta forma, el museo josefino consistiría pues en un término medio entre el modelo revolucionario y el modelo tradicional de formación de los museos públicos²⁰.

Una vez analizado este proyecto de museo, cabe plantear la pregunta siguiente : ¿tuvo este proyecto alguna repercusión fuera del ámbito del poder josefino, y más allá del periodo de la ocupación francesa, o bien, se quedó como el fruto estéril de una cultura alógena ? ; y por otra parte, ¿existieron proyectos similares y contemporáneos, en el campo de Cádiz, que no fueran en absoluto deudores de la política josefina?

Es cierto que la guerra de la Independencia, con el trastorno que supone para los bienes artísticos, en particular los de los conventos suprimidos, y con el protagonismo del concepto de “soberanía nacional”, se presenta como un contexto muy favorable para una toma de conciencia patrimonial de gran alcance. Sin embargo, no estamos seguros de que las rapiñas y destrucciones causadas por los franceses susciten otras reacciones que el escándalo ante la impiedad de los intrusos y la lamentación por los tesoros perdidos. En los debates de las Cortes de Cádiz acerca de un proyecto de reforma religiosa, no interesa en absoluto el destino de los bienes artísticos de los conventos cuya supresión se contempla, a pesar de que estos debates se produzcan en el momento mismo en que se trata no sólo de pensar en una reforma futura sino de tomar decisiones en cuanto al destino

de los conventos que han sido suprimidos por los franceses²¹. Es verdad que el Estado pretende organizar, por ejemplo, la recuperación de las obras de arte que han sido robadas, pero sus intenciones no parecen ir más allá de esta empresa de recuperación²².

Esta ausencia de proyecto museal, en el lado patriótico, hace resaltar el aislamiento que caracteriza a Manuel Napoli, restaurador de las colecciones reales, cuando éste propone a las Cortes, en 1814, un proyecto detallado de museo para la capital. Como él mismo lo dice en el preámbulo, no es sino la última expresión de preocupaciones antiguas, que ya había formulado en su tiempo al gobierno, cuando se trataba entonces de impedir la puesta en venta de la colección de Godoy, en septiembre de 1808. En una carta escrita por él en aquel entonces, sugería que había que aprovechar las circunstancias para formar un museo, el museo de que España todavía no disponía :

"[...] la Nación necesita conservar estos objetos de bellas Artes para la formación de una colección de Pinturas de q.^e carece y no tiene²³."

... frase representativa de un discurso en el que abundan las referencias al "patriotismo", a la "nación". Y justamente es interesante observar cómo la sugerencia de Napoli encuentra una acogida favorable por parte de las autoridades, pero que al mismo tiempo su proyecto queda en parte desvirtuado por el uso retórico que hacen estas autoridades de la expresión de "patrimonio nacional". En efecto, cierto es que el ministro Cevallos, interlocutor de Napoli, es el primero, según nuestras investigaciones, en acuñar esta expresión, pero el párrafo en que aparece exige ser citado :

"[...] pensaba yo que sería ventajoso y muy conveniente [...] depositar las [pinturas] escogidas en la R.^a Academia de S.ⁿ Fernando, en el Palacio de buena-vista, ó donde parezca mejor para que queden allí en custodia como un patrimonio de la Nación que quan-

do se restablezca la tranquilidad puede servir de principio para una excelente Galería que sea de utilidad nacional para las artes y nuestros artistas, ó bien enriquezca los Palacios de nuestros Reyes donde no habra tampoco la contingencia de la extracción al extranjero²⁴."

La novedad de la fórmula ("patrimonio de la nación"), que demuestra la difusión de esta noción, queda pues fuertemente mermada por una especie de indiferencia de corte muy tradicional respecto al uso público (el museo) o privado (o semi-privado : los palacios reales) que podría darse a este patrimonio. El hecho de que la antigua colección de Godoy pertenezca a la nación implica su conservación, no su puesta a disposición de los ciudadanos²⁵.

No nos es posible seguir aquí el desarrollo y las encarnaciones del concepto moderno de museo que hemos visto perfilarse, con ciertas limitaciones, en el proyecto josefino²⁶. Añadamos simplemente que esta tentativa, junto con ciertos debates de las Cortes de Cádiz, se presenta en gran parte como la anticipación de lo que va a ser el proceso de la formación de los museos en el siglo XIX. Es indudable, en efecto, que la historia de los museos provinciales, constituidos a partir de las obras de los conventos suprimidos, y cuyo momento álgido, después del fracaso del Trienio liberal, será la desamortización de Mendizábal, aparece como heredera de las prácticas y de las nociones elaboradas durante la guerra de la Independencia ; en cuanto a la historia del Museo del Prado, abierto en 1819 por un rey que había aceptado conservar la separación financiera y administrativa entre la Casa Real y el Estado, tal como lo habían dispuesto las Cortes antes de la vuelta al poder de Fernando VII, se tratará de una larga andadura hacia la nacionalización de un patrimonio que, en una fecha tan tardía como 1834, se pudo haber considerado todavía como patrimonio estrictamente privado del rey.

NOTAS

- 1 Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999 ; Bello Voces, Josefina, *Frailas, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997 ; García-Monsalve, Antonio, *Historia jurídica del museo del Prado (1819-1869)*, tesis de doctorado leída en 1994 en la Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- 2 PORTÚS, Javier, *Museo del Prado. Memoria escrita. 1819-1994*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p.20.
- 3 POULOT, Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, París, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1994, pp.19-33.
- 4 POMMIER, Édouard, « Préface », en Pommier, Édouard (éd.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre (actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993)*, París, Klincksieck, 1995, pp.13-31.
- 5 NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp.297-327.
- 6 Floridablanca, [José Moñino, conde de], *Obras originales*, Madrid, Atlas, B.A.E., t.59, 1952, p.303 (citado por Rumeu de Armas, Antonio, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980, p.30).
- 7 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1758 (Ashmolean Museum) y pp.1817-1818 (British Museum).
- 8 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1664.
- 9 Carta del Marqués de Montealegre a Manuel de Roda, El Pardo, 9.II.1777 (Archivo General de Palacio, caja 673/24).
- 10 Cf. por ejemplo la observación de Ponz a propósito de la colección de Sebastián Martínez (PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1588) :
“[...] si estuviera expuesto [este conjunto] al público sería un precioso ornamento de cualquier pueblo y un buen estudio de los literatos y aficionados a las artes [...]”
- 11 Al parecer se habían quitado de las fachadas por no corresponder con los gustos estéticos de Carlos III. Cf. BOTTINEAU, Yves, *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, París, De Boccard, 1986, pp.252-253 y 307. El programa iconográfico del P. Sarmiento, según el cual habían sido realizadas las esculturas a partir de 1749, no podía adecuarse a los diseños de Ponz ; La Plaza lo resume así (La Plaza Santiago, Francisco Javier de, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*, Valladolid, 1975, p.110) :
“[...] un mensaje escrito y plástico dirigido a las generaciones de un remotísimo futuro, en que quedase para siempre memoria de las glorias de la monarquía hispana, de su entronque con el Imperio Romano, de sus soberanos, sus hechos más sobresalientes en lo político, lo militar y lo religioso, su vinculación a la Iglesia, incluso la predestinación cósmica de su brillante porvenir avocado a la grandeza, al dominio y a la más perfecta armonía en el funcionamiento de su gobierno.”
- 12 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.261.
- 13 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.322.
- 14 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.574.
- 15 Circular del 8.VII.1769, *Coleccion general de las providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañia que existian en los dominios de S. M. de España, Indias e Islas Filipinas, a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero y Pragmática-Sancion de 2 de Abril de 1767. Parte tercera*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1769, p.120). Observemos que el sentido de “museo” aparece aquí bastante impreciso.
- 16 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junta particular del 6.II.1774. Acerca de este episodio, cf. BÉDAT, Claude, *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974, pp.277-279.
- 17 POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, pp.296-303.
- 18 Carta dirigida al rey por el cabildo de la catedral de Granada, el 8.IX.1810, Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1247 (citado por Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, “Un pleito artístico : Granada y el Museo Josefino”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, p.274).
- 19 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1732. Los cartujos “regalaron” esta serie a Luis XVI en 1776 a cambio de la promesa de un donativo de 30.000 libras, como consecuencia de una negociación llevada a cabo por el conde de Angiviller, “surintendant des Bâtiments du Roi”. Esta negociación se inserta en el contexto de una política destinada a enriquecer la colección real con obras maestras de la escuela francesa, y a constituir una verdadera colección nacional. D'Angiviller escribe así al prior de la cartuja : “... S. M., en me nommant Directeur général de ses Bâtiments m'a mis à la tête des Arts, et j'ai dû d'autant plutôt faire cette démarche qu'elle intéresse directement S. M., puisque c'est pour enrichir sa collection et pouvoir décorer ses appartements des productions des artistes célèbres qui illustrent la nation... En renonçant au monde, vous n'avez pas renoncé à l'amour de la patrie ni à l'attachement pour le Roy, pour lequel vous priez. C'est votre manière de la servir qui est bien respectable ; mais j'aime à me flatter qu'il n'en est point de lui marquer votre zèle qui ne soit infiniment plus chère à tout un Ordre qui est si immédiatement sous sa protection.” (citado por Mérot, Alain, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, París, Arthena, 1987, p.190)
- 20 Nos parece que K. POMIAN clasificó algo rápidamente el museo josefino en la categoría del modelo revolucionario (Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, p.300). Sin embargo nos podemos preguntar si, conservando la tipología elaborada por K. Pomian (Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, pp.296-303), el término medio que evocamos no remite más al “modelo evérgico” que al “modelo tradicional” : José I no se propone realmente mejorar la accesibilidad de unas colecciones reales de las que sería menos propietario que depositario (organizándolas a este fin en el Palacio Real, por ejemplo), sino que se propone prestar o dar al Estado parte de unas colecciones que saldrían así de los sitios reales.

- ²¹ Acerca de los proyectos de reforma de las órdenes religiosas y de desamortización cf. La Parra López, Emilio, *El primer liberalismo y la Iglesia, las cortes de Cádiz*, Alicante, 1985, pp.139-169, 225-265. El *Dictamen de las comisiones encargadas de informar a las Cortes sobre el restablecimiento y reforma de las Casas Religiosas* (Cádiz, Imprenta Nacional, 1813) no menciona la cuestión de los bienes artísticos.
- ²² *Colección de decretos y ordenes que han expedido las Cortes ordinarias...* [25/9/1813-11/5/1814], Madrid, Imprenta Nacional, 1820, t.V, p.191 :
 “Orden
 Para que se comisionen sugetos que recojan los monumentos robados en España por los franceses, y especialmente los manuscritos españoles, &c. Las Cortes, con presencia de los últimos felices acontecimientos, han determinado que la Regencia del Reino con toda actividad comisione en París y en Tolosa sugetos que recojan los monumentos robados en España por los franceses, y muy especialmente los manuscritos españoles que se hallaban en las bibliotecas públicas ; pidiendo asimismo los documentos y demas papeles que se llevaron del archivo de Simancas y de otros públicos [sic] por orden de Napoleón. Igualmente quieren que se recoja, pidiéndolo al Gobierno con toda instancia y sin desistir de tan justa petición, la espada de Francisco I.º que fue arrebatada de la armería de S. M. Lo comunicamos á V. S. de orden de las Cortes para que la Regencia disponga su cumplimiento. Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 22 de Abril de 1814 = Blas Ostolaza, Diputado Secretario = Tadeo Ignacio Gil, Diputado Secretario = Sr. Encargado del Despacho de Estado.”
- ²³ Archivo Histórico Nacional, Estado, leg 3420 - 11, citado por ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, editorial de la Universidad Complutense, 1983, t.I, p.504.
- ²⁴ Archivo Histórico Nacional, Hacienda, leg 3580 - 20, citado por ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, editorial de la Universidad Complutense, 1983, t.I, p.506 : carta de Pedro Cevallos a Arias Mon, 28.IX.1808.
- ²⁵ A propósito de la expresión “patrimonio de la nación”, observemos sin embargo que se aplica aquí a bienes secuestrados ; la extensión del concepto al conjunto de las colecciones artísticas situadas en el territorio nacional no se puede inferir directamente de este uso.
- ²⁶ Véase nuestra tesis, dirigida por Carlos SERRANO (Sorbonne, Paris IV) : *Recherches sur la naissance des musées d'art en Espagne de Charles III à Isabelle II (1759-1868)*, de próxima publicación por la Casa de Velázquez.