

PERIFERIA Y PERIFERIAS: ESCUELA ESPAÑOLA Y ESCUELAS LOCALES EN EL MUSEO DEL PRADO (XIX)

Durante mucho tiempo, cuando se ha tratado del arte hispanoamericano, los historiadores han mirado a la Península como punto de referencia en relación con el cual han detectado y juzgado el valor, las aportaciones y las singularidades de la producción local. Desde hace unas décadas, el horizonte se ha ampliado, y la historia del arte hispanoamericano se concibe más en función de un marco de relaciones mucho más variado, que incluye numerosos centros de producción esparcidos por buena parte de Europa (sobre todo Italia y Flandes, además de España), así como Asia. En esa historia de dependencias, influencias y respuestas, la Península Ibérica ha jugado un papel central; pero lo paradójico es que, a su vez, España y Portugal fueron considerados durante la Edad Moderna lugares periféricos en lo que se refiere a la actividad artística, de manera que existe una historia paralela (y anterior) a la de la reivindicación, valoración y clasificación del arte hispanoamericano: la de la reivindicación y caracterización del arte español. En estas páginas vamos a describir brevemente ese proceso, centrándonos en la llamada "escuela española" de pintura, y en el papel que jugó el Museo del Prado a la hora de promover su visibilidad y su puesta en valor.

A diferencia de lo que había ocurrido con la pintura italiana, flamenca o, incluso francesa, la pintura española necesitó ser dada a conocer, y reivindicada. Sólo tras la publicación del tercer tomo del *Museo pictórico* (1724) de Palomino, en Europa se contó con un material literario importante sobre nuestros pintores; aunque los cuadros seguían mayoritariamente dentro de la Península, lo que significaba en la práctica un alto grado de invisibilidad, pues España quedaba en gran parte al margen de los circuitos europeos. El libro de Palomino permitió incorporar a algún artista español en historias generales de la pintura española, como el *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, de Dezallier d'Argenville (1762), donde entre varios cientos de biografías, se dedican cuatro a artistas españoles (Vargas, Ribera, Velázquez y Murillo), que aparecen mezclados con los de la escuela napolitana.

Aunque tres años después, Francisco Preciado de la Vega escribió una conocida carta a Ponfredi describiendo rápidamente el desarrollo de la pintura en España, la primera ocasión en que la pintura españolase incorporó decididamente al debate internacional llegó de la mano de Mengs, con su "Carta" a Antonio Ponz en la que juzga sobre los cuadros que había en el Palacio Real de Madrid, que conocía muy bien por haber trabajado en España. La carta se incluyó en el tomo VI del *Viaje de España*, y volvió a editarse en las *Obras* de Mengs editadas por Azara, y traducidas a varios idiomas. Dada su difusión, y el prestigio de su autor, constituye una especie de "presentación" de la pintura española en el Europa. Abundan los elogios a Velázquez, Ribera y Murillo, pero son alabanzas sesgadas, dirigidas a su capacidad de imitación, pero no a sus cualidades como "inventores" o creadores. Mengs subscribía la teoría del "bello ideal", para la que la naturaleza es imperfecta por definición, y corresponde al arte perfeccionarla.

Considera a los artistas españoles meros imitadores del natural, y por lo tanto los relega a un lugar secundario, muy alejado del que ocupaban Correggio o Rafael, por ejemplo.

El lento proceso a través del cual la "escuela española" fue abandonando el lugar periférico al que había sido relegada, y acabó por conquistar (durante un tiempo) una posición central, comenzó en 1781, cuando Jovellanos pronunció su *Elogio de la Bellas Artes* en la Academia de San Fernando. En ese discurso, toma como punto de partida el material reunido por Palomino, pero lo procesa, y construye con él una historia razonada, orgánica y reivindicativa de la pintura española. Sigue suscribiendo, como Mengs, la definición de los artistas locales como "imitadores del natural", pero asocia con el "natural" dos conceptos que para él tenían un valor absoluto: La verdad y la naturaleza. A través de ellos pudo reivindicar la obra de Velázquez, que aconsejó como modelo para cualquier futuro artista. Jovellanos era un ilustrado avanzado, y resultó extraordinariamente certero a la hora de asociar "verdad" con "naturaleza", e instalarlas en el horizonte principal para los artistas. La historia del arte, de la literatura y del pensamiento durante el siglo XIX permite considerarlo uno de sus precursores, pues muchos de los movimientos más avanzados de esa centuria tuvieron como base lo que se llamó realismo o naturalismo.

En su obra, Jovellanos quiso dar una visión integradora, y para ello estuvo muy atento a la existencia de centros de creación dispersos por la Península, tratando de incorporar en su discurso la mayor parte de ellos, y logrando dar una visión en la que conviven la unidad y la diversidad. Con ello, el asturiano se hacía eco de las inquietudes que existían en varias zonas del país por reivindicar una historia pictórica propia. Esa dinámica centro-periferia fue propiciada durante la última parte del siglo XVIII, entre otras cosas, por la creación de Academias de Bellas Artes en varias ciudades, como Valencia, Zaragoza, Valladolid o Barcelona. Eran instituciones que alentaron la producción historiográfica y que, lógicamente favorecieron una visión local. En ese contexto se generó, por ejemplo, la *Biografía pictórica valentina*, de Marcos Antonio de Orellana; o, ya en 1806, la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*.

El incremento de viajeros y de relatos de viajes por la Península que se dio desde finales del siglo XVIII, contribuyó a fomentar el interés internacional por la pintura española, y las guerras napoleónicas propiciaron la dispersión de un número importante de obras, y el nacimiento de un fenómeno que caracterizaría el siglo XIX y parte del XX: el coleccionismo específico de arte español. En paralelo, un número creciente de artistas europeos se vieron cada vez más interesados por la obra de sus colegas antiguos españoles, con los que compartían importantes intereses comunes, como la atracción por el natural.

En este proceso, el hecho más importante tuvo lugar en noviembre de 1819, cuando se inauguró el Museo del Prado. El museo de arte durante gran parte de su historia ha sido una institución selectiva, que tiene como uno de

sus instrumentos principales la clasificación, y aspira a definir un canon. En las páginas siguientes simplemente voy a ofrecer unas cuantas pinceladas sobre cómo se fue definiendo y defendiendo ese canon en el Prado, y cómo se ha ido reflejando la dinámica entre "escuela española" y "escuelas locales" en el mismo, durante sus primeras décadas de historia. Y también sobre cómo, a través del proceso de enriquecimiento de las colecciones del museo y de su exposición, se contribuyó a reivindicar la llamada "escuela española". En general, podemos decir que dada la necesidad principal de reivindicar la pintura española en su conjunto a través de su exposición en el museo, la discusión sobre "escuelas locales" pasó a un segundo término, tuvo un reflejo escaso en la política expositiva, y se planteó más en catálogos y artículos que sobre el terreno. A esto contribuyeron también factores que nunca hay que perder de vista al tratar sobre un museo, como son la disponibilidad de espacio, o la composición de las colecciones.

A pesar de los importantes avances que se habían dado, en 1819 la pintura española seguía siendo "periférica"; y seguía necesitada de reivindicación. Una de los requisitos imprescindibles para reivindicar una escuela pictórica era darla visibilidad; y es lo que se pretendió con la creación del museo. De hecho, cuando se abrió, los únicos cuadros que se exponían eran españoles, tanto antiguos como contemporáneos. Es decir; desde sus mismos comienzos, la institución proclamó una voluntad nacionalista.

Sin embargo, resultó una reivindicación, en cierto modo tibia, y durante varias décadas hubo una tensión entre el deseo de dar cada vez mayor importancia a la pintura española, y unos usos museográficos que la seguían considerando una escuela secundaria, especialmente frente a la italiana. Ese "duelo" tuvo una dimensión topográfica, y se prolongó hasta finales del siglo XIX. Si bien, como hemos dicho, el museo se inauguró solo con obras españolas, estas ocupaban un lugar periférico dentro de la topografía simbólica del edificio, pues su espacio más importante, la Galería Central, se reservó a la pintura italiana, que todavía se encontraba en el mismo centro del "canon". A partir de entonces se inició un proceso por el que se fue reivindicando un lugar principal para los artistas españoles, en pugna con los italianos. Ya en 1826, Vicente López abogaba por el reparto de la galería central entre obras italianas y españolas, una iniciativa que también se reivindicó en la revista *Cervantes y Velázquez* en 1839 (nº4), donde se argumentaba (seguramente con exageración) que eran muchos los que se iban del museo sin haber visto la escuela española, debido al lugar donde se encontraba. Dos años después, José de Madrazo, que era director del museo, escribía a su hijo Federico aludiendo a la progresiva pérdida de aprecio que estaban experimentando los artistas boloñeses, romanos y florentinos, lo que contrastaba con el interés creciente por Velázquez y Murillo. Es la época en la que en París estaba abierto el Museo Español, y el interés por los maestros españoles experimentaba uno de sus momentos más importantes. La aspiración cada vez más común a instalar la pintura española (o parte de ella) en la galería central no se cumplió hasta 1864, cuando la mitad de ese espacio se consagró a los maestros locales, y el resto siguió ocupado por los italianos.

El espacio del museo propiciaba la jerarquización, pues había lugares manifiestamente más importantes que otros. Además de la Galería, el otro espacio principal era la Sala de la Reina Isabel, un recinto basilical adyacente a la misma, y que estuvo acondicionado desde principios de la década de 1850. De acuerdo con su singularidad, se le dio un destino también especial, pues se dedicó a acoger una selección de obras maestras de una gran variedad de autores, procedencias y cronologías. Esa sala también estaba jerarquizada, pues su extremo actuaba casi como un gran "altar" artístico. Durante los primeros años de vida del lugar, esa cabecera estaba ocupada por la *Virgen del Pez* de Rafael, testimoniando el gran prestigio que todavía conservaba el maestro italiano. Con el tiempo, sobre ella se colocó *Mercurio y Argos* de Velázquez; y existen pocos hechos tan expresivos del cambio de paradigma artístico e histórico-artístico que se dio en el siglo XIX, que la convivencia de esos cuadros presidiendo la sala. El proceso culminó en 1899, cuando se decidió dedicar íntegramente ese espacio a la exposición de las obras de Velázquez. En los años siguientes, se crearían salas monográficas dedicadas a Goya, Ribera y Murillo, lo que significó la decidida ocupación de la pintura española de los lugares más importantes del museo. Con todo ello, el Prado no hacía sino reflejar la intensificación del proceso de reconocimiento, estudio y aprecio del arte español, que tuvo un carácter progresivo, y alcanzó una de las cotas más altas en torno a 1900. Era un proceso, hay que recordar, que estaba directamente vinculado a la caracterización de la pintura española en términos naturalistas, lo que la hermanaba con varios de los movimientos artísticos y literarios más importantes del siglo XIX.

Al mismo tiempo que la "escuela española" iba ocupando un lugar cada vez más importante en la retórica espacial del museo, se fueron dando pasos con objeto de que estuviera representada de la manera más completa posible. Como es bien sabido, el Museo del Prado se nutrió en sus inicios de las colecciones reales, lo que significaba que, a efectos de la pintura local, ofrecía una representación muy desequilibrada: Era de altísima calidad en lo que se refiere a artistas que habían estado al servicio de los reyes (especialmente Velázquez) o cuya pintura había sido especialmente estimada por los mismos (Ribera o Murillo), pero resultaba pobre en lo que se refiere a pintores ajenos a la dinámica o a los gustos cortesanos, como Zurbarán, El Greco, Alonso Cano y un largo etcétera. La historia de la colección española del Prado se puede escribir en gran parte como la de los intentos de llenar esas lagunas. Así, en su primera década de existencia se adquirieron los dos espléndidos cuadros de Zurbarán para la Merced Calzada, *La Trinidad* de El Greco, la *Asunción de la Magdalena* de Antolínez, *EL triunfo de san Hermenegildo* de Herrera el Mozo, *La Trinidad* de Ribera, o el *Cristo crucificado* de Velázquez. A partir de entonces, surgieron iniciativas muy importantes en esa dirección. La Desamortización de 1835 dio lugar a la creación de museos provinciales, entre ellos el de la Trinidad, en Madrid. Aunque recogía obras de conventos de esta ciudad y de las provincias limítrofes, hubo algún intento de darle un carácter más general, y en 1836, por ejemplo, la Academia de San Fernando propuso que cada museo provincial enviara obras al de la Trinidad, para que este pudiera ofrecer un panorama completo de la pintura española. Indirectamente, esa iniciativa

muestra que se asumía que el museo del Prado era incapaz de ofrecer esa visión general. La Academia no logró sus propósitos, pero a partir de 1868 la Trinidad se incorporó al Prado, lo que dio como resultado, por una parte, la dispersión de muchos de sus fondos (no cabían en el edificio de Villanueva) y, por otra, la posibilidad de ofrecer en el Prado un panorama más completo de la pintura española, pues se incorporaron conjuntos importantes de Pedro Berruguete, El Greco, Juan Bautista Maíno, Vicente Carducho, etc. La incorporación de la Trinidad, además, fue casi simultánea a la llegada de los cartones para tapices de Goya desde el palacio real, con lo que, junto con la donación de las Pinturas Negras, en las últimas décadas de siglo el Prado podía ofrecer también una visión más que satisfactoria de este pintor que se estaba incorporando decididamente al panteón de los principales artistas españoles.

Esas incorporaciones o la ocupación de la galería central, se insertan en un contexto de reflexión histórico-artística preciso, y reflejan la preocupación de las décadas centrales del siglo por convertir al Prado en un museo a través del cual fuera posible seguir puntualmente la historia de la pintura española. Era un tema que preocupó a los hispanistas extranjeros, como Richard Ford, Stirling-Maxwell, Cook o Viardot, que en sus obras señalan las ausencias más significativas del Prado. El tema también inquietaba a los historiadores españoles, como Cruzada Villaamil, Poleró, Ceferino Araujo o Gutiérrez de los Ríos. En 1875 Araujo, por ejemplo, postulaba una política de intercambio con otros museos, y al año siguiente, Fernández de los Ríos abogaba por recurrir a los fondos de El Escorial. El asunto seguía inquietando unos años después, y en 1883, Manuel B Cossío titulaba uno de sus artículos. "Algunos vacíos del Museo del Prado".

Esa inquietud tenía que ver con una concepción del museo como una institución primordialmente pedagógica, que debía aspirar a ofrecer un panorama lo más completo posible de la materia a la que estaba dedicado. En el caso del Prado, la historia de la pintura en general, y muy particularmente de la pintura española. En esa búsqueda de una "representación completa" a veces surgía el tema de las "escuelas locales", pero se trataba de una aparición más bien esporádica, pues ante la necesidad de reivindicar una escuela en su conjunto, su fragmentación en variantes locales resultaba accesoria. De hecho, no llegó a haber un acuerdo, o cierta unanimidad, a la hora de identificar y caracterizar las escuelas locales, más allá de su utilización para agrupar a artistas que habían nacido o trabajado en un mismo lugar. Los historiadores tempranos de nuestra pintura, como Viardot o Stirling-Maxwell diferencian entre los pintores de Madrid, Toledo, Valencia o Andalucía, y el último de ellos asocia características concretas. Así, vincula a los andaluces con los conceptos de gracia y belleza, a los valencianos con el interés por la pintura de flores, y a los castellanos con los colores oscuros y sobrios. Con el tiempo, los historiadores se fueron haciendo algo escépticos. Pedro de Madrazo, en 1872 solo reconoce la escuela madrileña y la sevillana, aunque en general cree que solo en el caso italiano es posible hablar propiamente de escuelas diferenciadas. Tres años más tarde, Ceferino Araujo afirmaba que "en ninguna parte se formaba una escuela local que tuviera homogeneidad suficiente para poder determinarse

bien"; y señalaba el caso de Ribera, a quien habría que incluir en la escuela de Caravaggio, y no en la valenciana. En este sentido, hay que tener en cuenta que algunos historiadores extranjeros ponían en duda incluso la propia existencia de una escuela española. Es lo que hizo, por ejemplo, Clement de Ris en 1859, provocando una importante reacción en España. Así, cuando Cruzada Villaamil, en 1862, abogaba por dedicar la galería central a los españoles lo justificaba diciendo que si esos cuadros se dispusieran allí con un orden "científico", los especialistas extranjeros podrían por fin reconocer la existencia de una "Escuela Española", "consecuencia natural del marcadísimo y especial carácter español". Cuando se ponía en duda la propia existencia de una escuela nacional, y era preciso reivindicarla, la discusión sobre las variantes locales pasaba a un segundo plano.

En general, el principal problema que se planteaba el Museo en lo que se refiere a la representación de la pintura española tenía más que ver con el deseo de incorporar los nombres más importantes, y el marco cronológico más amplio, que una representación territorial mínimamente completa. De hecho, como muestran las salas monográficas de hacia 1900, el Prado primó la tendencia a la que apuntaba su colección fundacional: es decir, el desequilibrio cuantitativo en favor de unos pocos nombres extraordinariamente bien representados, y que gracias a los valores de su pintura, a su exposición en el museo y a que respondían a las expectativas del gusto del siglo XIX, consiguieron incorporarse al canon de la pintura occidental. Hablamos de Velázquez, Murillo o Ribera. La tendencia del museo fue reforzar las colecciones de nuevos artistas calificables como españoles susceptibles de incorporarse a ese canon, lo que se consiguió, primero, a través de Goya, y más tarde, por medio del Greco. En ese camino, la discusión sobre "escuelas locales" pasó a un segundo término, tuvo un reflejo casi nulo en la política expositiva, y se planteó más en catálogos y artículos que sobre el terreno.

Nota bibliográfica

Siendo un artículo general, los temas que se abordan en el mismo han dado lugar a una amplia bibliografía, de la que a continuación se señalan algunos trabajos de interés.

Afinoguénova, S., "Painted in Spanish': The Prado Museum and the Naturalization of the 'Spanish School' in the Nineteenth Century", *Journal of Spanish Cultural Studies*, X, 3, septiembre (2009): 319-340.

Álvarez Junco, J., *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, 2001.

Álvarez Lopera, J., *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

Álvarez Lopera, J., *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos*, Madrid, 2009.

Bolaños, M., *Historia de los Museos en España*, Gijón, 1997.

García Felguera, M.S. y J. Portús, "The Origins of the Museo del Prado," en *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, eds. G. Tinterow y G. Lacambre, Nueva York, 2003, 115-137.

- Gaya Nuño, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975.
- Géal, P., “L’Invention de l’école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles”, *Cahiers du GRIMH*, 1, 1999: 293-303.
- Géal, P., “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37 (2001): 143-172.
- Géal, P., *La naissance des musées d’art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, 2005.
- Luxenberg, A., *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Aldershot, 2008.
- Matilla, J.M. y J. Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”. La ordenación de las colecciones del Museo del Prado, 1819-1920,” en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*, catálogo de exposición, Madrid, 2004, 15-123.
- Portús, J., *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, 2012.
- Úbeda, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.