

ENTRE FLORENCIA Y LISBOA. EL MUSEO DEL PRADO, POLÍTICA DE PRÉSTAMOS Y REVALORIZACIÓN DEL *SEICENTO* (1922-1940)

PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La conservación preventiva es una de las conquistas de la museografía actual. Sin embargo, a principios del siglo pasado, por temor a que las obras de arte pudiesen sufrir graves desperfectos durante su traslado, el Real Patronato del Museo del Prado se opuso por norma general a prestar cuadros de sus colecciones a exposiciones temporales en el extranjero, llegando a solicitar una legislación que lo prohibiese. Esta política restrictiva, compartida con otros museos europeos como la National Gallery, dejó al Prado al margen de los circuitos y debates internacionales –por ejemplo el de la revalorización del *Seicento*–, creando una situación de aislamiento duramente denunciada por hombres como Cambó o Lafuente Ferrari.

Palabras clave: Museo del Prado / siglo XX / Real Patronato / exposiciones en el extranjero / política de préstamos.

Abstract: Preventive conservation is one of the achievements of current museology. However early last century the Royal Board of Trustees of the Prado Museum opposed to lend pictures of its collections to temporary exhibitions abroad for fear that the artworks could suffer serious damage during transport. So they asked for legislation to be passed prohibiting it. This restrictive policy, shared with other European museums such as the National Gallery, left the Prado outside the circuits and international debates –for example the one about the revaluation of *Seicento* painting–, creating a situation of isolation harshly denounced by men such as Cambó or Lafuente Ferrari.

Key words: Prado Museum / 20th century / Royal Board of Trustees / exhibitions abroad / loans policy.

Al mostrarme propicio al envío [...] a esa exposición me dejé llevar de mi entusiasmo por la universal propagación del arte, que no debe estancarse ni limitarse entre fronteras y no tuve en cuenta nuestra especial situación respecto de los tesoros artísticos encomendados a nuestro cuidado [...]. Debemos hacer cuanto de nosotros dependa para que no se menoscabe el rico patrimonio [...]. Y aunque lo que ahora digo esté en oposición con lo que practico con mi modesta colección no me avergüenzo de cantar la palinodia y afirmar que del museo no debe salir ningún cuadro catalogado para figurar en exposiciones que fuera de él se celebren.¹

Ésta es la opinión de Pablo Bosch, vocal del Patronato del todavía Museo Nacional de Pintura y Escultura, en 1914, tras consultar a los directores de otros museos europeos sobre el préstamo de obras para exposiciones en el extranjero. Su comentario, sacado de una de las reuniones de este órgano rector, ejemplifica bien la política que habría de seguir el Prado de aquí en adelante en esta materia.²

En este caso, la duda se hallaba en mandar o no obras de Poussin y Lorena a una exposición de

* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2014.

¹ Archivo del Museo del Prado, Madrid (en adelante AMP), Caja 1379, lib. 1, Acta 21, s.f. Agradezco al personal de la Biblioteca y Archivo del Museo Nacional del Prado su implicación, fundamental para que trabajos como éste vean la luz.

² Hasta que la nueva política de préstamos se concretó, sí se enviaron cuadros a ciertas exposiciones. Pero lo que se prestó en esos casos fueron obras con la consideración de segundo orden. Por ejemplo, en 1907 se enviaron catorce cuadros para la exposición del Toisón de Oro en Brujas. Eso sí, de la lista inicial se eliminaron cinco por su importancia, dejando sólo aquellos anónimos. Como alegó Villegas, habría sido objeto de severas censuras sacar ciertos cuadros, máxime cuando la trepidación del ferrocarril durante el viaje o la enorme diferencia de temperatura que existía entre nuestro clima seco y el belga podían deteriorarlos. En 1910 se prestó una docena de obras a la de arte belga en el siglo XVII celebrada en la misma ciudad. Ahora bien, se escribió al Prado indicando que lo enviado era de calidad mediocre y, por tanto, indignas de figurar en la muestra. Siendo el Prado rico en Rubens y Van Dyck, habría bastado con mandar un par de bocetos y un retrato como se sugirió. Sin

arte francés que se pensaba celebrar en París. En un principio, la mayoría de los miembros del Patronato se había opuesto a dicho envío, a excepción de José Lázaro y de Bosch. Sin embargo, ahora Bosch, como hemos leído, manifestaba su tajante oposición. Quizá su cambio de opinión estuvo motivado por la respuesta que recibió desde Londres: allí estaba “totalmente prohibida la salida de obras de arte”.³

Podemos remontarnos a unos años antes, exactamente a 1910 –antes de la creación del Patronato–, para encontrar algunas de las razones esgrimidas por quienes se oponían a los préstamos temporales. Cuando se solicitaron desde Buenos Aires algunos cuadros de Velázquez, Murillo, El Greco, Goya y Ribera, el entonces director del Prado, José Villegas, expuso lo siguiente:

Hay que tener en cuenta [...] el daño que pueden sufrir los cuadros en su viaje a Buenos Aires, por bien acondicionados que vayan; y no ha de creerse que éste sea un peligro remoto, pues si se piensa en las trepidaciones que inevitablemente han de sufrir; en los cambios de temperatura, humedad que han de someterse, y otras mil circunstancias que sería largo de enumerar, se comprenderá que lo verdaderamente milagroso sería que volvieran sin daño a este museo [...]. Si se perdieran los cuadros por cualquier accidente, sería una pérdida irreparable pues no hay millones en el mundo que pudieran comprarla [...].

Ni como español ni como Director de este museo puedo informar favorablemente.⁴

Fueron pocos los que defendieron este tipo de préstamos, y en su postura pesaron consideraciones de tipo político. Por ejemplo, Bosch en un principio había visto el préstamo como una manera de popularizar “nuestro Museo en el extranjero, donde apenas es conocido”, y más allá, como un medio para contribuir a estrechar las relaciones internacionales.⁵ Pero también era consciente de que, de alguna manera, con aquellos préstamos se defraudarían “los vivos deseos que tienen de contemplar estas obras personas que hacen largos viajes con el exclusivo fin de admirarlas”.⁶ Una postura intermedia, como la de Pedro Poggio, entonces vocal nato por su cargo de Inspector General de Bellas Artes, abogaba por hacer una selección y no mandar lo mejor. Y lo mismo pensaban los dos únicos historiadores del Patronato, Elías Tormo y Aureliano de Beruete, cuando en 1920 señalaban que la exposición de Arte Español que se pensaba celebrar en Londres no tendría la importancia que todos deseaban si en ella no se exhibían “al menos dos cuadros de Velázquez de figura única”; el resto del Patronato opinó lo contrario, por lo que ningún cuadro salió del Prado.⁷ Ahora bien, como en toda norma, había excepciones: es el caso de los dibujos,⁸ aunque con los años se comprendería que también podían sufrir deterioros.⁹

embargo, las obras prestadas fueron de escuela o copias, y por interés de España y por el honor del Prado decidieron no exponerlas, pues habrían llamado la atención entre tanta obra maestra enviada por el resto de museos europeos. En 1911 se prestaba a la Academia una *Anunciación*, donación de Trinidad Scholtz, para la exposición sobre primitivos españoles. En 1913 se prestó un *Cristo en la Cruz* de Ribalta a la Junta Diocesana para la muestra *Cruces y Crucifijos*. La razón fue elocuente: estaba “sin catalogar en los almacenes”. En 1919 no se puso objeción alguna a que la *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V* de Rosales y cuatro cartones de Goya, entre ellos *El pelele*, saliesen hacia París para la muestra de *Pintura española moderna*. AMP, Caja 1, leg. 17.02, exp. 1-4, 6.

³ AMP, Caja 1379, lib. 1, Actas 20, 21, s.f.

⁴ AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 3, Minuta de José Villegas al subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 5 de febrero de 1910.

⁵ AMP, Caja 1379, lib. 1, Acta 19, s.f. Fomentar la “comunicación con los grandes Museos del mundo y con los demás de España” y la “preparación de exposiciones especiales” fue uno de los objetivos fundacionales del Patronato. REAL, 1912, p. 570.

⁶ AMP, Caja 1379, lib. 1, Acta 21, s.f.

⁷ AMP, Caja 1379, lib. 3, Acta 123, s.f.

⁸ Así, en 1922 se prestaron una serie de dibujos de Tiépolo, Giaquinto, Bayeu, Castro, Calleja, y otros atribuidos a Paret, Mengs o Maella, a la Sociedad de Española de Amigos del Arte para la *Exposición de dibujos originales 1750-1860*, y en 1934 se aprobó por unanimidad la petición de un centenar de dibujos para la de grabados de Goya en la Biblioteca Nacional de París. Sánchez Cantón señaló que la negativa siempre se había fundamentado en los riesgos del transporte y en los deterioros por los cambios bruscos de temperatura, grado de humedad y presión, pero que el caso de los dibujos no presentaba tales riesgos. Sin embargo, en 1930 se había denegado el envío de dibujos del mismo pintor a Checoslovaquia. AMP, Caja 1380, lib. 1, Acta 281, f. 128, y lib. 2, Acta 337, ff. 46v-47r; Caja 1, leg. 17.02, exp. 7.

⁹ Cuando en 1935 se solicitaron desde París dibujos de la escuela francesa de los siglos XVI-XVIII, el marqués de Casa-Torres propuso enviar fotografías de los más interesantes, conservando aquí los originales “no sólo por los perjuicios que pudieran sufrir, sino por existir una orden ministerial que prohíbe la salida de cuadros del museo”, orden de la que hablamos en este texto más adelante. No obstante, en 1936 se decidió que sí se facilitarían algunos dibujos españoles para una exposición que el profesor Opreescu proyectaba en el Museo Toma Setelian de Bucarest, siempre y cuando se cumpliesen las condiciones debidas de seguro y precauciones en el embalaje, transporte y exhibición. AMP, Caja 1380, lib. 2, Acta 344, ff. 55v-56r; Caja 59, leg. 17.120, exp. 9.

Florenxia 1922, elogio al Seicento. El Prado ausente

Mientras este debate en torno a la conveniencia de autorizar préstamos o no ocupaba gran parte de las discusiones del Patronato, se proyectó en Florenxia una exposición que se convertiría en un hito en el recién abierto camino para revalorizar el barroco italiano.

Tras la Gran Guerra, los organizadores de la *mostra* dedicada al *Ritratto italiano* en 1911 –a la que prestaron los museos de Berlín, Dresde, Versalles, Viena, San Petersburgo y Cracovia, aunque no obras maestras–,¹⁰ recordaron al *Comune* de la ciudad del Arno que no debía abandonar la idea de hacer otras exposiciones retrospectivas del arte nacional. Sugirieron entonces que era buen momento para avivar el interés del público italiano y extranjero hacia la pintura barroca. Su tenacidad se vio recompensada. Entre abril y octubre de 1922, en un momento convulso por el avance de la campaña fascista y coincidiendo con la Marcha sobre Roma, en el Palazzo Pitti se celebraba la primera exposición dedicada a *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*.¹¹ La *mostra* se enmarcaba sin lugar a dudas en una política cultural abiertamente nacionalista;¹² recordemos que uno de sus comisarios, Ugo Ojetti, firmaría tres años después el *Manifesto degli intellettuali fascisti*. Pero, más allá de esta coyuntura histórica, ineludible cuando se aborda la historia del siglo XX, esta exposición, además de querer estimular el patriotismo de los italianos, a nivel científico representó el espaldarazo a la serie de estudios que habían venido publicando autores como un joven Roberto Longhi, que precisamente no comulgaba con el nuevo gobierno, o Lionello Venturi, que perdió su cátedra por negarse a jurar fidelidad al fascismo.

Sabemos que se pidieron al Prado cuadros de Daniele Crespi, Orazio Gentileschi, Luca Giordano, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Amiconi, Giaquinto y Tiépolo (fig. 1), así como que durante sucesivas reuniones el Patronato por unanimidad reiteró la negativa a prestarlos por las mismas razones que se habían esgrimido para no concurrir

a la exposición de pintura española de 1920 en Londres –aunque algunos vocales sí prestaron sus propios cuadros a título personal–, sin que de nada sirviera la insistencia de Javier García de Leñiz, director general de Bellas Artes, que hacía llegar al museo las exhortaciones enviadas desde el Ministerio de Estado. Pese a que se aceptó representar a España en el comité, hacía ya tiempo que el Patronato había tomado la decisión de que ninguna obra saliese del museo para figurar en exposiciones, por muy importantes que éstas fuesen.¹³

De esta manera, el Prado quedaba al margen de una *mostra* de gran trascendencia. Una ausencia que tampoco debió de preocupar demasiado al comité organizador, porque el exceso de préstamos fue tal que tuvieron que ampliar el número de salas hasta cuarenta y ocho. Allí se reunió “un conjunto como jamás se ha visto en una exposición temporal y como ciertamente no se verá nunca más”, según escribió John Rusconi.¹⁴ Los fondos de procedencia italiana fueron los protagonistas, desde luego, porque del extranjero llegaron sólo alrededor de una docena de obras. Colecciones como la de Dresde, el Louvre con *La muerte de la Virgen* de Caravaggio o el Kaiser Friedrich con el fantástico *Amor victorioso* del mismo pintor (fig. 2) se sumaron al evento. De Caravaggio merece la pena destacar la gran representación que hubo gracias a los prestadores romanos y florentinos: el *Narciso* de la Galería de Arte Antiguo, los cinco lienzos de San Luis de los Franceses, los otros dos de Santa María del Popolo, la *Madonna* de Sant’Agostino, la *dei Palafronieri* de la Borghese, la *Santa Catalina* de la Barberini, el *Baco* y el *Sacrificio de Isaac* de los Uffizi y el *Amor dormido* del Palazzo Pitti.

Esta selección nos deja boquiabiertos. La capacidad de convocatoria de la *mostra*, en cuanto al Seicento se refiere, tardaría tres décadas en igualarse. Que el entonces dudoso Caravaggio juvenil del Prado, *David vencedor de Goliat*, hubiese colgado en estas salas habría sido revelador para ofrecer nuevas conclusiones a los especialistas. Lo mismo podemos decir de los Guercinos entonces

¹⁰ MOSTRA, 1911.

¹¹ OJETTI, Ugo et al., 1924, p. 9. La idea inicial fue una muestra sólo sobre el Seicento. Ahora bien, ante la incertidumbre en cuanto a dónde fijar el límite cronológico –no siempre en sintonía con el estilístico– se decidió ampliarlo.

¹² MONCIATTI, Alessio, 2010, pp. 121-122, véase pp. 92-104.

¹³ AMP, Caja 1379, lib. 3, Actas 140, 142, fols. 29, 38; Caja 59, leg. 17.120, exp. 5, Minuta del duque de Alba, presidente del Patronato, al director general de Instrucción Pública y Bellas Artes (sic), Madrid, 20 de febrero de 1922; Caja 1239, leg. 12.03, exp. 1, Carta del duque de Alba, presidente del Patronato, a Ugo Ojetti, presidente de la Comisión ejecutiva de la exposición de Pintura italiana de los siglos XVII y XVIII, Madrid, 20 de febrero de 1922.

¹⁴ RUSCONI, John A., 1922, pp. 259-262.

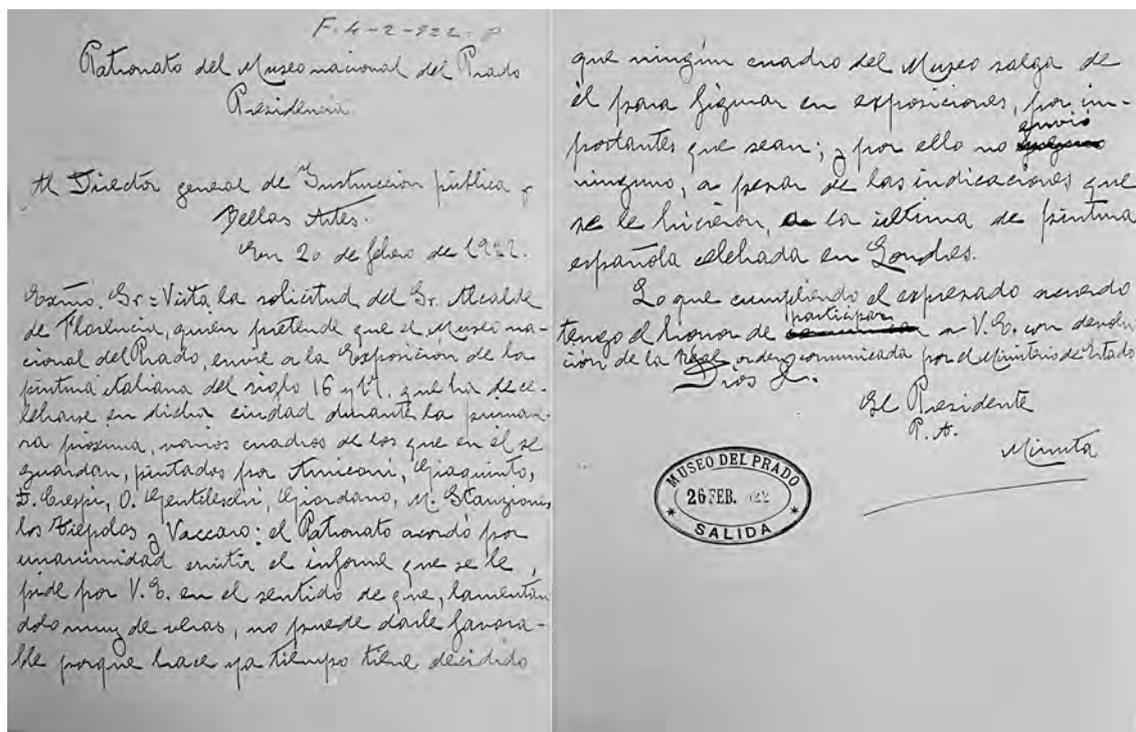


Fig. 1. Minuta del presidente del Patronato al director general de Instrucción Pública y Bellas Artes (sic), Madrid, 20 de febrero de 1922. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

atribuidos por los que se había preguntado a Berenson en su visita a la pinacoteca madrileña en 1919 y sobre los que se pediría opinión también al crítico Hermann Voss en 1923.¹⁵ Incluso, quién sabe si de haber reconsiderado su política de préstamos, el Patronato del Prado habría planteado la posibilidad de que ciertos depósitos del *Seicento* hubiesen vuelto antes al museo; entre otros, el *Hipomenes* y *Atalanta* de Reni. Si este lienzo hubiese colgado junto a la versión napolitana, habría desvelado su calidad de obra maestra muchas décadas antes. Quizá la presencia del Prado podría haber contribuido a una revalorización más temprana de la pintura italiana del siglo XVII en nuestra historiografía, influyendo por tanto en la incipiente construcción de la historia de la pintura española que se estaba llevando a cabo, suavizando –nunca se sabe– la desmedida exaltación hispánica de que fueron objeto, por ejemplo, Ribera y su obra durante la posguerra. En todo caso, ninguno de estos pintores se incluyó en la lista enviada al Prado. Probablemente interesó más completar las lagunas de otros prestadores para garantizar esa

idea de “retrospectiva”, tan repetida entre los críticos italianos, que buscó un fin más divulgativo que científico.

Desde luego, la presencia del Prado –sin entrar en lo legítimo de sus argumentos– habría sido reveladora para la proyección internacional de esta colección y para el avance en la revisión del catálogo de Madrazo que Tormo capitaneó. Ahora bien, el Prado no fue la excepción: lo que se prestó de fuera vino fundamentalmente de colecciones particulares londinenses y parisinas y, como era previsible, tampoco participaron las grandes galerías europeas que, como la de Londres, compartían con nuestra pinacoteca la defensa de una férrea política de conservación preventiva.

El éxito de la exposición florentina fue enorme, pese a que en un primer momento los promotores no estaban seguros de si por su novedad gustaría a un público amplio;¹⁶ es decir, a un público no sólo italiano, y no sólo al reducido –pero prestigioso– grupo de estudiosos del *Seicento* como lo eran aquellos a los que Ogetti había dado cancha

¹⁵ Véase FINALDI, Gabriele, 2007.

¹⁶ TARCHIANI, N., 1922, pp. 738-740.

libre en la revista *Dedalo* o los que por esos años se habían ocupado de los volúmenes de la *Biblioteca d'Arte Illustrata*. El espíritu de todos ellos fue el de no confinar el arte a la investigación, sino lograr su divulgación.¹⁷ Ogetti, como comisario, no lo pudo decir mejor: dar a conocer esta pintura "digna de estudio", infravalorada durante dos siglos, para devolverla a la historia de la pintura europea. Sin duda, desde entonces, "sería imposible dejarla otra vez en el olvido".¹⁸

¿Quién osará más repetir los viejos prejuicios sobre el arte del 600 y del 700, sobre su extravagancia, sobre su absurdidad, sobre su ridículo, después de haber visto la maravillosa floración de belleza tan variada, tan nueva, tan moderna, que se recoge en las cincuenta salas del Palacio Pitti?¹⁹

Todos estaban convencidos de que aquel evento revolucionaría la crítica contemporánea. Aun así, todavía subsistían actitudes antibarrocas, como la de Benedetto Croce, de quien es bien conocida la afirmación "lo que es verdaderamente arte nunca es barroco, y lo que es barroco no es arte". A Croce, por tanto, le parecía que recientes tentativas como ésta, de dar valor y relieve al llamado arte barroco por medio de exposiciones, había despertado y confirmado tal conciencia, disipando cualquier ilusión sobre la posible grandeza o solidez de estas obras.²⁰

A la luz de estas declaraciones, no cabe la menor duda de que el camino de rehabilitación de la pintura barroca italiana fue lento y polémico, y en España, por ejemplo, lo fue tanto que apenas hubo noticias de la *mostra* celebrada en Florencia. El evento quedó reducido a un par de notas de prensa en las últimas páginas de algún periódico nacional.²¹ Paradójicamente, el mismo año se había inaugurado en el palacio Pitti la Feria Internacional del Libro y su eco en nuestra prensa fue extraordinario. Que algunos historiadores, como un joven Enrique Lafuente Ferrari (fig. 3), que estaban revisando el catálogo del Prado y conocían bien nuestro Siglo de Oro y el Seiscientos italiano, reivindicasen la necesidad de estudiar mejor este arte cayó en saco roto.

Aún queda terreno por deslindar en los campos de la pintura española e italiana del XVII; en su estudio las cuestiones críticas duplicarían su interés con un

¹⁷ Véase AMICO, Fabio, 2010, pp. 37-60.

¹⁸ OJETTI, Ugo *et al.*, 1922, p. 11.

¹⁹ RUSCONI, John A., 1922, p. 274.

²⁰ CROCE, Benedetto, 1929, p. 37.

²¹ NOTA, 1922, p. 6; EXPOSICIONES, 1922, p. 15.

²² LAFUENTE, Enrique, 1932, p. 272.

²³ LONGHI, Roberto-MAYER, August L., 1938, p. 8.



Fig. 2. Portada del número de junio de 1922 de *L'illustrazione Italiana* con la crónica de la exposición *La Pittura Italiana del '600 e '700* celebrada en el Palazzo Pitti.

contacto con problemas generales de estilo de época. Los dos aspectos son lo bastante atractivos para desear que italianos y españoles aporten sus precisiones a este estudio de la pintura del siglo XVII, poco cultivado entre nosotros.²²

Eran tantos los errores en las atribuciones, no sólo en el Prado sino en gran número de galerías europeas, que el fenómeno tardó poco en ser "bautizado": para Voss eran los "falsos españoles", mientras que el hispanista Mayer prefirió hablar de los "pseudo-españoles". Longhi, más adelante, recordaría cómo para el apetito saturnino de los *redescubridores* de España casi todas las buenas pinturas del siglo XVII italiano se convertían en cosa española.²³

En tal contexto, parecía que la *mostra* florentina tendría que haber gozado de gran repercusión



Fig. 3. Enrique Lafuente Ferrari, 1933.

entre nosotros. No fue así. Hasta tal punto el arte español centró los estudios durante aquellos años que se desatendía hacer lo propio con el foráneo. En el caso del *Seicento*, la progresiva exaltación del genio hispánico encarnado en los grandes maestros del Siglo de Oro, junto al desprecio promovido por buena parte de la crítica internacional hacia esta pintura italiana, propiciaron más si cabe esta situación.

Por si esto fuera poco, eran los años del "retorno al orden" en Italia y la exposición se convirtió en la excusa perfecta para reavivar oficialmente el debate entre *Seicento* y arte contemporáneo. Mario Broglio, fundador y director de *Valori Plastici*, escribió personalmente a Ojetti para avisarle de que en el siguiente número de la revista se publicaría un artículo que era toda una declaración de intenciones: "La manía del Seicento", firmado por Giorgio de Chirico.

El siglo menos italiano de nuestra pintura, el siglo que señaló el principio de aquella decadencia cuyas

funestas consecuencias hoy vemos [...]. El siglo XVII ofrece óptimas escapatorias y excelentes pretextos para publicar con increíble facilidad artículos, estudios, ensayos, monografías, etc. [...] Por ello escritores sin temperamento y faltos de toda idea y de fantasía hablan sobre éste.²⁴

Pese a la dureza de sus palabras, estudiosos del barroco como Longhi y Marangoni decidieron no tomar parte de la polémica. Otros como Lionello Venturi, Carlo Carrà y la polifacética Margherita Sarfatti –por cierto, biógrafa y amante del Duce– sí contestaron a la provocación.²⁵ Sin embargo, la ambiciosa exposición *Italian Art 1200-1900* celebrada en Londres en 1930 le dio en cierto modo la razón a De Chirico: no hubo más de treinta pinturas barrocas entre las casi setecientas expuestas; el Renacimiento fue el gran triunfador. Tanto es así que al Prado sólo se pidieron obras de Tiziano y Tintoretto, que por supuesto nunca envió.²⁶ Reflexiones aparte –que darían para largo–, la muestra cumplió su papel: Mussolini y su gobierno impresionaron al mundo con su arte nacional.

Lejos de los acontecimientos históricos, la decisión del Patronato del Prado de no participar en las exposiciones de Florencia y Londres obedeció a cuestiones desvinculadas de cualquier estrategia política y no era en modo alguno un posicionamiento respecto al debate historiográfico suscitado en cuanto a la validez del *Seicento*. Era sencillamente una cuestión de conservación preventiva. Como novedad la National Gallery sí prestó a la última exposición, puesto que los cuadros no debían viajar fuera del país. Aun así, en el prólogo del catálogo no se perdió la oportunidad de arengarla por su política de no préstamo al extranjero.²⁷

En busca de un respaldo legal. La orden ministerial de 1935

"Por las razones de siempre" –fórmula utilizada una y otra vez en las actas–, el Patronato denegó numerosas solicitudes de préstamos durante los años veinte y los treinta,²⁸ aunque a veces la inje-

²⁴ CHIRICO, Giorgio de, 1921, pp. 60-62.

²⁵ MIRAGLIO, Elena, 2011, pp. 70-71.

²⁶ AMP, Caja 1380, lib. 1, Acta 265, f. 83.

²⁷ EXHIBITION, 1930, p. 15.

²⁸ En 1923 el Patronato denegó la petición de obras para la exposición de arte belga antiguo y moderno celebrada en París, en 1925 la de paisajistas franceses, y en 1926 la de ocho cuadros de Goya para la exposición Internacional de Arte en Venecia. Tampoco se accedió al envío de cuatro tablas de Dürero para la exposición del centenario en Nuremberg en 1927, ni al de cuadros de Goya para la exposición que el Louvre preparó en Burdeos, porque coincidió con la del pintor en el Prado y no se quería privar a los visitantes de sus obras; por idéntica razón se denegó remitirlos a la de Zaragoza o a la que se pensaba celebrar en Buenos Aires. En 1928 se rechazó el envío de obras para una muestra monográfica sobre Largillière en París. En 1929

rencia del poder político forzaría a la concesión, como ocurrió en 1925, pese al informe contrario del Patronato. Por orden expresa de Primo de Rivera, presidente del Directorio Militar, se enviarían a París dos Poussin, dos Lorena y dos Watteau. El Patronato tuvo que ceder, no sin alegar en su favor que constituía un caso excepcional por las buenas relaciones entre Francia y España, y subrayar que no podría servir de precedente.²⁹ La revancha llegaría con la *mostra* de Tiziano de 1935: ni el *Autorretrato*, ni el *Carlos V con perro*, ni el *Felipe II con armadura*, por más que se pidieron, saldrían del museo.³⁰

En otras ocasiones se esgrimieron nuevas razones para no prestar, como que al Prado no le interesaba hacer mal papel en la exposición proyectada o que los cuadros que se pedían no eran dignos de él.³¹ Ahora bien, los argumentos se agotaban por no existir un respaldo legal. De ahí que, el 27 de junio de 1928 el Patronato elevase una solicitud a la Dirección General de Bellas Artes para lograr que se dictase una disposición prohibiendo el envío de cuadros del museo a exposiciones de cualquier clase que se organizaran tanto en España como en el extranjero.³² Aunque existía la Real Orden de 1901 prohibiéndolo,³³ las excepciones

introducidas en la de 1907 dejaban una puerta abierta a la posibilidad de prestar obras en determinadas circunstancias.³⁴

En abril de 1929 se exigió al Prado que enviase al Ministerio de Marina la obra de *La recuperación de la isla de san Cristóbal* de Félix Castello para que figurase en la exposición que se iba a celebrar en Sevilla. Frente a la rotunda oposición del conde de Peña-Ramiro, del marqués de Casa-Torres y del conde de Casal, Boix mostró una postura más flexible indicando nuevos aspectos a calibrar a la hora de decidir la concesión de un préstamo: distinguir entre las exposiciones en el extranjero y las organizadas por el gobierno en España; y, sobre todo, la diferencia entre obras de pintores de primer orden, y aquellas otras de artistas “de tercer orden y mérito secundario”. Su argumentación puso al resto de vocales a favor del préstamo en esta ocasión, y se accedió al envío. Aun así, se estimó oportuno volver a solicitar una disposición para no verse obligados a prestar en el futuro. Esta vez adujeron otros argumentos, como que en Francia ya se contaba con un decreto de ese tipo desde el 20 de mayo de aquel año.³⁵

Las críticas a la política del Prado no se hicieron

no se prestó el retrato de Montañés de Velázquez para la exposición iberoamericana de Sevilla –por oposición férrea del marqués de Casa-Torres y el conde de Peña Ramiro–. En 1930 no se enviaron ni el *Jardín de la Villa Médici* de Velázquez ni la *Venus recreándose con la música* de Tiziano para participar en la del Jardín italiano que se celebraría en Florencia. En 1934, de nuevo por condiciones de conservación, no se accedió al préstamo de las *Tentaciones* de Patinir y Massys para la exposición de Dinant, ni de cuadros del Greco para una exposición en Holanda, ni de Correggio para otra que se celebró en Parma. En 1935 se rechazó la petición de algún cuadro de Velázquez, El Greco o Goya para una exposición en Toledo (Ohio), la de algún Goya para una monográfica en San Francisco, y la de obras de pintura española para otra celebrada en el Museo Brooklyn de Nueva York. AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 6-9; Caja 1240, leg. 12.04, exp. 1; Caja 1379, lib. 5, Acta 232, ff. 183-184; Caja 1380, lib. 1, Actas 238, 242, 252, 292, ff. 3, 12, 46, 162-163 y lib. 2, Acta 343, f. 54r.

²⁹ AMP, Caja 1, leg. 17.02, exp. 8; Caja 1379, lib. 3, Actas 182, 185, ff. 192, 195.

³⁰ De nada sirvió la intervención del ministro de Estado resaltando la importancia del préstamo para las relaciones bilaterales, ni las facilidades expuestas por el comité organizador, que asumiría los gastos de embalaje, transportes –con escolta de la milicia voluntaria en territorio italiano–, seguro a todo riesgo, y que reembolsaría los gastos de viaje y estancia a los funcionarios que la dirección del museo encargase para acompañar las obras. AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 9.

³¹ AMP, Caja 1379, lib. 5, Acta 227, f. 171.

³² Se añadió, que el Ministerio podría reservarse la facultad, previo informe del Patronato, de conceder el envío a las organizadas por el Gobierno de España. AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 10, Minuta de oficio de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo Nacional del Prado, al director general de Bellas Artes, Madrid, 27 de junio de 1928; Caja 1380, lib.1, Acta 248, ff. 31-32.

³³ “Dichos centros sólo podrán concurrir con reproducciones o copias de sus obras u objetos”. Se exceptúan de esta prohibición las obras de artistas vivos. Real Orden de 19 de agosto de 1901, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. PATRIMONIO, 1984, p. 47.

³⁴ “Cuando la importancia del caso lo requiera, a juicio del gobierno, puede autorizarse la concurrencia a certámenes extranjeros de los objetos artísticos, arqueológicos, iconográficos y otros que se custodian en los Museos, Bibliotecas y demás establecimientos oficiales; habiendo siempre de tomarse todo género de precauciones, que se señalarán en cada caso, a fin de evitar deterioros y extravíos en aquellos”. Real Orden de 14 de mayo de 1907, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, PATRIMONIO, 1984, p. 83.

³⁵ AMP, Caja 1380, lib. 1, Acta 259, ff. 64-65; Caja 59, leg. 17.120, exp. 8.

³⁶ En octubre de 1930 ante la ausencia del Prado en la exposición de arte flamenco antiguo en Amberes se pudo leer en el ABC: “Sabido es que al cumplimiento de la especie de obligación moral de especie de internacionalidad derivada anda remiso nuestro Museo del Prado: el cual no suelta en préstamo sus tesoros así como así. Ninguno de los que en pintura flamenca posee [...] ha emprendido un camino [...] hasta los bordes del Escalda”. MONITOR, 1930, p. 20.

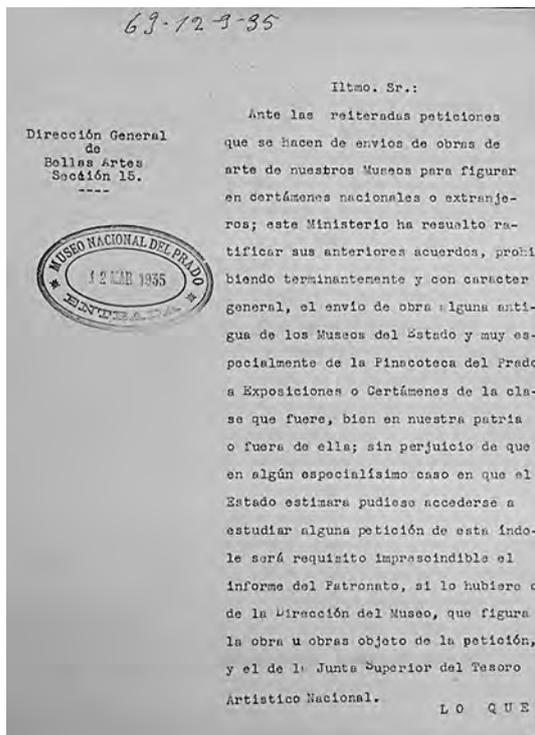


Fig. 4. Orden ministerial prohibiendo el envío de obras de los museos del Estado, y especialmente del Prado, a exposiciones en España o en el extranjero, Madrid, 11 de marzo de 1935. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

esperar en la prensa.³⁶ Muchos creían que debía existir ese intercambio como una obligación con otros países y las relaciones internacionales. Por eso la ausencia en la mencionada *mostra* de Tiziano fue muy sonada.³⁷ No obstante, cabe decir que

la posición defendida por el Patronato no era ajena a las dudas que se estaban suscitando en otros museos europeos. Así quedó expuesto en las comunicaciones de Abraham Bredius, director del Mauritshuis, y del pintor Nicholas Roerich en la reunión organizada por la *Office International des Musées* (OIM) en Roma en 1930. Llamaron la atención sobre el abuso de las exposiciones internacionales en lo que iba de siglo; eventos que si bien tenían sus ventajas, entrañaban para las obras prestadas importantes daños en los que apenas reparaban los organizadores.³⁸ Este debate, el de las ventajas y los inconvenientes del préstamo, no acabó aquí, sino que ocuparía muchas páginas de *Mouseion*, la revista de la OIM, durante los años treinta.³⁹

El contexto internacional seguía favoreciendo, en teoría, la política del Prado, y en 1934, en la reunión de la OIM celebrada en Madrid tuvo un particular desarrollo el tema de las exposiciones.⁴⁰ Unos meses después, el 25 de febrero de 1935, el Patronato elevaba por tercera vez la solicitud pertinente para lograr al menos una disposición general que prohibiese la salida de obras con este fin.⁴¹ Quizá, gracias a los buenos oficios del secretario, Pedro Beroqui, que actuó de "director accidental" ante el ministro Joaquín Dualde,⁴² el 11 de marzo de 1935 se promulgaba la anhelada orden ministerial. Desde entonces las obras antiguas propiedad de los museos estatales, y muy especialmente aquellas del Prado, no podrían participar en ningún tipo de exposiciones, ni en España ni en el extranjero. Ahora bien, si en algún caso el

³⁷ TRIDENTI, Carlo, 1935, s.p.

³⁸ BREDIUS, Abraham-ROERICH, Nicholas, 1931, pp. 75-77.

³⁹ Por ejemplo, a favor Steenhoff, antiguo director del Museo Mesdag de La Haya, argumentaba que "el contenido de un museo es como un amontonamiento de capital muerto [...]. Las obras de arte no están destinadas a estar encerradas cuidadosamente en un armario como documentos de la historia del arte [...]. El intercambio internacional de bienes del espíritu existe [...]. Una obra de arte es sólo un medio de enriquecer los espíritus y de favorecer la civilización; debe, por consiguiente, explotarlo en ese sentido lo más posible y no dejarla deteriorarse por el tiempo". Por su parte, William Deonna, director del Museo de Arte y de Historia de Ginebra, replicó a Steenhoff que "el deber de los museos no es sólo de 'dar a conocer', es así mismo de 'conservar', es decir, de guardar y de preservar [...]. Un museo no reúne solamente obras de arte para hacer gozar a sus contemporáneos, sino para garantizar la existencia en el futuro". Puso sobre la mesa la polémica con el objetivo de proponer un reglamento relativo a las exposiciones internacionales. Sotomayor daría cuenta al Patronato de cómo uno de los puntos fuertes de debate fue el de la concurrencia de los museos a las exposiciones, lamentando que, aunque la discusión fue empeñada, la resolución resultó vaga y ambigua. Además, subrayó que el representante inglés repitió allí que los grandes museos de su país tenían prohibida la concurrencia a exposiciones, aun a las celebradas en Londres. STEENHOFF, V., 1929, p. 132; DEONNA, William, 1935, pp. 131-142; AMP, Caja 1380, lib. 2, Acta 342, fol. 53r.

⁴⁰ MUSEOGRAPHIE, 1934.

⁴¹ Una vez más, se aclaraba que el Patronato nunca se había mostrado intransigente en dar opinión favorable al envío de obras de arte que no se exponían al deterioro por un largo viaje, o cambios de temperatura y de presión atmosférica, ratificando que su criterio en lo que se refería a las exposiciones se basaba estrictamente en motivos de índole técnica sobre la conservación de los cuadros cuya custodia les estaba confiada. AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 10. Minuta de oficio al director general de Bellas Artes, Madrid, 25 de febrero de 1935, por la que se reitera la petición del 27 de junio de 1928.

⁴² AMP, Caja 1380, lib. 2, Acta 342, f. 53r.

Estado lo estimaba oportuno, se solicitaría el informe del Patronato o de la dirección del museo y el de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional (fig. 4).⁴³

Aquel año, en un clima de marcada exaltación nacionalista y a pocos kilómetros de la entonces sede del gabinete del Duce en Saló, Brescia dedicaba una exposición a su *pittura del Seicento* y del *Settecento*.⁴⁴ Si se pidió algún cuadro al Prado, no lo sabemos. Aunque su carácter local y la escasa –por no decir nula– repercusión, disipa cualquier duda. Tres años después, en 1938, se inauguraba otra exposición en Génova con idéntico argumento patriótico. Eso sí, con la diferencia de que ésta formó parte de la serie de celebraciones que se organizaron para conmemorar la revolución fascista coincidiendo con la visita oficial de Mussolini a la ciudad.⁴⁵ Frente a la *mostra* bresciana, también cabe decir que aquí la presencia de las grandes galerías italianas fue significativa: los Uffizi, la Galería de Arte Antiguo de Roma, la Borghese, la Spada, la pinacoteca de Brera, la galería turinesa Sabauda, el Museo Poldi Pezzoli o la colección Brass de Venecia; y, cómo no, al acontecimiento se sumaron numerosos coleccionistas privados de Italia. La participación extranjera más importante fue la alemana, por supuesto. No faltó el Kaiser Friedrich con un Cambiaso y un Magnasco. El Louvre hizo acto de presencia sólo con un Castiglione. Y, como curiosidad, Longhi prestó su *Sansón y Dalila*, obra de Assereto. Ni que decir tiene que la presencia de una España sumida en una guerra civil era impensable. El Prado no sólo estaba vacío, sino que buena parte de sus fondos se exponían aquel año en Ginebra. Acaso, de haberse celebrado un par de años después, quizá el nuevo poder político podría haber forzado al préstamo.

Lafuente y Cambó, cuando afecta al prestigio de España

Mientras el Patronato se aferraba a esta política

de no préstamo, hubo quien la atacó. Entre otros, Lafuente Ferrari, quien abogó por una actuación más abierta en cuanto a las relaciones exteriores. En mayo de 1935 escribía que era “preciso abandonar esta política provinciana de aislamiento” para que el nombre de España sonase en todas partes con dignidad, tanto asistiendo a las exposiciones temporales celebradas en el extranjero como organizándolas en casa. Como era de esperar, criticó la ausencia española en la exposición *Cinq siècles d’art. 1400-1900* de Bruselas o en la de *Art italien. De Cimabue à Tiepolo* del Petit Palais de París, inauguradas aquel año, por culpa del “feliz” decreto emitido a favor de los intereses del Patronato. “Enhorabuena a los que crean que éste es el camino”, concluía Lafuente, “una llave más a esa barrera de aislamiento en la que gustosos nos encerramos para verter nuestras energías en tertulias de café, en ambiciones de campanario o en la biliosa pasión que llamamos política”.⁴⁶

Eugenio D’Ors, visitante asiduo del Prado, compartiría con Lafuente este anhelo de europeísmo. En febrero de 1935, el año en que publicaba *Lo barroco*, habló con Sánchez Cantón (fig. 5) para decirle que el museo, en su opinión, debía enviar algunos cuadros “de importancia” a París. Tras conocer esta conversación, y a sabiendas de que pronto podría llegar una orden de las autoridades exigiendo la participación, el conde de Peña-Ramiro convino con él y el resto del Patronato la urgencia de reiterar la petición de la disposición legal que, como hemos visto, llegó a tiempo para justificar la ausencia⁴⁷ de esta *mostra* que, una vez más, fue un auténtico acontecimiento al servicio de la propaganda del Duce. Junto a la ingente representación italiana, cuyo traslado seguro hasta París cuesta imaginar (de hecho se estropeó un Botticelli),⁴⁸ el principal prestador extranjero fue, evidentemente, el Louvre. Al valorar en su conjunto esta nueva apología del arte nacional, vol-

⁴³ AMP, Caja 59, leg. 17.120, exp. 10. Orden ministerial prohibiendo terminantemente y con carácter general el envío de obra alguna antigua de los Museos del Estado, y muy especialmente de la Pinacoteca del Prado, a Exposiciones o Certámenes nacionales o extranjeros, Madrid, 11 de marzo de 1935, firmada por el director general de Bellas Artes, Eduardo Chicharro, a un día de su renuncia, y publicada en la *Gaceta de Madrid*, núm. 76, 17 de marzo de 1935, p. 2211.

⁴⁴ CALABI, Emma, 1935.

⁴⁵ GROSSO, Orlando *et al.*, 1938.

⁴⁶ LAFUENTE, Enrique, 1935 a, s.p.; LAFUENTE, Enrique, 1935 b, s.p. Se han consultado los recortes de prensa conservados en el AMP, Caja sin núm.

⁴⁷ AMP, Caja 1380, lib. 2, Acta 340, f. 50r-50v.

⁴⁸ En principio sí se tomaron las medidas necesarias en cuanto al embalaje y el transporte de las obras procedentes de Italia. Véase SANPAOLESI, Piero, 1935, pp. 127-131.

⁴⁹ EXPOSITION, 1935.



Fig. 5. Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo Nacional del Prado desde 1922. Fotografía publicada en *La Voz*, Madrid, 9 de enero de 1935.

vemos a descubrir la desproporción del *Seicento* frente al resto de escuelas (fig. 6).⁴⁹

Tampoco Francisco Cambó, político, coleccionista y uno de los ilustres benefactores del Prado, dudó en manifestar un juicio áspero contra la negativa del museo a enviar obras a la exposición del Petit Palais —a la que él sí prestó—. Así lo hizo en la sesión del Congreso del 6 de diciembre de 1935, donde defendía la modificación de determinados preceptos de la Ley del Tesoro Artístico de 1933 que dificultaban la entrada de obras de arte adquiridas fuera de España, entorpeciendo su proceder en materia artística.⁵⁰

Cambó orientó sus compras en el extranjero, como él mismo explicó, a crear una colección que completase las lagunas de ciertas escuelas del Prado y otros museos nacionales. Pero, como concluyó Álvarez Lopera, aunque con toda seguridad tuvo siempre esa idea en mente, como buen coleccionista y catador de pintura al final el criterio predominante fue el de su propio gusto perso-

nal.⁵¹ Esto vendría a explicar que al enumerar las escuelas más importantes del Prado omitiese el barroco italiano,⁵² o bien que adquiriese la *Eva tentada*, que hoy figura en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, como obra de Cecco Bravo, pintor florentino contemporáneo de Furini, pensando que se trataba de un Correggio.⁵³

El *Seicento* nunca interesó a Cambó y así lo reflejó en sus *Meditaciones*. En mayo de 1937 reflexionaba sobre qué se entendía por pintura “mala”. Y para explicarlo recurrió a una comparación muy, cómo decirlo, elocuente. Acababa de visitar la *Mostra giottesca* abierta en Florencia, donde celebró la intensísima belleza que le ofreció la contemplación de los pintores del *Trecento*. Lejos quedaban en su opinión las obras de “los discípulos y compañeros de Reni y Salvatore Rosa”; sencillamente le producían “repulsión y molestia, como un mal olor...”, a pesar de estar pintados “generalmente con buena técnica”. Tener este prejuicio hacia el *Seicento* le suscitó dudas a Cambó. ¿Estaban tales emociones “influidas y perturbadas por el apriorismo, la moda o por una verdadera deformación cerebral” de su gusto? “No era ni podía ser así”, se decía a sí mismo, porque ¿no era aquello lo mismo que les pasaba a todas las personas que más entendían en pintura? ¡Hasta el mercado, con sus precios, estaba de acuerdo con sus diferencias!

Convencido por sus pobres argumentos, Cambó era un ejemplo más del gusto generalizado por culpa de buena parte de los críticos, herederos de los prejuicios decimonónicos. El coleccionista, sin embargo, quería encontrar una explicación más allá de la percepción individual que tenía al contemplar pinturas del *Seicento*, y de mayor rigor que argüir que obedecía a los dictámenes impuestos por la crítica y el gusto de una época. Paradójicamente, acabó recurriendo a la antigua tesis de que en la historia del arte había “periodos ascensionales y otros de descenso”, y el Barroco, por supuesto, había sido uno de decadencia. Con este débil argumento pensó que podía, ahora sí, afirmar que los lienzos de los pintores del Seiscientos italiano, “que un día disfrutaron de tanta fama”, eran realmente obras de segundo orden, “que hoy todo el mundo desprecia, con razón”.⁵⁴

⁵⁰ “El Museo del Prado, por un criterio cerril y anacrónico no ocupó en ésta el lugar que le correspondía. Bastaba haber enviado el retrato ecuestre de Carlos V y el cardenal, de Rafael, para ocupar la primacía. Allí se reunieron las mejores colecciones del mundo, menos de España”. CAMBÓ, Francisco, 1935, pp. 23-24.

⁵¹ ÁLVAREZ, José, 1997, p. 68.

⁵² CAMBÓ, Francisco, 1935, p. 24.

⁵³ VENTURI, Adolfo, 1926, pp. 557-559; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1955, pp. 67-69; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio-SUREDA, Joan, 1990, p. 328.

⁵⁴ CAMBÓ, Francisco, 1982, vol. II, pp. 119-120.



LA COURSE D'ATALANTE ET D'HIPPOMÈNE
NAPLES, MUSÉE NATIONAL

Fig. 6. Reproducción del *Hipomenes y Atalanta* de Guido Reni, conservado en el Museo di Capodimonte de Nápoles, en el catálogo de la exposición arte italiano celebrada en el Petit Palais de París en 1935.

Dejando de lado la valoración que el coleccionista catalán tuvo de la pintura del *Seicento*, aunque sin perder de vista que constituye un paradigma de lo que era un juicio generalizado entonces, es importante traer aquí la opinión que tuvo Sánchez Cantón de Cambó como “primer mecenas español” por su protección directa del Prado. En 1947 le escribió un sentido artículo, como amigo, en el que hacía referencia a la oposición que Cambó mantuvo a lo largo de su vida hacia la política de no préstamo defendida por el Prado. En este asunto, según Sánchez Cantón, el político se sobrepuso al aficionado al arte, hasta el punto de que en una de sus conversaciones Cambó le replicó: “Las que usted llama *consideraciones políticas* pueden ser de mayor importancia aún que las de carácter artístico y cultural: lo es, por ejemplo, cuando afecta al prestigio de España en el extranjero”. La antigua rencilla salió a flote entre los recuerdos de un Sánchez Cantón que no titubeó a

la hora de reafirmarse en su postura, es decir, la del Prado. Como colofón tocó la fibra sensible con un suceso que en su momento había fomentado el debate:

¿Qué le valieron a Italia las Exposiciones en Londres y en París? Por lo menos, un Botticelli deteriorado en el viaje a Inglaterra...⁵⁵

Y es que nada había cambiado durante los años cuarenta. Siempre y cuando le fue posible, el Prado mantuvo idéntico proceder en materia de préstamos.⁵⁶ Ahora bien, como había ocurrido ya antes, y como era de esperar en un momento tan delicado como la posguerra, el poder tuvo la última palabra en más de una ocasión. Así ocurrió en la famosa *Exposição do Mundo Português* celebrada en Lisboa en 1940. Allí se enviaron sin reticencias cuadros de Moro, Sánchez Coello, Claudio Coello y Carvallo, y Sánchez Cantón, como subdirector, se apresuró a decir que habían llegado “sin deterioro”,⁵⁷ mientras que en la crónica que hizo

⁵⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1947, pp. 259-265.

⁵⁶ En 1940 se rechazó la petición de dibujos de Goya para una exposición en Chicago. El marqués de Casa-Torres propuso mandar, si acaso, reproducciones. AMP, Caja 1380, lib. 3, Acta 376, f. 5v.

⁵⁷ AMP, Caja 1380, lib. 3, Acta 379, fol. 22. Hubo más ejemplos. En 1943 por orden ministerial se prestaban a la exposición del Libro del Mar en Barcelona unas vistas de puertos de Mariano Sánchez y Juan de Toledo, que por no ofrecer interés estaban

para la *Revista Nacional de Educación* expresó su desacuerdo con las exposiciones temporales por los riesgos que entrañaban. Eso sí, forzado por las circunstancias, se vio obligado a alegar que a la hora de prestar debían contemplarse ciertas excepciones, como aquellas que llamó de "significación internacional", entre las que se contaba –cómo no– la de Lisboa, que claramente se justificaba en la relación de conveniencia que se fraguó entre Salazar y Franco.⁵⁸

Pero, aunque la orden de prestar viniese con el beneplácito del Ministerio, muchos miembros del Patronato como el conde de Romanones, ahora presidente, el duque de Alba, el marqués de Casa-Torres, el conde de Peña-Ramiro y el pintor Francisco Cossío, no cejaron en su empeño de hacer valer su opinión contraria al préstamo. Insistían en que se debía hacer ver a las autoridades jerárquicas la gravedad que esto representaba para el Tesoro Artístico. Tratando de conciliar política e intereses artísticos, otros vocales como Álvarez de Sotomayor, Sánchez Cantón y, previsiblemente, el marqués de Lozoya consideraron que en estos casos había que ceder a lo exigido por la Dirección General de Bellas Artes o por la de Propaganda.⁵⁹ En todo caso, en alguna de estas ocasiones el Patronato consiguió que prevaleciese su criterio frente a las exigencias del régimen.⁶⁰

La política de no préstamo a exposiciones en el extranjero defendida por el Patronato del Museo del Prado durante la primera mitad del siglo XX por razones de conservación tuvo como consecuencia más evidente la ausencia de una exposición tan relevante para revalorización del barroco italiano como la de Florencia de 1922. Y, sin embargo, no siempre fue así y en determinadas circunstancias tuvo que ceder ante peticiones especiales del poder, como ocurrió con la celebrada en

el umbral de los años 40 en Lisboa. Desafortunadamente, esta política se prolongaría durante los años 50 y bien entrados los sesenta, cuando un buen número de *mostre* se sucedieron en Europa con el propósito de rehabilitar el barroco italiano. Conocer los orígenes de esta polémica en torno al envío de obras de arte y los debates internacionales que suscitó desde principios del siglo pasado es fundamental para contextualizar también las futuras ausencias del Prado que, en el caso del *Seicento*, ralentizará su estudio en la historiografía de aquí y de fuera.

Bibliografía

- ÁLVAREZ LOPERA, José. "El discurso de Cambó. Retrato melancólico del coleccionista político". *Arte y Parte*, 9 (1997), pp. 62-70.
- AMICO, Fabio. "Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922", en LORENZI, Giovanna de (ed.). *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento* (Actas congreso Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università di Firenze, mayo 2006), Roma, Gangemi Editore, 2010, pp. 37-60.
- BREDIUS, Abraham-ROERICH, Nicholas. "Les dangers de transport des oeuvres d'art". *Mouseion*, 15 (1931), pp. 75-77.
- CALABI, Emma. *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento* (cat. exp.), Brescia, 1935.
- CAMBÓ, Francisco. "El Tesoro Artístico Nacional. Discurso del Señor Cambó", *ABC*, 7-XII-1935, pp. 23-24.
- CAMBÓ, Francisco. *Meditacions. Dietari (1936-1940)*, Barcelona, Alpha, 1982, 2 vols.
- CHIRICO, Giorgio de. "La mania del Seicento". *Valori Plastici*, 3 (1921), pp. 60-62.
- CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929.
- DEONNA, William. "Les expositions internationales d'art. Nécessité d'une réglementation". *Mouseion*, 31-32 (1935), pp. 131-142.
- EXHIBITION. *Exhibition of Italian Art, 1200-1900* (cat. exp. Burlington House), Londres, Royal Academy of Arts, 1930.
- EXPOSICIONES. "Exposiciones", *La Vanguardia*, 28-III-1922, p. 15.

en el almacén y no figuraban en el catálogo. También se prestó a la de Vicente López en Barcelona, no sin que el presidente del Patronato expresase que, aunque no se oponía, no debía sentar y habría que exigir las máximas garantías en su traslado. Un año después, en 1944, ocho tablas de la Traslación de Santiago del legado Bosch participaron en la exposición Jacobea. En 1946 algunas pinturas de Goya y de su época, que no estaban instaladas y "de importancia secundaria", fueron a la del bicentenario del pintor en Zaragoza por orden del marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes. Para la exposición de conmemoración del Centenario de San Benito en la Biblioteca Nacional en 1948 se prestaron obras del Greco, Cano, Bermejo y Ricci por solicitud expresa del director general de Propaganda, Pedro Rocamora. AMP, Caja 1380, lib. 3, Actas 393, 394, 396, 400, 409, 416, ff. 63, 67, 72, 82, 107, 137-138.

⁵⁸ Entre los agradecimientos no faltaron: los ministros de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional, el marqués de Lozoya, el marqués de Auñón, Francisco Íñiguez y sus colaboradores de la Comisaría del Tesoro Artístico, el general Juan López Soler y los embajadores en Madrid y Lisboa, Pedro Teotonio Pereira y Nicolás Franco. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1941, pp. 21-28.

⁵⁹ AMP, Caja 1380, lib. 3, Acta 416, ff. 137-139.

⁶⁰ En 1949 se denegó la propuesta del marqués de Auñón, director general de Relaciones Culturales, de intercambiar obras de Goya con el Museo Boymans de Rotterdam para una exposición. Lo mismo ocurrió cuando se pidió el busto de Goya para una muestra en El Cairo. AMP, Caja 1380, lib. 3, Acta 424, f. 170.

- EXPOSITION. *Exposition de l'Art italien. De Cimabue à Tiepolo* (cat. exp. Musée du Petit Palais), Argenteuil (Francia), Imprimerie R. Coulouma, 1935.
- FINALDI, Gabriele. "Mr. Berenson visita el Prado" en VV. AA., *In sapientas libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Sevilla, Museo Nacional del Prado, Fundación Focus-Abengoa, 2007.
- GROSSO, Orlando et al. (com.). *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* (cat. exp. Génova, Palazzo Reale), Milán, Luigi Alfieri, 1938.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, 24 (1932), pp. 265-274.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Proyecto de París y esquiveces de Madrid. Nuestros Museos no podrán concurrir a una posible Exposición en Francia. Una orden Ministerial lo prohíbe". *Ya*, 7-IV-1935, s.p.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La política internacional de las exposiciones". *La Época*, 21-V-1935, s.p.
- LONGHI, Roberto-MAYER, August L. *Los antiguos pintores españoles colección Contini-Bonacossi. Catalogo critico* (cat. exp.), Roma, Arte Bestetti e Tunmunelli, 1938.
- MIRAGLIO, Elena. "Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana". *Studi di Memofonte*, 6 (2011), pp. 63-79.
- MONCIATTI, Alessio. *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milán, Il Saggiatore, 2010.
- MONITOR. "Monitor estético y grande Museo del Mundo". *Blanco y Negro*, 19-X-1930, pp. 18-24.
- MOSTRA. *Mostra del Ritratto Italiano. Firenze MCMXI. Fotografie dei Fratelli Alinari* (cat. exp.), Florencia, Fratelli Alinari, 1911.
- MUSEOGRAPHIE. *Museographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art (Actas congreso internacional del OIM, Madrid 1934)*, París, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1934, 2 vols.
- NOTA. Nota de prensa, *La Vanguardia*, 6-IV-1922, p. 6.
- OJETTI, Ugo, et al. (com.). *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento* (cat. exp., Florencia, Palazzo Pitti, 1922), Milán, Roma, Bestetti e Tumminelli, 1924.
- PATRIMONIO. *Patrimonio histórico español (Documentación preparada para la tramitación del Proyecto de Ley del Patrimonio Histórico Español) (B.O.G.C. 3 de abril de 1984)*, Madrid, Secretaría General, Congreso de los Diputados, 1984; Serie "Documentación", 22.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio-SUREDA, Joan (coms.). *Colección Cambó* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.
- REAL. "Real Decreto creando un Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 7 de junio de 1912", *Gaceta de Madrid*, 161, 9-VI-1912, pp. 569-571.
- RUSCONI, John A. "La Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700", *Emporium*, LV, 329 (1922), pp. 258-273.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El envío de España a la Exposición de Lisboa del 1940", *Revista Nacional de Educación*, 5 (1941), pp. 21-28.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Cambó y el Museo del Prado", *Arbor*, VIII, 23 (1947), pp. 259-265.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *La colección Cambó*, Barcelona, 1955.
- SANPAOLESI, Piero. "Le transport et l'emballage des objets pour l'exposition d'art italien de Paris". *Mouseion*, 29-30 (1935), pp. 127-131.
- STEENHOFF, V. "Les Musées et les échanges internationaux d'oeuvres d'art". *Mouseion*, 8 (1929), pp. 128-132.
- TARCHIANI, N. "La Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700 a Palazzo Pitti". *L'Illustrazione Italiana*, XLIX, 26 (1922), pp. 737-762.
- TRIDENTI, Carlo. "Un invito alla Spagna perchè mandi Venezia alla Mostra di Tiziano alcune opere del Museo del Prado". *Il Giornale d'Italia*, 14-III-1935, s.p.
- VENTURI, Adolfo. *Correggio*, Roma, s.n., 1926.

