



**HAL**  
open science

# El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899). Boletín del Museo del Prado, 2001, 19 (37), pp.143-172. hal-00947662

**HAL Id: hal-00947662**

**<https://hal.science/hal-00947662v1>**

Submitted on 17 Feb 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)

*A la memoria de Carlos Serrano*

El 13 de mayo de 1853, cumpleaños del rey consorte, se reabre al público el Museo del Prado tras un año de cierre parcial por obras<sup>1</sup>. No cambian las condiciones de visita establecidas desde 1839: los domingos estarán abiertas al público las salas de pintura y los lunes las de escultura; el resto de la semana seguirán accediendo al museo los artistas y los viajeros. En cambio, los visitantes no dejarán de notar las transformaciones que afectan a la exposición de los cuadros y las esculturas en el museo. Los periódicos se hacen eco, en particular, de los esfuerzos realizados para mejorar la iluminación en la gran galería. La novedad principal, sin embargo, consiste en la reunión de las obras maestras del museo en una sala única, llamada «salón de la Reina Isabel»<sup>2</sup>.

Este estudio pretende determinar cuáles fueron las obras expuestas en esta sala y qué criterios siguieron los responsables del museo para operar esta selección. Sin embargo, más allá del contenido de esta sala, nos parece interesante reflexionar también sobre una práctica museológica que, en el siglo XIX, no es propia del Museo del Prado. La escasísima bibliografía sobre el tema revela que los historiadores de los museos no han prestado hasta hoy la atención suficiente a las salas de obras maestras, tal vez por considerar equivocadamente esta práctica como marginal en el siglo XIX, a pesar de los conocidos ejemplos de la tribuna de los Uffizi o del *Salon Carré* del Louvre.

### **Opciones múltiples para una sala única**

Inicialmente concebida como salón de conferencias en el proyecto de academia de ciencias diseñado por Villanueva, esta parte del edificio había per-

manecido inconclusa<sup>3</sup>. Las obras realizadas hasta entonces para ampliar el espacio expositivo habían dejado de lado lo que se puede considerar como el corazón del edificio<sup>4</sup>. La reforma de 1852-1853, por lo tanto, supone una modificación profunda en la estructura del museo, dotado ya de un centro y no solamente constituido de dos galerías superpuestas. Al replantearse la cuestión de la colocación de las obras de arte en el museo, el director José de Madrazo no podía eludir el valor simbólico del centro, del núcleo. ¿Implicaba esta aparición de un centro la alteración de las modalidades expositivas en vigor desde la inauguración del museo en 1819?

Los catálogos del museo, que adoptan una presentación topográfica hasta 1850, nos permiten observar que la clasificación por escuelas nacionales rige la organización del museo desde el inicio.

En las tres únicas salas que se abren en 1819, en torno a la rotonda, se exponen cuadros de la escuela española. El catálogo de 1821 revela que en la primera parte de la gran galería se exponen las pinturas italianas. Las obras que se realizan en los años 1826-1830 permiten acondicionar la parte sur de la primera planta: la gran galería está dedicada en su totalidad a la escuela italiana<sup>5</sup>, mientras que la sala octogonal a la que conduce reúne cuadros de las escuelas francesa y alemana, ocupando la escuela flamenca las demás salas de la parte sur (en la planta baja, una parte de la galería se abre en 1830, dedicada a la escultura). En 1839, siendo director José de Madrazo (nombrado en 1838), nuevas salas de pintura flamenca y de escultura se abren en la parte sur de la planta baja.

Dos salas especiales quedan al margen de esta clasificación por escuelas nacionales: la «sala de descanso», destinada a la familia real y adornada en particular con algunos retratos reales del siglo XVIII<sup>6</sup>, y la «sala reservada», en la que se conservan —desde su creación en 1827 hasta su supresión en 1838— cuadros considerados «indecentes»<sup>7</sup>.

¿Cuáles son las opciones que puede barajar Madrazo para la utilización de la nueva sala central del museo cuando, en 1847<sup>8</sup>, proyecta su acondicionamiento?

Si Madrazo quiere mantener en lo esencial la anterior colocación de los cuadros, la relación estrecha que une esta nueva sala a la galería, en la que cuelgan los cuadros italianos, puede incitarle a exponer en ella una de las escuelas italianas (la veneciana, por ejemplo, una de las glorias del museo).

Si está dispuesto a modificar más profundamente la colocación de los cuadros, ¿por qué no instalar ahí la escuela francesa o la alemana, que disponen de un espacio comparable en el museo? Dicha solución ofrecería la ventaja de reservar la nueva sala a un conjunto homogéneo, articulándose claramente los distintos espacios del edificio.

Otras opciones posibles serían exponer en esta sala una de las escuelas regionales españolas (ya que parece haber un consenso en torno a la existencia de las escuelas valenciana, sevillana y madrileña), o bien colgar ahí los lienzos de los pintores españoles más recientes (desde 1819 están separados del resto de la escuela española). También podría reunirse en la nueva sala una serie de cuadros afines por su temática (creando, por ejemplo, una sala de retratos).

Aunque el carácter simbólico de esta sala central incite a descartar algunas de estas opciones (¿no significaría exponer ahí la escuela sevillana, por ejemplo, rebajar el mérito de las otras escuelas españolas?), las posibilidades siguen siendo múltiples.

A mediados del siglo XIX, los museos son una institución ya antigua en Europa y, conscientemente o no, Madrazo no puede dejar de tener en cuenta las prácticas museográficas adoptadas hasta entonces. Carecemos de estudios históricos detallados sobre la evolución de la museografía en los siglos XVIII y XIX y, en muchos casos, debemos contentarnos con simples observaciones marginales en monografías centradas casi exclusivamente, por lo general, en la formación de las colecciones y en la sucesión de los directores de tal o cual museo. De la información de la que disponemos, sin embargo, parece desprenderse una tendencia general, durante este periodo, hacia una presentación de las obras de arte en la que impere el criterio geográfico y cronológico, en detrimento del criterio estético y temático<sup>9</sup>.

En este contexto, la decisión de Madrazo de optar por crear una sala de obras maestras parece a primera vista retrógrada, tanto más cuanto que, desde su inauguración, el Museo del Prado ha privilegiado la clasificación por escuelas nacionales. El arquetipo de esta forma museográfica, en aquel entonces, está encarnado por la tribuna del Museo de los Uffizi, en Florencia, y si la referencia es prestigiosa, no deja de remitir a un modo de exponer las obras de arte más afín a la tradición de las *wunderkammern* que a las exigencias modernas. Desgraciadamente, no parece que Madrazo haya dejado constancia, de manera pública o privada, de los motivos de su decisión. Los escasos comentarios periodísticos<sup>10</sup>, que se contentan con calificar de «feliz ocurrencia» la creación de esta nueva sala, aclaran bien poco dichos motivos e incluso suscitan otra interrogación: ¿cómo explicar el consenso que provoca aparentemente la decisión de Madrazo<sup>11</sup>?

Aunque no pase de ser una mera hipótesis, no parece descabellado pensar que la creación del salón de la Reina Isabel pudiera concebirse como la respuesta paradójicamente más adecuada a una de las críticas frecuentemente emitidas por los visitantes del museo (en particular los extranjeros): el carácter incompleto de sus colecciones. En palabras de Louis Viardot,

por ejemplo, el Prado no es un «museo» propiamente dicho, sino más bien un «cabinet d'amateur»<sup>12</sup>. Incapaz de rivalizar en este terreno con museos como el Louvre o la National Gallery, Madrazo podría haber intentado transformar un defecto en una baza. Que Madrazo no renuncia, por otra parte, a los criterios más modernos de clasificación en las restantes salas del museo, lo sugiere este comentario periodístico, sin duda alguna fiel a las intenciones del director: «...las escuelas italianas, en las que se ha hecho una variación total, procurando reunir las obras de cada autor ó escuela diferente, siempre que las dimensiones de las mismas lo han permitido, sin perjuicios de otra clase»<sup>13</sup>. Así, de manera muy astuta, Madrazo jugaría con dos barajas. En esta hipótesis hemos considerado que las salas de obras maestras, hacia 1850, remitían a una museología anticuada. Ahora bien, un acontecimiento casi contemporáneo nos invita a reflexionar sobre la modernidad museográfica en la Europa de mediados del siglo XIX: en 1851 se inaugura en el Louvre una sala que reúne las obras maestras del museo. Poco nos importa aquí la cuestión de la anterioridad (de hecho, el proyecto de Madrazo podría preceder al de Jeanron<sup>14</sup>). Lo significativo es que un museo de tanta importancia como el Louvre opte por una presentación aparentemente arcaica. A diferencia del caso del Museo del Prado, no podemos considerarla como una manera hábil de disfrazar el carácter incompleto de las colecciones.

### **Polémicas en París**

Más extensos que los referidos al Prado en los periódicos españoles, los comentarios de la prensa francesa acerca de la reforma del Louvre expresan una reacción muy similar<sup>15</sup>. En efecto, los comentaristas aprueban los esfuerzos llevados a cabo por la nueva administración del Louvre para ordenar los cuadros por escuelas nacionales respetando, dentro de cada escuela, la cronología y agrupando en torno a la obra de un maestro las de sus discípulos y, sin que les parezca contradictorio, califican de «heureuse idée» (traducción literal de «feliz ocurrencia») la reunión de las obras maestras en el salón Carré<sup>16</sup>.

La violenta y prolija crítica que el publicista Gustave Planche hace de la reforma del Louvre sólo pretende denunciar la impericia del arquitecto (Félix Duban) y de los responsables de la decoración y acondicionamiento de las salas<sup>17</sup>. En absoluto condena la creación en el salón Carré de un panteón de las mejores obras del museo. Indudablemente, no se limita a censurar el color de las paredes o el mal gusto de las esculturas decorativas, cuyo mayor

defecto consiste en distraer la mirada de la contemplación de los cuadros, sino que también observa que, por la confrontación abrupta con los cuadros de Tiziano o Rubens, el arte de Fra Angelico sale malparado. No pone en tela de juicio, sin embargo, el interés de la comparación entre maestros de escuelas y épocas diferentes, sino el buen gusto y el tino de los responsables de la colocación de los cuadros. Desde esta perspectiva, opina que la confrontación entre los primitivos y los artistas posteriores resulta contraproducente y aboga por mantener la práctica de la anterior administración del Louvre de separar las obras de los primitivos del resto de las colecciones.

La aceptación que parece tener el nuevo salón Carré (dejando de lado las críticas a la decoración de la sala) sugiere o bien que este tipo de presentación, con su referencia explícita a la tribuna de los Uffizi, no suena arcaica, o bien que el eventual regusto de arcaísmo queda ampliamente compensado por las ventajas que ofrece. Quedando descartada la hipótesis avanzada para el caso del Museo del Prado, podemos suponer que los responsables del Louvre ven en esta concentración de sus obras maestras la posibilidad de causar un mayor impacto sobre sus visitantes y acrecentar así su prestigio.

Si faltan comentarios susceptibles de aclarar la cuestión en el momento de la creación de este tipo de salas, tal vez hallemos una documentación más fructífera cuando desaparezcan. En el Louvre, esta desaparición se produce en 1919, coincidiendo con otras reformas llevadas a cabo tras las alteraciones acarreadas por la Primera Guerra Mundial. De ahora en adelante, en el salón Carré se colocan los grandes formatos de la escuela veneciana, formando como un preámbulo a la *Grande Galerie*, en la que se exponen los demás cuadros italianos<sup>18</sup>. En el Prado la sala queda remodelada en 1899, cuando, con ocasión del centenario del artista, pasa a albergar exclusivamente cuadros de Velázquez.

Un extenso y apasionante artículo publicado en 1919 en la *Revue des Deux Mondes* denuncia de manera rotunda el desmantelamiento del salón Carré<sup>19</sup>. Sólo un estudio pormenorizado de la prensa contemporánea permitiría evaluar el grado de representatividad de esta crítica. En cualquier caso, para nosotros no dejan de tener el mayor interés los argumentos aducidos en favor de la anterior utilización del salón Carré.

Robert de la Sizeranne, el crítico de arte autor de este artículo, ve en esta reforma del Louvre el triunfo de los historiadores del arte. Para él, la adopción de una clasificación rigurosa por escuelas y por períodos significa la supeditación definitiva del museo a la mirada del historiador del arte y la consiguiente pérdida de legitimidad de los demás puntos de vista. Ante se-

mejante situación, defiende el derecho al placer y a la libertad contra la coacción pedagógica y, contra la uniformidad aburrida engendrada por una clasificación metódica que lógicamente hermana obras parecidas entre sí, aboga por el efecto saludable del contraste<sup>20</sup>.

Pero no se trata solamente de oponer la perspectiva del aficionado a la del científico, sino de denunciar las pretensiones de la historia del arte. A la «ciencia» superficial de los historiadores del arte, que se reduce poco más o menos al conocimiento de la vida y de la carrera de los pintores, opone la mirada atenta de los artistas, capaces de una comprensión mucho más profunda del arte. Y observa que, precisamente cuando procuran transmitir su saber, los artistas recurren a comparaciones y contrastes que ignoran deliberadamente las escuelas y la cronología<sup>21</sup>. Frente a este saber auténtico, la obsesión atribucionista de los conservadores los emparenta con los coleccionistas, más preocupados por el valor comercial de una obra que por la emoción estética.

Además, por sí solas las obras maestras proclaman la vanidad de la estricta ordenación cronológica y por escuelas. En el diálogo que —a sabiendas o no— mantienen entre sí, los artistas hacen caso omiso de las fronteras y de las épocas:

La verdad es que sólo los mediocres se explican por sus maestros. En otra parte hay que buscar el secreto del genio. Las obras maestras de cada escuela se emparentan entre sí, por diferentes que sean, más de lo que se emparentan con las escuelas de las que han salido. «¡Salido!» Lo dice la propia expresión. La obra maestra ya no «pertenece» a una escuela; rebasa por completo sus límites, luego escapa de la clasificación común. Si se ha salido de ella, ¿para qué quieren ustedes reintegrarla a la fuerza?<sup>22</sup>

En muchos casos, añade Sizeranne, la clasificación por escuelas nacionales resulta simplemente imposible y sólo una fuerte dosis de arbitrariedad permite a los conservadores cumplir esta tarea. Dicha arbitrariedad no es menor, en definitiva, que la que presidía a la selección de las obras maestras dignas de figurar en el salón Carré. Sizeranne no niega, en efecto, que esta selección fuera discutible; reproche que le dirige un interlocutor ficticio. A su parecer, goza sin embargo de cierta legitimidad, como expresión de un consenso madurado a lo largo de los años. Desmantelar el salón Carré significa desprestigiar el juicio de nuestros padres<sup>23</sup>.

En cuanto al aislamiento del Louvre, único museo (con los Uffizi) en ofrecer a sus visitantes una sala de obras maestras, a Sizeranne no le parece señal de arcaísmo, sino prueba de originalidad. Al adoptar una clasificación

«científica», en cierto modo el Louvre se somete a una moda que procede, en particular, de Alemania<sup>24</sup>. La referencia al país que fue enemigo en la guerra reciente pretende avivar la polémica.

### **Velázquez se impone sin librar batalla**

En el caso del Museo del Prado, no hemos encontrado en la prensa críticas tan polémicas ni tan extensas respecto al salón de la Reina Isabel, pero sí comentarios sumamente dignos de interés. Entre 1885 y 1892, dicha sala permanece cerrada por obras. Hasta 1885, una tribuna-galería situada a la altura de la primera planta permitía admirar los cuadros; desde esta galería, el visitante podía ver también las estatuas expuestas en la planta baja de la misma sala. El aspecto más patente de estas obras consiste en la separación de los dos pisos. Cuando se vuelve a abrir la sala, mantiene la función de «joyero» que se le ha asignado hasta entonces, aunque esta política museográfica ya no goza de una aprobación unánime: el pintor y crítico Ceferino Araujo no se contenta con lamentar la demora de las obras y la desacertada concepción arquitectónica de la sala, sino que pone en tela de juicio el mismo principio comparativo vigente en este recinto. Desgraciadamente, Araujo no aduce más argumentos que la invocación a «lo natural»:

Rafael y Velázquez juntos; Rubens y Beato Angélico; Tiziano y Ribera, etc., en *nefando contubernio*, se perjudican de modo deplorable y sería menester tener la retina de bronce para no sacarla herida de la contemplación de tales contrastes... Lo lógico, lo natural, lo indispensable es arreglar los cuadros en orden cronológico, exponiendo juntos los de un mismo autor y después los de sus discípulos, que es el modo de hacerlos lucir más. El barullo actual es bochornoso.<sup>25</sup>

La opinión de Araujo, no obstante, parece aislada. No la comparten ni Otazo, crítico de *La Correspondencia de España*, ni Federico Balart<sup>26</sup>. En su breve artículo, Otazo aplaude la remodelación de la sala; para él, los pocos cambios efectuados en la selección de los cuadros, así como la sustitución de algunos marcos «raqúuticos» han producido excelentes resultados. La reflexión de Balart, de mucho mayor alcance, se centra en la cuestión de la colocación de los cuadros en el museo. Para él, sigue imperando la detestable costumbre de privilegiar las reglas de simetría y equilibrio decorativo en detrimento de la función pedagógica del museo<sup>27</sup>. Ahora bien, desde esta perspectiva pedagógica, no le parece condenable la existencia de una sala de obras maestras. Si, de forma general, preconiza una clasificación por es-



cuelas nacionales, defiende también la utilidad de una confrontación de artistas excepcionales:

Desde muy antiguo ha reconocido la dirección del Museo la conveniencia de no confinar á los grandes maestros en sus escuelas respectivas, haciendo así poco menos que imposible el parangón de unos con otros. La sala elíptica, antes y después de su reforma, ha sido palenque donde con las mejores armas han medido sus fuerzas los grandes justadores del arte.<sup>28</sup>

Ya hemos mencionado que algunos años después, R. de la Sizeranne abogará con términos parecidos por la desvinculación de los genios de cualquier determinación histórico-geográfica. Sin embargo, los hechos no van a tardar en desmentir la apariencia de casi unanimidad en torno a esta opción museográfica. En 1899, cuando, en el contexto de la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, se produce la sustitución de las obras maestras por una selección de los mejores cuadros de Velázquez, nadie parece protestar contra la desaparición de la «tribuna» del museo. ¿Será ya mayoritaria la opinión expresada algunos años antes por Araujo, quien, por cierto, sugería en aquel entonces que en dicha sala las «mezcolanzas perniciosas» diesen paso a una presentación monográfica de la obra de Velázquez o Murillo<sup>29</sup>?

Parece razonable pensar que los cambios que se producen en 1899 se explican más por el deseo de hacer del museo un actor esencial del encumbramiento de la figura de Velázquez que por una voluntad decidida de acabar con la anterior museografía. Al reunirse las mejores obras de Velázquez en el corazón del edificio se aprecia claramente el papel que sus responsables quieren asignar al museo en la reivindicación del arte español. La yuxtaposición, en el salón de la Reina Isabel, de obras de Murillo, Rubens, Velázquez, Tiziano... significaba simplemente que, en el panteón de la pintura occidental, España disponía de un lugar comparable al de las demás naciones; afirmación audaz en la Europa de principios del siglo XIX, aunque mucho menos a finales del siglo. Con la instalación de Velázquez en el centro espacial y simbólico del edificio, el museo asume mucho más abiertamente su función de promotor de la gloria patria y del patrimonio nacional<sup>30</sup>.

### **Los elegidos**

Si, como hemos dicho, existió un consenso bastante amplio sobre la utilidad del salón de la Reina Isabel mientras existió esta sala en el Prado, debe-

mos preguntarnos si el consenso abarcaba también la selección y la colocación de las obras en las paredes de la sala. Pero antes de abordar esta cuestión, es menester intentar identificar los cuadros expuestos en esta sala entre los años 1853 y 1899<sup>31</sup>.

Los catálogos del museo correspondientes a dicha época constituyen la principal base documental de nuestro estudio. Desgraciadamente, sólo parte de los catálogos del museo publicados a partir de 1854 ofrecen información sobre la localización de los cuadros expuestos. Este es el caso de las ediciones de 1872, 1873, 1889 y 1893, mientras que las ediciones de 1854, 1858, 1876, 1878, 1882 y 1885 no facilitan ninguna indicación al respecto. Las alteraciones que sufre la selección de obras durante todo el periodo exigen por lo tanto que acudamos a otras fuentes para completar nuestra información, en particular en lo referente a los años 1853-1871<sup>32</sup>.

Los artículos de prensa y los relatos de viaje que hemos seleccionado por su riqueza y fiabilidad documental proporcionan datos muy útiles, pero, como es de suponer, nunca presentan una descripción exhaustiva de la sala y, en muchos casos, sus autores se contentan con evocar los cuadros que les han llamado la atención. Además, la fecha de las visitas del Museo no siempre puede determinarse con exactitud. Estos testimonios, sin embargo, contribuyen a un conocimiento más preciso del contenido de la sala.

Nada o poco nos dicen los catálogos y los relatos de visitas, sin embargo, sobre la colocación exacta de los cuadros en la sala. Por suerte, disponemos de un grabado y de tres fotografías que nos permiten suplir en parte esta deficiencia y completar también nuestra información sobre la lista de cuadros seleccionados.

Para obtener una visión precisa de las obras presentes en la sala, en el transcurso de su historia, hemos elaborado un cuadro que recoge los datos extraídos de los siguientes documentos, presentados en orden cronológico:

*A: 1854*

Grabado titulado *La Tribuna del Museo de Pintura en Madrid*, firmado Renard, sobre un dibujo de Barroeta, publicado en *La Ilustración* el 29 de mayo de 1854.

*B: 1855*

Octavia Walton Le Vert, *Souvenirs of Travel*, Nueva York, S. H. Goetzel and Co., 1857 (el capítulo dedicado al Prado lleva la fecha del 16 de marzo de 1855).

*C: 1859*

Louis Clément de Ris, *Le Musée Royal de Madrid*, París, Renouard, 1859.

*D: 1860*

Richard Roberts, *An Autumn Tour in Spain in the Year 1859*, Londres, Saunders, Otley and Co., 1860.

*E: 1864*

André Absinthe Lavice, *Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises. Précédé d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables*, París, Veuve J. Renouard, 1864<sup>33</sup>.

*F: 1873*

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Compendio del Catálogo oficial descriptivo é histórico redactado por el mismo autor*, Madrid, Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873<sup>34</sup>.

*G: entre 1872 y 1879*

Fotografía de Jean Laurent, sin fecha (entre 1872 y 1879<sup>35</sup>), Madrid, Archivo Ruiz-Vernacci, número C-1714.

*H: 1889*

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia, 1889.

*I: 1893*

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia, 1893.

*J: entre 1892 y 1899*

a) Fotografía de Jean Laurent, sin fecha (entre 1892 y 1899<sup>36</sup>), Madrid, Archivo Ruiz-Vernacci, número C-3066.

b) Fotografía de Jean Laurent, sin fecha (entre 1892 y 1899<sup>37</sup>), Madrid, Archivo Ruiz-Vernacci, número C-3067.

En el cuadro que se incluye a continuación señalamos entre corchetes el número que identifica el cuadro en el inventario de 1857 (véase *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La colección real*, Madrid, 1990) y el que corresponde al inventario actualizado.

En los casos en que la imprecisión de los documentos no permite estar totalmente seguro de la localización de una obra, lo señalamos con un signo de interrogación.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Agüero</b> , Benito Manuel de, <i>Paisaje</i> [300/894] [atribuido anteriormente a Mazo, Juan Bautista Martínez del]						X		X	X	
<b>Allori</b> , Alessandro, <i>El Descendimiento</i> [461/511] [atribuido anteriormente a Volterra, Daniele de]						X		X	X	
<b>Angelico</b> , Fra Giovanni, <i>La Anunciación</i> [3032/15]						X		X		
<b>Antolínez</b> , José, <i>El tránsito de la Magdalena</i> [543/591]			X		X					
<b>Barocci</b> , Federico, <i>El Nacimiento</i> [637/18]					X	X		X	X	X <sub>a</sub>
<b>Bassano</b> (Jacopo da Ponte), <i>La expulsión de los mercaderes del templo</i> [632/27]					X					
<b>Bassano</b> (Jacopo da Ponte), <i>La expulsión de los mercaderes del templo</i> [796/28]					X					
<b>Bassano</b> (Jacopo da Ponte), <i>Los israelitas beben el agua milagrosa</i> [757/6312]					X					
<b>Bellini</b> , Giovanni, <i>La Virgen y el Niño entre dos santas</i> [665/50]						X		X	X	X <sub>b</sub>
<b>Bouts</b> , Dirk, <i>La Anunciación-La Visitación-La Adoración de los ángeles-La Adoración de los Magos</i> [454/1461] [atribuido anteriormente a Meiren, Jan Baptist van der]			X	X	X			X	X	X <sub>b</sub>
<b>Cabezalero</b> , Juan Martín, <i>La Asunción</i> [57/658] [atribuido anteriormente a Cerezo, Mateo]					X					
<b>Campin</b> , Robert, <i>San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl</i> [1401/1513] [atribuido anteriormente a Eyck, Jan van]						X		X	X	
<b>Campin</b> , Robert, <i>Santa Bárbara</i> [1403/1514] [atribuido anteriormente a Eyck, Jan van]						X		X	X	
<b>Campin</b> , Robert, <i>Los desposorios de la Virgen</i> [409/1887] [atribuido anteriormente a la escuela de Eyck, Jan van]					X	X				
<b>Campin</b> , Robert, <i>La Anunciación</i> [408/1915] [atribuido anteriormente a la escuela de Eyck, Jan van]					X					
<b>Cano</b> , Alonso, <i>La Virgen y el Niño</i> [307/627]						X	X	X	X	
<b>Cano</b> , Alonso, <i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i> [166/629]					X					
<b>Carducho</b> , Bartolomé, <i>El Descendimiento</i> [638/66]					X					

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Carraci</b> , Annibale, <i>Venus y un sátiro</i> [688/71]						X				
<b>Carraci</b> , Annibale, <i>La Asunción</i> [883/75]						X	X		X	X a
<b>Carreño de Miranda</b> , Juan, <i>Carlos II</i> [513/642]					X					
<b>Carreño de Miranda</b> , Juan, <i>Pedro Ivanowitz Potemkin, embajador de Rusia</i> [517/645]						X		X	X	X a
<b>Catena</b> (Vincenzo di Biagio), <i>Cristo dando las llaves a San Pedro</i> [414/20] [atribuido anteriormente a Bellini, Giovanni]					X	X		X	X	
<b>Cavarozzi</b> , Bartolomeo, <i>La Sagrada Familia y santa Catalina</i> [631/146] [atribuido anteriormente a Gentileschi, Orazio]					X					
<b>Coello</b> , Claudio, <i>La Virgen y el Niño adorados por San Luis, rey de Francia</i> [306/661]					X					
<b>Correggio</b> (Antonio Allegri), <i>La Virgen, el Niño Jesús y San Juan</i> [831/112]					X	X	X	X	X	X a
<b>Correggio</b> (Antonio Allegri), « <i>Noli me tangere</i> » [809/397]		X			X	X		X	X	
<b>Coyppel</b> , Antoine, <i>Susana acusada de adulterio</i> [1037/2247] [atribuido anteriormente a Coyppel, Noël]					X					
<b>Cranach, el Viejo</b> (Lucas Sunder o Mullet de Cranach), <i>Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau</i> [1020/2175]				X						
<b>Cranach, el Viejo</b> (Lucas Sunder, o Mullet de Cranach), <i>Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau</i> [1006/2176]				X						
<b>David</b> , Gérard, <i>La Virgen con el Niño</i> [429/1537] [atribuido anteriormente a Leyden, Lucas de, o a Mabuse (Jan Gossart de Maubege)]						X	X	X	X	X a
<b>Dughet</b> , Gaspard, <i>La Magdalena penitente</i> [903/136]			X		X	X		X		
<b>Durero</b> , Alberto, <i>Autorretrato</i> [972/2179]			X		X	X	X	X	X	X a
<b>Durero</b> , Alberto, <i>Desconocido</i> [992/2180]					X	X				X a
<b>Falcone</b> , Aniello, <i>Soldados romanos en el circo</i> [1860/93] [atribuido anteriormente a Castiglione, Giovanni Benedetto]						X		X		
<b>Fyt</b> , Jan, <i>Bodegón con un perro y un gato</i> [1323/1529] [atribuido anteriormente a Weenix, Jan]					X					
<b>Gentileschi</b> , Orazio (?), <i>El Niño Jesús dormido sobre la Cruz</i> [317/1240] [atribuido anteriormente a Zurbarán, Francisco de]									X	

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Giorgione</b> (?) (Giorgio da Castelfranco Giorgione), <i>La Virgen, con el Niño en brazos, entre San Antonio de Padua y San Roque</i> [418/288] [atribuido anteriormente a Pordenone (Giovanni Antonio de Sacchis)]					X	X	X	X	X	X
<b>Greco</b> , El (Domenicos Theotokopoulos), <i>Un caballero</i> [373/806]									X	X
<b>Greco</b> , El (Domenicos Theotokopoulos), <i>Un caballero</i> [1149/810]					X	X				
<b>Greco</b> , El (Domenicos Theotokopoulos), <i>Un caballero</i> [1153/812]										
<b>Guercino</b> (Giovan Francesco Barbieri), <i>San Pedro, libertado por un ángel</i> [603/200]					X	X		X	X	
<b>Guercino</b> (Giovan Francesco Barbieri), <i>Cupido</i> [714/205]					X					
<b>Guercino</b> (Giovan Francesco Barbieri), <i>Diana</i> [738/206]					X					
<b>Holbein</b> , Hans(?), <i>Retrato de anciano</i> [1018/2182]						X		X	X	
<b>Iriarte</b> , Ignacio, <i>Paisaje con un torrente</i> [532/836]					X	X				
<b>Jordaens</b> , Jacob, <i>Meleagro y Atalanta</i> [1680/1546]						X	X	X	X	X
<b>Jordaens</b> , Jacob, <i>La familia de Jordaens en un jardín</i> [1571/1549]						X	X	X	X	X
<b>Juanes</b> , Juan de (Vicente Juan Masip), <i>San Esteban, acusado de blasfemo</i> [337/839]									X	X
<b>Juanes</b> , Juan de (Vicente Juan Masip), <i>El Salvador</i> [329/844]						X				
<b>Juanes</b> , Juan de (Vicente Juan Masip), <i>Melquisedec, rey de Salem</i> [328/853]						X				
<b>Juanes</b> , Juan de (Vicente Juan Masip), <i>El Sumo Sacerdote Aarón</i> [330/854]						X				
<b>Leonardo da Vinci</b> , <i>Santa Ana, la Virgen y el Niño</i> (copia) [917/349]					X					
<b>Leonardo da Vinci</b> , <i>Mona Lisa, «La Gioconda»</i> (copia) [666/504]					X					
<b>Lorena</b> (Claude Gellée), <i>Paisaje con San Onofre</i> [975/2256]						X		X	X	
<b>Lorena</b> (Claude Gellée), <i>Paisaje con Santa María de Cervelló</i> (?) [1049/2259]					X	X		X	X	X
<b>Lotto</b> , Lorenzo, <i>Micer Marsilio y su esposa</i> [797/240]					X	X	X	X	X	
<b>Luini</b> , Bernardino, <i>Salomé recibiendo la cabeza del Bautista</i> [799/243]						X	X	X	X	
<b>Luini</b> , Bernardino, <i>Jesús y San Juan, abrazándose</i> (copia) [739/241]						X		X	X	X

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Mabuse</b> (Jan Gossart de Maubege), <i>Cristo entre la Virgen María y San Juan Bautista</i> [427/1510] [atribuido anteriormente a Schongauer, Martin]			X		X	X		X		X b
<b>Mabuse</b> (Jan Gossart de Maubege), <i>La Virgen de Lovaina</i> [457/1536]						X		X	X	
<b>Mantegna</b> , Andrea, <i>El tránsito de la Virgen</i> [887/248]					X	X	X	X	X	X a
<b>Masip</b> , Vicente, <i>El martirio de Santa Inés</i> [75/843] [atribuido anteriormente a Juanes, Juan de]						X		X		
<b>Masip</b> , Vicente, <i>La Visitación</i> [73/851] [atribuido anteriormente a Juanes, Juan de]						X		X		
<b>Masip</b> , Vicente, <i>Retrato de don Luis Castellá de Vilanova</i> [169/855] [atribuido anteriormente a Juanes, Juan de]									X	
<b>Memling</b> , Hans, <i>La Natividad; La adoración de los Magos; La purificación</i> [2838/1557]				X	X	X		X		
<b>Memling</b> , Hans, <i>La adoración de los Magos</i> (copia de una obra de Weyden, Rogier van der) [467/1558]				X	X					
<b>Mengs</b> , Antón Rafael, <i>La adoración de los pastores</i> [1057/2204]					X	?		X		
<b>Mengs</b> , Antón Rafael, <i>Autorretrato</i> [1010/2197]					X					
<b>Metsys</b> , Jan, <i>La Virgen María</i> [424/1562] [atribuido anteriormente a Metsys, Quintin]					X					
<b>Metsys</b> , Jan, <i>El Salvador</i> [426/1561]					X					
<b>Miguel Ángel</b> (discípulo de), <i>La flagelación</i> [721/57]	X									
<b>Morales</b> , Luis de, <i>La Virgen y el Niño</i> [157/944]					X	X	X	X	X	X b
<b>Moro</b> , Antonio (Anton van Dashorst Mor), <i>Pejeron, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba</i> [651/2107] [atribuido anteriormente a la escuela veneciana]						X	X	X	X	X b
<b>Moro</b> , Antonio (Anton van Dashorst Mor), <i>La reina María de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II</i> [1446/2108]					X	X	X	X	X	
<b>Moro</b> , Antonio (Anton van Dashorst Mor) <i>Caballero de la Orden de Santiago</i> (copia por González, Bartolomé), [206/1143] [atribuido anteriormente a Sánchez Coello, Alonso]					X	X		X		
<b>Muñoz</b> , Sebastián, <i>Autorretrato</i> (?) [312/957]					X					
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>Adoración de los pastores</i> [191/961]						X		X	X	
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>Los niños de la concha</i> [202/964]					X	X			X	
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>La Concepción «de El Escorial»</i> [229/972]	X	?			X					

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>Inmaculada Concepción</i> [275/973]									X	
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>La Virgen con el Niño</i> [271/976]						X	X	X		X a
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>Aparición de la Virgen a San Bernardo</i> [315/978]	X				X					
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>La descendión de la Virgen para premiar los escritos de San Ildefonso</i> [326/979]	X		X		X					
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>El martirio de San Andrés</i> [182/982]					X					
<b>Murillo</b> , Bartolomé Esteban, <i>San Francisco de Paula</i> [173/990]								X		
<b>Neefs, el Viejo</b> , Pieter, <i>Interior de una iglesia</i> [1305/1599 ó 1419/1602 ó 1545/1603 ó 2831/1605]					X					
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Concierto rústico</i> [1084/2126]					X	X		X		
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Concierto rústico</i> [1085/2121]					X					
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Cocina aldeana</i> [1025/2122] [atribuido anteriormente a Ostade, Isaac van]					X					
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Aldeanos cantando</i> [1026/2123] [atribuido anteriormente a Ostade, Isaac van]					X					
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Los cinco sentidos: la vista</i> (copia por Victoryns, Anthony), [1005/2124] [atribuido anteriormente a Ostade, Isaac van]					X					
<b>Ostade</b> , Adriaen van, <i>Los cinco sentidos: el oído</i> (copia por Victoryns, Anthony), [1004/2125] [atribuido anteriormente a Ostade, Isaac van]					X					
<b>Parmigianino</b> (Francesco Mazzola), <i>Pedro Maria Rossi, conde de San Segundo</i> [867/279]						X	X	X	X	X a
<b>Parmigianino</b> (Francesco Mazzola), <i>Camilla Gonzaga, condesa de San Segundo, y sus hijos</i> [929/280] [atribuido anteriormente a Bronzino, Agnolo]						X	X	X	X	X a
<b>Parmigianino</b> (Francesco Mazzola), <i>Santa Bárbara</i> [832/282]						X		X	X	X a
<b>Parmigianino</b> (Francesco Mazzola), <i>La Sagrada Familia con un ángel</i> [879/283]					X			X		X a
<b>Patinir</b> , Joachim (y Metsys, Quintin), <i>Las tentaciones de San Antonio Abad</i> [504/1615]			X	X	X					
<b>Pereda</b> , Antonio de, <i>San Jerónimo</i> [287/1046]					X					
<b>Pino</b> , Marco del (Marco da Siena), <i>Cristo muerto sostenido por dos ángeles</i> [707/58] [atribuido anteriormente a la escuela de Miguel Ángel]						X		X		
<b>Piombo</b> , Sebastiano del (Sebastiano Luciani), <i>Jesús con la cruz a cuestas</i> [779/345]					X	X	X	X	X	X a



	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Piombo</b> , Sebastiano del (Sebastiano Luciani), <i>Bajada de Cristo al Limbo</i> [759/346]					X					
<b>Piombo</b> , Sebastiano del (Sebastiano Luciani), <i>Jesús con la cruz a cuestas</i> [689/348]						X		X		
<b>Pitati</b> , Bonifazio di, <i>Adoración de los pastores</i> [786/269] [atribuido anteriormente a Palma el Viejo (Jacopo Negretti)]					X	X				
<b>Pontorno</b> (Jacopo Carrucci), <i>Sagrada Familia con San Juanito</i> [789/287]								X		
<b>Poussin</b> , Nicolas, <i>La caza de Meleagro</i> [1050/2320]			X		X	X				X <sub>b</sub>
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>La Sagrada Familia del cordero</i> [798/296]					X	X		X	X	X <sub>a</sub>
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>La Virgen del pez</i> [741/297]				X		X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>Caida en el camino del calvario</i> [784/298]	X		X	X	X					
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>El cardenal</i> [905/299]					X	X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>La Sagrada Familia, llamada «la Perla»</i> [726/301]		X		X				X	X	X <sub>a</sub>
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>La Virgen de la Rosa</i> [794/302]						X	X			
<b>Rafael</b> (Rafaello Sanzio), <i>La Sagrada Familia del roble</i> [723/303]						X	X			
<b>Rembrandt</b> (Rembrandt Harmensz van Rijn), <i>Artemisa</i> [1330/2132]			X		X	X		X	X	X <sub>b</sub>
<b>Reni</b> , Guido, <i>La Virgen de la silla</i> [751/210]					X					
<b>Reni</b> , Guido, <i>El apóstol Santiago el Mayor</i> [836/212]		X								
<b>Reni</b> , Guido, <i>Asunción y coronación de la Virgen</i> [928/213]					X	X		X	X	
<b>Ribalta</b> , Francisco, <i>Cabeza de un alma bienaventurada</i> [84/1063]					X					
<b>Ribalta</b> , Juan, <i>San Mateo y San Juan Evangelista</i> [331/1065] [atribuido anteriormente a Ribalta, Francisco]					X	X		X	X	X <sub>b</sub>
<b>Ribera</b> , José de, <i>San Simón</i> [180/1091]										X <sub>a</sub>
<b>Ribera</b> , José de, <i>San Jerónimo</i> [86/1096]					X					
<b>Ribera</b> , José de, <i>El martirio de San Felipe</i> [42/1101]	X		X		X					
<b>Ribera</b> , José de, <i>San Simón</i> [441/1091]									X	
<b>Ribera</b> , José de, <i>El sueño de Jacob</i> [116/1117]						X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Ribera</b> , José de, <i>Isaac y Jacob</i> [485/1118]						X	X			

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Ribera</b> , José de, <i>San Pablo, ermitaño</i> [473/1115]									X	
<b>Romano</b> , Giulio (Giulio Pippi), <i>Adoración de los pastores</i> [827/322]					X	X		X	X	X b
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>Lucha de San Jorge con el dragón</i> [1442/1644]						X		X	X	X b
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>Andrómeda, libertada por Perseo</i> [1654/1663]						X	X	X	X	X b
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>María de Médicis</i> [1345/1685]						X		X	X	
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>Felipe II, a caballo</i> [1400/1686]					X					
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>Tomás Moro</i> [1515/1688] [copia de una obra de Holbein]			X		X					
<b>Rubens</b> , Peter Paul, <i>El jardín de amor</i> [1576/1690]									X	X b
<b>Sacchi</b> , Andrea, <i>Cristo coronado de espinas</i> (copia de Annibale Carracci) [713/83] [atribuido anteriormente a Carracci, Ludovico]						X		X		
<b>Sánchez Coello</b> , Alonso, <i>La infanta Isabel Clara Eugenia</i> [154/1137]					X				X	X b
<b>Sánchez Coello</b> , Alonso, <i>Desposorios místicos de Santa Catalina</i> [501/1144]					X					
<b>Sarto</b> , Andrea del (Andrea da Angiolo), <i>Lucrecia di Baccio del Fede, mujer del pintor</i> [664/332]			X		X	X	X	X	X	
<b>Sarto</b> , Andrea del (Andrea da Angiolo), <i>La Virgen, el Niño, San Juan y dos ángeles</i> [681/333]			X ?		X	X				
<b>Sarto</b> , Andrea del (Andrea da Angiolo), <i>La Virgen, el Niño, San Juan y dos ángeles</i> [911/338]			X ?		X	X				
<b>Sarto</b> , Andrea del (Andrea da Angiolo), <i>La Virgen y el Niño entre Tobías y San Rafael, o Virgen de la Escalera</i> [772/334]	X				X					
<b>Sarto</b> , Andrea del (Andrea da Angiolo), <i>La Virgen y el Niño Jesús</i> [871/337]								X	X	
<b>Sassoferrato</b> (Giovanni Battista Salvi), <i>La Virgen en meditación</i> [886/341]						X	X	X	X	X a
<b>Sassoferrato</b> (Giovanni Battista Salvi), <i>La Virgen con el Niño dormido</i> [888/342]					X					
<b>Scarsella</b> , Ippolito, <i>Virgen con el Niño</i> [819/344] [atribuido anteriormente a Carracci, Annibale]						X				
<b>Teniers II</b> , David, <i>Fiesta y comida aldeana</i> [1448/1788]					X					
<b>Teniers II</b> , David, <i>El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas</i> [1274/1813]					X					
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>General veneciano: Sebastián Venero</i> [919/366]					X	X		X	X	

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>El arzobispo Pedro</i> [904/369]					X	X		X	X	
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>Un jesuita</i> [874/370]					X					
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>Un magistrado veneciano</i> [626/374]						X		X		X <sub>b</sub>
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>El caballero de la cadena de oro</i> [645/378]					X	X		X		
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>Busto de mujer</i> [870/381] [también atribuido a Marietta Robusti]					X					
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>Busto de mujer</i> [1112/382 ó 1144/383 ó 1145/384 ó 1117/385]					X					
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti), <i>Visita de la reina de Saba a Salomón</i> [1126/394]									X	X <sub>b</sub>
<b>Tintoretto</b> (Jacopo Robusti (?), Domenico (?)), <i>Busto de hombre</i> [1139/376] [atribuido anteriormente a Tintoretto, (Jacopo)]						X		X		
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>El emperador Carlos V</i> [765/409]						X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg</i> [685/410]				X	X					
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Felipe II</i> [769/411]						X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Daniello Barbaro, patriarca de Aquileya</i> [682/414]					X					
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>La bacanal</i> [864/418]	X		X			X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Ofrenda a la diosa de los amores</i> [852/419]	X		X			X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Venus y Adonis</i> [801/422]	X	X	X		X	X		X	X	X <sub>a</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Sísifo</i> [756/426]					X					
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Salomé con la cabeza del Bautista</i> [776/428]			X		X					
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>La Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina</i> (?) [792/434] [atribuido anteriormente a Giorgione]					X	X	X	X	X	X <sub>b</sub>
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), « <i>Ecce-Homo</i> » [435/42 ó 914/437]					X					
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>Jesús y el Cirineo</i> [2939/439]						X				
<b>Tiziano</b> (Tiziano Vecellio), <i>La Dolorosa</i> [465/443 ó 922/444]					X					
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>El prendimiento</i> [1607/1477]					X	X		X	X	X <sub>b</sub>

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>El pintor Martín Ryckaert</i> [1233/1479]						X		X	X	X b
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>Diana Cecil, condesa de Oxford</i> [1245/1481]						X		X	X	X a
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>El conde Enrique de Bergh</i> [1392/1486]						X		X	X	
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>Sir Endimion Porter y Anton van Dyck</i> [1407/1489]	X				X	X		X	X	X b
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>El músico Enrique Liberti</i> [1447/1490]						X				
<b>Van Dyck</b> , Anton, <i>La serpiente de metal</i> [1251/1637] [atribuido anteriormente a Rubens, Peter Paul]	X		X		X	X	X	X		
<b>Vanni</b> , Francesco (?), <i>Encuentro de las Marías y San Juan</i> [858/474] [atribuido anteriormente a Francesco, Vanni]						X				
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño</i> [87/1169]						X	X	X	X	
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Los borrachos, o El triunfo de Baco</i> [138/1170]						X	X	X	X	X b
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>La fragua de Vulcano</i> [195/1171]								X		
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>La rendición de Breda</i> [319/1172]	X	X		X	X					
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Las bilanderas</i> [335/1173]						X	X		X	X a
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Las Meninas</i> [155/1174]				X	X					
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Mercurio y Argos</i> [295/1175]						X	X		X	X a
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>El príncipe Baltasar Carlos</i> [332/1180]	X			X	X					
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Don Gaspar de Guzmán, duque de Olivares</i> [177/1181]			X		X					
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Felipe IV</i> [200/1184]						X	X			
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Felipe IV</i> [156/1185]					X					
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>El cardenal-infante don Fernando de Austria</i> [278/1186]								X	X	X a
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>La infanta doña Margarita de Austria</i> [198/1192]						X	X	X	X	
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Juan Martínez Montañés</i> [81/1194]			X		X	X	X	X	X	X a
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Pablo de Valladolid</i> [107/1198]					X	X	X	X	X	X b
<b>Velázquez</b> , Diego, <i>Retrato de joven</i> [139/1224]					X	X				
<b>Veronés</b> (?) (Benedetto Caliari), <i>La Virgen y el Niño con Santa Lucía y un mártir</i> [719/490] [atribuido anteriormente a Veronés (Paolo Caliari)]								X	X	

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
<b>Veronés</b> (Paolo Caliari), <i>Venus y Adonis</i> [843/482]	X				X	X	X	X	X	X
<b>Veronés</b> (Paolo Caliari), <i>La disputa con los Doctores en el templo</i> [899/491]	X				X					
<b>Veronés</b> (Paolo Caliari), <i>Moisés, salvado de las aguas del Nilo</i> [691/502]					X	X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Weyden</b> , Rogier van der, <i>El descendimiento</i> (copia por Michiel Coxcie) [1046/1893]					X	X		X		
<b>Wouerman</b> , Philips, <i>Partida de caza y pesca</i> [1383/2147]			X		X					
<b>Wouerman</b> , Philips, <i>Cacería de liebres</i> [1377/2148]			X		X					
<b>Zurbarán</b> , Francisco de, <i>Visión de San Pedro Nolasco</i> [190/1236]	X				X	X	X	X	X	
<b>Zurbarán</b> , Francisco de, <i>Lucha de Hércules con la hidra de Lerna</i> [223/1249]					X					
<b>Anónimo español</b> (siglo XVI), <i>Don Diego Hurtado de Mendoza</i> (?) [2864/295]						X	X	X	X	X <sub>a</sub>
<b>Anónimo flamenco</b> (siglo XV), <i>El devoto y el distraído en misa</i> [463/1918]					X					
<b>Anónimo flamenco</b> (siglo XVI), <i>La adoración de los Magos</i> (trípico) [493/1361] [atribuido anteriormente a Lucas de Leyden]									X	
<b>Anónimo italiano</b> (siglo XVI), <i>El tañedor de viola</i> [861/55] [atribuido anteriormente a Agnolo Bronzino]					X	X	X	X	X	
<b>Anónimo italiano</b> (siglo XVI), <i>El coronel Francisco Verdugo</i> (?) [528/368] [atribuido anteriormente a El Greco (Domenicos Theotokopoulos)]					X			X	X	X <sub>b</sub>
<b>Anónimo italiano</b> (siglo XVI), <i>Retrato de mujer</i> [380/527]					X					
<b>Anónimo italiano</b> (hacia 1600), <i>El diluvio universal</i> [696/535] [atribuido anteriormente a la escuela lombarda]						X		X		
<b>Anónimo veneciano</b> , <i>Retrato de hombre</i> [782/530]					X					
<b>Anónimo veneciano</b> , <i>Retrato de hombre</i> [815/531]					X	X				

Como lo evidencia el cuadro, la selección de las obras sufrió modificaciones importantes a lo largo de todo el periodo. A esta observación podemos añadir otra: el recuento del número de pinturas presentes en la sala según los catálogos de 1873, 1889 y 1893 arroja respectivamente para estas

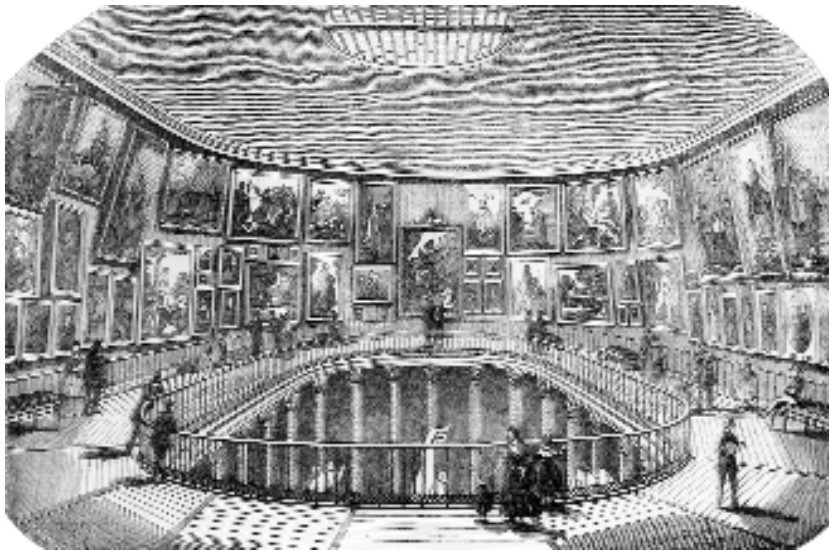
fechas las cifras de 114, 98 y 90. La proporción de estas obras respecto al total de los cuadros expuestos en el museo se situaba por lo tanto en torno al 5 por ciento. Más interesante nos parece destacar la paulatina reducción de obras expuestas en la sala; hemos de suponer, en efecto, que traduce la tendencia general de la museología de finales del siglo XIX y principios del XX a abandonar la tradicional densidad expositiva. Las fotografías de la sala confirman esta evolución.

Los distintos documentos gráficos nos permiten constatar también que la forma de presentar los cuadros no varía sustancialmente. En particular, se acata con cierto rigor la regla de la simetría en la colocación de los lienzos. Notemos igualmente que la configuración general de la sala determina la existencia de un lugar privilegiado (correspondiente al altar del templo, si pensamos en la descripción de Chueca Goitia). Según los documentos que poseemos, dicho lugar está ocupado sucesivamente por dos cuadros de Rafael: primero la *Caída en el camino del calvario*<sup>38</sup> y después *La Virgen del Pez*<sup>39</sup>.

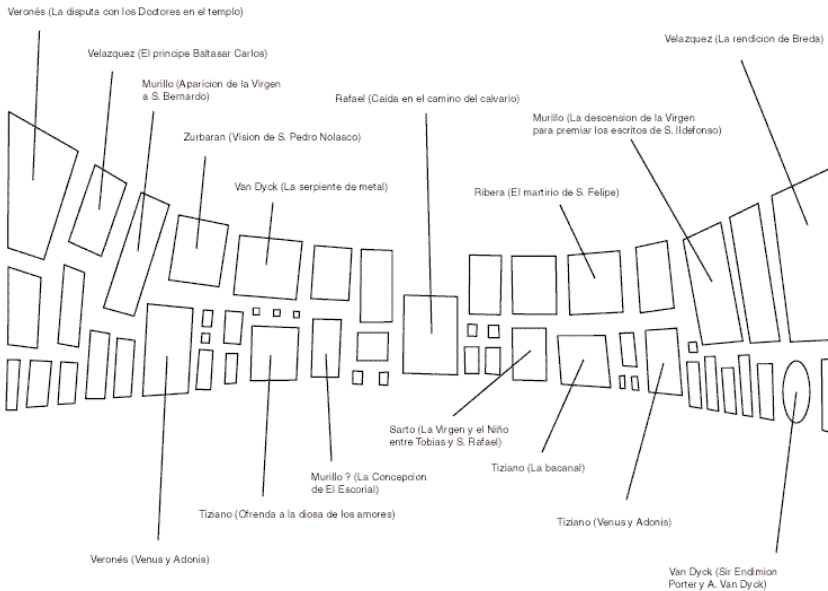
Es de observar, finalmente, que la separación de las dos plantas no constituye la única transformación de la sala cuando vuelve a abrir en 1892; aparecen entonces, en la decoración del techo realizada por Arturo Mélida, cartuchos que llevan nombres de pintores (podemos ver en la fotografía los de Murillo y Tiziano). Se trata de un dispositivo muy comparable con el de los medallones de la fachada, mediante el cual el Museo revela muy explícitamente uno de sus propósitos: glorificar ciertas figuras de la historia del arte e infundir al público respeto por ellas.

Las grandes figuras del salón de la Reina Isabel son Rafael, Tiziano, Velázquez, Murillo y, en menor medida, Rubens y Van Dyck; autores de los que se expone, desde el principio y hasta el final, un número notable de obras. Parece razonable, sin embargo, no fijarse sólo en este criterio y tener en cuenta las disponibilidades del museo. Vemos así que, durante todo el periodo, se expone también un número relativamente importante de cuadros de Sarto y Veronés, a pesar de que sean menos las obras disponibles de estos artistas. A este respecto, los casos de Mantegna y Fra Angelico son ejemplares: los dos cuadros de la colección están presentes en la sala de la Reina Isabel, por lo cual convendría hablar de una alta valoración de estos artistas, a pesar de su muy escasa representación (algo parecido pasa con las pocas obras de Sassoferrato o Parmigianino de las que dispone el Museo).

Cierta desproporción entre las obras disponibles y las seleccionadas se observa, en cambio, en los casos de Cano, El Greco, Juanes, Ribera y Zurbarán (y en menor medida Tintoretto). Con la excepción de Ribera, la posición secundaria de estos pintores respecto a Velázquez y Murillo no sorprende mucho<sup>40</sup>.



1 La Tribuna del Museo de Pintura de Madrid. Firmado Renard, sobre un dibujo de Barroeta, publicado en *La Ilustración* el 29 de mayo de 1854.



2 Esquema realizado a partir de la figura 1.

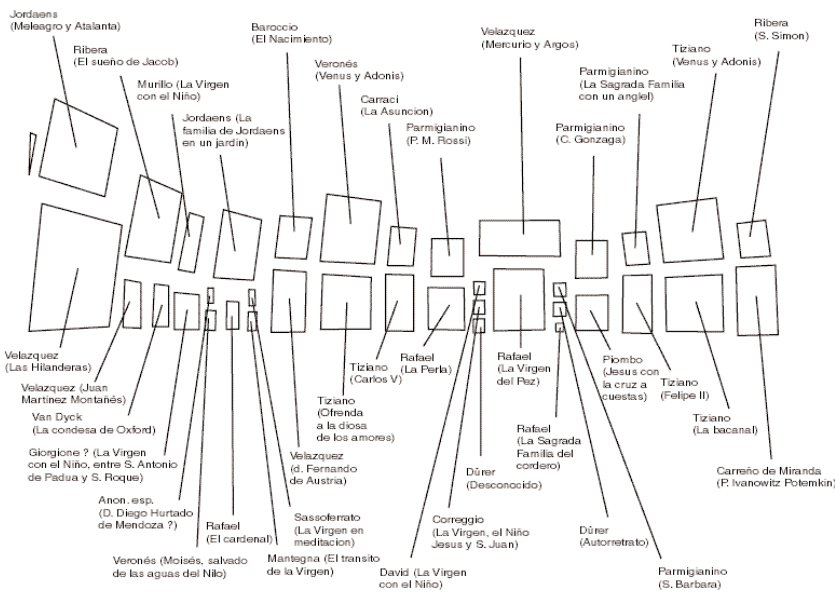
La escasísima presencia de El Greco, sin embargo, no deja de ser extraña. Ciertamente es que, como ha mostrado el profesor Álvarez Lopera, el redescubrimiento de El Greco no culmina antes de principios del siglo XX y Lavi- ce no debía ser el único, en 1864, en considerar innecesaria la presencia de El Greco en el salón de la Reina Isabel<sup>41</sup>. No obstante, la adquisición de la *Trinidad*, en 1827, para la colección real podría indicar un temprano interés por este pintor, aunque ni este cuadro, ni tampoco los cuadros religiosos que ingresan en la colección cuando, en 1872, se produce la incorporación







5 Vista de la sala Isabel II, en el Museo del Prado. Fotografía de Jean Laurent, sin fecha (entre 1892 y 1899). Madrid, Archivo Ruiz-Vernacci, núm. C-3066.



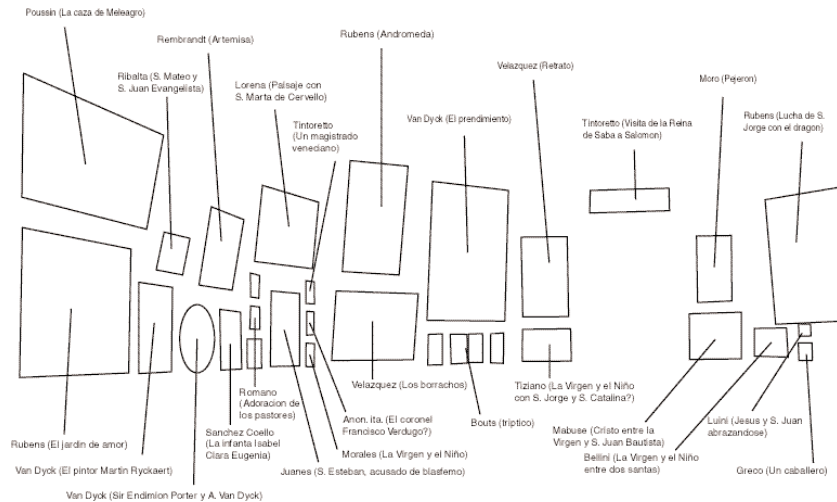
6 Esquema realizado a partir de la figura 5.

artista, pero sabemos, por ejemplo, que cuando abrió el museo en 1819 ya se presentaban al público la mayoría de los cuadros disponibles: quince<sup>42</sup>. Otra manifestación del reconocimiento alcanzado por Juan de Juanes es su inclusión inmediata en la lista (difícilmente elaborada, en 1828) de los pintores españoles dignos de figurar en los medallones de la fachada del Museo. Estos datos sugieren que la valoración de Juan de Juanes por los responsables del museo era bastante alta desde su apertura; quizás no suficientemente alta, sin embargo, como para acceder plenamente a la sala de obras maestras.

7 Vista de la sala Isabel II, en el Museo del Prado. Fotografía de Jean Laurent, sin fecha (entre 1892 y 1899). Madrid, Archivo Ruiz-Vernacci, núm. C-3067.



8 Esquema realizado a partir de la figura 7.



Parecidas reflexiones suscita la escasa representación de Zurbarán en la sala de la Reina Isabel. *La Visión de San Pedro Nolasco* es el único cuadro que, al parecer, permanece expuesto durante todo el periodo.

Sorprende más la reducida presencia de obras de Ribera. Bien es cierto que tan importantes e imponentes lienzos como el *Martirio de San Felipe*, y posteriormente el *Sueño de Jacob* figuran en el salón de la Reina Isabel. Numéricamente, sin embargo, Ribera dista de tener una representación comparable con la de Velázquez y Murillo.

## El purgatorio

Tan significativo como el grado mayor o menor de representación que alcanzan los pintores presentes en la sala nos parece la ausencia de algunas figuras señeras de la historia del arte. A este respecto, no podemos menos que evocar a pintores como Goya y El Bosco, cuyas obras probablemente constituyan para el público, un siglo más tarde, uno de los mayores atractivos del Museo del Prado.

Abordar la cuestión de la exposición de la obra de Goya en el Prado durante el siglo XIX es enfrentarse a una serie de paradojas. Cuando abre el Museo en 1819, Goya figura, igual que José de Madrazo o José Aparicio, entre los pocos pintores vivos con cuadros expuestos en el Museo; en su caso, los retratos ecuestres de Carlos IV y de la reina María Luisa. Pero Goya no goza de una situación privilegiada, y el inventario de 1834 indica que *El Dos de Mayo* y *El Tres de Mayo* se encuentran en las reservas del Museo, con cinco bocetos para *La Familia de Carlos IV* (lienzo colocado en la llamada «sala de descanso»)<sup>43</sup>. Durante un largo periodo, esta situación no parece suscitar críticas.

En 1854, sin embargo, el director (J. de Madrazo) tiene que contestar un breve y violento artículo de prensa titulado «Inquisición artística» en el que se denuncia la pésima colocación *El Dos de Mayo* y *El Tres de Mayo*, «arrinconados en una de las mas oscuras galerías» del Prado<sup>44</sup>. Para su defensa, Madrazo arguye que dichos cuadros no son más que bosquejos, «muy distantes de aquel mérito artístico que tanto le distingue en otras muchas obras que ejecutó con gloria»<sup>45</sup>. En esas fechas, por lo tanto, el reconocimiento alcanzado por Goya no carece de ambigüedades; mientras que para unos toda su obra merece admiración, para otros sólo el Goya más «académico» es digno de estimación.

Sin embargo, las informaciones que proporciona C. Yriarte en su monografía de 1867 sobre el artista aragonés nos revelan que la actitud de los responsables del Museo ha evolucionado. En la gran galería están ya colocados *El Dos de Mayo* y *El Tres de Mayo*, así como varios bocetos para *La Familia de Carlos IV*.

En los años siguientes, como es bien sabido, el museo se enriquece con la llegada en 1870 de los cartones para tapices (recién descubiertos en los sótanos del Palacio Real) y con las pinturas negras, donadas al Museo en 1881, pero sólo expuestas en su totalidad a partir de 1898. A pesar del ingente número de cuadros de éste que posee el Museo, Goya se queda fuera de la sala de obras maestras. Si hasta 1875 esta situación puede deberse a una infravaloración del artista, después de esta fecha la interpretación se

hace mucho más compleja. En efecto, aparece en 1875 una sala dedicada a Goya, novedad que difícilmente podemos dejar de considerar como un privilegio. Una de las críticas que Araujo dirige a los responsables del Museo, en 1875, se refiere justamente a esta sala, que contiene esencialmente los cartones para tapices, en estos términos:

A pesar de tener Goya cierta importancia como pintor y de haber ejercido modernamente una influencia que no logró en su tiempo, no creo del todo necesario llenar una sala casi exclusivamente con sus obras, distinción que nunca se ha pensado hacer con otro pintor, teniendo número suficiente de composiciones de Rubens, Ticiano ó de Velazquez para haber dedicado á cualquiera de ellos esta especie de apotheosis.<sup>46</sup>

Nunca admitido en el *sanctasanctórum* del Museo, Goya goza sin embargo, a partir del último cuarto del siglo XIX, de una posición preferente. Esta extraña paradoja sugiere que, ante una obra que suscitaba todavía opiniones encontradas, la única solución satisfactoria consistía en mantenerla al margen de las clasificaciones vigentes en el Museo.

Muy distinto es el caso de El Bosco. El catálogo de 1843 reseñaba ya ocho cuadros atribuidos a este pintor en las colecciones del Museo; entre ellos una obra tan importante como la *Adoración de los Magos*. Los testimonios de los visitantes del Museo revelan que, a lo largo del siglo XIX, va creciendo el interés por este artista singular<sup>47</sup>. Debemos suponer por lo tanto o bien que este «redescubrimiento» de El Bosco era todavía demasiado limitado para justificar una admisión en la sala de la Reina Isabel, o bien que los responsables del Museo mantuvieron, más que otros, una reticencia particular ante esta obra. La segunda hipótesis parece la más probable, ya que el cuadro que hemos elaborado revela la presencia de un número relativamente importante de «primitivos» en el salón de la Reina Isabel: al lado de Tiziano, Rubens o Velázquez encontramos a Fra Angelico, Robert Campin o Hans Memling. El Museo del Prado participa así plenamente del proceso de revaloración de los primitivos que se observa en toda Europa en esa misma época. A este respecto resulta interesante la comparación con el salón Carré del Louvre. También en el museo francés, cuando se forma dicha sala, se opta por incluir obras de los primitivos. Sin embargo, esta cohabitación pronto acaba pareciendo incongruente y entre las sucesivas modificaciones que afectan a la selección de los cuadros destinados al salón Carré se halla el traslado de los primitivos a otras salas del Museo<sup>48</sup>. Al contrario, en el Museo del Prado los imperativos de la cronología no consiguen provocar una expulsión de los primitivos fuera de la sala de la Reina Isabel.

Queda por evocar brevemente la cuestión de la temática de las obras reunidas en el salón de la Reina Isabel. Obviamente, la mayoría de los cuadros expuestos pertenecen a los géneros de la pintura religiosa, de la pintura mitológica y del retrato. Bien es cierto que esta situación puede traducir la prolongada influencia de la tradicional jerarquía de los géneros, pero la escasa representación del bodegón y de la llamada pintura de género en la sala de la Reina Isabel refleja también la proporción reducida de estos géneros en el conjunto de la colección del Museo.

Independientemente de los comentarios que nos sugiere la selección de los cuadros expuestos en el salón de la Reina Isabel, cabe constatar que dicha selección no parece haber sufrido muchas críticas en su época, a juzgar en particular por las reacciones de la prensa. Tan sorprendente consenso, contemporáneo del redescubrimiento de El Greco o de las polémicas en torno al arte de Goya, no puede sino recordarnos la sutil hipótesis que formuló Haskell a propósito del consenso tácito con el que se acogieron el hemicycle de Delaroché en París y el pódium de Armstead en Londres: delataría una voluntad por convencerse de la estabilidad del gusto en una época en que las jerarquías empiezan a revelar su fragilidad<sup>49</sup>.

*PIERRE GEAL es profesor titular de civilización española en la Université de Provence (Aix-en-Provence) y fue miembro de la Casa de Velázquez, Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, de Madrid entre 1995 y 1997. Es autor de una tesis doctoral sobre la creación de los museos de arte en España entre 1759 y 1868 (París IV-Sorbonne), de próxima publicación, que defendió, bajo la dirección de Carlos Serrano, en 1998. [geal@msh.univ-aix.fr]*

- 1 Las «exposiciones públicas» quedaron suspendidas el 21 de mayo de 1852 (*La España*, 23 de mayo de 1852), pero pronto se permitió el acceso a algunas salas del Museo (*La Esperanza*, 29 de mayo de 1852).
- 2 Como aclara el catálogo de 1858, el nombre de la sala remite a la reina Isabel II y no a María Isabel de Braganza (esposa de Fernando VII), a pesar de cierta confusión al respecto, frecuente ya en el siglo XIX (P. DE MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, 1858, p. x).
- 3 P. MOLEÓN GAVILANES, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, 1996, p. 44. Escribe F. CHUECA GOITIA, refiriéndose al valor simbólico de este espacio del museo: «era algo así como la nave

de una iglesia y suponemos que Villanueva, al edificarla, pensaba en un solemne salón de actos o ceremonias públicas donde se rindiera culto a la sabiduría. En una palabra: el *Templo a la Ciencia*». (*El Museo del Prado. Guiones de arquitectura*, Granada, 1972, p. 18).

- 4 El proyecto del arquitecto Martín López Aguado para el salón absidial, que en opinión de P. Moleón Gavilanes data de 1835, no se llevó a cabo, sin que sepamos por qué (MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3), pp. 61-63).
- 5 En el catálogo de 1828, las indicaciones topográficas que se refieren a la escuela italiana no resultan siempre muy claras; con todo, no parece que dicha escuela ocupe otros espacios que la gran galería de la primera planta.
- 6 Acondicionada en 1828, se encuentra en la parte sur de la

- primera planta y da al jardín botánico (corresponde a la actual sala número 39). Desaparece como tal en la década de 1870 (MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3), pp. 57 y 70).
- 7 Véase J. PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*, Madrid, 1998.
  - 8 Véase MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3), p. 65.
  - 9 Véase A. MCCLELLAN, «Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle» y D.J. MEIJERS, «La classification comme principe: la transformation de la Galerie impériale de Vienne en "histoire visible de l'art"», en E. POMMIER (ed.), *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, 1995, pp. 565-589 y 591-613. Sobre el caso de los Uffizi, véase M. GREGORI, «Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria», en *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria (atti del Convegno Internazionale di Studi; Firenze 20-24 settembre 1982; a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragioneri)*, Florencia, 1983, vol. I, pp. 367-395.
  - 10 *La Época*, 20 de abril de 1853; *El Diario Español*, 21 de abril de 1853; *La Época*, 22 de abril de 1853; *El Clamor Público*, 22 de abril de 1853; *La Nación*, 13 de mayo de 1853 (para nuestro estudio hemos aprovechado la bibliografía comentada de J. PORTÚS PÉREZ, *Museo del Prado. Memoria escrita*, Madrid, 1994).
  - 11 Ciertamente las menciones a los museos en la prensa de la época suelen ser muy limitadas, bajo forma de anuncios más que de comentarios; observemos que pocas semanas después, sin embargo, un tema como el de la retribución que se cobra en el Museo del Prado para recoger «bastones y sombrillas» es objeto de comentarios reiterados en *La Nación* (7 y 22 de junio de 1853).
  - 12 L. VIARDOT, *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, París, 1843, p. 7.
  - 13 *La Época*, 20 de abril de 1853.
  - 14 Una mención al proyecto de conclusión de la «sala semicircular» aparece ya en una Real Orden del 10 de noviembre de 1847 (véase MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3), p. 65), mientras que la reforma del *Salon Carré* data de 1848 (Jeanron es nombrado director de los Museos el 24 de febrero de 1848 y cede su puesto a Nieuwerkerke el 25 de diciembre de 1849). Cfr. C. AULANIER, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre, II, Le Salon Carré*, París, 1950, pp. 65-66.
  - 15 Véase L. CLEMENT DE RIS, «Musée du Louvre, Grande Galerie», *Revue de Paris*, 15 de enero de 1849, pp. 149-152; P. MÉRIMÉE, «Restauration du musée», *Revue des Deux Mondes*, 1 de marzo de 1849; P. MANTZ, «Les salles du Louvre», *L'Artiste*, 15 de junio de 1851, pp. 145-148; G. PLANCHE, «Le Musée du Louvre», *La Revue des Deux Mondes*, agosto de 1851, pp. 546-564.
  - 16 CLÉMENT DE RIS, *op. cit.* (nota 15), p. 150.
  - 17 PLANCHE, *op. cit.* (nota 15).
  - 18 El presidente de la República, Raymond Poincaré, inaugura la nueva sala el 16 de enero de 1920. Véase AULANIER, *op. cit.* (nota 14), p. 72.
  - 19 R. DE LA SIZERANNE, «Le démembrement du "Salon Carré" au Louvre», *Revue des Deux Mondes*, 15 de octubre de 1919, pp. 768-784.
  - 20 DE LA SIZERANNE, *op. cit.* (nota 19), p. 773: «Les belles œuvres elles-mêmes gagnent plus à être avivées par le contraste, que renforcées par la répétition. Les peintures les plus expressives des diverses écoles réunies, ce sont les "complémentaires" qui, mutuellement, s'exaltent, tandis que la répétition des mêmes traits émousse l'attention, sature le besoin, épuise l'enthousiasme».
  - 21 Por ejemplo, DE LA SIZERANNE, *op. cit.* (nota 19), p. 776: «Quand Rodin, dans ses entretiens, voulait faire saisir comment les grands artistes du passé arrivaient, par des formes nécessairement immobiles, à exprimer le mouvement, il allait prendre, au Louvre, trois exemples, mais il ne les prenait pas dans la même école, ni au même moment: il rapprochait la Course d'Epsom, de Géricault, d'une peinture italienne du X<sup>ve</sup> siècle et de l'Embarquement pour Cythère. Quand M. Bonnat veut définir la qualité exacte du réalisme de son Dieu, Vélasquez, il l'oppose à la "magie" d'un Rembrandt et à la prestesse d'un Van Dyck».
  - 22 DE LA SIZERANNE, *op. cit.* (nota 19), p. 778: «La vérité est que les médiocres seuls s'expliquent par leurs maîtres. C'est ailleurs qu'il faut chercher le secret du génie. Les chefs-d'œuvre de chaque école s'apparentent entre eux, si différents soient-ils, plus qu'ils ne s'apparentent aux écoles dont ils sont sortis. "Sortis!" le mot le dit lui-même. Le chef-d'œuvre n'est plus contenu dans une école: il la déborde entièrement. Il échappe donc à la classification commune. Il en est "sorti": ne l'y faites donc pas rentrer!»
  - 23 Varios años antes, el historiador del arte Charles Blanc no dudaba en presentar las salas de obras maestras como lugares en los que podían los visitantes «formar su gusto» con toda seguridad, y preconizaba que todos los museos tuvieran una. Véase C. BLANC, «La Tribune de Florence», *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 1879, pp. 5-18.
  - 24 DE LA SIZERANNE, *op. cit.* (nota 19), pp. 768-769: «Non, ce n'est pas un cataclysme qui a démembré le Salon Carré, n'y laissant subsister que les œuvres d'une seule école, la Vénitienne: c'est une méthode nouvelle, une "bonne méthode", la méthode historique et didactique, jadis inaugurée par M. Bode, au musée de Berlin, continuée par M. de Tschudi, à la Pinacothèque de Munich, et qui, d'Allemagne, a gagné plus ou moins tous les musées du monde, les Uffizi exceptés».
  - 25 «La nueva sala del Museo del Prado», *La Época*, 29 de junio de 1892.
  - 26 Véase OTAZO, «Las reformas del Museo», *La Correspondencia de España*, 14 de octubre de 1892; F. BALART, «Algo sobre el Museo de Pintura», *El Imparcial*, 25 y 30 de septiembre de 1893.
  - 27 Citemos por ejemplo esta frase: «Los Estados reúnen y sostienen esas costosas colecciones para otra cosa que para recrear la vista de gente ignorante y baldía, capaz de medir un salón de pintura con el mismo rasero que una sala de estrado: el fin de tales dispendios es proporcionar al artista, al crítico, al historiador, al antropólogo documentos interesantes para el progreso de sus habituales estudios, y lealmente creo que el orden actual del Museo no es el más á propósito para producir esos frutos». Véase BALART, *op. cit.* (nota 26, 25 de septiembre de 1893).

- 28 *Ibidem*.
- 29 «Si se quiere dedicar la nueva sala á algo especial, que no hay razón que lo justifique, sería mucho más oportuno dedicarla exclusivamente á Velázquez y á Murillo, dejando mezcolanzas perniciosas, y preferible aun á Velázquez sólo o Murillo sólo, si hubiera bastantes obras para llenarla». Véase «La nueva sala del Museo del Prado», *La Época*, 29 de junio de 1892. Recordemos que las salas monográficas no eran entonces inéditas en España: en el Museo de Sevilla existía, desde 1850, por lo menos, una sala dedicada exclusivamente a la exposición de cuadros de Murillo y en el propio Museo del Prado se había abierto en 1875 una sala exclusivamente dedicada a los cartones para tapices de Goya.
- 30 Un ejemplo elocuente de la asimilación del arte de Velázquez a la esencia de la españolidad aparece en un artículo publicado por Zeda con ocasión de la inauguración de la nueva sala («La sala de Velázquez», *La Época*, 16 de junio de 1899); citemos la conclusión: «Al salir del Museo declaro, aunque los espíritus fuertes me tengan por ridículo, que me sentí orgulloso de ser español»). Sobre la relación entre el museo y el sentimiento nacional, véase PORTÚS, *op. cit.* (nota 10), pp. 13-114.
- 31 En este intento de reconstitución nos centramos en la pintura y dejamos de lado la planta baja, dedicada a la escultura.
- 32 Sabemos por ejemplo que en 1862 el director del Museo (Federico de Madrazo) modificó el contenido de la sala, sin que nos sea posible conocer el alcance de esta reforma. Véase F. DE MADRAZO, *Epistolario*, Madrid, 1994, tomo II, pp. 587-588.
- 33 En un libro de registro de los visitantes del Museo está apuntado el nombre de Lavice el día 11 de mayo de 1855, pero es posible que existan visitas posteriores (Archivo del Museo del Prado, leg. 113.02, caja L 29). En la introducción (p. VIII) el autor advierte que algunos cuadros mencionados por él como colocados en el salón de la Reina Isabel han cambiado ya de localización a consecuencia de una reordenación del museo; quizás aluda Lavice a las modificaciones efectuadas en 1862.
- 34 El catálogo de 1872 (P. DE MADRAZO, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte Primera. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, 1872) sólo comprende los cuadros de las escuelas italianas y españolas. Como los que se mencionan en el salón de la Reina Isabel aparecen todos con la misma localización en el catálogo de 1873 —que abarca todas las colecciones del Museo—, utilizamos esta edición.
- 35 En efecto, no aparece en el catálogo publicado por Laurent en 1872 (J. LAURENT, *Ceuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque*, París, 1872), pero sí en el de 1879 (J. LAURENT, *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou itinéraire à travers ces pays*, París, 1879).
- 36 El aspecto de la sala muestra que la fotografía es posterior a las obras de los años 1885-1892.
- 37 El aspecto de la sala muestra que la fotografía es posterior a las obras de los años 1885-1892. Además, con toda seguridad, esta fotografía es complementaria de la anterior.
- 38 «Ce tableau et connu et admiré du monde entier; et la place d'honneur qu'il occupe au centre du salon d'Isabelle II n'est que la stricte justice». Véase L. CLEMENT DE RIS, *Le Musée Royal de Madrid*, París, 1859, p. 59.
- 39 Véase la fotografía de Laurent (C-1714). Tal vez esta sustitución se remonte a las modificaciones realizadas en 1862.
- 40 Para una presentación sintética de la fortuna crítica de los pintores españoles en los siglos XVIII y XIX, véase mi trabajo: «La constitution d'un "panthéon" des peintres espagnols aux XVIIIe et XIXe siècles», en C. SERRANO (dir.), *Nations en quête de passé. La péninsule ibérique (XIXe-XXe siècles)*, París, 2000, pp. 125-141.
- 41 «Voilà deux portraits placés sur la même ligne, au même poste d'honneur que des Titien, des Velasquez, des van Dyck de premier ordre! Chaque pays a ses préjugés et ses folles tendresses». Véase A.A. LAVICE, *Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galleries publiques et particulières et dans les églises. Précédé d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables*, París, 1864, p. 169. Sobre la fortuna crítica de El Greco, véase J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.
- 42 Mientras que, por ejemplo, entre 1819 y 1858, los cuadros de Velázquez incluidos en el catálogo del Museo pasan de 44 a 63.
- 43 G. ANES, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 137-139.
- 44 Anónimo, «Inquisición artística», *La Nación*, 24 de noviembre de 1854.
- 45 J. DE MADRAZO, «Lo que no es en mi año no es en mi daño», *La Nación*, 1 de diciembre de 1854.
- 46 C. ARAUJO SÁNCHEZ, *Los Museos de España*, Madrid, 1875, p. 85.
- 47 PORTÚS PÉREZ, *op. cit.* (nota 10), p. 45, cita en particular a Ceferino Araujo, quien reclama en *Los Museos de España* (ARAJO, *op. cit.* (nota 46), p. 51) el traslado de algunos cuadros de El Bosco que todavía están en El Escorial.
- 48 AULANIER, *op. cit.* (nota 14), p. 68. Desde la apertura de la nueva sala, en 1851, un crítico como G. Planche denuncia los efectos deplorables de esta cohabitación. Véase PLANCHE, *op. cit.* (nota 15).
- 49 F. HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres, 1976, cap. I.