

EL MUSEO DEL PRADO

Y LAS COLECCIONES REALES DE PINTURA

Fernando Checa

La proximidad de una fecha simbólica para la historia del Museo del Prado como es la del 2019, 200 aniversario de su fundación (19 de Noviembre de 1819), así como la de recientes polémicas en torno a las funciones que debería cumplir el nuevo espacio incorporado a sus habituales superficies expositivas, es decir, el ala norte del antiguo palacio del Buen Retiro (antiguo museo del Ejército), lugar donde Felipe IV levantó lo que se llamó Salón de Reinos, invitan a una reflexión general sobre la naturaleza histórica del museo, su actualidad y su futuro inmediato.

La colección real de pinturas

Lo primero que viene a la cabeza cuando pensamos en este formidable conjunto de pinturas y otras obras de arte, es el recuerdo de su origen, que no es otro que la colección real española de pintura y escultura, reunida en los palacios de Madrid y su entorno a lo largo de los siglos XVI a XVIII, cuyos puntos culminantes fueron las colecciones pictóricas de los monarcas de la Casa de Austria Felipe II y Felipe IV, y de la Casa de Borbón, Felipe V, Isabel de Farnesio, Carlos III y Carlos IV.

La historia de este coleccionismo es muy bien conocida y constituye uno de los capítulos esenciales del arte y el gusto europeo de estas centurias. Al fundarse el museo a inicios del siglo XIX, se formó el primer inventario de la colección (La colección real) que recoge la progresiva reunión de cuadros en el edificio del Paseo del Prado, obra del arquitecto Juan de Villanueva y destinado en origen a Museo y Gabinete de Ciencias Naturales. Las obras procedían fundamentalmente del Palacio Real Nuevo y del cercano Palacio del Buen Retiro. Poco a poco fueron incorporándose cuadros y esculturas no solo de estos luga-

res, sino también del Palacio de La Granja y otros lugares, como las obras depositadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ya a finales de los años treinta del siglo XIX, obras maestras de El Escorial, con pinturas de Rafael, Tintoretto, Andrea del Sarto o Guido Reni se instalaron en el edificio madrileño.

La cantidad y la calidad de obras de arte que se incorporaron causó sensación en la Europa culta de las primeras décadas del siglo XIX. La colección española reflejaba no solo el carácter cosmopolita de la Monarquía desde el siglo XVI hasta el XVIII, sino el peculiar gusto de los reyes que la habían reunido. Además de la pintura española se podía contemplar una selección de altísima calidad de obras de arte de lo que ya entonces se denominaban escuelas italiana y flamenca, los dos núcleos de pintura que se consideraban esenciales en la historia de este arte.

Todo ello se mostraba con obras de calidad excepcional de algunos de los mejores autores desde Tiziano y Veronés, a Rafael y Guido Reni, si recordamos a algunos de los italianos, y desde Antonio Moro a Rubens, o de Van Dyck a Jordaens si lo hacemos con los flamencos. Con ellos hacen su aparición triunfal algunos de los pintores españoles más notables como José de Ribera y, fundamentalmente, Diego Velázquez.

El conjunto refleja tres hechos esenciales: el cosmopolitismo histórico de la institución monárquica; sus avatares históricos, que no fueron otros que los de la historia de España; y los peculiares y particulares gustos de los reyes que mayor afición expresaron por la pintura.

Al primero de los aspectos se debe la abundancia de pintura italiana y flamenca de los siglos XVI y XVII y francesa, italiana y centroeuropea del XVIII. Es bien sabido que los cientos de pinturas de las dos primeras escuelas hacen de la actual colección del museo del Prado el mejor

conjunto de este tipo de obras a nivel mundial, por encima de otras colecciones museísticas italianas y flamencas, como lo reconocieron la mayor parte de viajeros cultos e historiadores del arte europeos del siglo XIX.

En realidad, la naturaleza de la calidad de la colección del Prado se debe sobre todo a una cuestión de gusto: del de Felipe II y Felipe IV por Tiziano y la pintura veneciana, del segundo de los citados por Rubens y los flamencos, o por Rafael y la pintura romana y napolitana del Barroco, incluyendo a Ribera. Dando por descontado que su retratista y pintor de cámara era nada menos que el sevillano Diego Velázquez. Igualmente, y refiriéndonos ya al siglo XVIII, fue la afición de Isabel de Farnesio a Bartolomé Esteban Murillo y a la pintura flamenca lo que explica la fortaleza de algunos otros conjuntos de la colección real.

Estos tres aspectos fundamentan la primera gran característica de la colección de pinturas del Prado: se trata de una colección que refleja tanto avatares históricos de un país y una monarquía, como los gustos particulares de relevantes personajes como los mencionados. Es un conjunto de cuadros que nunca pretendió explicar la historia de la pintura tal como esta empezó a ser entendida en el siglo XIX y a lo largo del XX. A diferencia, por ejemplo, de la National Gallery de Londres, el Prado es una lección de historia del gusto, y no de historia de la pintura.

Escuelas nacionales europeas y escuela española de pintura. Una cuestión no resuelta

Cuando se abrió el Museo del Prado en 1819 se colgaron 311 pinturas, todas ellas de la escuela española, cuyo número aumentó en 1821 a 512. La división por escuelas entonces era la siguiente: 283 de españoles antiguos, 34 de contemporáneos y 195 de italianos. Estos dos últimos grupos (españoles contemporáneos e italianos) se instalaron, respectivamente, en el vestíbulo y en la primera parte de la Galería Central, sin duda el espacio más importante del museo. Ya en 1828, este lugar albergaba en todo su recorrido las escuelas italianas de la Colección Real. Resultaba clara la división entre españoles e italianos entre los artistas de este conjunto, de la que por esta fecha, a menos de diez años de la apertura del museo, salía vencedora la escuela italiana.

Aunque no podemos extendernos en este importante aspecto, ya desde estos primeros momentos es posible detectar en el museo la tensión dialéctica, de carácter positivo, entre la escuela española de pinturas y las escuelas extranjeras, sobre todo las italianas, una contraposición que, en realidad, llega hasta nuestros días. Solo en 1864 la escuela española alcanzó los honores de la Galería Central, instalando una parte de ella, la más significativa, en su segunda mitad, ocupando todavía la pintura italiana el primer tramo del Salón.

En 1853 se abrió la llamada Sala de la Reina Isabel, que se concibió desde esta fecha hasta 1899 como un espacio donde albergar las que se consideraban joyas de la colección con obras mezcladas de todas las escuelas (aunque en un primer momento solo hubo italianos), presididas por la *Virgen del Pez* de Rafael. Las críticas a esta sala y su «desorden» no cesaron hasta 1899 cuando, con motivo del III centenario del nacimiento de Velázquez se transformó, ya triunfalmente, en Sala Velázquez, continuando así hasta la actualidad, y otorgando aún mayor protagonismo a la escuela española.

1912 es otra de las fechas clave en la historia de la institución cuando se fundó su Real Patronato, que impulsó no solo donaciones y legados, sino la primera ampliación en las superficies arquitectónicas del edificio sobre las ideas iniciales de Juan de Villanueva. Ello hizo posible una mejor ordenación de las obras de arte que se benefició, sobre todo, de la introducción de criterios de la historia del arte académica, debido a la entrada de historiadores de arte en el Patronato y a las ideas de Beruete continuadas a su muerte por las del subdirector Francisco Javier Sánchez Cantón. En 1927 se abrieron las nuevas salas y la nueva distribución, con un ponderado equilibrio entre las escuelas, basado en las ideas histórico-artísticas de este personaje y su equipo: la escuela española se desplegaba en la Galería Central hasta la sala final dedicada a Goya, la sala central del museo continuaba mostrando a Velázquez, como venía sucediendo desde 1899, y el resto de las galerías exponía las escuelas flamenca e italiana, que habían marcado el rumbo con su influjo y su decisiva presencia en la colección real, a la pintura española durante los siglos XVI y XVII.

Aparecía así con claridad la idea del museo del Prado como museo de reflejos, como lo había sido la colec-

ción real de pinturas, en la que la huella de artistas como Antonio Moro y, sobre todo, Tiziano y los venecianos, se observaba en El Greco, Rubens, Velázquez, Murillo y Goya. Un museo de reflejos en el que la pintura colorista y de manchas de la escuela de Venecia explicaba en gran medida las maneras de los artistas que acabamos de mencionar.

La primera conclusión que debemos sacar de todo ello es que la base de la colección del museo del Prado y el fundamento de su prestigio se encuentra en la colección real de pintura de la monarquía española, sea en la época de la dinastía habsbúrgica, sea en la de la Casa de Borbón hasta Carlos IV. Obviar esta realidad sería ir contra lo que justifica y hace imprescindible la presencia del Museo del Prado en la historia de la cultura europea de la Edad Contemporánea, y, actualmente, en la de carácter global y mundial. Y esto no solo porque la mayor parte de sus obras maestras proceden de la colección real española, sino porque esta colección es, en sí misma, uno de los hechos más relevantes de la historia cultural de Europa.

Una historia complicada. El siglo XIX español: su pintura contemporánea y el Museo del Prado

Los avatares de la vida política española del siglo XIX influyeron decisivamente en el desarrollo del Prado. Resumiendo al máximo, habría que señalar como fechas decisivas las de 1868 y 1870. Con la primera de ellas, la de la Revolución «Gloriosa» que derrocó a Isabel II, las obras del Museo del Prado pasaron a considerarse «bienes de la nación» y no parte del patrimonio real. El Prado es desde entonces un «museo nacional».

No era este el único de esta categoría que había en Madrid. Desde 1837 existía el llamado Museo de la Trinidad que se había formado en el convento madrileño de este nombre, con los bienes, entre otras procedencias, de los conventos de Ávila, Segovia, Toledo y Madrid excluidos durante la Desamortización de Mendizábal realizada entre 1836 y 1837.

1870 es también una fecha decisiva, como decimos, pues fue entonces cuando se produjo la fusión de los dos «museos nacionales» de pintura madrileños, es decir, el del Prado y este de la Trinidad.

El Museo pasó a denominarse entonces oficialmente Museo Nacional y a depender de la Dirección General de Instrucción Pública integrada en el Ministerio de Fomento. La fusión produjo efectos beneficiosos en lo que se refiere a la entrada en el Prado de obras importantes de la escuela española, como pinturas del Greco (por ejemplo las del retablo del madrileño Colegio de María de Aragón), de la escuela madrileña del siglo XVII (Claudio Coello, Francisco Rizi, etc.) o de Pedro Berruguete (Convento de Santo Tomás de Ávila), con lo que acentuaba su vocación de ser sede preferente de esta escuela tan poco conocida en Europa. Pero también fue causa de desastrosas consecuencias, debido al amplio número de obras carentes de interés artístico que entonces ingresaron, así como de otras imposibles de exponer por falta de espacio.

Pero el verdadero problema que conllevó la unión de los dos museos nacionales fue el hecho de que, a partir de 1856 se iban incorporando al Museo de la Trinidad las adquisiciones procedentes de las recién creadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que comenzaron a celebrarse regularmente cada dos años; y estos fueron añadidos igualmente al Prado. En 1867 Cruzada Villaamil, subdirector del Museo de la Trinidad, publicó la *Galería de cuadros contemporáneos pertenecientes al Museo Nacional*. Allí relacionaba 164 obras, de las que 157 habían sido adquiridas en las Exposiciones Nacionales, que fueron aumentando implacablemente cada dos años y llevadas a un lugar, el Convento, sin espacio real para albergarlas. Es entonces, concretamente en 1867, cuando se iniciaron desde la Trinidad los depósitos de obras contemporáneas en otras instituciones, comenzando por la Academia de San Jorge y el entonces denominado Museo Provincial de Barcelona.

Cuando se abrió en 1819 como museo de pinturas, junto a los dos salones dedicados a la escuela española a derecha e izquierda de la rotonda de entrada, se habilitó una tercera sala, por la que se entraba a la Galería Central, que se llamó «de españoles contemporáneos», con obras de José de Madrazo, José Aparicio, y otros y tres pinturas de Goya, que hace así su aparición en el museo. Allí estuvieron, con sucesivos cambios, hasta 1896, cuando este conjunto salió del edificio de Villanueva para incorporarse al recién creado Museo de Arte Moderno.

Al margen del mayor o menor sentido que esta sala poseyera en un lugar tan importante y visible del museo

como era la entrada en la Galería Central, el problema de la pintura del siglo XIX en el Prado se agravó con la extinción el 22 de marzo de 1872 del Museo Nacional de la Trinidad, pasando sus obras al edificio de Villanueva, inclusive, como hemos dicho, las que de manera regular se adquirirían en las Exposiciones Nacionales. De esta manera el Inventario de la Trinidad es el segundo de los que explican históricamente la colección que nos ocupa. Aunque muchas obras quedaron almacenadas en el Convento trinitario, el Prado comenzó a tener dificultades de espacio, cada vez más insalvables, que aumentaban inexorablemente cada dos años. Los depósitos en otras instituciones, no solo de la colección sobrevenida, sino de la histórica, es decir, la de procedencia regia, se hicieron imprescindibles. Al Prado «expuesto», se unía el ahora «depositado» y el inevitable «oculto», o almacenado, con grave merma de la unidad de la colección.

Comenzó entonces la errática política del Estado en torno a sus colecciones decimonónicas con la creación, en 1894, del Museo de Arte Contemporáneo, que en 1895 pasó a llamarse Museo de Arte Moderno. Fue al año siguiente cuando, como hemos dicho, se dismanteló la sala de contemporáneos que se encontraba en el Prado desde 1819. Las colecciones se instalaron en el nuevo Palacio de Exposiciones del Paseo de Recoletos, en difícil convivencia con otras instituciones culturales como la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Carecemos de espacio para siquiera resumir las vicisitudes de este museo. Baste decir que en 1951 se dividió en otros dos, el Museo Nacional de Arte del siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, que se volvieron a fundir en 1968 como Museo Español de Arte Contemporáneo. Lo cual no fue óbice para que en 1971 las colecciones de pintura del siglo XIX retornaran al Museo del Prado, instalándose en el Casón del Buen Retiro, como «Departamento de arte del siglo XIX».

En 1975, por su parte, se abrió el nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), solo semanas antes de la muerte de Franco, en un edificio *ad hoc* en la Ciudad Universitaria de Madrid, origen inmediato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cuya colección permanente se abrió el 10 de septiembre de 1992. Avatares nada baladíes, como veremos, para explicar actuales polémicas en torno al Prado.

Abusos interpretativos. El Museo del Prado y el arte de los siglos XIX y XX: Manet y Picasso. *Guernica* en el Prado (1981-1992)

Como hemos dicho, desde su apertura el museo del Prado atrajo a todo tipo de visitantes, sobre todo artistas y pintores. La visita de Édouard Manet al Prado en 1865, poco tiempo después de que su director Federico de Madrazo dispusiera el segundo tramo de la Galería Central con la mejor pintura española de la colección, Diego Velázquez incluido, supuso, sin duda, uno de los momentos que otorgarán mayor relevancia internacional del museo.

Manet y otros pintores realistas e impresionistas de fines del XIX encontraron en él un poderosísimo estímulo en sus ansias de modernidad, que veían prefigurada en artistas como Velázquez, El Greco o Goya. De entonces es la expresión del Prado como «museo de los pintores» en el momento, decisivo en la historia del gusto, en el que Velázquez y su realismo destronó al idealismo de Rafael, hecho en el que el Prado jugó un importante papel. Sin embargo, la sobrevaloración de esta visita y su repercusión no se puede convertir, sin merma histórica, en uno de los ejes interpretativos fundamentales de la colección en favor de su «contemporaneización».

Si la influencia del museo del Prado en la pintura francesa vanguardista del siglo XIX es innegable, más difícil es justificar su «modernidad» y «contemporaneidad», como se hace últimamente, en la figura de Pablo Picasso, joven visitante ocasional del museo a finales del siglo XIX (posible admirador de Velázquez, eso sí, a través de Toulouse-Lautrec, en su *Dama en azul*) y director meramente honorífico de la institución en los años de la Guerra Civil. En aquel trágico momento, cuando buena parte de la colección hubo de ser trasladada en condiciones dramáticas a lugares como Valencia, Perelada y, finalmente, Ginebra, fue el subdirector D. Francisco Javier Sánchez Cantón quien, junto a otros arriesgados, estuvo al frente de la operación.

Por otra parte, y ya desde puntos de vista estéticos, la pintura de Picasso es, en buena medida, distinta y aun opuesta a la tradición colorista y de manchas, que, como hemos dicho, permea el Prado y la colección real española, desde Tiziano y los venecianos, al Greco, Rubens, Velázquez, Murillo y los madrileños de fines del siglo XVII y llega a Francisco de Goya. Nada que ver con el inte-



rés picassiano por el dibujo, tan deudor de Ingres, o su admiración por el volumen tridimensional de Poussin o Cézanne.

No, a Picasso realmente no le sienta bien el Prado. Leamos estas frases de las iconoclastas memorias de don Pío Baroja: «Decir, como dijo Picasso cuando el gobierno rojo de España le nombró director del Museo del Prado, que la pintura del Prado era lo que él más odiaba, y yo creo que en este sentido, y desde su punto de vista, podía tener alguna razón» (Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*). Sin embargo, aunque parezca mentira, es en torno a este artista en torno al cual giran las más recientes discusiones sobre el sentido de la colección del museo.

Cuando los cuadros del siglos XIX se instalaron en 1971, como hemos dicho, en el Casón del Buen Retiro no sabían que, como resultado de la nueva situación política que se abría en España en 1975, iban a recibir en 1981 a un inquilino de honor que lo iba a trastocar todo: nada menos que *Guernica*, de Pablo Picasso (1937). Igualmente se ignoraba que su habitación en este espacio no iba a ser muy larga ya que en 1992 fue trasladado, no sin polémicas, al recién creado Museo Reina Sofía.

El espíritu con el que se creó este nuevo museo, sucesor, como sabemos, del MEAC, era el de invertir los presupuestos sobre los que se había estructurado este último,

y plantear en España una imagen moderna e internacional del arte del siglo XX, desaparecida en gran medida durante los años del franquismo: en esta idea, la figura de Picasso resultaba esencial. Así lo indicó la comisión de expertos nombrada en 1987 para orientar la marcha del nuevo museo. «El informe final de esta comisión, redactado a comienzos de 1988, recomendaba que la colección del nuevo museo se ampliará y se reestructurará de acuerdo con la historia internacional del arte del siglo XX, especialmente Picasso. En el centro del museo, y en esto el informe era claro y preciso, debía estar el *Guernica*», recordaba Tomas Llórens en su esclarecedor artículo, «Por qué está el *Guernica* en el Reina Sofía», publicado en ABC en 2010.

Últimas discusiones. El «Pacto parlamentario» de 1995

Al final del tortuoso trayecto expositivo e institucional con el arte español del siglo XIX, que habíamos dejado instalado en el Casón del Buen Retiro en 1971, hemos de recordar que en 1998 las obras de arte fueron retiradas con motivo de las obras de ampliación del Prado. Finalmente, una parte significativa de esta colección ha

terminado mostrándose nada menos que en 12 salas del edificio Villanueva, sede histórica del museo, ocupando alrededor de un 20% de su superficie destinada a exposición de obras de arte. Hemos de preguntarnos el porqué de esta elección museográfica de octubre de 2009. Cuando, entre las 50 obras imprescindibles que recomienda el museo a sus visitantes en una visita rápida, solo incluye dos del siglo XIX, es decir un magro 1%.

Aunque el Plan Museográfico sobre ordenación de espacios y colecciones, que, por unanimidad, aprobó el Patronato en 1997, disponía que las obras del siglo XIX volvieran a exponerse en el Casón del Buen Retiro, lo cierto es que este espacio se destinó, tras la ampliación del edificio, a Biblioteca, despachos y Centro de Estudios. Esta solución para la pintura del siglo XIX volvía a reproducir el problema del lugar de exposición de estas colecciones, que se resolvió instalándolas en estas salas en claro perjuicio del conjunto histórico.

¿Por qué ha sucedido esto? Es desde la perspectiva de la salida del *Guernica*, en 1992, de las colecciones del Casón del Buen Retiro, desde la que se entiende la actual ubicación de las colecciones decimonónicas en el edificio Villanueva que ya hemos comentado. Se trata de establecer una línea de continuidad entre Goya y Picasso, basándose en una lectura meramente cronológica —que no formal o estilística, y en buena medida opuesta a la pintura del propio Picasso— de la «escuela española de pintura» desde sus orígenes hasta, al menos, 1937, fecha de realización de la obra.

Se conculca de esta manera una de las características básica ya señaladas del Prado, es decir, la de que se trata de un museo basado en la historia del gusto, de un muy exigente gusto «canónico», y en absoluto un museo linealmente cronológico de ninguna «escuela», ni siquiera la española. Y, todavía menos, un museo que vaya a reflejar un gusto «oficial» como es el representado por las, por otra parte, muy interesantes, pinturas y esculturas de los premios nacionales españoles del siglo XIX. Sin embargo se trata de artistas que ni representan la totalidad de lo que se hacía en España en estos momentos —faltan ejemplos relevantes de la pintura sevillana, catalana y vasca—, ni, muchísimo menos son significativos de ningún canon estético internacional, como sí lo era, y es, en grado sumo la colección real española, cuyos nombres esenciales ya hemos mencionado.

Solo Francisco de Goya, que comenzó a incorporarse masivamente a las colecciones del museo en las últimas décadas del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, se encuentra dentro de este canon. Y, aunque buena parte de sus pinturas en el Prado (cartones para tapices, retratos de la colección real...) proceden, una vez más, de la corte, su inclusión en el museo no aparece hasta en el tercero de sus inventarios, el de Nuevas adquisiciones, único «vivo» en la actualidad, que empezó a levantarse en 1856.

Bien puede decirse que, gracias, sobre todo, a los esfuerzos de Cruzada Villamil o Federico de Madrazo, Francisco de Goya, aún más que en el caso que la «escuela española» del siglo XVII, es una construcción del museo del Prado con el que, en realidad, culmina, gloriosamente, su colección. El Real Decreto de 25 de Octubre de 1895 por el que se creaba el Museo de Arte Moderno, es decir, en el momento de la primera separación del Prado de pinturas del siglo XIX, decía que en este museo, el de Arte Moderno, se reunirían «las obras más importantes de pintores y escultores que sean propiedad del Estado, ejecutadas por artistas españoles, de los que más hayan brillado desde la extinción de las antiguas escuelas regionales, cuyo último y excepcional florecimiento personifica D. Francisco de Goya». La cita es significativa ya que, por una parte limita el nuevo museo a «artistas españoles» con un espíritu opuesto al cosmopolitismo de la colección real, y por otro considera a Goya como el fin de un trayecto. Por eso, la obra de don Francisco quedó entonces, afortunadamente, en los muros de Villanueva.

La fecha final, hasta el momento, de toda esta historia es la del 22 de febrero de 1995. Entonces se firmó el llamado «pacto parlamentario» por el que el Partido Socialista, entonces en el Gobierno, el Popular y los grupos parlamentarios catalán y vasco (a los que más tarde se unió Izquierda Unida), acordaban respaldar la reordenación de las colecciones de los Museos del Prado y Reina Sofía de manera, «que garantiza (ra) la continuidad de ambos museos, y la visión completa, con criterios históricos, de sus colecciones de Arte». Se instaba igualmente a incorporar al Prado, para proceder a su ampliación, la entonces sede del Museo del Ejército y la del solar que circunda al claustro de la iglesia de los Jerónimos, así como apoyar la convocatoria de un concurso internacional para esta ampliación. Este mismo año se dispuso una partición de las colecciones estatales de arte en torno a 1881, fecha de nacimiento de Picasso, de manera que, con excepcio-

nes, los pintores nacidos antes de esta fecha quedaban en la colección del Prado y los posteriores se adjudicaban al Reina Sofía. Salomónica solución, no exenta de problemas, de indudable sentido práctico.

El pacto sacaba de la contienda política la cuestión de la ampliación física del Prado, señalaba cuáles habían de ser los lugares en los que debía ser realizada (Museo del Ejército-Salón de Reinos y Claustro de los Jerónimos) y salvaguardaba las colecciones del Reina Sofía, de las que el *Guernica* era pieza capital. La permanencia de esta obra en este museo garantizaba su viabilidad y continuidad.

En realidad, el pacto obedecía a la idea de salvaguardar dos necesidades museísticas, en aquel momento prioritarias: la ampliación del Prado y la continuidad del Reina Sofía, máxima creación cultural de la nueva democracia española, con el cuadro de Picasso como pieza central.

El Salón de Reinos del Buen Retiro en el Museo del Prado, y el *Guernica* en el Reina Sofía.

De todas estas largas historias podemos hoy día, en la primavera de 2017, sacar las siguientes conclusiones.

Dada la naturaleza histórica y la procedencia de las colecciones del Museo del Prado y de la tradicional carencia de espacio para exponerlas en toda su riqueza en su sede del edificio de Juan de Villanueva, parece lógico dedicar la totalidad de sus paredes expositivas a mostrar este fenomenal conjunto y aprovechar la ocasión extraordinaria de la anexión definitiva al museo de la antigua sede del Museo del Ejército, antiguo Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, para completar ese despliegue.

El Museo del Prado posee la práctica totalidad de las pinturas de este palacio, ya sean las que colgaban del mencionado Salón (Velázquez, Zurbarán, Maino y otros), ya las series, sobre todo de pintura italiana o procedente de Italia en el siglo xvii, que constituye una de sus grandes riquezas y de las que el público —con la actual disposición museográfica que prima de tal manera al siglo xix— no ve más allá de un 3%. Algo parecido podría decirse de la pintura flamenca de este siglo, con solo alrededor de un 6% de sus posesiones (más de setecientas obras) expuestas. Se trata de una anomalía museística con la que hay que acabar. Y ahora se tiene la oportunidad.

El cambio sustancial respecto al Plan Museográfico de 1997, que supuso la dedicación del Casón del Buen Retiro a las funciones de biblioteca y otras, plantea en toda su crudeza el ajetreado destino de su actual sección de pintura y escultura del siglo xix. Un asunto que, en nuestra opinión, solo se puede resolver articulando un nuevo museo que albergue esta parte de la colección nacional. Un museo cronológicamente situado entre la pintura de Goya, fin lógico del Museo del Prado, como ya se indicó en 1896, y la conservada en el Reina Sofía. Para entendernos, un Orsay madrileño.

El traslado al Salón de Reinos del célebre cuadro de Picasso heriría de muerte al joven museo Reina Sofía y dejaría, además, invalidado el mencionado pacto parlamentario. En realidad, el Reina Sofía, como hemos dicho, es una de las mejores construcciones culturales de la España de fines del siglo xx y principios del xxi, que ha logrado que nuestro país se incorpore a los más prestigiosos circuitos internacionales de la modernidad, y esta sustancial merma nos retrotraería a épocas cultural y políticamente felizmente superadas.

La idea de reunir en el antiguo Salón de Reinos obras como *La Rendición de Breda* (Velázquez), *Los fusilamientos del 3 de Mayo* y *La carga de los mamelucos* (Goya) y el *Guernica* (Picasso), apoyada sobre un discurso esencialista de la pintura española más propio de la generación del 98 o de la inmediata posguerra, nunca del siglo xxi, carece de lógica histórica, histórico-artística, museística e intelectual. No solo acabaría, como hemos dicho, con el museo Reina Sofía, sino que privaría al Prado de unos de sus básicos ejes argumentales. Debe, por tanto, ser abandonada.

Más de veinte años después del pacto de 1995, tras la aparición y consolidación de museos como el Reina Sofía, el Thyssen Bornemisza, la ampliación del Prado y el surgimiento en el horizonte del nuevo Museo de Colecciones Reales, un panorama ciertamente envidiable y en absoluto predecible en 1978, se impone un replanteo general y en profundidad de las colecciones nacionales de arte existentes en Madrid, que tenga en cuenta tanto el paso del tiempo en lo que se refiere al arte contemporáneo, como las nuevas instituciones existentes y las nuevas interpretaciones metodológicas de la museología y la historia del arte. ■ ■