

Qué fue del Salón de Reinos. Medio siglo de utopía

Patricia García-Montón González
Universidad Complutense de Madrid
patty_monton@hotmail.com

RESUMEN

En 1998, coincidiendo con la dirección de Fernando Checa en el Museo del Prado, nombrado con la llegada del Partido Popular al Gobierno, se presentaba el proyecto oficial de reordenación de las colecciones para la parte del que fue el antiguo Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, entonces Museo del Ejército. Propuesta que había sido un lugar común de grandes historiadores españoles, desde Elías Tormo, vocal del primer Patronato del Prado, hasta Alfonso E. Pérez Sánchez, director durante el mandato del Partido Socialista Obrero Español, y que suponía una lanza a favor de la recuperación historicista. Pero la dimisión de Checa truncó la continuidad de este proyecto.

Reconstruir este espacio urbano tan emblemático, por su vinculación con la historia nacional, sigue siendo una utopía que ha inspirado exposiciones, que ha puesto sobre la mesa los anhelos de renovación en los discursos museográficos durante la actual dirección de Miguel Zugaza, e incluso que ha llegado hasta plataformas de activismo 2.0 como Change.org, lo que sin duda es una invitación a reflexionar sobre las políticas culturales de las últimas décadas en España.

Palabras clave:

Salón de Reinos; Palacio del Buen Retiro; Museo del Prado; siglo XX; política cultural; museografía; historiografía; cultura visual

ABSTRACT

What happened to the Hall of Realms? A half century of utopia

In 1998, coinciding with Fernando Checa's term as director of the Prado Museum—who was appointed upon the Popular Party's arrival to power—the official project to restore the ancient Hall of Realms of the Buen Retiro Palace, which then housed the Army Museum, was presented. The call for a historicist recovery of the Hall of Realms was shared by great Spanish historians from Elías Tormo, member of the first Board of Trustees of the Prado, to Alfonso E. Pérez Sánchez, director during the PSOE's mandate. But Checa's resignation cut the project short.

The reconstruction of this emblematic urban space so closely linked to Spain's history continues to be a utopia which has inspired many temporary exhibitions, and highlights current Director Miguel Zugaza's desire to renew museographical discourses; a desire that has led to activism 2.0 in platforms such as Change.org. Undoubtedly, everything points to the importance of rethinking cultural policies in the last decades in Spain.

Keywords:

Hall of Realms; Buen Retiro Palace; Prado Museum; twentieth century; cultural policy; museography; historiography; visual culture

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function.

(F. Scott FITZGERALD, *The Crack-Up*, 1945)

«Quién va a estar interesado en la historia de un palacio que ya no existe?»¹ Esta fue la reacción del futuro editor de Jonathan Brown y John Elliott en la primera conversación que tuvieron para que su libro *Un palacio para el rey* (1980) viese la luz². Hoy, 35 años después de su publicación, sigue dando de qué hablar. Con el tiempo, se ha convertido en un paradigma metodológico, alcanzando casi la categoría de *best seller* para el historiador del arte, o historiador a secas, que se acerca a la Edad Moderna. En aquella época de la historia, todo rey que se preciase necesitaba un palacio, puesto que era una importante manifestación visual de su poder. Pero los grandes reyes, evidentemente, necesitaban más de uno, y con mayor razón los monarcas de España, quienes dominaron la política europea durante más de un siglo y medio. Felipe IV, como era de esperar, no se quedó atrás. En Madrid, donde se había establecido la corte de manera definitiva, contaba con el viejo Alcázar. Pero, a partir de 1630, allí donde se encontraba un antiguo cuarto real anejo al monasterio de los Jerónimos, se acabó construyendo con el sello del conde-duque de Olivares, su valido, una casa de recreo, el Palacio del Buen Retiro. Real sitio que llegó a ser residencia oficial de Felipe V y de Fernando VI, y en el que se imprimieron los cambios de poder de la historia de España.

A principios del siglo XIX, buen número de los cuadros que en su día lo decoraron, tras tantas idas y venidas como vicisitudes, fueron ingresando en el recién creado Real Museo de Pintura y Escultura, hoy Museo del Prado³. Recordemos, por ejemplo, que los mejores, seleccionados por Mengs, se habían llevado ya en el siglo anterior al Palacio Real nuevo, que los que quedaron llegaron a convivir con la ocupación

francesa —un gran número almacenado precisamente en el Salón de Reinos—, que un grueso de las pinturas fue trasladado al Palacio de Buenavista con la intención de incluirse en el proyecto en ciernes del Museo Josefino, que otra parte fue objeto de regalos y que muchos sencillamente desaparecieron⁴. El palacio, convertido en bastión, sufriría los estragos de la Guerra de la Independencia y, avanzada la centuria, el estado de ruina forzaría su progresiva demolición. Al comenzar el siglo XX, solo se conservaban dos edificios de todo el conjunto palaciego: el ala norte, donde se encontraba la pieza más representativa, el antiguo Salón de Reinos, que albergó desde 1841 el Museo de Artillería, y, por otro lado, el Casón o Salón de Baile, que fue ocupado por el Museo de Reproducciones Artísticas desde 1881 y cuya fisonomía decimonónica se debe a su reforma, forzosa tras el famoso ciclón de 1886⁵.

Despertar la memoria dormida

Desde entonces, como explicó Fernando Marías en su discurso de ingreso a la Academia de la Historia en 2012, son muchos los historiadores del arte que han estudiado los lienzos que decoraron el Salón de Reinos y, en los últimos años, lo que podríamos llamar su *display* o instalación museográfica. No en balde, continuaba Marías, «desde 1911 hasta hoy en día se reitera la necesidad —también gesto político— de su anastilosis, de su recuperación en toda su realidad figurativa y material»⁶. Efectivamente, algunos hace más de un siglo que repensaron de este modo el Salón de Reinos, comenzando, como bien subrayó Marías con esa fecha, por nuestro primer catedrático de Historia del Arte y futuro vocal del

Patronato del Museo del Prado, Elías Tormo. Todo su deseo era ver las pinturas como en tiempos de Felipe IV, «cuando ante él se presentaban en aquel Salón Embajadas y Diputaciones». Sería tan «instructivo, patriótico y noble» como «interesante y curiosísimo». El aire de lo pasado. Aquellas páginas pictóricas despertarían la memoria dormida de las pasadas glorias de España. ¿Dónde estarían mejor que en su primitivo salón de destino? ¡Con los muebles de la época si era preciso! Reconstruirlo seguía los nuevos criterios museográficos, el de las *period rooms*. Modelo que, surgido en el ámbito anglosajón, ahora estaba guiando las grandes colecciones europeas, especialmente en Alemania. Además, se descongestionaría el museo⁷.

La preocupación por solucionar la falta de espacio en el Prado había estado siempre presente en las reuniones del Patronato; no hay más que remitir a las ampliaciones que se llevarían a cabo. Sin embargo, hubo que esperar hasta abril de 1961 para que el entonces director del museo y discípulo de Tormo, Francisco Javier Sánchez Cantón, propusiese de nuevo la alternativa de ocupar el antiguo edificio del Buen Retiro y reconstruir el Salón de Reinos. ¡Medio siglo! No fue casualidad. El Gobierno estaba barajando el traslado del Museo del Ejército a Toledo⁸. «Sería una de las empresas más evocadoras de la grandeza hispana y de mayor significación histórico-artística» y, además, permitiría exponer otros lienzos de la escuela madrileña del siglo XVII, añadiría en 1963, cuando se acordó dirigir al Ministerio una petición oficial para lograr su adscripción al Prado⁹.

España debía tomar conciencia de una vez de los deberes para con su historia nacional y restaurarlo con la mayor fidelidad posible. Nada hubo más claro para otro historiador también vinculado al Prado, Enrique Lafuente Ferrari. Era hora de convertirlo en el *Sancta Sanctorum* de nuestra historia moderna y gloria artística. Reivindicación que fue la parte más recordada de su respuesta al discurso de ingreso en la Academia de Díez del Corral en 1977¹⁰. Algo distinta fue la propuesta del nuevo subdirector, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, en aquel famoso ciclo de conferencias sobre el Prado que tuvo lugar en la Fundación Juan March en 1976: convertirlo en un museo de la pintura madrileña. Era una alternativa para ampliar la institución sin hacer obras que se englobaba en un plan de mayor alcance. Dejar en Villanueva el Prado antológico, el «primitivo y fundamental», es decir, «la Colección Real que fue en su comienzo», mientras que el resto de colecciones se repartirían entre «museos monográficos filiales», instalados en edificios que, en muchos casos, parecían condenados al olvido absoluto¹¹.



Figura 1. Nicolás Muller, *Pío Baroja paseando por el Retiro*, 1950. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Fotográfico Nicolás Muller, Sig. 117026/41.

Todas estas declaraciones han estado ahí, pero parece que, con el paso del tiempo, nos ha ocurrido lo que a Pío Baroja en *Las noches del Buen Retiro* (1934), que se hace uno viejo y pierde la memoria (figura 1). El museo es uno de esos *lugares de la memoria* y un espejo de nuestra historia, como dijo José Luis Rodríguez Zapatero en la primera reunión del Patronato del Prado que presidió al llegar al Gobierno en el año 2004, y por tanto es un referente en la construcción de nuestra identidad como nación. «Mirándose en el Prado, España se refleja en lo mejor de sí misma», añadiría con razón¹².

Vivimos la época del pasado revisitado. En un escenario de frenesí patrimonial rehabilitado y consumo cultural, de manera que incorporar el Salón de Reinos a un museo como el Prado adquiriría una mayor significación si cabe. En sí, es un edificio que atesora unas asociaciones simbólicas a hechos del pasado de importancia para la memoria colectiva, es decir, es parte de nuestro patrimonio arquitectónico. Con las pinturas originales de las colecciones reales y su vinculación con la pinacoteca, doblaría su valor. Un filón. De ahí el interés de recorrer las políticas culturales de las últimas décadas que



Figura 2.
La rendición de Juliers, de Jusepe Leonardo, en el tramo 25 de la Galería Central. Archivo del Museo Nacional del Prado.

guiaron su destino y de intentar comprender por qué, en este presente paradójico que no deja de redescubrir el pasado, su reconstrucción nunca ha llegado¹³.

Villahermosa en el punto de mira

«Por el cambio». Nada mejor que el célebre lema que encabezó la campaña electoral del Partido Socialista para aterrizar en la España de los años ochenta. «Por el cambio» fue la promesa con la que Felipe González ganó las elecciones en 1982. Un cambio que consistió en apostar por una modernización económica y administrativa y alcanzar la consolidación de la democracia. Pero en su programa también adquirieron un nuevo protagonismo otras parcelas ciertamente abandonadas, como lo habían sido la política cultural y la protección del patrimonio¹⁴. Tanto es así que el presupuesto del Ministerio de Cultura se incrementó notablemente y los sucesivos ministros de esta cartera, por ejemplo Javier Solana, tuvieron un papel destacado en el codiciado proceso de modernización. Urgía crear la imagen de una España abierta y cosmopolita. Es por esto que el PSOE priorizó la aparición de nuevas instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Así, por ejemplo, se creó entonces el Centro de Arte Reina Sofía. Por el contrario, el Prado se convirtió en una especie de hijastro de una política cultural que veía en la antigua pinacoteca un recordatorio de los valores del franquismo¹⁵.

Lo cierto es que el Prado pedía a gritos un reajuste de sus criterios museográficos. Por más que se hubiesen llevado a cabo obras de climatización y otras reformas en las instalaciones y en los servicios «con cierta perspectiva de futuro»¹⁶, seguía siendo un museo anticuado y «sucio». «Y lo estará», escribiría el crítico e historiador Francisco Calvo Serraller en *El País*, «mientras no se arbitre un presupuesto suficiente para que paredes y suelo refuljan con el esplendor que merece el patrimonio que cobijan»¹⁷. Hacía tiempo que en el mundo occidental se había erigido el modelo reverencial del cubo blanco¹⁸. Sin embargo, volviendo a ver alguna entrega de *Mirar un cuadro*, programa de RTVE emitido en los años ochenta, allá cuando la televisión era cultura, comprobamos que, a pesar de los esfuerzos, el Prado distaba de ese patrón¹⁹. Era hora de frenar la «manía, costosa y peligrosa de entelar los muros con materiales inapropiados», protestó Antonio Saura. La renovación decorativa de las salas velazqueñas, de El Greco o de las dedicadas a Goya solo había contribuido a darle el aspecto de «bombonera barata». Jugar a las casitas, como diría el pintor, parecía desde luego que no iba con el Prado. Y podríamos seguir la lista con las tantas imprudencias de conservación o las desafortunadas intervenciones en la restauración de algunas obras²⁰. En pocas palabras, el Prado se había acomodado en esa imagen de antigüalla e indiferencia hacia las necesidades y las medidas preventivas que merecían los tesoros que



Figura 3.
La defensa de Cádiz contra los ingleses entre dos trabajos de Hércules, de Zurbarán, en la sala 11A. Archivo del Museo Nacional del Prado.

albergaba. Mientras, su Patronato tenía otras preocupaciones.

En febrero de 1983, se puso sobre la mesa un problema conocido —no el más apremiante, desde luego—: la falta de espacio. No se trataba únicamente de la imposibilidad de exponer todas las colecciones, sino de que su almacenaje al parecer también era complicado. El Palacio de Villahermosa no tardó en salir en las quinielas. Así lo confirmaría el presidente del Patronato, Justino de Azcárate, en una de las reuniones. Pero desde el Ministerio se estaba barajando otra posibilidad: incorporar con ese fin el edificio que ocupaba el Museo del Ejército, como anunció Javier Solana en la reunión del día 4. Al director del museo, Pérez Sánchez, le gustó la idea. Podría reconstruirse allí el Salón de Reinos y colocar en las salas laterales aquellos fondos de la pintura italiana del siglo XVII que conformaban series pintadas para el Buen Retiro, como los paisajes de Lorena. Quizá en cantidad no resolvía mucho el problema, pero sí desde el punto de vista histórico. Villahermosa, aunque útil, tampoco era la solución definitiva y tenía menos sentido que recuperar este otro espacio. Pasados unos meses, Pérez Sánchez comenzó a manifestar dudas. Estaba claro el enorme interés del edificio, pero, desde el punto de vista museológico, le parecía limitado. Ahora solo tenía clara la instalación del Salón Grande, cuyos cuadros, por cierto, no estaban expuestos en su totalidad en Villanueva²¹.

Antes de las obras de climatización y reformas, llevadas a cabo entre 1977 y 1985, cuatro batallas habían lucido enfrentadas en el tramo 25 de la Galería Central, junto a otras obras representativas del barroco español. Dos trabajos de Hércules colgaban en la sala 11, mientras que *La defensa de Cádiz* lo hacía en la 11A entre otros dos trabajos más. Eran las salas de Zurbarán. *La rendición de Breda*, a poco tiempo de ser desplazada de su lugar de honor durante cincuenta años —la cabecera, por *Las meninas*—, y los retratos ecuestres de Baltasar Carlos y Felipe IV —el segundo, enfrentado al del conde-duque aprovechando un vano de paso— se exponían en la sala 12, la Sala Basílica, la de Velázquez. Así había venido siendo desde que se inauguró en 1899²². Felipe III y Margarita de Austria colgaban en el tramo 27, frente al acceso desde la gran galería a la sala del maestro sevillano. Isabel de Borbón lo hacía en la sala 14 (figuras 2, 3 y 4). A partir de 1984, cuando las obras obligaron a reorganizar temporalmente la planta principal —incluso a Velázquez—, siete batallas llegaron a verse en la rotonda de Carlos V o sala 1. En la Galería Central solo se mantuvo *El socorro de Génova*, de Pereda²³.

Asignado Villahermosa al Prado, las posibilidades se ampliaron. En mayo de 1985, Pérez Sánchez, como director, presentó las propuestas de adaptación de este palacio como ampliación de la pinacoteca, previa consulta a los conservadores, en ese momento, contados. Tras la controvertida incorporación de Matías Díaz Pa-



Figura 4.
Las lanzas y el Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos en la sala 12, hacia 1974-1977. Archivo del Museo Nacional del Prado.

drón, eran cuatro las jefaturas de departamentos de conservación cubiertas. Una cifra irrisoria. Lo que, como diría Calvo Serraller, podía servir de índice del surrealismo siniestro con que tantas veces se ha envuelto al Prado²⁴.

«Salvo algún caso excepcional y sorprendente»²⁵, decía el informe, y alguna opinión que se inclinaba por dividir la colección en pintura española para Villanueva y extranjera para Villahermosa, se presentaron dos alternativas. La primera consistía en trasladar al Palacio de Villahermosa toda la pintura española, francesa, italiana y alemana del siglo XVIII, con lo que se convertiría prácticamente en un museo monográfico que tendría la suficiente fuerza de atracción gracias a la presencia de las pinturas y de los dibujos de Goya²⁶. Una visita obligada, que habría contado con la ventaja de dividir a los visitantes entre dos sedes. Desde luego, no podía correrse el riesgo de que la inversión del Estado acabase en un museo minoritario o un simple edificio de oficinas y servicios, por muy necesarios que fuesen. En las salas liberadas —unas quince—, se instalarían escuelas no expuestas, como la flamenca y la holandesa del siglo XVI, y se completarían aquellas series de la pintura italiana y francesa del XVII, cuyos fondos se exhibían parcialmente²⁷, además de seguir ocupando las salas del ala norte en la planta alta. Curioso. El *Seicento*, por ejemplo, ya estaba aquí instalado desde hacía tiempo, como lo había previsto Sánchez Cantón. No faltaban las grandes obras maestras. Tampoco la representación de las se-

ries para el Buen Retiro (figuras 5 y 6)²⁸. Pero no estaban todos los que eran. Demasiados. Y tan grandes. Como aquellos relativos a la historia de Roma. Ahora podrían ampliar su espacio, también, con ciertas salas que alojaban de forma provisional los almacenes y el taller de restauración. Por último, como parte de Villahermosa pasaría a acoger exposiciones temporales, en las salas de Villanueva con esa función se colocaría de forma permanente la pintura románica o los primitivos españoles.

Menos coherencia tenía, en opinión de Pérez Sánchez, la segunda propuesta: Goya y el siglo XIX en Villahermosa y ocupar las antiguas salas del pintor en Villanueva con la pintura francesa, italiana, alemana e inglesa del dieciocho. El Casón del Buen Retiro, consagrado entonces al diecinueve, pasaba a funcionar como gran sala de exposiciones temporales, tal y como había sido durante los años sesenta y setenta²⁹. Ninguna de las ideas salió adelante. En cualquier caso, ambas respondían al mismo patrón: la tradicional organización cronológica y por escuelas nacionales, herencia del positivismo decimonónico.

En Villahermosa, se llegaron a celebrar hasta seis exposiciones temporales. Fue inaugurado en 1985 con la de *Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano*, tema relacionado con la especialidad de Pérez Sánchez. Quince años la separaban de la primera exposición sobre pintura barroca italiana celebrada hasta entonces en el Prado; dos de la segunda y última³⁰.



Figura 5.
Sacrificio a Baco, de Massimo Stanzione, en la sala 90. Archivo del Museo Nacional del Prado.

Ahora, esta nueva muestra seguía la estela de la tendencia internacional de renovación de los estudios sobre esta escuela, tantas veces desdeñada «por las conciencias nacionalistas nacidas del romanticismo y la hipertrofia de ciertas valoraciones ahistóricas»³¹. La penúltima que se celebró, *Goya y el espíritu de la Ilustración*, en el otoño de 1988, fue en cierto modo un ensayo de la propuesta museográfica ganadora para Villahermosa, pero que nunca se materializó. Había llegado el terremoto Thyssen³² y, por más exposiciones que se hicieron, el Gobierno acabó arrebatando el palacio al Prado. La oferta de la cesión temporal de esta colección era demasiado golosa. Tras una remodelación en 1991, abriría sus puertas este nuevo museo en el Paseo del Arte. El mismo año, Pérez Sánchez se vio forzado a abandonar la dirección por su oposición a la guerra del Golfo. Con la firma de la cesión definitiva de la colección Thyssen en 1993 —acuerdo histórico—, poco más se podía hacer. Villahermosa no volvería a ser del Prado.

La pinacoteca parecía haber recuperado su papel de desvalida en la política cultural socialista. No por mucho tiempo. El 28 de noviembre de 1994, Felipe González decidió presidir el pleno del Patronato del Museo. Era la primera vez que un presidente del gobierno asistía. En la reunión, se comprometió a resolver la reubicación del Museo del Ejército. Se barajaron dos posibilidades: el Alcázar de Toledo y el cuartel del Conde-Duque. Por supuesto, esto suponía la consecuente liberación del edificio del Buen

Retiro y la inminente cesión al Prado. Una vez más, Pérez Sánchez, ahora como director honorífico³³, tomó la palabra para pedir la reconstrucción del Salón de Reinos. El episodio marcó el pistoletazo de salida de un proyecto a largo plazo, como declaró el nuevo director, José María Luzón. El Prado se había convertido en un asunto de Estado³⁴.

La mejor prueba de ello fue la proposición no de ley presentada por los grupos Socialista, Popular, Catalán y Vasco, que se aprobó el 31 de mayo de 1995 por la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados. En ella se acordaba la incorporación del Casón, el ala norte del Palacio del Buen Retiro y el solar circundante al claustro de los Jerónimos a la pinacoteca. Y, en segundo lugar, la reordenación de las colecciones estatales entre Prado, adonde irían todas las obras de artistas nacidos antes de 1881 —fecha de nacimiento de Picasso— y Reina Sofía, destino de los posteriores³⁵. Recordemos que, en 1996, se fijó otra división de colecciones en Europa, la establecida entre la National Gallery y la Tate. Pero el límite se acordó en el año 1900. En todo caso, el pacto parlamentario que afectaba al Prado perseguía despolitizar el funcionamiento del museo, dotarlo de autonomía jurídica, de una reorganización de su régimen interno y, finalmente, ampliar su espacio expositivo. El Prado había quedado anticuado al lado de otros museos europeos como el Louvre o la galería londinense, y el Gobierno por fin había decidido tomar cartas en el asunto.



Figura 6. *Elefantes en un circo*, de Andrea di Lione, junto a *Atletas romanos*, de Aniello Falcone, en la 96, hacia 1977. Archivo del Museo Nacional del Prado.

El buque insignia de la cultura española

Aunque esta preocupación por modernizar la pinacoteca se había iniciado durante el Gobierno socialista, el Prado se convirtió en uno de los gritos de guerra del Partido Popular cuando llegó al Gobierno, en 1996, a la hora de desacreditar los logros del PSOE en materia de política cultural. Vieron en esta institución la personificación de sus valores y de su ideología. Si la cultura se iba a convertir en un proyecto nacional, en palabras del propio Aznar, solo el Prado podía ser el buque insignia de la cultura española. En resumen, fue un ejemplo más de la sobrecarga ideológica con la que trató los problemas culturales³⁶. Pero, pese a esta apropiación, se mantuvo la continuidad respecto del pasado. Porque si hubo una premisa que tuvo clara el nuevo presidente fue que los museos viven con su tiempo y que, por tanto, encarnaban de forma ejemplar el diálogo entre la historia de una nación, su presente y su porvenir³⁷.

Cuatro meses después de ganar las elecciones, Aznar condecoró a tres hispanistas, entre ellos a Brown y Elliott, por su labor de divulgación «en favor de la historia y de la cultura de España»³⁸. El siguiente paso fue presidir, como había hecho González, una reunión del Patronato, donde ratificó la integración del Salón de Reinos y su restauración³⁹. Este monumento reunía las características idóneas para un Go-

bierno que convertiría el barroco en marca de España y la hispanidad en estilo de Estado. Era el perfecto estandarte de su visión nacionalista española e interpretación centralista de la realidad del país. Imagen de nuestra cultura que fue la que se internacionalizó a través de la acción cultural exterior⁴⁰.

Como había planteado el Gobierno socialista, acondicionar el museo para su entrada en el siglo XXI era una prioridad. Pero el Gobierno del PP fue más allá. Privilegió una política de escaparate y monumentalización, invirtiendo en instituciones culturales de cabecera y en acciones sobre el patrimonio histórico. En tal coyuntura, el macroproyecto del Prado del año 2000 apremiaba más que nunca. De manera que se puso al frente de la pinacoteca a un destacado historiador, Fernando Checa, y se introdujo una estructura de gestión más moderna: ahora el director solo tendría que rendir cuentas ante unos patronos y no ante políticos, se separarían las responsabilidades de la gerencia de las científicas, se incrementarían el número de conservadores —se crearon cinco departamentos más— y se adquirieron 4.500 metros cuadrados para oficinas, lo que dejaría más espacio libre en Villanueva⁴¹.

Era el momento idóneo para presentar un proyecto museográfico de reordenación de las colecciones. Una de las aportaciones más interesantes de la propuesta, realizada por Checa con la ayuda y el asesoramiento de otros espe-

cialistas⁴² y que se aprobó en 1997, fue el montaje de unas salas temáticas organizadas según criterios estilísticos, iconográficos e históricos, en ocasiones con carácter supranacional, que reforzaban el discurso histórico-artístico de una colección eclipsada por grandes maestros. Así, por ejemplo, las salas a la derecha de la rotunda de Carlos V albergarían el naturalismo de inicios del siglo XVII, mientras que las del lado opuesto serían ocupadas por la tendencia clasicista de la misma época⁴³.

Paralelamente, en 1996, se convocó el concurso internacional para las obras de ampliación, del cual salieron supuestamente diez finalistas. Lista imposible de conocer en el momento por el secretismo que inicialmente rodeó el certamen. La alarma saltó con un artículo en el *Cultural* de ABC. «Algo huele a podrido», se apresuró a denunciar un estupefacto Fernando Chueca Goitia. No era para menos. El anónimo periodista daba por sentado que, entre los finalistas, que ya —sorprendentemente— eran solo dos, estaba Rafael Moneo. Con su proyecto, había «seducido al jurado». El concurso había quedado «moralmente invalidado», pero el proceso siguió su curso y en la segunda fase se declaró desierto. Sin embargo, el deseo de modernizar el Prado continuaba en la lista de los Populares y, en 1998, hubo repesca. Finalmente, tras un nuevo concurso restringido, las obras de ampliación se adjudicaron a Moneo: «no podía ser de otra manera»⁴⁴.

Ampliación que comenzaría por el claustro de los Jerónimos y que, en el fondo, articulaba la presencia del Salón de Reinos⁴⁵. Es por esto que, ese mismo año, Checa presentaría el proyecto museográfico para esa parte del antiguo Palacio del Buen Retiro, todavía ocupado por el Museo del Ejército. Su propuesta, con una importante reflexión histórica detrás, fue aprobada por el Patronato y el Gobierno en 1999. Para la ideación y la redacción, Checa contó con la colaboración de un destacado elenco de especialistas, entre otros, Javier Portús, jefe del Departamento de Pintura Española hasta 1700; Andrés Úbeda de los Cobos, del de Pintura Barroca Italiana, y los historiadores Miguel Morán Turina y María Dolores Jiménez-Blanco.

El Prado se podía permitir un lujo al alcance de pocos museos: colgar los cuadros en la disposición y en el lugar para el que fueron pintados. En el Salón de Reinos, lo harían de nuevo los retratos ecuestres de Velázquez, las historias de Hércules de Zurbarán y la serie de batallas, entre las que se encontraba *La rendición de Breda*⁴⁶. En las salas de alrededor, irían otras series que se conservaban de la antigua decoración del Buen Retiro, como la de los Emperadores y la del Bautista. Pero en esa planta, la principal,

también se instalaría una sala con obras de otro *sitio real* en el que Felipe IV emprendió una transformación arquitectónica y decorativa, la Torre de la Parada. Cuadros mitológicos, de animales, las cacerías, las batallas de Snayers y la serie de los Archiduques. Una última sala luciría una auténtica galería de retratos de la casa de Austria. Las series de paisajes del Buen Retiro, junto a los flamencos, se reservarían para las salas de la planta baja, donde el visitante nada más entrar encontraría una maqueta del palacio. Como fue temporalmente residencia de los Borbones, se pensó que la segunda planta podía destinarse a colecciones vinculadas con esta dinastía. En este plan, el Casón se reservaría, como había venido siendo habitual cuando no había servido de sala de exposiciones, para albergar la pintura del siglo XIX.

Este proyecto museográfico suponía una ruptura con el tradicional criterio expositivo por escuelas nacionales y una lanza a favor de la recuperación historicista. Porque, para Checa, era necesario ver la historia de la monarquía hispánica del siglo XVII en un contexto internacional —el de Europa—, acabando con la idea de la excepcionalidad de España⁴⁷. A su vez, recuperaba un edificio desde el punto de vista histórico y simbólico fuertemente vinculado con la historia del arte español y a la misma historia de España, y serviría para exponer de forma estable pinturas que, en Villanueva, no siempre habían estado expuestas al público, solucionando en cierto modo el eterno problema del espacio. Finalmente, el proyecto de Checa constituía una reflexión esencial para entender la mentalidad y el imaginario cortesano del barroco y el mecenazgo de Felipe IV⁴⁸.

Bonn fue la ciudad elegida para su presentación europea. 68 obras de las colecciones del Prado y la maqueta de la ampliación, acompañada de las explicaciones de Moneo, conformaron la exposición *Velázquez, Rubens y Claudio de Lorena: La pintura en la corte de Felipe IV* (1999)⁴⁹. En esta campaña de promoción, el Ministerio de Cultura financió la publicación de dos libros en el año 2000, con sendos proyectos, Villanueva y Salón de Reinos. La reconstrucción del Salón de Reinos anunciaba ser «un sueño hecho realidad» para Brown y Elliott, quienes, por supuesto, brindaron su apoyo a Checa⁵⁰. Pero no todos los historiadores lo compartían. Pérez Sánchez, a quien en algún momento pasado le había parecido factible, ahora, de nuevo como invitado en un ciclo de conferencias en la March, diría que este proyecto planteaba

el problema de dividir la maravillosa unidad del conjunto de Velázquez, relegando algu-

nas de sus obras maestras (*Las Lanzas*, los retratos ecuestres) al puesto de piezas decorativas en un conjunto que el tiempo se ha encargado de «recalificar». Ver *Las Lanzas* a cuatro metros del suelo, enfiladas con los mediocres lienzos de Carducho o Castello, quizás no fuese precisamente lo que nuestro tiempo reclame⁵¹.

Las observaciones de Pérez Sánchez —en deuda con Tormo—⁵² cayeron en saco roto. El plan museográfico para el antiguo edificio del Salón de Reinos parecía haberse puesto en marcha, hasta que dentro del museo comenzó a peligrar el nuevo sistema de gestión. Eduardo Serra, en lo poco que llevaba en la presidencia del Patronato, había ido recortando paulatinamente los poderes y las competencias del director. «La gota que colmó el vaso fue que hace una semana me desalojó de mi despacho», declararía Checa⁵³. No era el primer aviso. Al año de su llegada, lograría la marcha del director y se había ganado a pulso la inconformidad de la mayoría de los conservadores tras presentar un informe sobre la pinacoteca realizado por una consultoría estadounidense. El problema no era solo el modelo mercantilista que se proponía, sino también las imprecisiones en lo referente a la investigación dentro del museo y el desarrollo del plan museográfico. Ya lo había advertido la historiadora Jesusa Vega: el Prado no era un juguete⁵⁴. Y el plan de modernización de Serra, empezando por la reforma de su estructura jurídica, avanzaba hacia una mercantilización de la pinacoteca que levantó ampollas entre las filas del PSOE y en el mundo académico⁵⁵.

La dimisión de Checa en noviembre de 2001, además de un ejemplo más del esperpento nacional de cinco directores en menos de una década, truncó la continuidad de esta parte del plan. Es lo que ocurre cuando la política entra en el museo⁵⁶. Las obras de Velázquez, Zurbarán, Pereda, Carducho o Cajés siguen hoy esperando en Villanueva lo que pudo ser, en palabras de Elliott, un «monumento supremo a las ambiciones de los príncipes y los estadistas del siglo XVII y ejemplo señalado de la capacidad del arte para sobrevivir a la manifestación efímera del poder», ocupando el lugar que le corresponde al lado de la Banqueting House de Whitehall y la Galería de los Espejos de Versalles⁵⁷.

Al nuevo director, Miguel Zugaza le tocó afrontar las obras de ampliación⁵⁸. El proyecto de Moneo, aprobado en el 2000, había comenzado y no sin críticas. «Si quieren construir cubos, que lo hagan en las afueras», declararía el hispanista Paul Preston en *ABC*. Comentario que apareció acompañado por una caricatura de Mingote de nuestra puerta más internacional, la

de Alcalá, con un añadido al estilo Moneo⁵⁹. Pero la ampliación, como diría el nuevo presidente del Patronato, Rodrigo Uría, «no era un cubo —Dios me libre», sino que iba a permitir al museo algo de una importancia vital: respirar⁶⁰.

¿Un museo de la paz para Zapatero?

En un ejercicio de transparencia, que no había tenido en el pasado, el Prado comenzó a publicar los planes estratégicos. Modernizar, actividad docente, investigadora y de extensión cultural y servicios serían los pilares del último plan, *Hacia el Nuevo Museo del Prado*, aprobado en 2002⁶¹. Entre muchos objetivos, se subrayaba el de ampliar el espacio expositivo. Villanueva, el claustro de los Jerónimos, el Casón del Buen Retiro y el antiguo Salón de Reinos conformarían en un futuro el llamado «Campus del Museo del Prado». Según Zugaza, el plan museográfico en ciernes se basaba en la «deslocalización de conjuntos de la colección, como las grandes series del Buen Retiro —incluido el Salón de Reinos»⁶². Las reformas de ampliación del buque insignia de la cultura española parecían avalar todos estos planes. Iban viento en popa. Sin embargo, *otro* buque estaba a punto de irse a pique tras el revés en las urnas en marzo de 2004, ganado a pulso con el desastre del *Prestige* o la guerra de Irak. El broche, los atentados de Atocha. Sin embargo, antes de su marcha, Aznar logró que se aprobase el proyecto de ley reguladora que convertía al Prado en una entidad de derecho público. El museo se había hecho un traje jurídico a medida gracias al Gobierno de los Populares⁶³.

Nada mejor para ilustrar aquella época que el humor gráfico de Ventura & Coromina⁶⁴ (julio de 2003). En una sala de un imaginario Museo del Prado, dos operarios tratan de colgar un cuadro. Un retrato de Aznar como Inocencio X según nuestro Velázquez, que se les balancea hacia la izquierda; o si se prefiere, que hace un giro centrista (figura 7). Cuadro que, a principios de 1996, unos meses antes del triunfo del PP, había generado largas colas de visitantes, preconizando la importancia que adquiriría la pinacoteca; éxito solo igualado antes por la exposición monográfica del maestro sevillano. Como íbamos diciendo, ahora el «Papa Aznar» a punto de cumplir su segunda legislatura se desequilibra, inclinándose hacia donde luce el magnífico retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, válido de Felipe IV y el reformador frustrado de nuestro siglo más excelso en las artes pero de decadencia política. «¡Un poco más a la derecha!», ordena Pilar del Castillo, enton-



Figura 7.
Viñeta de Ventura & Coromina. *La Vanguardia*, 4 de julio de 2003.

ces ministra de Educación, Cultura y Ciencia, como si de una conservadora más se tratase, bajo la atenta mirada de Ruiz-Gallardón, alcalde de Madrid.

Recordemos que si es fácil encontrar en la prensa imágenes de Aznar en el Prado visitando la marcha de las obras de la ampliación junto a Moneo, Del Castillo o Serra⁶⁵, no lo es tanto dentro de Villanueva; a pesar de que, siempre que podía, iba a visitarlo. No faltó a la inauguración de las nuevas salas de Velázquez y de Goya en 1999⁶⁶. Atento, sin perder detalle, fue inmortalizado frente a *La maja desnuda*, al estilo de la famosa fotografía de Elliott Erwitt, pero en compañía del entonces ministro de Cultura, Mariano Rajoy⁶⁷. Otra excepción se produjo por la compra de un Velázquez por parte del Estado, identificado todavía como *El barbero del Papa*. La ocasión lo merecía. Y no posó de cualquier forma, sino en la sala 14 supervisando cómo lo colgaba la brigada del museo⁶⁸.

El centrismo reformista de poco le sirvió a Aznar tras el 11-M. La vuelta del Partido Socialista no alteró aparentemente el proyecto del Campus del Prado. Solo hubo un ligero cambio en la función del Salón de Reinos: ahora serviría como extensión de las colecciones y para albergar exposiciones⁶⁹. El Museo del Ejército se cerró al público poco después, en el año 2005, y se vaciaría definitivamente en 2007. Ese mismo

año se terminaría la ampliación de Moneo, «el cubo», preparado para acoger las colecciones de arte del siglo XIX.

En 2009, el Casón del Buen Retiro abrió sus puertas. Y lo hizo, entre otras cosas, como centro de estudios. Sin duda, otro ambicioso proyecto del Prado de la democracia. Pensemos que la École du Louvre, por ejemplo, había comenzado a funcionar allá por 1882 y que muchos de nuestros grandes historiadores pasaron por sus aulas. «También estoy matriculado en la Escuela del Louvre donde comenzaré el jueves próximo el curso de M. Germain Bazin sobre *Muséologie*», le escribiría un joven Antonio Bonet Correa al empezar el año académico de 1951-1952, que pasó como lector en la Sorbona, a su maestro Sánchez Cantón. Unos meses después, continuaba yendo a las lecciones de quien ya había ascendido a conservador jefe del Departamento de Pinturas del museo parisino, el cual «muy frecuentemente» elogiaba y hablaba de las ideas y personalidad de Sánchez Cantón en el Prado⁷⁰. Si contábamos con personas preparadas, ¿por qué no se hizo una escuela en nuestra pinacoteca? Desde principios del siglo XX, el Patronato lo planteó en varias ocasiones, pero la relación entre museo, centro de investigaciones — antiguo Centro de Estudios Históricos — y universidad era tan estrecha que no parecía urgente. Checa incluiría en su agenda, si no una escuela propia-



Figura 8.
La Reina Doña Sofía, Raísa Gorbachova y Jorge Semprún, ministro de Cultura, en el Casón, delante del *Guernica*. ABC, 27 de octubre de 1990.

mente dicha, sí acercar la universidad y el CSIC al museo con proyectos de investigación conjuntos y la creación de becas de conservación, restauración y museología en general para la formación de especialistas; tradición que continúa⁷¹. En la actualidad, la actividad científica, investigadora y de formación ha recibido la importancia que se merecía con un espacio propio, el Casón del Buen Retiro. Allí están la Biblioteca y el Archivo, los departamentos de Conservación y una necesaria Escuela del Prado, que, aun comenzando con buena letra y nombres en mayúsculas, todavía tiene camino por delante para alcanzar a su homóloga en París.

Más allá de la consecución de la ampliación y la creación de un espacio para la actividad científica y formativa, la dirección de Zuga-

za estuvo marcada por otra obsesión: que el *Guernica* regresase al Prado. El 28 de enero de 2010, saltó la noticia a la prensa. Detrás de esta idea, había un proyecto: reunir *La rendición de Breda* de Velázquez, *El 3 de mayo* de Goya y el *Guernica* de Picasso en el Salón de Reinos del Buen Retiro⁷². Pero este proyecto era relativamente novedoso. Volvamos hacia atrás en el tiempo. 1981. El *Guernica* regresa a España. Sobre dónde debía colocarse no parecía haber dudas. Picasso había expresado su deseo de que, restablecida la democracia en España, el cuadro volviese de su autoexilio para exponerse en el Prado. Técnicamente, así se hizo. Aunque, en realidad, se acabó instalando en el Casón, edificio que quedaba al margen del resto de las colecciones y, de algún modo, de la historia del arte español. Allí, bajo la gran bóveda pintada por Giordano, parecía un intruso.

En 1988, con el PSOE asentado en el Gobierno y el Centro de Arte Reina Sofía convertido en museo estatal, se replanteó la ubicación del *Guernica*⁷³. Tomás Llorens, primer director del nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sugirió que se instalase ahí. La propuesta chocó con las ideas del ministro de Cultura, Jorge Semprún. Pero de nada hubiese servido, recuerda *Federico Sánchez*, apelar al deseo de Picasso. La decisión ya estaba tomada antes de que llegase al Ministerio. Y, en todo caso, poco importaba cuando el *Guernica* ni siquiera estaba en el Prado propiamente dicho, es decir, en Villanueva con el resto de colecciones.

La tarde del 26 de octubre de 1990, Semprún tuvo que acompañar a Raísa Gorbachova, esposa del presidente de la URSS, junto a la Reina Doña Sofía y el director de la pinacoteca, Pérez Sánchez, a visitar el museo (figura 8)⁷⁴. La visita al Prado formaba parte de todo programa de viaje oficial de un jefe de Estado. Semprún lo recordaba bien. Una vez más, hicieron el recorrido tipo por las salas consagradas al Greco, Velázquez y Goya. Después se acercaron al Casón para ver el *Guernica*.

¿Se me ocurrió aquel día la confrontación entre Pablo Picasso y Francisco de Goya? [...] Tal vez era el momento de cumplir ese deseo y organizar un encuentro con Velázquez y Goya [...] aquí mismo, en esta sala del Buen Retiro, puesto que parece imposible hacerlo en el Prado. [...] Ocultando de alguna manera el plafón de Lucas Jordán. [...] El *Guernica* impone la elección de las obras [...]: habrá que traer *La rendición de Breda* de Velázquez y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya.

Su empeño por cumplir el anhelo de Picasso de verse en ese recorrido de la tradición pictó-

rica española quedó en palabras. No haberlo conseguido fue una de las cosas que más lamentó de su época ministerial⁷⁵. En 1991, fue cesado de su cargo. En 1992, favorecido por el nuevo ministro Jordi Solé Tura, el cuadro se trasladó al Museo Reina Sofía. «¿Por qué?», protestó Calvo Serraller desde su columna en *El País*. Días antes, en el mismo medio —desde el que desarrollaría una concienzuda tarea de propaganda y legitimación de sus ideas artísticas—⁷⁶, había calificado la decisión de grave imprudencia técnica, diplomática y política, «para el solaz del ministro de turno, que así, por lo visto, quiere pasar a la historia»⁷⁷.

Pese a los inconvenientes, este sueño perseveró. El 20 de octubre de 2004, Zapatero asistió a la reunión del Patronato del Museo, tal y como habían hecho sus predecesores, y pronunció las siguientes palabras:

No nos podemos permitir revisar la historia, nuestra historia, como si se tratara de una imagen fija. Debemos interpretar el pasado desde el presente, como lo hizo Velázquez mirando al Greco, o Picasso, por fin como quería Picasso, en el Prado, con todo lo que ello significa, mirando a Velázquez. En las paredes de este gran Museo cuelgan algunos de los testimonios visuales más importantes de nuestro pasado. [...] Resulta muy oportuna [...] la ampliación [...] integrando las colecciones modernas y celebrando su proyección contemporánea a través de la figura de Pablo Picasso, coincidiendo con la celebración del 25 aniversario de ese otro gran símbolo cultural que fue la recuperación del *Guernica* y su legado⁷⁸.

Dos años después, en 2006, con motivo de ese aniversario, el Prado organizó, con el Museo Reina Sofía, la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, comisariada precisamente por Carmen Giménez, exdirectora del antiguo Centro de Arte, y Calvo Serraller. La obra del malagueño celebró en el Prado su encuentro con Velázquez. En la sede del Reina Sofía, *Los fusilamientos* se colgaron justo enfrente del *Guernica*⁷⁹. En medio, *La ejecución de Maximiliano*, de Manet. Faltaban *Las lanzas*. El catálogo se abrió con dos detalles de ambas obras contrapuestos y un ensayo de Semprún⁸⁰. El curso de verano de ese año, dirigido por Serraller, se dedicó a esta exposición y se invitó a Semprún, quien volvió sobre el tema bajo el título *Sueño y verdad de Pablo Picasso*⁸¹. La idea iba tomando cuerpo.

Pero el destino del antiguo edificio del Buen Retiro seguía en el limbo, a pesar de que, en su plan de actuación para el periodo 2009-2012, el Prado lo incluyó entre sus proyectos con

el título «El futuro en el pasado: El Salón de Reinos». Concreto pero sucinto en contenido. Se indicaba que consistía en su rehabilitación arquitectónica para incorporarse al «Campus del Prado» como nuevo soporte de la oferta cultural y expositiva del Paseo del Arte⁸². Y así llegamos de nuevo al instante en que Zugaza pide que el *Guernica* vuelva al Prado. Enero de 2010. «Le he trasladado una reflexión a Manolo Borja: que el Salón de Reinos sea un lugar de encuentro entre las dos instituciones», declaraba a la prensa, pero para Manuel Borja-Villel, ya director del Reina Sofía, que el *Guernica* se llevase al Prado no era negociable. «Ni siquiera se me pasa por la cabeza», añadiría⁸³. Aparecieron hasta declaraciones del antiguo director, Llorens: «¿Por qué está el *Guernica* en el Reina Sofía? Porque es nuestro museo nacional de arte moderno. La respuesta es evidente». Era el contraataque, veinte años después, al famoso *por qué* de Calvo Serraller⁸⁴. La ofensiva real llegó en marzo, cuando el Patronato del Reina Sofía convocó una reunión urgente con Ángeles González-Sinde. A su término, la ministra de Cultura daba el asunto por zanjado: el *Guernica* no se tocaba⁸⁵.

En octubre, con motivo del vigésimo aniversario de su reinauguración como museo nacional, el Reina Sofía logró reunir a sus seis directores y a Carmen Giménez, que lo había sido del Centro de Arte. Hubo tiempo para hablar del *Guernica* y del Salón de Reinos. Según Giménez, el Patronato del Prado lo había planteado no como una decisión *contra* el Reina Sofía, sino *con* el Reina Sofía, y la ministra estaba al tanto. Borja-Villel añadía que «hubo contactos, pero fueron totalmente vagos». En todo caso, salvo Giménez, ninguno de los exdirectores compartía el entusiasmo de Zugaza. «Lo peor es que de haber prosperado la idea se habría vuelto a dotar al *Guernica* del misticismo que tanto luchamos por despojarle», apuntaba Llorens⁸⁶. Justo a finales de ese año, en diciembre, el Salón de Reinos acogió de un día para otro una exposición: *DOMUSae, espacios para la cultura*, que, además de hacer propaganda de la gestión del propio Ministerio de Cultura, desvió la atención de la polémica.

«Velázquez, Goya, Picasso... Semprún», anunciaba Calvo Serraller en *El País* un par de días después del fallecimiento del escritor y exministro que había tenido lugar el 7 de junio de 2011⁸⁷. El homenaje más sentido —y oportuno— llegaría del Prado, que mercedamente le eligió ese año como una de las personalidades destacadas del mundo del arte y la cultura. En su intervención, Calvo Serraller recordó con precisión —una vez más— aquel proyecto, anhelo o sueño que Semprún nos reveló e in-

mortalizó en sus memorias. ¿Se podía ser más claro?, preguntaría el historiador al público⁸⁸. Zugaza continuó defendiendo que «algún día el Guernica encontraría su lugar en la gran historia del arte español y europeo que cuenta el Prado»⁸⁹, pero sin más repercusión; o no más de la que los medios pudieron estirar⁹⁰. No obstante, aquí sí nos detendremos en el proyecto de Zugaza y, quizá deberíamos añadir, de Calvo Serraller⁹¹.

Colocar a tres maestros españoles en un símbolo de la historia de España como el Salón de Reinos, sin duda, parecía enfatizar la tradicional lectura nacionalista de nuestra historia de la pintura frente al carácter internacional del proyecto de Checa. Era subrayar la especificidad de lo español, la «veta brava», en vez de reafirmar la idea de que los mejores artistas de Europa habían trabajado para nuestra monarquía.

Hay una línea historiográfica que va desde el siglo XVII, de Velázquez a Goya, después a Picasso y después al año 1982. ¿Cómo puede ser eso?

Efectivamente, como explicó Checa en una entrevista y ha subrayado Marzo —quien le entrevistó—⁹², hay quienes ven una continuidad en la historia del arte español a la luz de unos orígenes esenciales fijados en el Siglo de Oro, es decir, «un hilo nacional que parte del barroco y pasa por Goya, Picasso, Dalí, Miró, el informalismo y la pintura neofigurativa de los años ochenta», con Calvo Serraller a la cabeza⁹³, mientras que la otra línea ha defendido que «la continuidad, si existe, se debe a las sucesivas adaptaciones y concomitancias de la cultura española a los diferentes contextos históricos». Es el caso de Checa. Por si hay alguna duda, el proyecto Zugaza/Calvo Serraller se ceñía al Salón de Reinos, el único espacio cuya decoración pictórica fue encargada exclusivamente a autores españoles⁹⁴; a diferencia del de Checa, que contemplaba todas las estancias del edificio, en donde colgarían también obras de artistas extranjeros, renunciando al criterio de escuelas por el de series decorativas. Ambos proyectos museográficos son, por tanto, el mejor reflejo de dos líneas o visiones historiográficas⁹⁵.

Ahora bien, por su descontextualización y aislamiento del resto del discurso del museo instalado en Villanueva, por su deseo de diálogo, confrontación o enfrentamiento entre maestros antiguos y contemporáneos, por su ubicación en un edificio con una significativa carga simbólica, renunciando al modelo del cubo blanco, y por su reflexión sobre la memoria, el anacronismo de las imágenes y la heterocronicidad del tiempo histórico⁹⁶, el proyecto

Zugaza/Calvo Serraller habría resultado un interesante ejemplo de museografía crítica. Nada de «blanquear» el pasado ni esterilizar el arte frente al tiempo⁹⁷. El espacio museográfico en presencia del espectador se habría convertido en una zona de intercambio, tensión o conflicto⁹⁸. Tiempo contra tiempo. Pero también de intrusión de una época en otra. Pasados, supervivencias y presente en un museo imaginario de diálogos sin límites, preconizando la agonía de la historicidad de las imágenes. Y en esa parte de transgresión visual y temporal radicaba la originalidad de este soñado montaje que podríamos llamar «de tiempos heterogéneos»⁹⁹.

Si, para Calvo Serraller, la relación de continuidad, tradición y diálogo del pasado con el presente ha sido una parte consustancial de su postura como historiador¹⁰⁰, Zugaza había sido en España pionero en esta práctica de confrontar arte de distintas épocas —puesta de moda por el director Nicholas Serota en la Tate Modern—, cuando estuvo al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao¹⁰¹. En el Prado, ha seguido reivindicando este tipo de confrontaciones con el arte contemporáneo a través de las exposiciones temporales. Detrás, en más de una ocasión, ha estado Calvo Serraller como comisario.

Un buen ejemplo de este nuevo tipo de exposiciones fue el de *Picasso. Tradición y vanguardia*, en 2006¹⁰², sobre la que el propio Calvo Serraller declararía que aportaba una lectura transversal de la historia del arte y demostraba que las lecturas académicas se habían quedado obsoletas. «La necesidad a la hora de hacer un orden cronológico, con el carácter protocolario de sus correspondientes escuelas, que yo he creído en ellas, está en crisis», añadiría¹⁰³. Le siguió el mismo año en el Guggenheim de Nueva York, *Pintura española de El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia*, con un subtítulo que, prestado de Goya, era toda una declaración de intenciones respecto a su visión historiográfica. Exposición que se insertaba en esa línea ya «clásica» que ha venido presentando el museo para celebración del arte español promocionada por la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior, cuya actividad estuvo condicionada durante el Gobierno de Aznar por una política exterior de aproximación a Estados Unidos, entre otras cosas¹⁰⁴. Sin embargo, *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* (2003), también con la promoción de SEACEX pero comisariada por Checa, se alejaba de este planteamiento. «El Greco, Velázquez, Goya... ¿y Barceló?», se había preguntado cuando comenzaron estas prácticas expositivas en el Prado. En opinión, había que respetar «el carácter histórico de una colección real, [...] ¿por qué resucitar ahora propuestas tan confusas?»¹⁰⁵.

Los ensayos de Calvo Serraller en los catálogos de aquellas exposiciones se reimprimieron en 2013 bajo el título *La invención del arte español*. Calvo Serraller presentaba esta publicación como la continuidad de *El concepto de Pintura Española* de Portús, aparecido un año antes. Él daría testimonio personal de lo acaecido desde 1975 hasta la actualidad. Pero el objetivo era distinto. Frente al recorrido histórico en la definición y en la categorización del concepto de escuela española —la «historia de un problema», como decía el subtítulo— realizado por Portús, la reimpresión de los textos de Calvo Serraller era una reafirmación más de su particular lectura de la misma —ejemplo de ese problema—. No debería producirnos sorpresa. Al fin y al cabo, como diría el propio Calvo Serraller, el arte español es un invento¹⁰⁶.

Volviendo al proyecto para el Salón de Reinos, el encuentro que se habría producido entre estas obras distanciadas cronológica y estéticamente hubiese sugerido nuevas lecturas en el espectador, propiciando una libertad de interpretación. El pasado se habría abierto a un juego inacabable de hipótesis e interpretaciones que es característico de la práctica posmoderna¹⁰⁷. Por su parte, las imágenes habrían tomado posición sobre el presente. El proyecto Zugaza/Calvo Serraller podía leerse en aquellos años, como tanto se especuló en la prensa española, como una reflexión sobre la guerra y la paz a partir del diálogo entre las tres obras. Habrían formado sobre los muros del antiguo edificio del Buen Retiro una especie de «museo de la paz»¹⁰⁸ o de la «reconciliación nacional»¹⁰⁹. Visto así, la propuesta parecía estar en sintonía con la política del Gobierno que pudo haberlo financiado, el de Zapatero. Una política de memoria histórica¹¹⁰, de priorizar el proceso de paz en un intento de acabar con el terrorismo de ETA y de una política exterior comprometida con la construcción de la paz en Oriente Próximo.

El 16 de junio de 2008, Zapatero pronunciaba una conferencia bajo el título *En interés de España. Una política exterior comprometida*. El escenario elegido fue el Museo del Prado. El invitado de honor, el presidente de la Fundación Alianza para una Revolución Verde en África y ex secretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan. Después, mantuvieron un encuentro del cual nos queda una imagen: ambos conversando tranquilamente sentados delante de *El jardín de las Delicias* de El Bosco. Si hay imágenes que revelan un entero programa político, diría José Antonio Sentís en *El Imparcial*, esta fotografía llevaba al paroxismo la percepción que tenía el presidente del Gobierno de sí mismo, de su presente y de su futuro. No menos ilustrativa fue aquella que un año des-

pués recogería el silencio de Zapatero en otro museo, el del Holocausto de Jerusalén¹¹¹. El 21 de enero de 2010, Zapatero volvía al Prado para presidir «un homenaje necesario», el rendido al Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que contribuyó a evitar la destrucción del patrimonio artístico español durante la Guerra Civil y la posguerra. Lo hizo con *Las meninas* de fondo, uno de los lienzos que salió hacia Valencia cuando estalló el conflicto para terminar su viaje en Ginebra¹¹². Después, Zapatero inauguró la exposición *Arte salvado* en el Paseo del Prado¹¹³. Era una manifestación más de su política de reconciliación con la historia nacional, además de una renovación de alianzas o «vuelta a Europa»¹¹⁴.

Las imágenes sobreviven al tiempo, pero el tiempo cambia inexorablemente la relación entre imagen e historia¹¹⁵. De manera que, el proyecto Zugaza/Calvo Serraller habría acabado perdiendo esta alusión tan circunstancial. Una politización de las imágenes en un aquí y ahora, ajustada a unos años de la escena política española reciente, pero en los que el presente ya no se reconoce. Un proyecto que nada tenía que ver con el de Checa —salvo en su temporalidad—, como distintos fueron los tiempos de la historia de España en que surgieron: sí, para Aznar, el Prado había sido futuro, para Zapatero fue memoria. El final, el mismo. Ambos quedaron en utopía. Pero, aun en la teoría, constituyen hitos en la evolución de una museografía española que no ha querido conformarse con el modelo del cubo blanco y, lo más importante, son testimonio del desarrollo que ha experimentado el discurso histórico-artístico entre nosotros.

En diciembre de 2011, llegó el relevo en el Gobierno y, con Rajoy en la presidencia, también llegó el «tijeretazo», que en 2012 se extendió a la dotación pública de los museos del Paseo del Arte¹¹⁶. No era el momento ni siquiera de ocuparse de la rehabilitación del antiguo y abandonado Salón de Reinos. Edificio que no volvió a ser noticia hasta noviembre de 2014. Por su valor cultural, participaría en la candidatura del *Sitio del Retiro y el Prado en Madrid* para la lista indicativa de Patrimonio Mundial de la UNESCO¹¹⁷.

En agosto de 2015, el nuevo ministro de Cultura, Íñigo Méndez de Vigo, visitó el edificio. Lo hacía un día después de anunciar que, en los Presupuestos Generales del Estado, se incrementaba la partida destinada al Prado para su recuperación. El 22 de octubre llegaba la esperada firma de cesión del edificio del Salón de Reinos al Prado por parte de los ministerios de Educación, Cultura y Deporte y de Hacienda. Su incorporación permitiría al Prado cerrar la

última fase de su ambiciosa ampliación, pactada ya hacía veinte años; a ser posible, coincidiendo con el bicentenario de la pinacoteca en el año 2019. Según Zugaza, es una oportunidad para «ampliar el relato del museo» y profundizar «en la identidad histórica común entre el Palacio del Buen Retiro y las colecciones del Prado». Es por esto que la reforma deberá respetar la Sala Árabe, el Salón de Reinos y la Escalera de Honor. Sobre qué cuadros se colgarán, únicamente sabemos que se baraja «recuperar la memoria histórica». Porque, como declaró el actual presidente del Patronato, José Pedro Pérez-Llorca, «más que un museo, es un trozo de España». Con esta cesión, podemos decir que «el Prado empieza su futuro sobre su pasado»¹¹⁸.

Protesta contra el olvido

«Una cosa quería preguntarle para este libro, que es sobre la memoria.» Así comenzaba la entrevista que el controvertido *curator* Hans Ulrich Obrist hizo al gran historiador de la Edad Contemporánea Eric Hobsbawm en 2013. Obrist recordaba una conversación que había visto entre Hobsbawm, el también historiador Simon Schama y el periodista David Frost en la BBC en el año 2002. Allí, Frost había preguntado a Hobsbawm su opinión sobre la moda que surgió entonces de llevar la historia a la televisión. Aquello era estimulante, porque, en palabras del historiador, se trataba de una forma más de «protesta contra el olvido», aunque «hoy, las noticias de ayer estén en el cubo de la basura, el ser humano no quiere olvidar. La historia es parte de su ADN»¹¹⁹. Si olvidas lo que pasó en el pasado, repites los mismos errores una y otra vez, le explicaría Hobsbawm a Obrist una década después. Es por esto que los historiadores son esenciales para la sociedad moderna. Porque su trabajo es recordar¹²⁰.

Si la popularidad de Schama se disparó por acercar la historia a la gente de a pie mediante un instrumento tan característico de la sociedad de consumo como el televisor, la del museo lo ha hecho encontrando el suyo propio: las exposiciones temporales, fenómeno a cuyo estudio Francis Haskell dedicó los últimos años de su vida. Quince años después, basta leer el primer folio de esta publicación póstuma para comprobar que sigue de rabiosa actualidad¹²¹. Pues bien, tres exposiciones celebradas desde la llegada de Zugaza han revisitado el Buen Retiro.

En el año 2005, abrió sus puertas *El Palacio del Rey Planeta*. Parecía un ensayo general. La Galería Central de Villanueva, en la línea de la museología del enfoque, se convirtió temporalmente en el Salón de Reinos y otras salas del

Buen Retiro. La exposición era una imponente escenografía por la que puntualmente desfilaban los protagonistas de los cuadros o se improvisaban representaciones teatrales. Esta puesta en escena llenó el espacio con la memoria del tiempo. No olvidemos que este palacio, como comentaría Úbeda de los Cobos, comisario de la exposición, «fue un magnífico museo de arte contemporáneo, el mejor hasta entonces»¹²². Para Elliott, esta exposición era el mejor ejemplo de que la reconstrucción del Salón de Reinos sería impresionante. No solo era un lugar emblemático de las glorias de la España del Siglo de Oro y un magnífico espacio del siglo XVII, sino que se conseguiría lo que las obras de arte están excepcionalmente dotadas para lograr: hacer cobrar vida a una época¹²³. También, huelga decir, para hacer caja.

«Siguiendo su política de *marketing*, el Museo del Prado ha vuelto a cambiar los cuadros de escarpas para así convertir sus fondos en una exposición temporal», escribía Junquera en *Archivo Español de Arte*, que como «no tiene una sección de Cultura y Espectáculos, este gacetillero está perplejo a la hora de adscribir su crónica: ¿Exposición...? ¿Espectáculo...? interrogantes que quedan en el aire cuando desembarcamos del “buque insignia de la Cultura Española”»¹²⁴. La crisis agudiza el ingenio y no hay nada de perverso en rentabilizar los propios fondos, máxime cuando se trata de aquellos que no suelen estar expuestos habitualmente. Por otra parte, la exposición *blockbuster* no es un fenómeno tan reciente como para alarmarnos por una sola. El *Rey Planeta* no ha sido ni el primero ni el último caso. Por no retroceder demasiado en el tiempo y ceñirnos al ámbito nacional, exactamente al Prado, podríamos citar las que ya se hacían con Pérez Sánchez. Por ejemplo, la de *Pintura napolitana* —modelo que no fue exclusivo ni de Pérez, ni de España, ni del Prado, todo hay que decirlo—, y que nada tuvo que ver con aquéllas «de cámara» que sobre el *Seicento* se inauguraron durante el período de Checa. Hay más. Recuperemos una entrevista hecha a Pérez Sánchez en 1993. Obviamente, tras el éxito de la gran monográfica sobre Velázquez, «con su avalancha de visitantes» no siempre movidos por la devoción artística, el entrevistador no pudo dejar de preguntarle por este fenómeno de las exposiciones, «cada vez más frecuentes y numerosas», que obligaban a «un cierto ajetreo viajero». A lo que el historiador y exdirector del Prado contestó:

Muchas veces es un riesgo inútil, diría que en un sesenta por ciento de los casos; pero queda un resto notable [...] que constituyen un enriquecimiento del saber. [...] Pero cuando son exposiciones del tipo «grandes obras

de...», o se basan en trasladar la *Piedad* de Miguel Ángel a Nueva York o la *Gioconda* al Japón, no es más que pasear la obra de arte con un gran riesgo y sin interés científico alguno [...]. No es más que publicidad o gestos políticos. Creo que la política es un enemigo de la cultura¹²⁵.

Por último, dado que esto solo es la punta del iceberg, quizá deberíamos reflexionar precisamente sobre quién impone este ritmo frenético. Porque, cuando hablamos del Prado, ¿nos referimos a «todo» el Prado?¹²⁶ o ¿a quién está «por encima» o «en la sombra» del Prado? Tampoco es una pregunta nueva. Por no salirnos del guion, pensemos en la oposición que la mayoría de los conservadores manifestaron al modelo de gestión de Serra tras el controvertido informe del grupo Boston Consulting. Sin duda, el tema es complejo y entraña el estudio en profundidad de una historia demasiado reciente. Un buen ejemplo en esa dirección son los trabajos citados de Marzo, o bien los de Julián Vidal y Jesusa Vega¹²⁷.

Es cierto que, en esta ocasión, la del *Rey Planeta*, las instantáneas de salas abarrotadas y obras maestras a las que lamentablemente se les daba la espalda en los momentos teatralizados llenaron la prensa¹²⁸; cuando no, lo hacen las largas colas. El turismo de lo pasado. Todo ello, junto a otras cuestiones, ha abierto de alguna manera una brecha entre museo y academia. No sin dejar de lograr, algunas veces, hacer las delicias del mundo académico con montajes expositivos como este, con retrospectivas difíciles de ver de otra forma o con propuestas que han dinamitado el concepto de museo de arte antiguo con la introducción del arte contemporáneo y discursos transversales. Aunque el espectáculo deba continuar. Es la lógica de la hipermodernidad.

El 2008 dio el protagonismo al otro edificio del antiguo palacio que conservamos. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro* presentaba la restauración de la bóveda y la rehabilitación arquitectónica antes de integrarse en el Campus del Prado. Recordemos que es aquí donde se instaló el *Guernica* cuando regresó en 1981. Y, por último, *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650* llegó en el año 2011 para rescatar de la memoria una categoría artística, la del paisaje clásico, reivindicada ya en la histórica *mostra* de Bolonia en 1962 —a la que el Prado no prestó por razones de conservación—, y a la que nuestra pinacoteca solo había dedicado una exposición antes en los años 80¹²⁹. Por supuesto, no faltó el homenaje al Buen Retiro. La Galería de Paisajes conformó una sección aparte que se destacó con un color distinto al resto de la exposición.



Figura 9. Fachada principal del Museo de Artillería en el antiguo edificio del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, 1915, Inv. 120483_001. Autorizada por el Museo del Ejército.

El museo del siglo XXI ha protestado —a su manera— contra el olvido. ¿Es suficiente? Hoy más que nunca el activismo 2.0 está a la orden del día. Cambiar el mundo a golpe de clic parece estar al alcance de nuestra mano, menos cuando hablamos de patrimonio histórico-artístico. Sin embargo, esta nueva forma de visibilidad, de posicionamiento y de actuación del ciudadano, esta reciente *e-democracia*, se debería tener más en cuenta en las políticas museísticas. El 5 de febrero de 2015, Investigart¹³⁰, un grupo de especialistas en diversas disciplinas relacionadas con el mundo del arte, lanzó una petición que se materializó en la plataforma Change.org dirigida al Museo Nacional del Prado y a la Dirección General de Bellas Artes con el objetivo de reivindicar la recuperación y la reconstrucción del Salón de Reinos¹³¹. Aunque las comparaciones sean odiosas, con poco más de mil cien firmas no llegó ni de lejos a las casi cuatrocientas mil que hasta la fecha acumula, por ejemplo, la petición para frenar los intentos de apropiación

jurídica, económica y simbólica de la Mezquita de Córdoba. Por si esta comparación quizá es demasiado pretenciosa, ¿cómo es que la petición de respetar el uso exclusivamente cultural del Palacio de la Música en Madrid ha conseguido más de ochenta mil firmas?

Estas diferencias abrumadoras dejan al descubierto algo desconcertante: que el antiguo edificio del Buen Retiro sigue siendo hoy un desconocido. En todo caso, la petición obtuvo mucho apoyo también en las redes sociales, como Facebook y Twitter. Casi dos meses después, el 20 de marzo, con 1.117 firmas se llevó al museo y al Ministerio. Solo contestó Zugaza¹³². La prensa consideró que no merecía la pena hacerse eco.

No obstante, nos quedamos con dos cuestiones: el uso de la web 2.0 como una forma de protesta y movilización para causas relacionadas con el patrimonio arquitectónico, y la desinformación alarmante que existe sobre ese mismo patrimonio. Una paradoja más de la sociedad de la información en la que vivimos. Esta batalla la ha ganado la espiral del silencio.

Aun así, rescatamos algunas razones por las que unos pocos firmaron: recuperar nuestra historia, preservar nuestro patrimonio, apoyar a una política interesada en la cultura o darle el lugar de importancia que merece en la ciudad.

Ha pasado más de un siglo desde que Tormo lanzase aquel grito ahogado entre páginas: «¡La restauración del Salón de Reinos se impone!» (figura 9). Restaurado parece que sí, restablecido de momento no. Pero los cambios son parte del diálogo entre la memoria del pasado y los intereses contemporáneos. Las políticas culturales y los proyectos museográficos que se han sucedido en los últimos cincuenta años, sobre todo cuando comenzó una cierta movilización gubernamental, dejan algo claro: ver el Salón de Reinos como pudo ser sigue siendo una utopía. Mientras que a unos metros, el Prado, algo más que una bellísima galería de pinturas y esculturas, «se erige como el principal depositario de la memoria colectiva nacional»¹³³. Pero, como ya advirtió Paul Valéry, depende de nosotros —y nuestro deseo— que el museo hable o guarde silencio.

* Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU, concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Una primera versión fue presentada en el Congreso Internacional *Palacios e dinámicas urbanas: Centros de poder e de conhecimento na Europa*, Universidade de Évora, del 5 al 7 de noviembre de 2015. Mi agradecimiento, una vez más, al personal del Archivo y de la Biblioteca del Museo del Prado.

1. J. H. ELLIOTT (2012), *Haciendo historia*, Madrid, Taurus, p. 164.
2. J. BROWN y J. H. ELLIOTT (2003), *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus.
3. Véase G. ANES (1996), *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, y P. GÉAL (2005), *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
4. Véase M. SIMAL (2013), «La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: Procedencia, dispersión y rastros para su identificación», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, p. 371-394.
5. Véase A. ÚBEDA DE LOS COBOS (2008), *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 64-89.
6. F. MARÍAS (2012), *Pinturas de historia, imágenes políticas: Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 20.
7. E. TORMO (1911), «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIX, 4, p. 303-305.
8. Archivo del Museo del Prado (AMP), caja 1381, lib. 1, acta del 20-IV-1961, f. 27r.
9. AMP, caja 1381, lib. 1, acta del 26-V-1963, f. 55r.-v.
10. L. DÍEZ DEL CORRAL (1977), *Velázquez, Felipe IV y la monarquía*, Madrid, RABASF, p. 88-89, y *ABC*, 1-II-1977, p. 39.
11. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (1977), *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, p. 75-79.
12. «Palabras del Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez

Zapatero, pronunciadas el 20 de octubre de 2004 con motivo de la aprobación de este plan en el Pleno Extraordinario del Real Patronato del Museo Nacional del Prado», en *Museo Nacional del Prado: Plan de Actuación 2005-2008*, Madrid, 2005, p. 13.

13. G. LIPOVETSKY y S. CHARLES (2006), *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, p. 89-96.
14. Programa electoral del PSOE, 1982, p. 26; Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y *Política cultural 1982-86*, Madrid, Ministerio de Cultura, Novatex, 1986, p. 29-31.
15. S. R. HOLO (2002), *Más allá del Prado: Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, p. 43-48. Véase J. L. MARZO y T. BADIA (2006), *Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)* [en línea], p. 2-23, <http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf> [Consulta: 15 octubre 2015]; G. QUAGGIO (2014), *La cultura en transición: Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, p. 265-308, y J. A. RUBIO (2003), *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón, Trea, p. 82-86, 111-114.
16. AMP, caja 1467, acta del 24-IX-1980. Informe sobre la situación actual de las obras en el Museo y previsiones de actuación en un futuro inmediato.
17. *El País*, 17-II-1983.
18. Véase *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, editado por A. M. Guasch y J. Zulaika, Madrid, Akal, 2007, p. 13-15, 191-193.
19. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/>> [Consulta: 4 diciembre 2015]. Hoy podríamos señalar como *alter ego* de este formato: *Otros ojos para ver el Prado* [en línea], <<https://www.museodelprado.es/pradomedia/>>.
20. *El País*, 21 y 23-VIII-1983. Véase J. VEGA (2000), «El Museo del Prado (en recuerdo de Antonio Saura)», *Revista de Museología*, 21, p. 8-11. Cfr. D. COOPER (1983), «Rejuvenation at the Prado. Madrid», *The Burlington Magazine*, 963, p. 383-384; con la opinión de Pérez Sánchez en AA. VV. (1999), *Lecciones sobre el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, p. 85-90, y con las de Solana y Manuela Mena en AA. VV. (2007), *In sapientia libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez*

Sánchez, Madrid, Sevilla, MNP, Fundación Focus-Abengoa, p. 19-20 y 49-58.

21. AMP, caja 1471, borradores de actas del 4-II-1983 y del 18-X-1983.
22. Véase J. PORTÚS (2009), «La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra», *Boletín del Museo del Prado*, 45, p. 100-128.
23. AMP, caja 104, fotografías de la Colección Española, salas 11, 11A, 12, 25, 27, h. 1974-1977; caja 131, exp. 4, Programa funcional del museo por el arquitecto Jaime Lafuente, marzo de 1983; M. CIGNOTTI (1973), *El Museo del Prado de Madrid y sus pinturas*, Madrid, Barcelona, Noguer, p. 14; J. R. BUENDÍA, *El Prado Básico*, Madrid, Sílex, 1973, p. 286-287 y 1979, p. 292-293; C. LUCA DE TENA y M. MENA, *Guía del Prado*, Madrid, Sílex, 1980, p. 10-13 y 1981, p. 10-12, y J. J. LUNA (1984 y 1985), *Guía actualizada del Prado*, Madrid, Alfiz, planos, p. 43-98.
24. *El País*, 17-II-1983. En 1980, siendo director Pita Andrade, se habían convocado oposiciones a conservador para Pintura Francesa, Inglesa y Alemana, y para Pintura Italiana. La segunda quedó desierta. Hubo que volver a convocarlas. Se aprovechó para sacar las de Pintura Española y Pintura Flamenca y Holandesa aún vacantes. En 1983, Díaz Padrón se incorporó a la segunda. No por oposición. En 1986, se planteó definir qué colecciones integraban cada departamento de conservación. Existían seis. Se habían cubierto las citadas, Dibujos y Estampas, y Siglo XIX. Quedaban Pintura Española, Italiana y Escultura y Artes Decorativas. Ante la inminente preparación del catálogo crítico, se barajó incorporar profesores universitarios por un plazo de dos años. En 1987, llegaron Juan Miguel Serrera y Jesús Urrea. AMP, Caja 1467, acta del 3-XII-1980, p. 4; caja 1601, actas del 6-V-1986 y del 28-X-1986.
25. Quizá Díaz Padrón, con quien Pérez Sánchez mantuvo un enfrentamiento abierto que llenó páginas en la prensa. «El museo se dirige como si fuese una propiedad privada», declararía el conservador, alarmado por la falta de planificación en la gestión del director y el estado de la pinacoteca (*ABC*, 1-X-1987, p. 22-23). Cfr. AA. VV., *Lecciones...*, op. cit., p. 98-100, 105.
26. Detrás gravitaba aquella propuesta de crear un museo Goya

- que Pérez Sánchez había planteado años antes. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pasado, presente...*, op. cit., p. 75-77.
27. Eso sí, en un lugar de honor: los tramos 28 y 29 de la Galería Central. Al llegar a la dirección, Pérez Sánchez colgó ahí una selección de barroco italiano. Cuando una parte se trasladó a Villahermosa para la exposición de *Pintura napolitana*, ocuparon su lugar temporalmente obras de Vouet, Poussin, Lorena y cinco zurbaranes. Véase J. J. LUNA, *Guía actualizada...*, op. cit., planos, p. 169-192, 272-282.
28. AMP, caja 104, exp. 1, fotografías de la Colección de Pintura Italiana, salas 89, 89A, 90, 91, 96, 97, 98, hacia 1974-1977. En la sala escalera 45 y en la 85 se exponía Giordano.
29. AMP, caja 1473, actas del 7-V-1985 y del 3-XII-1985, Propuesta sobre la adaptación del Palacio de Villahermosa al uso de ampliación del Museo del Prado por Alfonso E. Pérez Sánchez, p. 8-10.
30. *Pintura italiana del siglo XVII en España* (1970) y *Dibujos italianos del siglo XVII* (1983).
31. *Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano*, Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 10.
32. Véase J. A. RUBIO, *La política...*, op. cit., p. 115-123, 149-150, 159-161.
33. Véase J. A. RUBIO, *La política...*, op. cit., p. 284-287.
34. *El País* y *ABC*, 29-XI-1994.
35. Véase J. A. RUBIO, *La política...*, op. cit., p. 179-181, 216-218.
36. J. TUSELL (2004), *El aznarato: El gobierno del Partido Popular 1996-2003*, Madrid, Aguilar, p. 136, 141-142, y L. MÉNDEZ (2013), «Política cultural: Una retórica sin fronteras», en *El ayer y el hoy: Lecturas de antropología política. El futuro*, Madrid, UNED, tomo II, p. 235-236.
37. Discurso del Presidente del Gobierno, José María Aznar, en la presentación del cuadro de Velázquez *El barbero del Papa* [en línea], Museo del Prado, 27-XI-2003, <<http://jmaznar.es/site/speechdetail/speechid/01835A1835>> [Consulta: 29 octubre 2015].
38. *El País* y *ABC*, 15-VI-1996, p. 81.
39. «Pocos grandes Museos del mundo tienen la oportunidad de restaurar un espacio de tan alta significación histórica y artística. [...] Un proyecto de gran alcance cultural, que se cumplirá al compás de las obras de ampliación». Discurso del Presidente del Gobierno, J. M. Aznar, en la sesión del Real Patronato del Museo del Prado de 24-VII-1996 [en línea], <<http://jmaznar.es/site/speechdetail/speechid/00042A0042>> [Consulta: 29 octubre 2015].
40. Véase J. TUSELL, *El aznarato...*, op. cit., p. 362-363; J. L. MARZO y A. LOZANO (2005), «Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)», *Desacuerdos*, 2, p. 67-76, y J. L. MARZO (2010), «¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?: Arte y poder en España desde 1950», Murcia, CENDEAC, p. 197-202.
41. S. R. HOLO, *Más allá...*, op. cit., p. 48-49.
42. Entre otros, Miguel Ángel Elvira, jefe del Departamento de Escultura y Artes Decorativas, o Miguel Falomir, del de Pintura Italiana y Francesa, junto a miembros del Comité Científico, como Michel Laclotte o Stephan Schröder.
43. F. CHECA et al. (2000), *El nuevo Museo del Prado*, Madrid, MNP, p. 29-38, y AA. VV., *Lecciones...*, op. cit., p. 156-157.
44. *ABC Cultural*, 14-VI-1996, p. 26, y *El País*, 27-VI-1996. Véase AA. VV., *Lecciones...*, op. cit., p. 91-92, y P. MOLEÓN (2011), *El Museo del Prado: Biografía del edificio*, Madrid, MNP, p. 142-151.
45. «Así será el Prado del 2000», *Descubrir el Arte*, 2 (1999), p. 26-30.
46. Véase J. ÁLVAREZ LOPERA (2005), «La reconstitución del Salón de Reinos: Estado y replanteamiento de la cuestión», en *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, MNP, p. 91-111.
47. J. L. MARZO y A. LOZANO, «Política cultural del gobierno...», op. cit., p. 93-94.
48. F. CHECA et al. (2000), *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, MNP, p. 13-27.
49. Además, formaba parte de los actos de celebración del centenario de Velázquez. *ABC*, 1-IX-1999, p. 33, y *ABC*, 8-X-1999, p. 53.
50. J. BROWN y J. H. ELLIOTT, *Un palacio...*, op. cit., prefacio a la segunda edición.
51. AA. VV., *Lecciones...*, op. cit., p. 94.
52. «Los hermosísimos cuadros de Velázquez [...] nunca deben salir del Museo del Prado. Pero cuando se trate de [...] limpiarle de cosas medianas», «los cuadros de Fuerzas de Hércules y los de Batallas (en su mayoría) son lienzos que deberían descolgarse» (E. TORMO, «Velázquez...», op. cit., p. 303).
53. *El Mundo*, 4-XII-2001.
54. *ABC*, 4-IV-2001, p. 12. Véase J. VEGA (2001), «El futuro del Museo del Prado», *El Periódico del Arte*, 49, p. 7, y J. TUSELL, *El aznarato...*, op. cit., p. 358-362.
55. *ABC*, 24-V-2002, p. 48, y *El País*, 20-VII-2001. Véase J. VEGA (2002), «La enfermedad del Museo del Prado: Aportaciones para un diagnóstico», *Temas para el Debate*, 93-94, p. 82-84.
56. Véase el artículo de Checa en *ABC*, 3-XII-2001.
57. J. H. ELLIOTT (2006), «Salón de Reinos», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, tomo VI, p. 1958-1959.
58. Véase P. H. RIAÑO (2013), *La otra Gioconda: El reflejo de un mito*, Barcelona, Debate, p. 89-90.
59. *ABC*, 6-III-2006, portada.
60. *Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2005-2008*, Madrid, 2005, p. 8-9.
61. Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado.
62. M. ZUGAZA (2005), «Hacia el Nuevo Museo del Prado», en *Actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa, p. 36.
63. *El País*, 2-VIII-2003.
64. *La Vanguardia*, 4-VII-2003, p. 22.
65. *El País*, 2-X-2003.
66. «Vengo mucho al Prado, más de lo que alguna gente piensa, o de lo que muchos sospechan, porque a veces hago largas caminatas en solitario. [...] Siempre le he di-

cho al director que, cuando estén arregladas las salas de Velázquez, yo solamente le pediría [...] pasar dos, tres, horas solo». Entrevista al presidente del Gobierno, J. M. Aznar, por Federico Losantos para el programa *La linterna*, de la cadena COPE, Madrid, 7-XI-1998 [en línea], <<http://jmaznar.es/site/speechdetail/speechid/00522A0522>> [Consulta: 29 octubre 2015], y *ABC*, 29-III-1999, p. 61.

67. *ABC*, Madrid, 27-III-1999.

68. *El País*, 28-XI-2003.

69. *Museo Nacional del Prado...*, op. cit., 2005, p. 33-37.

70. Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón, 107-87. Cartas de Antonio Bonet a Francisco Javier Sánchez Cantón, París, 5-XII-1951 y 26-IV-1952.

71. *ABC*, 29-XII-1997, p. 41, y *ABC*, 25-V-1996, p. 59.

72. Según algunas fuentes, junto a otras obras de temas bélicos. La petición de Zugaza reavivó las aspiraciones de los nacionalistas. Aitor Esteban, diputado del PNV en el Congreso, se manifestó en contra. Declaró que el lugar donde le correspondía estar era Euskadi y si se trasladaba a algún museo, debía ser uno de vanguardia del arte contemporáneo como el Guggenheim (*La Vanguardia*, 28-I-2010).

73. Véase J. A. RUBIO, *La política...*, op. cit., p. 154-158.

74. *ABC* y *El País*, 27-X-1990.

75. Incluso imaginó una exposición temporal en el Prado que comenzaría con *Las meninas* y concluiría con el *Guernica*, pasando por *Los fusilamientos* y la pintura negra de Goya. J. SEMPRÚN (1993), *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, p. 167-202.

76. J. L. MARZO, *¿Puedo hablarle...*, op. cit., p. 179.

77. *El País*, 6 y 19-V-1992. Véase S. R. HOLO, *Más allá...*, op. cit., p. 49-54, y G. VAN HENSBERGEN (2005), *Guernica: La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, p. 357-377. En 2006, Calvo Serraller consideró primordial recordar los «despojamientos» que el Prado había sufrido, impensables en el Louvre. «No siendo los menos perjudiciales los más cercanos en el tiempo», como cuando le fue «sustraído» el legado Picasso. Más aún cuando había sido «específicamente donado» por su autor. Una fotografía del *Guerni-*

ca en el Casón lo recordaba (F. CALVO SERRALLER, «Historia del Museo del Prado», en *Enciclopedia...*, op. cit., tomo I, p. 59-60).

78. «Palabras del Presidente...», op. cit., p. 13-14.

79. Cfr. J. VIDAL (2009), «El museo, la comunicación y el discurso científico», *Nolens Volens*, 3, p. 18.

80. J. SEMPRÚN (2006), «Ahora empieza la pintura moderna», en *Picasso: Tradición y vanguardia*, Madrid, MNCARS, MNP, p. 21-25.

81. *Picasso, ida y vuelta*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, 3-6 de julio de 2006, organizado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado y la Real Asociación Amigos del MNCARS con motivo de la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*.

82. *Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2009-2012. Proyectos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 53-55. En el del siguiente período solo se mencionaba, en la estrategia financiera, replantear las actuaciones relacionadas con la rehabilitación del Salón de Reinos (*Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2013-2016. Resumen*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 8).

83. *ABC*, Sevilla, 28-I-2010, p. 70-71.

84. *ABC*, 8-II-2010.

85. *El País*, 16-III-2010. Pregunta por cuándo conoció la existencia del proyecto, Gonzalez-Sinde dijo que llevaba meses en el aire, «pero había que oír muchas opiniones» (*El País*, 17-III-2010).

86. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 16-X-2010.

87. *El País*, 9-VI-2011. No incluido en la reciente publicación con una selección de cuatro décadas de artículos relacionados con el Prado. F. CALVO SERRALLER (2015), *Introducciones al Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, MNP, p. 287-424.

88. F. CALVO SERRALLER (2011), *Homenaje a Jorge Semprún*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, p. 21-23.

89. Entrevista a Zugaza, *El Mundo*, 11-VIII-2015. «Sigo pensando que el Prado hay que completarlo con Picasso, con el arte de principios del

siglo XX. Es un museo que progresa históricamente», declaraba en otra ocasión (*El País Semanal*, 15-I-2014). Véase la entrevista a Gabriele Finaldi, antiguo director adjunto del Prado y entonces director de la National Gallery, en la que expone idéntico interés por extender allí el límite cronológico —establecido en 1900— hasta principios del siglo XX, exponiendo a Picasso, o incluso hasta la Segunda Guerra Mundial, incorporando obras de los años treinta. *The Art Newspaper* [en línea], 2-III-2016, <<http://theartnewspaper.com/news/museums/why-the-national-gallery-can-t-just-stop-at-1900/>> [Consulta: 2 marzo 2016].

90. Como explican Vega y Vidal, «el impacto negativo que causó la reapertura de esta polémica se trató de contrarrestar con “la invención de una noticia artística”: la “(re)aparición de *La Gioconda* del Prado”. Lo más interesante es la culminación del proceso, nos referimos al artículo “El laboratorio del Prado” publicado en *El País Semanal* del 6 de mayo de 2012», y que se anunciaba en la portada con el titular: «La revolución científica del Prado: Conservadores y restauradores convierten el museo en referencia mundial de la investigación artística» (J. VEGA y J. VIDAL (2013), «El devenir de la Historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya», en *La obra interminable: Uso y recepción del arte*, editado por L. Arciniega, Valencia, Universitat de València, p. 418-419).

91. Cuando se estableció el deslinde de los fondos entre el Prado y el ya Museo Reina Sofía, se barajaron varias propuestas, explicitadas en un informe sobre las necesidades del Prado que elevó el Patronato al Ministerio en junio de 1994. Una de ellas era la fusión, incluidos los fondos del siglo XIX, con el Reina Sofía, que pasaría a ser la sección de Arte Moderno. Calvo Serraller fue el valedor central de esta idea: una sola dirección con dos subdirecciones que articularan un museo que abarcara toda la historia del arte. Pero el «Gran Prado» se descartó. Aun así es conocida la influencia del historiador en el museo. Tanto como el hecho de que, desde que Zugaza llegó a la dirección, el arte contemporáneo ha estado presente, y detrás de muchos de esos proyectos se ha encontrado Calvo Serraller. Por último, recordar el peso de su libro *Del futuro al pasado: Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1988) en el planteamiento de ciertas exposiciones y cada vez que se ha hablado del Salón de Reinos.

- A. PÉREZ DE ARMIÑÁN (1995), «El deslinde de las colecciones del Prado y del Centro de Arte Reina Sofía», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 38, p. 104; *ABC*, 15-V-2004, y J. VEGA y J. VIDAL, «El devenir de...», op. cit., p. 427-428.
92. J. L. MARZO y A. LOZANO, «Política cultural del gobierno...», op. cit., p. 92-95, 104-106.
93. Véase F. CALVO SERRALLER (2013), *La invención del arte español: De El Greco a Picasso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, p. 15-35.
94. Véase J. PORTÚS (2012), *El concepto de Pintura Española: Historia de un problema*, Madrid, Verbum, p. 63-65.
95. Sobre la distancia histórica, cfr. K. MOXEY (2015), *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*, Barcelona, Buenos Aires, Sans Soleil, p. 207-249.
96. Allí se iban a dar cita, en principio, un símbolo y una manifestación del poder de la monarquía frente a otro de la lucha de una «nación» por su libertad, a un paso de su primera Constitución, y, por último, las consecuencias de una guerra civil, que la dividió y dio lugar a una dictadura. Cada imagen, además, pertenece a un período histórico-artístico distinto, según la historia oficial de la modernidad. Pero ¿qué significarían las tres imágenes juntas en ese edificio para un espectador a día de hoy?, y ¿cómo lo interpretaría al mismo tiempo un visitante extranjero ajeno a la historia de España, a la de la pintura española o europea, e incluso a la periodización y a la cultura occidentales? Véanse las reflexiones de Moxey en *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por J. L. Brea, Madrid, Akal, 2005, p. 27-37, y del mismo autor en *El tiempo...*, op. cit., p. 23-126, 251-254.
97. B. O'DOHERTY (2011), *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CEN-DEAC, p. 17-18.
98. «La tensión entre tradición y modernidad fue ya entonces, para Picasso, lo que seguiría siendo después: una tensión dialéctica; esto es: una muy viva oposición de términos sin resolución estable» (F. CALVO SERRALLER, «Picasso frente a la historia», en *Picasso. Tradición...*, op. cit., p. 43).
99. G. DIDI-HUBERMAN (2011), *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 39-51.
100. Véase la introducción de Portús y Pancorbo sobre Calvo Serraller y su relación con el Museo del Prado en *Introducciones al...*, op. cit., p. 13-18.
101. La colección permanente se reinauguró en 2002 con un programa de «diálogos» y «resonancias», por el cual piezas de arte moderno se incorporaban a salas de antiguo y viceversa. J. P. LORENTE PEDRO (2011), «El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos», *Museo y Territorio*, 4, p. 126-128.
102. La más reciente *Diez picassos del Kunstmuseum Basel* (2015), donde una selección de obras de Picasso de la colección de Basilea se expusieron en la Galería Central. La diferencia es que estaban junto a obras maestras no exclusivamente españolas.
103. Entrevista, *Revista de Letras* [en línea], 6-XI-2013, <<http://revistadeletras.net/calvo-serraller-no-seria-tragico-que-el-arte-desapareciera/>> [Consulta: 28 diciembre 2015].
104. «La conflictiva y original identidad histórica del arte moderno español, vista desde España, coincide a la postre, con la internacional: está marcada por esas cuatro cimas que son El Greco, Velázquez, Goya y Picasso» (F. CALVO SERRALLER, *La invención...*, op. cit., p. 171-172). Véase J. L. MARZO y A. LOZANO, «Política cultural del gobierno...», op. cit., p. 58-67.
105. Véase su opinión en *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 26-II-2004.
106. F. CALVO SERRALLER, *La invención...*, op. cit., p. 5-11. Cfr. J. PORTÚS, *El concepto...*, op. cit., p. 9-15.
107. A. HERNÁNDEZ (2003), «Museos para no dormir: La postmodernidad y sus efectos en los museos como institución cultural», en *Museología crítica y arte contemporáneo*, dirigido por J. P. Lorente y D. Almazán, Zaragoza, Prensas Universitarias, p. 135.
108. El *Guernica* es un ejemplo de cómo el patrimonio cultural vinculado a una guerra puede tener un impacto duradero en la memoria y en las identidades más allá del espacio y del tiempo del conflicto. Aunque, según Calvo Serraller, representa «el pasivo sufrimiento de los inocentes en cualquier enfrentamiento armado» y, siguiendo la estela de David y Goya, «la victoria moral de los derrotados y los dolientes», entre nosotros se ha venido asociando con los horrores de la Guerra Civil. Forma parte del imaginario de todos los españoles. Pero durante el franquismo lo fue, especialmente, de «los disidentes del sistema político», como dijo Tusell, historiador que dirigió las negociaciones para su regreso estando al frente de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Como escribió Álvarez Lopera, hay quienes incluso vieron «en el toro la personificación del pueblo republicano y en el caballo la del fascismo». En el plano internacional, las referencias al *Guernica* se han visto como una llamada a la paz. Es por esto que el tapiz con una reproducción que da acceso a la sala del Consejo de Seguridad de la ONU se cubrió con una cortina azul en 2003, cuando Colin Powell, secretario de Estado de los Estados Unidos de América, dio una rueda de prensa para conseguir que se aprobase la intervención armada en Iraq. Un día después, los trabajadores del Reina Sofía se manifestaron delante del museo en contra de la participación de España en dicho conflicto bélico. El «No a la guerra» se enarbolaba en pancartas con una imagen del *Guernica* como telón de fondo, como en su momento hizo el «Stop the war» en Norteamérica por la de Vietnam. En la mente de cada nueva mirada, símbolos de destrucción como este adquieren una nueva identidad. Esta carga de significado de las imágenes sujeta al tiempo y a la memoria, también podemos aplicarla a *Las lanzas*. En 1964, tras fallar la propuesta de enviar *El entierro del conde Orgaz* a la Feria Mundial de Nueva York, el Consejo de Ministros decidió que *La rendición de Breda* ocupase su lugar. Pero el presidente del Patronato habló de «los peligros de tipo político» por «la significación histórica del hecho representado», pudiendo «incitar a los enemigos de España a cometer actos hostiles contra la misma». Así constó en el informe por el cual se denegaba el préstamo. Paradójicamente, el cuadro siempre apareció en las fotografías de visitas oficiales de grandes mandatarios al Prado en aquellos años, como las del rey Faysal II en 1956, el sah de Persia en 1957 o el presidente de Nicaragua en 1966. *El País*, 7-II-2003; J. TUSELL, «Guernica: Legado Picasso» y F. CALVO SERRALLER, «Guernica (Picasso)», en *Enciclopedia...*, op. cit., tomo IV, p. 1246-1249, y J. A. GAYA NUÑO y J. ÁLVAREZ LOPERA (1983), *Museos*

- de Madrid: *El Museo del Prado*, León, Everest, p. 185-187. Véase D. VIEJO-ROSE (2011), «Destruction and Reconstruction of Heritage: Impacts on Memory and Identity», en *Heritage: Memory & Identity*, Londres, Sage, p. 56-63, y AMP, caja 1381, lib. 1, acta del 7 de abril de 1964, f. 87r-89r.
109. *ABC*, Sevilla, 28-I-2010, p. 70-71 y 30-I-2010, p. 8.
110. Con motivo del 75° aniversario de la proclamación de la Segunda República, se declaró el 2006 año de la Memoria Histórica, en homenaje y reconocimiento de las personas que fueron víctimas de la Guerra Civil o de la represión de la dictadura franquista y quienes defendieron los derechos fundamentales, las libertades públicas y la reconciliación entre los españoles, haciendo posible el régimen democrático instaurado con la Constitución de 1978. El siguiente paso fue aprobar la Ley de la Memoria Histórica 52/2007, de 26 de diciembre. Desde entonces, es habitual ver fragmentos del *Guernica* teñidos con los colores republicanos o «escapando» del Valle de los Caídos en llamamientos para concentraciones y pancartas relacionadas con la Asociación de la Memoria Histórica y plataformas afines. En esta coyuntura, el *Guernica* en el Salón de Reinos habría adquirido un nuevo significado.
111. *En interés de España: Una política exterior comprometida*, conferencia pronunciada por el Presidente del Gobierno, J. L. Rodríguez Zapatero, en el Museo del Prado el 16 de junio de 2008 [en línea], Real Instituto El Cano, p. 4-5, <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/politicaexteriorespanola/00027> [Consulta: 26 octubre 2015]; *El Imparcial*, 17-VI-2008, y *El País*, 15-X-2009.
112. *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 25-I-2010.
113. En esta línea, ya se había celebrado en el Prado *Arte protegido* (2003), sobre la labor de la Junta Central del Tesoro Artístico del Gobierno republicano, que en 2005 se llevó al edificio de las Naciones Unidas en Ginebra.
114. Homenaje, exposición que, junto con un congreso, se enmarcaban en el programa de actividades con motivo de la presidencia española de la Unión Europea. El Gobierno quería reconocer públicamente al Metropolitan y a los museos europeos implicados «el agradecimiento que les fue negado» en la posguerra. En palabras de Zapatero, «recuperar la memoria de un episodio que la censura quiso desfigurar, cuando no ocultar, porque se trataba de una historia de generosidad internacional en la que no se hablaba de vencedores ni vencidos». Porque, aunque «las autoridades republicanas pusieron entonces todo su empeño en evitar que las obras de arte sufrieran un solo rasguño», «esta historia sólo pudo escribirse en toda su extensión gracias a la solidaridad internacional» (*Arte salvado: 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, p. 3).
115. G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo...*, op. cit., p. 31-32.
116. Véase P. H. RIAÑO, *La otra...*, op. cit., p. 90-92.
117. Nota de prensa [en línea], MECD, 18-XI-2014, <<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/11/20141117-patrimonio.html>> [Consulta: 28 diciembre 2015].
118. Agencia EFE, 22-X-2015 [en línea], <<http://www.efe.com/efe/espaa/cultura/el-prado-se-acerca-con-salon-de-reinos-a-su-sueno-del-campus-arte/10005-2744744>> [Consulta: 28 diciembre 2015]. El 29 de febrero de 2016 se anunció la licitación pública para el concurso de proyectos con intervención de jurado para la selección de la propuesta para la rehabilitación arquitectónica y la adecuación museística del Salón de Reinos, publicada en el BOE, 52, 1-III-2016, p. 9151-9152. Véase *Pliego de transcripciones técnicas* [en línea], p. 12, <<https://www.museodelprado.es/museo/licitaciones/licitacion/exp-16aa0001-concurso-de-proyectos-con/6c13eb17-d635-49e7-bea3-c60b926a84fd>> [Consulta: 2 marzo 2016].
119. Entrevista a Schama y Hobsbawm en *BBC Breakfast with Frost* [en línea], 26-V-2002, transcripción en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/breakfast_with_frost/2009287.stm> [Consulta: 23 diciembre 2015].
120. H. U. OBRIST (2013), *A Protest Against Forgetting: Interviews with Eric Hobsbawm*, Londres, Verso.
121. F. HASKELL (2002), *El museo efímero: Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, p. 17-18.
122. *ABC*, 2-VII-2005.
123. J. H. ELLIOTT, *Haciendo...*, op. cit., p. 188.
124. J. J. JUNQUERA (2005), «Crónica», *AEA*, 312, p. 457.
125. «Tres décadas en el Prado. Entrevista a Alfonso Pérez Sánchez», *Reales Sitios*, 116 (1993), p. 67-68. «Despiertan en los políticos con mentalidad mercantilista una voracidad que sólo ve en ellas la posibilidad de unos crecidos ingresos», declararía más adelante (AA. VV., *Lecciones...*, op. cit., p. 97).
126. Véase la entrevista a Mena en *El País*, 17-VIII-2008. Cfr. con la realizada a Portús para *Público*, 3-VII-2010.
127. Véase J. VIDAL, «El museo...», op. cit., y J. VEGA y J. VIDAL, «El devenir de...», op. cit., p. 413-420.
128. Cfr. P. H. RIAÑO, *La otra...*, op. cit., p. 96-97.
129. *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (1962) y *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje* (1984).
130. Desde aquí, me gustaría expresar mi agradecimiento a ese colectivo por su labor de compromiso y difusión cultural.
131. No fue una acción coyuntural. El interés de ese colectivo por la recuperación del patrimonio arquitectónico español, especialmente palacios de la Edad Moderna, es una constante en su breve trayectoria. La primera denuncia visual fue sobre el Palacio de Valsaín en su blog en abril de 2015: <https://www.change.org/p/museo-nacional-del-prado-direcci%C3%B3n-general-de-bellas-artes-recuperar-y-reconstruir-el-sal%C3%B3n-de-reinos?just_created=true>; <<https://investigart.wordpress.com/2015/04/13/valsain-la-casa-del-bosque-de-segovia/>> [Consulta: 27 octubre 2015].
132. Carta del director Miguel Zugaza del 13 de mayo de 2015, cuenta de Twitter de Investigart (27/10/2015).
133. J. PORTÚS (1994), *Museo del Prado: Memoria escrita 1849-1994*, Madrid, Museo del Prado, p. 16.

