

El Museo del Prado en 1819

Opinión pública, cultura y política

EDICIÓN A CARGO DE JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
Y DANIEL CRESPO DELGADO



Joaquín Álvarez Barrientos · Itziar Arana Cobos · Leticia Azcue Brea · María Bolaños · Juan Carrete Parrondo · Miriam Cera Brea · Daniel Crespo Delgado · Adrián Fernández Almoguera · David García López · Pierre Géal · Javier Jordán de Urrés y de la Colina · Pedro J. Martínez Plaza · Álvaro Molina · Juan Pimentel · Javier Portús · Carlos Sambricio · Raquel Sánchez · María Dolores Sánchez-Jáuregui · Eva Velasco Moreno

El Museo del Prado en 1819

Opinión pública, cultura y política

Edición a cargo de
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
y DANIEL CRESPO DELGADO

Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020

- 6 *Introducción*
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS Y DANIEL CRESPO DELGADO
- EN LOS ORÍGENES DEL MUSEO DEL PRADO
- 8 *Los orígenes del Museo del Prado en el proyecto del nuevo Madrid: instituciones culturales, opinión pública y protección del patrimonio.*
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
- 18 *El edificio de Villanueva y el fantasma de la ciencia española*
JUAN PIMENTEL
- 28 *Espacio sin ciencia: la nonnata Academia de Ciencias*
EVA VELASCO MORENO
- 38 *Luces y Museo. Lo público y el público de las bellas artes en la Ilustración española*
DANIEL CRESPO DELGADO
- 50 *La prehistoria del Museo del Prado en su contexto europeo*
PIERRE GÉAL
- 60 *Al margen de la Corona. Las colecciones de pintura en España (1759-1808)*
JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA
- 74 *Los públicos de las bellas artes en los orígenes del Museo del Prado*
ÁLVARO MOLINA
- ARQUITECTURA Y MODELOS MUSEOGRÁFICOS
- 85 *Juan de Villanueva y el Gabinete de Ciencias Naturales: la voluntad por reescribir la historia*
CARLOS SAMBRICIO
- 97 *Modelos museográficos internacionales hacia 1819: orden intelectual y puesta en escena*
MARÍA BOLAÑOS
- 103 *Del fragmento al monumento: Ideario político e ideal cultural en la arquitectura de los primeros museos (París, Roma y Madrid, 1770-1820)*
ADRIÁN FERNÁNDEZ ALMOGUERA
- 117 *Modelos museográficos anglosajones en los siglos XVIII y XIX*
MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-JÁUREGUI
- 128 *Los orígenes del Museo del Prado y la exaltación de las glorias artísticas españolas*
MIRIAM CERA BREA
- EL MUSEO DEL PRADO
- 140 *España en torno a 1819: historia de un país en tiempos convulsos*
RAQUEL SÁNCHEZ
- 150 *El Prado en 1819: Un museo reivindicativo*
JAVIER PORTÚS
- 157 *El Museo del Prado y los artistas españoles en torno a la corte (1819-1838): fortuna crítica y gusto*
PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA
- 167 *Un Museo Real necesita esculturas*
LETICIA AZCUE BREA
- 179 *Museos de papel. La pintura difundida por medio de las estampas (1780-1819)*
JUAN CARRETE PARRONDO
- 192 *La Colección litográfica y la literatura del Prado*
DAVID GARCÍA LÓPEZ
- 205 *La Trinidad: otro museo de Bellas Artes para la capital*
ITZIAR ARANA COBOS
- 218 *Bibliografía*

Los públicos de las bellas artes en los orígenes del Museo del Prado¹

SI TODA ACCIÓN CONMEMORATIVA ES UNA OPORTUNIDAD para actualizar la memoria y mirar al pasado con el fin de ayudar a comprender el presente, parece lógico pensar que uno de los asuntos que debería ocupar la reflexión en torno a la historia institucional del Museo del Prado en la celebración de su bicentenario sea el relativo a la composición histórica de sus públicos, una cuestión pendiente de estudiar cuando miramos, sobre todo, a los primeros años de vida de la entidad². Esta carencia no deja de contrastar con el creciente protagonismo que, durante las últimas décadas, han adquirido los visitantes en el campo de la teoría del museo y en la definición de sus dinámicas y prácticas de funcionamiento, siendo un fenómeno interdependiente con el de la propia forma de diseñar, organizar y exhibir sus colecciones en cada momento, lo que permite revisar el diálogo existente entre museo y sociedad, así como su evolución, a través de los públicos³.

La muestra más temprana de ese diálogo se encuentra en el conocido artículo de oficio publicado en la *Gaceta de Madrid* a 3 de marzo de 1818, en el que Fernando VII ordenaba reparar y culminar el edificio proyectado en 1785 por Juan de Villanueva para albergar las colecciones del Gabinete de Historia Natural y el proyecto fallido de la Academia de Ciencias. Si bien es cierto que el rey había decidido sufragar, a cargo del real patrimonio, los gastos de la obra para «erigir en este alcázar el trono de la ilustración española, de las bellezas de las artes y de los prodigios de la naturaleza», la prioridad fue la de concluir

la parte destinada a galerías de las nobles artes, con la mira, según benignamente ha insinuado S. M., de colocar en ella para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público muchas de las preciosas pinturas que adornan sus palacios reales.⁴

La mención ilustrada al «recreo del público» apuntaba la existencia de un sujeto colectivo aparentemente extenso, anónimo y formado por una relativa variedad de clases sociales, a quien se presuponía cierta capacidad de entendimiento en materia de bellas artes y un hábito más o menos frecuente de visitar espacios de interés artístico como forma de ocio y entretenimiento, lo que en el caso de Madrid se trataba de algo más bien minoritario o reservado a ocasiones muy excepcionales si hablamos de prácticas más numerosas⁵. En este sentido, la apertura en Madrid de un museo de similar importancia a los que ya existían desde hacía décadas en otras capitales europeas debió tener dos consecuencias clave: por un lado, poner fin a las restrictivas limitaciones que existían hasta entonces para acceder a la colección real de pinturas distribuida en las residencias del monarca, cuya entrada estaba reservada a los círculos cortesanos, las elites cultivadas y aquellos forasteros y viajeros que disponían de los contactos adecuados para introducirse en la corte⁶; por otro lado, ampliar significativamente la oferta existente en materia de bellas artes para los aficionados, la cual se había mermado de manera considerable como consecuencia de la guerra. Esta circunstancia afectaba por igual a toda clase de entidades y, de manera directa, a sus visitantes y usuarios, pues no hay

que olvidar que los públicos de las instituciones culturales de la época compartían por lo general intereses comunes. Así pues, para cualquier curioso, como se denominaba coloquialmente a quien tenía inquietudes intelectuales, tan oportuna era la visita al Gabinete de Historia Natural como a una exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin dejar de asistir a bibliotecas, teatros, tertulias, sociedades, establecimientos y demostraciones científicas o a toda clase de entretenimientos instructivos y lúdicos. Dicho de otro modo, los públicos de fines del siglo XVIII y principios del XIX se caracterizaban por un interés compartido hacia las ciencias y las artes y, como sucede hoy en día, ni eran exclusivos de una única institución ni, desde luego, excluyentes entre sí⁷.

Un testimonio de enorme valor para hacerse una idea de la oferta cultural madrileña en los años inmediatamente anteriores a la apertura del Museo del Prado es el *Paseo por Madrid o Guía del forastero en la corte*, anunciado a comienzos de 1815 en la prensa⁸. Pese a ser una fuente muy conocida de la historia de Madrid y citada habitualmente, todavía no ha sido objeto de un estudio pormenorizado que valore adecuadamente su singularidad⁹. A diferencia de las *guías de forasteros* publicadas desde un siglo antes, donde primaba la información relativa a calendarios y datos sobre la propia organización de la monarquía¹⁰, esta última se caracterizaba por un enorme sentido práctico al dar útiles recomendaciones «sobre las cosas de primera necesidad y ocurrencia para un recién llegado» en materia de alojamiento, manutención, movilidad, servicios, costumbres, etcétera, ofreciendo una información que, en muchos casos, resultaba de igual interés para la mayor parte de los naturales¹¹. El atractivo de la guía para un aficionado a las bellas artes residía en que sus páginas incorporaban precisas actualizaciones al sexto tomo del *Viage de España* de Antonio Ponz, a cuya referencia hubieran remitido exclusivamente los autores «si la guerra no hubiese causado un trastorno tan general hasta en lo interior de los edificios»¹².

La vigencia de Ponz se explicaba por mantenerse casi las mismas recomendaciones en materia artística; así pues, la oferta todavía se podía resumir en tres tipos: en primer lugar, las iglesias y conventos, de los que el *Paseo por Madrid* no solo refería su valor arquitectónico y artístico, sino otras noticias para conocer con exactitud los derribos que se llevaron a cabo de algunos edi-

ficios religiosos con motivo de las reformas urbanísticas de José I y de la propia guerra, informando asimismo de los traslados forzosos a los que se habían sometido algunas obras y su nueva ubicación¹³. En cualquier caso, no parece que los templos de la corte fueran especialmente atractivos, pues como años más tarde defendería el escritor escocés Henry David Inglis, «el amante de pinturas se decepcionará en su búsqueda entre las iglesias y conventos de Madrid», sobre todo cuando se comparaba con la riqueza que sí tenían otras ciudades españolas como las del sur y, en especial, Sevilla¹⁴.

En segundo lugar, se encontraban espacios tradicionalmente más reservados, para los que el forastero había de contar con credenciales o una recomendación, como solía suceder al visitar las residencias del rey y de la alta aristocracia. Al contrario de lo que pueda parecer, en estos años el Palacio Real no ofrecía demasiadas dificultades para organizar una visita: bastaba contactar con el «conserje o aposentador mayor que vive en el mismo palacio [quien] proporciona el ver todas estas curiosidades cuando sus Majestades están ausentes»¹⁵. De las colecciones de los nobles, la guía destacaba el «museo y armería» del duque de Medinaceli, que «por haber experimentado el saqueo no se muestran al público», mencionando igualmente «las curiosidades que encierran muchas casas particulares, y sobre todo las de los grandes»¹⁶, muchas de las cuales debieron sufrir parecidos episodios en materia de expolio, aunque también es bastante probable que sus autores no las llegaran a visitar al elaborar los contenidos de la guía.

Finalmente, un tercer grupo lo constituían aquellos establecimientos —en su mayor parte dependientes de la Corona o promovidos en origen por esta última— en los que se exhibían otras colecciones de menor o mayor interés para un aficionado a las bellas artes como, por ejemplo, «los talleres de palacio donde se pueden ver mil cosas curiosas» en la bajada que daba al campo del Moro, y la armería real junto al arco de palacio que «se puede ver todos los días excepto los feriados». De mayor interés era el Gabinete de Historia Natural, ubicado en la segunda planta del palacio que alojaba las dependencias de la Academia de San Fernando, que «se enseñan dos veces a la semana, lunes y jueves, mañana y tarde, y además se muestran los demás días privadamente a los extranjeros y forasteros de distinción». El cuarto principal del edificio estaba, por su lado, ocupado por el llamado «museo», compuesto de «varias salas

que contienen una colección de buenos cuadros entre los cuales hay tres copias de Rafael, algunos de Rubens, del Ticiano, de Jordán, de Maella, Goya y otros autores modernos», los cuales se acompañaban de un «sin número de estatuas vaciadas en yeso por los modelos antiguos». La reseña informaba igualmente de que estaba formándose entonces la preparación de «un catálogo para la instrucción de los aficionados, que pueden ver estas salas dirigiéndose a alguno de los dependientes»¹⁷.

En lo que respecta a la historia del Prado, el *Paseo por Madrid* reseñaba dos noticias relevantes para nuestro tema: por un lado, reconocía el edificio ubicado «cerca del Retiro» como «Museo del Prado» aunque nunca hubiera llegado a cumplir el fin para el que había sido creado¹⁸, lamentando, desde un punto de vista arquitectónico, que se hallara «arruinado en el día», pues de haberse concluido «hubiera sido uno de los edificios que hicieran más honor a esta capital»¹⁹; por otro lado, y al hablar del Palacio de Buenavista, la guía daba noticia de la cesión de este edificio, por decreto de 5 de julio de 1814, a la Academia de San Fernando «para formar en él un museo público con el nombre de *Museo Fernandino*». Como es sabido, este proyecto constituye, junto al también fallido intento de José I, el antecedente más inmediato a la creación del Prado, cuyas puertas se abrirían en noviembre de 1819 como una iniciativa ya totalmente exclusiva de la Corona²⁰.

ARTISTAS, AFICIONADOS Y VIAJEROS

El 18 de noviembre de 1819 la *Gaceta de Madrid* publicaba el conocido artículo que hacía saber la orden de Fernando VII de abrir al público, el día siguiente, el establecimiento del Real Museo de Pinturas del Prado, una vez que había concluido la rehabilitación de las salas y de haber dispuesto una primera selección de cuadros procedentes de la escuela española, repartidos hasta entonces «por sus reales palacios y casas de campo». La decisión se comunicaba en estos términos:

Entre otros pensamientos de utilidad común que ha inspirado al Rey nuestro Señor el ardiente deseo que le anima del bien de sus vasallos, y de propagar el buen gusto en materia de bellas artes, fue uno el de formar y franquear al público una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros por el orden de las diferentes escuelas: establecimiento que al mismo tiempo que hermosecaba la capital del reino, y contribuía al lustre y esplendor de la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer, y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos.²¹

Si adecuamos los objetivos con los que se abría el museo a los públicos que se esperaba recibir podemos relacionar tres perfiles diferenciados de usuarios o visitantes a los que el museo permitía cubrir distintas necesidades en función de sus intereses y circunstancias: a los artistas, se les daba una valiosa oportunidad de perfeccionar su arte mediante la copia de los grandes maestros del pasado; a los aficionados, no solo se les facilitaba deleitarse en calidad de espectadores, sino a formar el gusto gracias a la calidad de las pinturas exhibidas; por último, a los viajeros –no citados expresamente en la *Gaceta*– se les brindaba la ocasión de descubrir la excelencia de la escuela española con el deseo de que la dieran a conocer en sus países de origen y contribuir así a divulgar la fama de las bellas artes españolas²². Si atendemos a los privilegios de los que gozaba cada uno de estos perfiles, parece fácil deducir el orden de prioridades con el que se formó el museo: en el momento de fomentar el progreso de las bellas artes, el aprendizaje de los artistas prevaecía sobre la formación de los aficionados ya que los primeros podían acudir durante toda la semana a copiar las pinturas expuestas, mientras que los segundos –un público general y más numeroso– solo tenían disponibles los miércoles por la mañana. Las limitaciones que el aficionado encontraba en materia de accesibilidad contrastaban también con la plena flexibilidad dada a los extranjeros, a quienes bastaba con presentar su pasaporte para acceder en cualquier momento de modo que no perdieran la oportunidad de dejar Madrid sin visitar la institución²³.

La opinión al respecto de algunos viajeros deja ver cómo la mayoría evitaba los días de apertura pública, haciendo uso de sus privilegios como extranjeros: el ya citado Inglis, por ejemplo, que permaneció en España varios meses durante 1830, explicaba, entre otros pormenores de su visita, cómo entonces había «dos días a la semana en que todo el público tiene acceso a las galerías», aunque él tenía permiso «para ir en cualquier momento», lo que aprovechó «con más frecuencia en los días que no eran públicos». Al tener mayor libertad, el escritor coincidía generalmente con «un número considerable de artistas dedicados a copiar; y todos, en las galerías dedicadas a los maestros italianos»²⁴. Más crítico resultaría el francés Louis Viardot quien, al volver de su segundo viaje a España en 1835, dejaba una imagen bastante más dura sobre la impresión que le habían causado los visitantes del museo, que representaban numéricamente una escasa afluencia:

Allí llegan algunos discípulos, aunque pocos, a colocar sus portátiles bastidores, y a cepillar sus miserables y escorzadas copias; allí, algunos curiosos, cuyo número es todavía más reducido, pasan de cuando en cuando con un librete trilingüe en la mano extendiendo en el silencioso edificio, su indolencia nacional, o su admiración extranjera.²⁴

Si atendemos a los horarios, el primero se fijó ya en el propio decreto fundacional del museo citado de la *Gaceta de Madrid*, reservando al público general «todos los miércoles de cada semana, desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde», salvo los días «lluviosos y en que haya lodos», como también se hacía en otros establecimientos²⁶. Llegado el primer verano, en 1820, se publicó un nuevo anuncio en la prensa avisando que

durante los calores de la canícula, y hasta fin de septiembre próximo, se abrirán los salones de dicho Real Museo en los días de exposición al público. Los miércoles desde las siete de la mañana hasta las doce, a fin de que el respetable público de esta muy heroica villa pueda disfrutar las preciosas pinturas de dicho Real Museo en horas más acomodadas a la estación.²⁷

Los meses más duros del invierno también alteraban el funcionamiento del museo por la dificultad de calentar el espacio. Pedro Beroqui ya se ocupó de la cuestión explicando que, hasta el invierno de 1821, el conserje Luis Eusebi recibía veinte arrobas de carbón mensuales para alimentar los tres braseros dispuestos en los salones los días de apertura, gastando el resto durante la semana por la permanencia de los copistas. La apertura del primer tramo de la galería central para instalar las obras de la escuela italiana obligó a instalar, además, un par de estufas de leña que se mantenían encendidas desde las 7 de la mañana hasta la hora del cierre, resultando aún así insuficientes ya que el público no lograba aguantar el frío de las salas²⁸.

Los horarios de verano y de invierno se mantuvieron estables durante prácticamente una década, aunque el museo cerró temporalmente sus puertas cerca de dos años para habilitar las nuevas salas de pintura francesa y alemana, así como reorganizar la colección²⁹. En su reapertura, anunciada en el *Diario de Avisos de Madrid*, se daba cuenta de los cambios llevados a cabo en la colección, los horarios y nuevas normas de acceso³⁰. Con relación a las salas y días de apertura se refería que,

hallándose concluido en el real Museo de Pinturas la colocación de los cuadros correspondientes a las escuelas española, italiana, francesa y alemana, se ha dignado el Rey nuestro Señor conceder su real permiso para que se franquee al público la entrada en dicho establecimiento los miércoles y sábados de cada semana: desde el

1º de mayo hasta fin de agosto a las ocho de la mañana, y desde el 1º de septiembre hasta fin de abril a las nueve, y todo el año hasta las dos de la tarde, exceptuándose únicamente los días de lluvia.

Respecto a las normas de acceso, se establecía que

la entrada se permitirá a todas las personas sin distinción de clases; pero se prohíbe a las que estén mal vestidas o vayan descalzas. El plantón que estará a la entrada del establecimiento no dejará entrar a nadie con bastón ni palo, recogidos por orden para que los encuentren con facilidad a la salida, excepto a las personas que por su carácter y graduación deban llevar bastón. El catálogo que se ha formado nuevamente de la explicación de los cuadros se venderá en el mismo museo.

Prosper Mérimée pudo visitar el museo fuera de los horarios de apertura pública por su condición de extranjero, llegando a copiar igualmente algunas obras a lápiz y acuarela. En su caso, el francés se felicitaba de que ninguno de los dos días de apertura coincidiera en domingo, como sí sucedía en el Louvre, pues eso provocaba la asistencia de «una multitud de niñeras, jornaleros y soldados» que iban a «pasearse a la galería» sin manifestar el más mínimo interés ni conocimiento sobre las obras. En este sentido, sobre el Prado contaba que:

A todo el mundo se recibe en el Museo de Madrid; vaya en botas o alpargatas; bien o mal vestido; pero como en los días que no son festivos, las gentes del pueblo atienden a su trabajo, el pequeño número de personas que se encuentra en la galería, va para ver, y no para holgarse y pasearse a sus anchas. Sacrifican el día al gusto de examinar cuadros, y desde luego puede decirse que son verdaderos aficionados.³¹

Las nuevas normas de acceso publicadas con motivo de la reapertura del museo eran similares a las que ya existían desde hacía años en la Academia de San Fernando, pero igualmente comunes a la mayor parte de museos europeos reales y nacionales que fueron fundándose desde mediados del siglo XVIII, existiendo en todos ellos diversas barreras según la condición social. Como ha recordado Lorente, este fenómeno se daba también en las visitas a determinadas colecciones privadas, como las de la aristocracia inglesa, y galerías de pinturas como la del Hermitage de San Petersburgo, en las que se exigía un estricto cumplimiento de las normas de la etiqueta; en el caso de los museos franceses, por poner otro ejemplo, la falta de una vestimenta adecuada podía motivar la prohibición de entrar al establecimiento en cuestión según el criterio de sus guardas³².

La célebre vista pintada por Fernando Brambilla de la rotonda que daba acceso a las salas del museo, realizada



1. Fernando Brambilla (pint.) y Andreas Pic de Leopold (lit.), «Vista de la rotonda del Real Museo» (detalle), lápiz litográfico, en *Vistas de Madrid litografiadas de Orden del Rey de España*, 1833. Madrid, Instituto Geográfico Nacional

2. Fernando Brambilla (pint.) y Leon Auguste Asselineau (lit.), «Vista de la entrada al Real Museo» (detalle), lápiz litográfico, en *Vistas de Madrid litografiadas de Orden del Rey de España*, 1833. Madrid, Instituto Geográfico Nacional



en esos mismos años [fig. 1], no deja ver en ningún caso gentes mal vestidas o que fueran en alpargatas, sino que visualiza con decoro la proyección de un público instruido y elegante que destina su tiempo a contemplar las pinturas y deleitarse con su belleza, construyendo — como sucede en el resto de sus vistas urbanas de Madrid y de los reales sitios— la imagen de una sociedad avanzada, moderna y cosmopolita³³. Ahora bien, el hecho de que estas vistas no incluyesen personajes poco adecentados no significa que no trataran de acceder al museo y

otros espacios similares otras clases sociales sin formación ni sensibilidad artística, quienes hacían de su visita al Museo del Prado una extensión del propio paseo alejando al cruzar la puerta de entrada [fig. 2]. Al hacerlo, las salas del museo pasaban a ser una continuidad del espacio urbano, dándose las mismas actitudes y comportamientos que caracterizaban sus prácticas de ocio, que eran opuestas a las experiencias estéticas que buscaban los verdaderos diletantes³⁴. Sea como fuera, lo más probable es que ambos sujetos compartieran ciertos elemen-

tos pues, a fin de cuentas, también los aficionados participaban de los usos y costumbres sociales de la vida moderna, pudiendo visitar un museo sin mayores pretensiones que las de pasar un rato en compañía.

PRÁCTICAS, EXPERIENCIAS Y VIVENCIAS DE LOS PRIMEROS PÚBLICOS

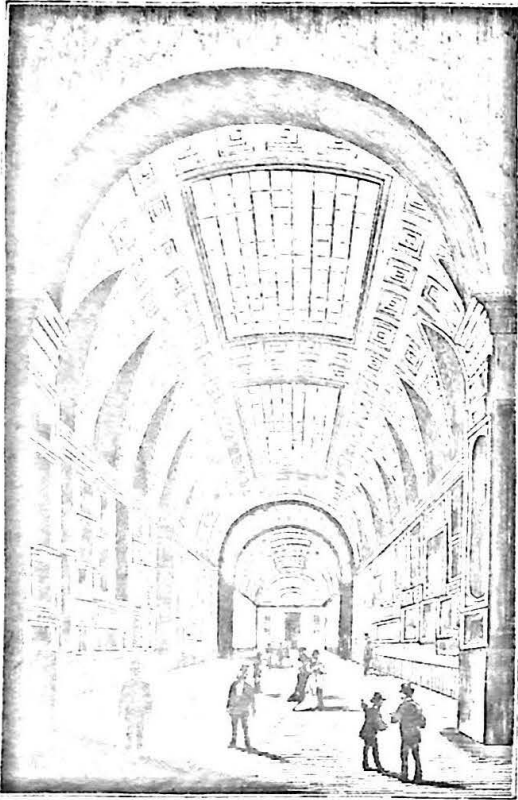
A tenor de lo expuesto hasta ahora, parece evidente que aún está por hacer una historia que ponga el acento en las prácticas, experiencias y vivencias de los públicos, algo que, como es lógico, excede los límites de cualquier institución en particular ya que hablamos de comportamientos, hábitos y actitudes que no son exclusivos de un único lugar, sino compartidos por los individuos que conforman el público y definen su cotidianidad como sujeto colectivo en la vida de los museos. En el caso del Prado, parece que más allá del interés que pudieran haber manifestado artistas, curiosos y extranjeros como visitantes más habituales, la apertura no respondió nunca a una verdadera demanda por parte del público madrileño en su primera década de vida, algo que se explica por la escasa afición que existía en general en España hacia las bellas artes y su historia, tal y como vinieron a denunciar desde el siglo XVIII los principales pensadores ilustrados pese al paulatino interés que había despertado el tema en los debates de la opinión pública de la época y el nacimiento de una incipiente crítica de arte³⁵. Antonio Ponz, por ejemplo, ya manifestaba su parecer en 1783 cuando tuvo la oportunidad de asistir a la exposición de pinturas del Salón del Louvre en París, en el periplo que le llevó a escribir su *Viaje fuera de España*. Para el erudito, la exposición estimulaba a los artistas a «adelantar, y esmerarse para adquirir, o aumentar su crédito en el público», mientras que, a los espectadores, les permitía formar y renovar el gusto, haciendo de ese mes en la ciudad una «temporada divertida» que centraba todas las conversaciones:

En cuantas veces fui, lo hallé tan lleno de toda clase de gentes, que con dificultad se podía trepar; y era gusto oír los pareceres de cada uno, particularmente de las mujeres, que aún se mostraban más interesadas con tan varios objetos.³⁶

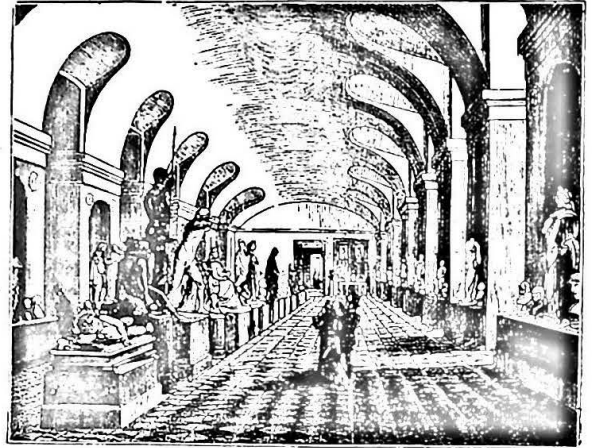
A la luz de las descripciones literarias y gráficas conservadas de los salones [fig. 4, p. 45], no deja de sorprender, por mucho que pudiera estar sobredimensionado, el elevado número de gentes que poblaban

masivamente las dependencias del Louvre durante la exposición, convirtiendo este evento bianual en uno de los principales acontecimientos en la vida de la ciudad durante el mes de agosto. Situaciones como estas hicieron de los museos del periodo, en palabras de Lorente, un sitio de recreo social «para mezclarse en condiciones aún más igualitarias que los paseos callejeros», pues las elites debían aquí caminar a pie e incluso tenían que entregar sus paraguas y bastones en la puerta, excepto, como ya hemos visto, en el Prado, donde los altos dignatarios militares y civiles tenían el privilegio de conservar sus bastones³⁷. Tampoco cabe duda de que este tipo de escenas tan habituales en países como Francia contrastaban enormemente con los escasos testimonios visuales que hemos conservado de las salas de nuestros museos en el transcurso del siglo XIX, donde suele prevalecer la proyección de un público constituido casi siempre por pocas figuras y tipos convencionales, como sucede en las viñetas que ilustraron la interesante *Guía de Madrid* de Fernández de los Ríos, en la ya tardía fecha de 1876 [figs. 3 y 4]. En estas imágenes, además, tendía a predominar, desde una perspectiva de género, el visitante masculino como encarnación *natural* del buen «connoisseur», a diferencia de la estampa de Pietro Antonio Martini y las citadas palabras de Ponz, donde se hacía evidente el criterio estético demostrado por las damas parisinas y su afición por las bellas artes.

En el caso del Prado, el único testimonio que hemos podido encontrar de una mujer como visitante aficionada, al menos en estos años tan tempranos, es el relato literario que Adolphe de Bourgoing incluyó en los *Souvenirs de 1823 et de 1833* sobre España. Su autor, oficial francés venido con el ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis, dejó constancia de sus recuerdos en aquel viaje y, a la hora de hablar sobre la mujer española —cuestión ineludible para todo viajero extranjero—, creó el personaje de Blanca: una joven que terminaría enamorándose de un capitán francés llamado Maurice, a quien conocerá por tener que alojarle en la casa familiar durante la permanencia de las tropas en Madrid, sirviéndole además de guía para conocer la ciudad junto a su madre, Madame Salcedo³⁸. En el relato, los tres personajes visitan lugares de interés como el Palacio Real, la Armería y el Museo del Prado, siendo siempre Blanca quien toma la iniciativa de la conversación mientras deambulan por los



Museo del Prado.—Galería central.



Museo del Prado.—Salón de escultura.

3. Autor desconocido, «Museo del Prado. Galería central», en A. Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, 1876. Madrid, Fundación Juanelo Turriano

4. Autor desconocido, «Museo del Prado. Salón de escultura», en A. Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, 1876. Madrid, Fundación Juanelo Turriano

diferentes monumentos o museos, ocupándose de trasladar a su acompañante las más diversas curiosidades y exaltando todo aquello que permitiera defender la gloria nacional.

En el caso del museo, la decisión de entrar al mismo surge de manera casi casual, cuando un día en el Prado Maurice le propone visitarlo como si fuera una extensión más del paseo por los alrededores³⁹. Blanca, que se había educado en Italia y había adquirido allí el amor hacia las bellas artes, entró con Maurice en «estos vastos salones que guardan las obras maestras de las escuelas nacionales, ya que se habla de la escuela de Sevilla, la escuela de Córdoba, la escuela de Valencia, la escuela de Madrid», donde Blanca admiraba, «con el interés que despiertan los acontecimientos pasados, las épocas gloriosas de la historia de su patria». Si bien es cierto que el espíritu patriótico manifestado por Blanca podía ser el mismo que mostrara cualquier hombre español en sus comentarios, el re-

lato no deja de destacar cómo la joven, en calidad de visitante, se reviste de las cualidades propias que se esperaban de toda mujer española, manifestando por encima de cualquier otro aspecto posible el «entusiasmo sobre los asuntos sagrados» y, en especial, aquellos representados por Murillo, «gran pintor que era su héroe, que ella elevaba por encima de todos cuantos habían dado honores a España», no tanto por criterios estéticos, sino porque

su religión ardiente se exaltaba todavía delante de estos cuadros divinos, y las pompas de la religión cristiana, necesarias para el pueblo español, agitaban sobre esta alma dotada de una extrema sensibilidad, y que no había amado más que a Dios.⁴⁰

El relato de la visita culminaba con una breve mención al tercer salón, donde se exhibía «la escuela moderna» con muy «pocos cuadros dignos de ser remarcados» salvo algunas pinturas de historia vinculadas a sucesos de la Guerra de la Independencia, lo que no

hacia más que demostrar el estancamiento de las bellas artes en España durante el periodo más reciente de su historia. El hecho de que el autor no mencionara las pinturas de la escuela italiana ubicadas a continuación, en el arranque de la galería central, hace dudar que llegara a visitar realmente el museo, más teniendo en cuenta que, en esa época, todo viajero mínimamente informado conocía el proyecto del museo a futuro. Así sucede con el escritor y periodista irlandés Michael Joseph Quin, que dejó testimonio de su visita durante su estancia en Madrid entre finales de 1822 y principios de 1823. Muy interesante en este sentido resulta su visión sobre un museo que, como hemos dicho, todavía no había abierto más que las salas de pintura española y un tramo de la galería central, pero en el que ya estaba perfectamente definido el plan global:

Hay una buena colección de las producciones de estos y otros maestros españoles en el museo de Madrid, un extenso edificio en las inmediaciones del Prado, que debe su origen al actual rey. Aún no está terminado, y nunca será un edificio hermoso, aunque fue diseñado a partir de un plan bastante elegante. Pero ese plan se apartó de él levantando las alas demasiado alto; y tiene más la apariencia de un hospital o de un cuartel que la de un templo de las bellas artes. Está dividido en diferentes salones, que se adaptan a las escuelas españolas, italianas, holandesas, francesas y alemanas; pero solo las dos primeras están terminadas, y con pinturas colgadas; la mayor parte, si no la totalidad de ellas, se han aportado desde los palacios reales y sitios [...] Se dice que cuando las salas de las otras escuelas estén preparadas, el rey tiene pinturas suficientes para llenarlas; y que el número total excederá las dos mil.⁴¹

El irlandés también se hacía eco de la colección de esculturas que se iba a depositar en el museo, proyecto que, pese a no materializarse hasta principios de los años treinta, estaba ya perfectamente diseñado⁴². Así lo recogería también Sebastián Miñano en la completa reseña del museo incluida dentro del artículo sobre Madrid del *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, ilustrado con una bella litografía panorámica iluminada en cuyo pie se podía leer la denominación de «Real Museo de Pintura y Escultura»⁴³ [fig. 5].

Volviendo al tema de los públicos, la sociedad madrileña encontró también ocasiones excepcionales para visitar el museo, destacando alguna apertura continuada de varios días seguidos similar a la organizada en 1819 con motivo de su inauguración, como la que se produjo a principios del año 1822⁴⁴, o la de marzo de 1828 tras reabrir el museo, cuando

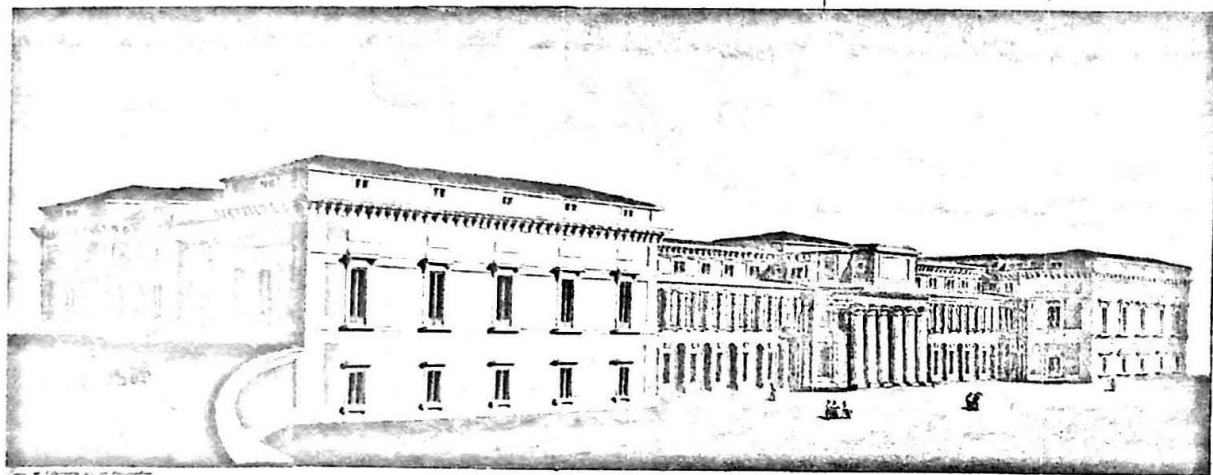
con el plausible motivo de ser el 19 del corriente mes los días de la Reina nuestra Señora se empezará en el mismo a manifestar al público la galería de pinturas, la cual quedará abierta sin intermisión hasta el miércoles inclusive 26 del actual a las horas que van expresadas [de nueve a dos], y en lo sucesivo, los días señalados.⁴⁵

A diferencia de su primera inauguración, la reapertura de 1828 fue un acontecimiento que sí trascendió en la prensa, llegándose incluso a producir durante aquel año la primera visita documentada de Fernando VII en el mes de agosto, que «examinó con la mayor atención y escrupulosidad cuantas preciosidades contiene dicho Real Museo». El rey fue acompañado de un sequito formado por el duque de Híjar, director del establecimiento, el primer pintor de cámara Vicente López, el arquitecto Antonio Aguado, responsable de las obras del edificio, y los pintores de cámara Juan Antonio Ribera y José de Madrazo⁴⁶.

También durante los años veinte tuvo lugar la primera exposición temporal de la historia de la institución, organizada para exhibir las dos estatuas de cuerpo entero representando a los difuntos Carlos IV y María Luisa, que habían llegado de Roma en el verano de 1826. Las piezas se instalaron en la rotonda de la entrada a principios de 1827, cuando el resto del museo permanecía cerrado al público por los trabajos de reforma:

El Rey nuestro Señor se ha dignado conceder su real permiso para que se manifiesten al público por término de quince días dos estatuas, que representan a sus augustos padres los Sres. D. Carlos IV y doña María Luisa, ejecutadas en Roma por los escultores de cámara D. José Alvarez y D. Ramón Barba. Las personas que quieran examinar el mérito artístico de estas obras podrán pasar a verificarlo al real Museo de pinturas desde las diez de la mañana hasta las tres de la tarde de los quince días que S. M. ha señalado, empezando desde mañana 22 del corriente.⁴⁷

También sería durante estos años cuando empezarían a aparecer, todavía de forma muy tímida con relación a otros establecimientos artísticos como la Academia de San Fernando, las primeras voces y testimonios sobre la visita al museo por parte de gentes anónimas en forma de cartas publicadas en la prensa, donde primaba el comentario sobre actitudes y comportamientos de otros visitantes antes que cuestiones estéticas. Un elocuente ejemplo es la misiva que remitió al director del *Correo Literario y Mercantil* en 1828 un lector que firmaba con el apodo de «El que no sabe»⁴⁸. Aunque el autor



Real Museo de Pintura y Escultura

5. Lucio de Olarieta (dib.), «Real Museo de Pintura y Escultura», en S. Miñano y Bedoya, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Madrid, 1826-29, vol. V. Madrid, Biblioteca Nacional de España, GMM/1532

reconocía no ser capaz de «discernir el verdadero mérito de las tres nobles artes», le gustaba lo bueno y fue a visitar el museo «con ánimo de recrear la imaginación» comenzando su visita por la galería central de pintura italiana. El relato, sin embargo, no mencionaba una sola pintura, sino la atenta descripción de «un caballero que, con tono decisivo, hablaba de las artes», a quien se propuso seguir los pasos por los salones de la escuela española:

«Este cuadro es de fulano», decía al momento, y además de las noticias que le suministraba el catálogo que consultaba sin cesar, añadía mil anécdotas graciosas de algunos de los autores de aquellas obras. Apenas habríamos andado quince o veinte pasos, cuando me pareció que al tal caballero le iba a dar algún accidente según los movimientos que hacía: unas veces se adelantaba, retirándose enseguida; ya se ladeaba a la izquierda, ya a la derecha; ora inclinaba la cabeza a un lado, ora a otro; y como esto fuese una acción muda, me obligó a preguntarle si se había puesto malo. «No, señor, me replicó al instante: es que estoy buscando el punto de vista de estos cuadros, y no le hallo [...]».

A diferencia de la galería central, donde la luz cenital permitía iluminar mejor los cuadros, el resto de salas no estaban bien acondicionadas para la exhibición de pintura, obligando al personal del museo a remediar algunas veces ese defecto «entornando y aun cerrando las ventanas», técnica que dominaban plenamente a juzgar por la opinión de Richard Ford al visitar el museo a comienzos de los años treinta, pero que también se corregía con ayuda del sombrero, con el que se podía formar una pantalla para evitar reflejos o la luz directa que entraba por algunas ventanas en determinadas horas del día, cuestión a la que también se refería Prosper Mérimée⁴⁹. Estas últimas apreciaciones demuestran que las incomodidades propias de las visitas también formaron parte de las observaciones hechas por los auténticos aficionados, quienes conocían mejor que nadie el día a día de lo que suponía visitar un museo y algunas dificultades que —como los incómodos reflejos— todavía sufrimos en la actualidad.

1. Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D HAR2016-78098-P, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Agradezco a Amaya Alzaga, Daniel Crespo Delgado y Jesusa Vega su desinteresada ayuda y las valiosas sugerencias que me han aportado al escribir estas líneas.

2. Aunque esta problemática ya fue señalada con motivo de la conmemoración del 175 aniversario por Portús (1994, p. 16), los avances han sido bastante escasos y puntuales. El pionero estudio de Géal (2005) sobre el nacimiento de los museos de arte en España permitió comprender la realidad de los públicos del Prado desde el contexto global de otros museos. Mucho más recientemente, Afinoaguénova (2019) ha abierto nuevas y muy sugerentes preguntas en torno a las actitudes, experiencias y opiniones de los visitantes relativas a aspectos tan diversos como el lugar del museo en la opinión pública, la proyección de una identidad nacional o su relación con el entorno urbano del paseo alledaño.

3. Portús 2018b, p. 24. Prueba de ese cambio de tendencia es el peso que, en la muestra conmemorativa del bicentenario, cobraba la presencia de estos públicos en el discurso expositivo, desde los orígenes de la sociedad ilustrada que alumbró el nacimiento del Museo hasta ahora. Para una aproximación de partida al marco teórico de estudio de los visitantes en los museos actuales, véase la obra de referencia de Hooper-Greenhill (1998) en el ámbito español resulta esencial la metodología de análisis y los informes impulsados desde 2010 por el Laboratorio Permanente de Público de Museos, de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura; Garde López (2013-14).

4. *Gaceta de Madrid*, 27 (3 de marzo de 1818), p. 227. Como ha señalado Afinoaguénova (2019, pp. 63-64), durante varios años se mantuvo la incertidumbre sobre si la galería de pinturas terminaría compartiendo o no espacio con la exhibición de colecciones de historia natural. Esta ambivalencia había surgido, no obstante, varios años antes de instalar la pinacoteca, pues el edificio fue utilizado de modo más o menos oca-

sional desde la creación del Real Museo de Ciencias Naturales en 1815, entidad compuesta por «el Gabinete de Historia Natural, el Jardín Botánico, el Museo, el Laboratorio químico y el estudio de Mineralogía»; *Mercurio de España*, t. II (octubre de 1815), p. 104. Prueba de ello son algunos avisos publicados durante estos años en el *Diario de Madrid*, como aquel que anunciaba que «el martes 28 del corriente a las cinco de la tarde se verificará la oposición a la plaza de Vice-profesor de Química del Museo de Ciencias naturales, en uno de los salones del Real Museo del Prado, entrando por la subida de San Jerónimo» (26 de julio de 1818, p.125).

5. Zorrilla Castresana 1991, p. 17; Bolaños 1997, pp. 181-83. Un ejemplo de excepcionalidad por el volumen de público recibido lo constituían las exposiciones anuales que la Academia de Bellas Artes de San Fernando organizaba desde 1794 para dar a conocer sus tesoros artísticos y los avances de profesores, alumnos y aficionados; Navarrete 1999, pp. 297-319.

6. Portús 2018b, p. 23.

7. Para una aproximación a la evolución de las instituciones culturales de Madrid existentes desde el siglo XVIII y su variedad, véase la amena síntesis de Álvarez Barrientos 2017a; para conocer los antecedentes de las prácticas de ocio en Madrid en centurias anteriores, García Ferrero 2018.

8. «Paseo por Madrid, y guía o conductor del forastero en la corte: obra que contiene la descripción de sus palacios, edificios, establecimientos públicos, academias, escuelas, tribunales, ministerios, días de audiencia, y demás noticias interesantes e instructivas, precedida de un compendio de la historia de Madrid, y terminada con una lista alfabética de sus calles, plazas y plazuelas indicadas de un modo fácil, por medio del cual se pueden hallar sin necesidad de preguntar, y adornada con una bonita lámina. Se vende a 8 rs. en la librería de Moreno, calle de Relatores; en la de Villa, plazuela de Santo Domingo, y en la de Gila, calle de las Carretas, frente a la botillería», *Diario de Madrid* (24 de febrero de 1815), p. 203.

9. La publicación daba puntual noticia del estado en que había quedado la ciudad tras la finalización de

la guerra contra Napoleón; para una visión de conjunto sobre la guía y sus contenidos, véase Molina 2020.

10. Lafuente Niño 1990, p. 125; Aguilar Piñal 1995, p. 452.

11. La conciencia de novedad en torno a la obra se manifestaba en las páginas del prólogo, donde sus autores explicaban, en una retórica de herencia ilustrada, su valor de «utilidad» al constatar «la falta de una obra que indicase a los forasteros todos los objetos dignos de admiración y curiosidad que encierra esta capital», y destacando el hecho de ser «la única de esta especie que se ha compuesto hasta aquí en Madrid», *Paseo* 1815, pp. III-IV.

12. *Ibid.*, p. V.

13. La guerra también propició nuevos espacios de atracción en la reivindicación de una memoria colectiva que conmemorara los hechos: en la capilla de la Iglesia del Buen Suceso, por ejemplo, «se colocaron, el dos de mayo del año pasado, dos urnas en que se conservan las cenizas de Velarde y Daoiz, y otra que contiene las de las demás víctimas del 2 de mayo de [1]808, traídas en triunfo con la más solemne pompa desde el parque de artillería y destinadas perpetuar la memoria de la gloriosa revolución de España», *Paseo* 1815, p. 32. Sobre el devenir del patrimonio artístico religioso durante estos años, Antigüedad 1999, pp. 41 y ss.

14. Inglis 1831, vol. I, p. 256.

15. *Paseo* 1815, p. 45. Las posibilidades de visitar algunas colecciones reales y de la aristocracia solían ser reducidas en la mayor parte de Europa si no se disponía de una recomendación, lo que constituía una de las prácticas más extendidas y comunes para cualquier viajero independientemente del país en que se encontrara; Guichard 2008, p. 165.

16. *Paseo* 1815, p. 53. Tanto la colección de pinturas como la armería de Medinaceli se habían abierto veinticinco años antes a todas «aquellas personas decentes, así nacionales como extranjeras» que desearan conocerlas, tal y como se anunciaba en el *Diario de Madrid* (19 de noviembre de 1790, p. 1296) junto a la información de sus días y horarios. El aviso recogido por Géal 2018, p. 204.

17. *Paseo* 1815, pp. 49-51. Desconocemos si este catálogo es el que terminó publicándose dos años más tarde o fue simplemente un inten-

to que no vio la luz; Navarrete 1999, p. 386.

18. No se debe olvidar que, desde su misma concepción, Juan de Villanueva dio intencionadamente a su edificio el título de «museo» en el proyecto original de albergar allí el Gabinete de Historia Natural; Moleón Gavilanes 1995, p. 114. También hay que recordar que ese término fue el utilizado coloquialmente en Madrid para referirse a la fábrica desde que comenzaron las obras a finales de la década de los ochenta y hasta los años de la guerra, en que el edificio fue usado con fines militares por ambos bandos. Afinoaguénova (2019, pp. 21-36) reúne otras tantas referencias sobre la denominación del edificio y su entorno en el paseo hacia 1819.

19. Crespo Delgado (2006, p. 349) recoge esta cita y otros tantos testimonios anteriores y coetáneos sobre la construcción del museo en los debates de arquitectura de la época.

20. *Paseo* 1815, pp. 51-52. Beroqui 1933, p. 77; Sambricio 1942, 53, pp. 262-83; Antigüedad 1999, pp. 157-90; Géal 2005, pp. 123-36.

21. *Gaceta de Madrid*, 142 (18 de noviembre de 1819), pp. 1178-79.

22. En esencia, hablamos de la triple finalidad con la que habían nacido los museos modernos a finales del siglo XVIII, los cuales atendían a satisfacer el estudio, el deleite y el prestigio internacional; Géal 2005, p. 320; Afinoaguénova 2019, p. 88. Mirando a los públicos, se trataba de un sujeto colectivo plenamente consolidado en los años de creación del Prado como práctica de distinción social moderna y cosmopolita, tal y como estudia también en este mismo volumen María Bolaños. Sobre la proyección internacional que se buscaba ensalzar desde el museo, véanse igualmente los ensayos a cargo de Miriam Cera y Daniel Crespo Delgado. Respecto a los viajeros como agentes de conocimiento y opinión en torno a la pintura española, García Felguera (1991).

23. Pese a ser muy restrictivo, el número de horas que permanecía abierto el Prado en sus primeros años de vida no distaba mucho de la media de otros grandes museos europeos de la época, en los que también había medidas alternativas para facilitar el acceso de visitantes

distinguidos y de extranjeros; Lorente 2016, p. 38.

24. Inglis 1831, vol. I, pp. 249-51.

25. Viardot 1841, p. 277. Citado, junto a otros pasajes en torno al descubrimiento de la escuela española de pintura en el «Museo de Madrid», en Molina 2016a, pp. 330 y ss.

26. Afinoguénova (2019, pp. 53-54) aclara al respecto que, el viernes 19 de noviembre, previsto para la inauguración, fue un día lluvioso en Madrid, lo que obligó a retrasarla hasta el domingo 21. Esto debió motivar que la apertura excepcional planificada de ocho días se extendiese también un día más, al domingo 28, lo que se «hacia saber al público para su inteligencia» con la publicación del correspondiente anuncio en el *Diario de Madrid* (26 de noviembre de 1819, p. 775).

27. *Diario de Madrid* (22 de julio de 1820), p. 130. El mismo mes de septiembre se anunció la recuperación del horario original, estableciendo desde entonces la distinción estacional: «Se avisa al respetable público de esta muy heroica villa que en toda la temporada que empezará desde 1° de octubre hasta último de mayo del año próximo, se abrirán los salones de pinturas de dicho real museo los días de entrada pública todos los miércoles del año, no siendo día de lluvia o muy lodoso, para mayor comodidad de este heroico vecindario, desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde».

28. Beroqui 1933, p. 106. Unos años más tarde, el escritor francés Prosper Mérimée relataba que «en otoño y en invierno, el suelo está cubierto de esteras, como sucede en

casi todas las buenas casas de España. Es una atención hacia el público que me agrada y halaga. Es importante que un aficionado no experimente en una galería ninguna de aquellas penas distracciones derivadas del frío en los pies, de la humedad y de otras mil tristes realidades que hacen desaparecer las sensaciones más dulces»; Mérimée 1831, p. 73.

29. «*Real Museo de Pinturas*. Con motivo de una Real orden se deben hacer varias alteraciones en la colocación de los cuadros del mismo y algunas obras, y hasta verificadas se suspende la entrada pública en el mismo hasta nuevo aviso», *Diario de Madrid* (31 de marzo de 1826), p. 359.

30. *Diario de Avisos de Madrid* (17 de marzo de 1828), p. 306.

31. Mérimée 1831, p. 73.

32. Lorente 2016, pp. 37-38.

33. La obra formaba parte de un conjunto de cuatro escenas dedicadas al Museo del Prado entre las doce que constituían la serie *Vistas de Madrid*, realizada entre 1829 y 1834 como cuadros de gabinete para decorar las residencias reales y que daban continuidad, como es sabido, al resto de series iniciadas la década anterior dedicadas a los reales sitios, haciendo un total de ochenta y ocho pinturas; Sancho 2002, pp. 65 y ss. Todas ellas pasaron por el Real Establecimiento Litográfico para editar una lujosa colección patrocinada por la Corona, dando así a conocer oportunamente el museo desde la década de los años treinta; Vega 1990, núms. 442-43 y 447-48.

34. Afinoguénova 2019, pp. 35-36. La consideración de un público al que se reconocía por su indiferen-

cia y carencia de cualquier tipo de sensibilidad hacia las artes era, sin embargo, un fenómeno absolutamente aceptado desde casi la invención de este sujeto colectivo, el cual operaba de manera parecida en casi todas las capitales europeas; véanse como ejemplo las tempranas problemáticas surgidas en el Salón de París en el señero estudio de Crow 1989, pp. 143 y ss.

35. Véanse al respecto Úbeda 2001, pp. 113-40, y Crespo Delgado 2007a y 2015.

36. Ponz 1785, vol. I, pp. 106-7.

37. Lorente 2016, p. 39.

38. Gil Novales 1997, p. 67.

39. La manera de describir la entrada al museo coincide con la impresión de que, a las gentes que caminaban por la alameda del Prado aquellos años, apenas les parecía importar el museo, aunque la experiencia visual de pasear fuese en realidad una práctica comparable a la de mirar pinturas, con la única diferencia de que estas últimas no estaban vivas; Afinoguénova 2019, p. 67. Sobre los orígenes de las prácticas de sociabilidad en espacios de esparcimiento como el Prado y el componente que jugaba lo visual en las relaciones, véase Molina 2013, pp. 346-70.

40. Bourgoing 1834, pp. 74-76.

41. Quin 1823, pp. 347-48.

42. *Ibid.*, p. 348: «Su Majestad también posee numerosas piezas de escultura antigua, principalmente de la galería de la reina Cristina, que se depositarán en este museo». Sobre la formación e instalación de la colección de esculturas, véase en este mismo volumen el trabajo de Leticia Azcue Brea.

43. Miñano 1826-29, vol. V, lám. entre pp. 318-39.

44. «*Real Museo de pintura*. Desde el martes 22 del presente mes de enero, hasta el miércoles 30 inclusive se permitirá la entrada en dicho establecimiento de 9 a 2 y en lo sucesivo continuará como anteriormente abierto al público y a las mismas horas durante la actual estación los miércoles de cada semana excepto los días lluviosos», *Nuevo Diario de Madrid* (19 de enero de 1822), pp. 83-84.

45. *Diario de Avisos de Madrid* (17 de marzo de 1828), p. 306.

46. La visita fue objeto de una extensa reseña en la *Gaceta de Madrid* (4 de septiembre de 1828), pp. 427-28.

47. *Diario de Avisos de Madrid* (21 de enero de 1827), p. 81. Como ha explicado Rose-de Viejo (2005), quien dio a conocer las vicisitudes de este episodio, la elección del Museo del Prado como lugar de exhibición fue casual, debido a que no se encontró mejor acomodo en la Academia de San Fernando, donde se pensaban mostrar en un principio.

48. Afinoguénova 2019, p. 70. *Correo Literario y Mercantil* (12 de septiembre de 1828), p. 3.

49. Ford 1845, vol. 2, pp. 744 y ss.; Mérimée 1831, p. 73. Sobre las cuestiones relativas a la disposición de las obras, su visión y los dispositivos que el museo puso al servicio de los visitantes en el curso de los años para mejorar su comodidad y formación, véanse las interesantes noticias aportadas por Géal (2005, pp. 350-68).

Coordinación y edición

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

Ediciones El Viso

Félix Andrada

Mayte Garrido

Diseño de la colección

Erretres Diseño

Fotomecánica y maquetación

Lucam

Impreso y encuadernado en Madrid

© de la edición: Museo Nacional del Prado, 2020

© de los textos y de las imágenes: sus autores

ISBN 978-84-8480-547-2

NIPO 829-20-052-5

Depósito Legal M-30783-2020

Cubierta: J. Laurent y Cía., *Vista de la fachada norte o de Goya del Museo del Prado (El Museo de Pinturas, fachada norte)*, h. 1872, gelatina/colodión, papel fotográfico, 251 x 333 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, HF10106

Fotografías

Todas las fotografías facilitadas por cortesía de los autores, excepto Imágenes procedentes de los fondos del Museo Nacional del Prado, colección y archivo:

© Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Baztán y Alberto Otero)

fig. 5, p. 24; figs. 6 y 7, p. 25: © Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2020, estas imágenes han sido cedidas por cortesía de la Fundación Amigos del Museo del Prado

fig. 2, p. 40: Erik Cornelius / © Nationalmuseum, Estocolmo

fig. 5, p. 48: © Nationalmuseum, Estocolmo

fig. 4, p. 65: © Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus)

fig. 1, p. 168: © Patrimonio Nacional

fig. 2, p. 169: Cecilia Heisser / © Nationalmuseum, Estocolmo

fig. 4, p. 172: © 2014 Institut Amatller d'Art Hispànic