

LO TENEBROSO ESTÁ DE MODA. EL MUSEO DEL PRADO Y LAS EXPOSICIONES DEL BARROCO ITALIANO (1951-1968)¹

PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
pgarci01@ucm.es

Resumen: La Europa de los años 50 fue el escenario perfecto para promover la revalorización del barroco italiano. Gracias a la recuperación económica tras la Segunda Guerra Mundial, se celebraron en Italia numerosas exposiciones con el objetivo de seducir a la crítica y llamar la atención del gran público hacia este arte. Frente a la adhesión entusiasta de otras colecciones europeas, el Museo del Prado no participó. Su Patronato continuaba aferrado a la política de no prestar por razones de conservación. Sin embargo, al llegar los sesenta, los años del desarrollismo y el progresivo aperturismo del franquismo, el Prado dejaría de ser diferente. Poco a poco abandonó su política de préstamos, marcando un antes y un después en la construcción de nuestra historia del arte.

Palabras clave: Museo del Prado / años 50 y 60 / política de préstamos / exposiciones internacionales / barroco italiano.

Abstract: Europe of the Fifties was the perfect setting to promote the revaluation of *Seicento* Italian Painting. Thanks to the economic recovery after the Second War World, many exhibitions took place in Italy with the aim of seducing the critics and looking to attract the general public's attention towards this art. Despite the enthusiasm shown by other European collections, the Prado Museum didn't take part. Its Royal Board of Trustees continued defending the policy of not lending artworks because of conservation reasons. However, in the 1960s, those years of developmentalism and progressive openness of Francoism, the Prado had no choice. Gradually the museum gave up this loans policy and this involved a turning point in the construction of the Spanish Art History.

Key words: Prado Museum / 1950s and 1960s / loans policy / international art exhibitions / Italian Baroque Painting.

Los años cincuenta constituyen una década fundamental para el despegue internacional de la crítica que revalorizaría la pintura del *Seicento*. Y se hizo de la forma más visible: numerosas e importantes exposiciones inundaron la geografía italiana. Evidentemente, este fenómeno se vio favorecido por el gran crecimiento económico que vivió el mundo occidental tras la Segunda Guerra Mundial. Comenzaban los "Treinta Gloriosos" en Europa, *il miracolo economico* en Italia. Y en Milán, capital de una de las regiones del nuevo triángulo

industrial, la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, inaugurada en el Palazzo Reale en abril de 1951, dio el pistoletazo de salida a esta carrera a contrarreloj para dar a conocer un barroco que había tenido poca fortuna en lo que iba de siglo.

Por fin, Roberto Longhi pudo materializar aquí su proyecto de acercar el naturalismo al gran público,² haciendo caer de los ojos de los aficionados "la venda que les ocultaba la belleza de la pintura italiana del siglo XVII", como recordaría Julián Gá-

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2016 / Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2016.

¹ Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Parte de este trabajo se presentó en *The Fifth Euroacademia International Conference. "The European Union and the Politicization of Europe"*, Bologna, Italia, 14 al 15 de octubre de 2016. Mi agradecimiento al personal del Archivo del Museo de Pontevedra, especialmente a la generosa ayuda de María Jesús Fortés Alén y, una vez más, al del Archivo y Biblioteca del Museo del Prado.

² LONGHI, Roberto, 1951.

llego.³ Esa belleza se extendió como la pólvora por Europa. Hermann Voss, después de visitar la exposición, se apresuró a publicar una apología sobre la importancia de Caravaggio.⁴ Mientras que Denis Mahon, quien había hecho lo propio con la escuela boloñesa al publicar sus *Studies in Seicento Art and Theory* en 1947, encontró en esta *mostra* un estímulo vital para el estudio y la comprensión de Caravaggio y reconsiderar la autenticidad de ciertas obras que se le atribuían.⁵ Como escribiría Francis Haskell, las exposiciones que Milán encabezó, junto a Bolonia, influyeron en el desarrollo del gusto del público y establecieron un modelo que aún no ha sido superado.⁶ Rescataron a grandes pintores y un momento de la Historia del Arte malinterpretado. Pero, sobre todo, como dijo Donald Posner, contribuyeron a una renacida pasión por el barroco italiano.⁷

Milán 1951, el silencio absoluto

En una de las salas de esta *mostra* el historiador catalán José Milicua, con apenas treinta años, conoció a Longhi. “Un encuentro casual que para mi suerte se prolongó durante horas ante los cuadros”, recordaría tiempo después.⁸ A su regreso, publicó la crónica nada menos que en *Laye*, revista catalana que, impulsada desde el ámbito universitario por los jóvenes de la futura generación intelectual del 56 y con una voluntad crítica y europeísta, persiguió precisamente romper el aislamiento cultural del país e introducir debates del pensamiento occidental contemporáneo. Aun alejada de los cauces oficiales, surgió en una España donde la escasa rentabilidad de la autarquía había planteado al régimen franquista la necesidad de renovar su imagen de cara a Europa (fig. 1).

La instalación estaba “cuidadísima”, explicaba Milicua. Ocupaba las espaciosas salas de la planta noble del Palazzo Reale de Milán y ofrecía al visitante casi la totalidad de la producción conocida del de Merisi. Medio centenar de cuadros. Un sueño. Junto con un escogido muestrario de quienes en su trayectoria artística sintieron más o menos directamente la sugestión del *caposcuola*. El único

reproche: la exigua insistencia en la formación artística de Caravaggio. Por otra parte comprensible, si no, “habría absorbido el espacio que exigían otros capítulos de mayor interés o empeñado a los organizadores en una empresa aún más compleja”.

Cuarenta y ocho pintores formaban parte del cortejo. Pero ¿podían “estrellas de la magnitud de un Velázquez o de un Rembrandt ser uncidas al carro triunfal de alguien, siquiera sea el de Caravaggio”? ¿Y Rubens, La Tour o Veermer? Naturalmente que no. Si se expusieron no fue en calidad de secuaces, tampoco gratuitamente. Se buscaba una clara alusión a “una filiación más o menos lejana o debilitada”, siguiendo la tesis italiana, que Milicua también defendía. Pero era un arma de doble filo. Podía inducir “a quien no aquilatase el concepto de ‘influencia’ con amplitud y flexibilidad, a atribuir a ésta o una desafortunada valoración de Caravaggio o una pobre idea de la personalidad de estos cinco grandes artistas”. Sin embargo, esta puesta en escena era una invitación a no encerrarse en las compartimentaciones, a dinamitar las fronteras de las historias de las pinturas nacionales.⁹

Con una participación extraordinaria, la Europa posbélica, haciendo gala de la recién estrenada edad de oro del capitalismo y del bienestar, hija del Plan Marshall, se sumó al evento. París, Viena, Gante, Ámsterdam, Dublín o Múnich hicieron llegar obras de sus colecciones –ojo, una constante en las *mostre* de estos años fueron los abundantes préstamos de particulares–. Y cómo no, Norteamérica, la garante del mundo occidental, envió desde el otro lado del Atlántico cuadros de Detroit o Chicago. Italia aportó su rico patrimonio. Por razones de contingencia, según el periodista de la *Nueva Stampa Sera*, no estarían presentes los museos rusos ni los españoles. Tampoco la National Gallery, porque su reglamento prohibía los desplazamientos de obras de arte.¹⁰

Pero España no podía faltar al que iba a ser “el máximo acontecimiento mundial en el campo del

³ GÁLLEGO, Julián, 1994, p. 34.

⁴ LONGHI, Roberto, 1966, p. 24.

⁵ MAHON, Denis, 1951, pp. 223-224.

⁶ HASKELL, Francis, 2002, p. 205.

⁷ POSNER, Donald, 1968, p. 596.

⁸ MILICUA, José, 1998, p. 17. En una entrevista reciente Milicua describió el episodio con mayor detalle, véase RAMON, Artur, 2016, pp. 443-444.

⁹ MILICUA, José, 1952, pp. 26-30.

¹⁰ CAVICCHIOLI, Lincoln, 1951, p. 6.

arte" aquel año. Y allí, entre la comisión de honor, hubo dos españoles: Marcial Cebal, cónsul en Milán, y José Antonio Sangróniz, embajador en Roma y a quien había que agradecer la presencia de obras españolas.¹¹ Porque promover las relaciones bilaterales con Italia a través de la cultura fue uno de los objetivos del Estado español durante el primer franquismo. Una acción/propaganda cultural que se había visto favorecida, en primer lugar, por el decisivo nombramiento de Alberto Martín Artajo, miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y presidente de Acción Católica, ministro de Asuntos Exteriores en 1945. Su cartera coincidiría, además, con un período de fuerte peso de la Democracia Cristiana en el gobierno de la República italiana. Y en segundo lugar, por las actuaciones específicas que llevó a cabo Sangróniz junto al recién nombrado Consejero Cultural de la embajada romana, Mario Ponce de León.¹²

Patrimonio Nacional, algunos museos provinciales –siempre y cuando no se tratase de depósitos del Prado– y algún particular se unieron a esa promoción del patrimonio conservado en España que ahora guiaba nuestra diplomacia cultural. No obstante, ni el único ribera, ni los tres velázquez que se pudieron ver en Milán habían salido de colecciones españolas. Dos caravaggios, el *San Jerónimo* del Monasterio de Montserrat y la mal conocida entonces *Salomé* de la Casita del Príncipe de El Escorial, que ahora se revelaba como un estupendo original confirmando lo dicho por Longhi, brillaron con luz propia.¹³ Sin embargo, ¿qué había pasado en nuestra crítica?

No se ha publicado en España, que yo sepa, referencia alguna, si no contamos, y no hay por qué hacerlo, las secas noticias de su celebración que a su debido tiempo transmitieron las agencias y alguna que otra gacetilla [...]. Sería absurdo pretender que esta exposición alcanzara entre nosotros resonancia pareja a la despertada en Italia [...]; pero el silencio absoluto...¹⁴

Milicua estaba desconcertado. Más aún si pensamos que el régimen, en paralelo a esa política cultural en Italia y en un deseo de aproximarse a Es-



Fig. 1. Portada del número de *Laye* de 1952 con la reseña de Milicua sobre la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (Milán, 1951).

tados Unidos, gestionado por el Instituto de Cultura Hispánica, encumbró a los artistas informalistas. Capaces de recoger la esencia del arte español con una visión internacional que la legitimase, la crítica nacional pronto situó a esta vanguardia dentro, nada menos, que de la tradición barroca española.¹⁵ En tal coyuntura, ¿cómo podía ser posible ese silencio, esa "indiferencia nuestra" por una cuestión que atañía tan de cerca al problema de la formación de la pintura de nuestro Siglo de Oro? Era "verdaderamente anonadante", en palabras del joven historiador.¹⁶

Ahora bien, aquello no significaba que a nadie entre nosotros le importase esta exposición. En sus salas, otra historiadora infatigable, María Luisa Caturla, formada en el círculo de Ortega y Gasset, se deleitó en "el gusto de mirar". Como si los tan-

¹¹ MILICUA, José, 1952, p. 26.

¹² Véase HIERRO, Pablo del, 2013, pp. 9-27. Mientras que en el campo del arte contemporáneo esta diplomacia cultural se concretó a través de las Bienales de Venecia. Véase QUAGGIO, Giulia, 2013, pp. 29-47.

¹³ LONGHI, Roberto, 2005, pp. 19 y 37. La *Magdalena*, copia que entonces se conservaba en la colección Alorda, figuró en el catálogo, pero Milicua no recordaba haberla visto expuesta.

¹⁴ MILICUA, José, 1952, p. 26.

¹⁵ Véase MARZO, Jorge Luis, 2010, pp. 31-139.

¹⁶ MILICUA, José, 1952, p. 26.

tos viajes que le habían llevado a recorrer España, Europa y América en busca de zurbaranes, a cuyo estudio entregó su trayectoria, por fin hallasen un punto de inflexión. Una día más escribió a su querido amigo Javier:

Quisiera contarte un poco de la *Mostra*. Es una pena que no la hayas visto, porque deja claro muchas cosas en torno a Caravaggio y a nuestra pintura. Yo que venía pensando, como suelo para todo: nunca conseguiré distinguir a Saraceni de Serodine ni a Caravaggio de Caracciolo –pues sí en cuanto se les ve en alguna cantidad y proximidad se les conoce; y ahora me parece eso de los *caravaggeschi* relativamente simple: la dificultad y confusión consiste en las copias del Caravaggio y no en sus seguidores; quiero decir que a estos no se les confunde con el Maestro porque son muy distintos; lo que pasa es que hay mucha copia de originales perdidos de aquel que hay que aprender a separar. [...] Pero lo más emocionante para mí, ha sido ver, que la que está en posesión de la verdad es España. Me refiero a los tres cuadros de Velázquez, pero sobre todo al del apóstol Santo Tomás. Habrá leído la introducción de Longhi en el Catálogo, donde dice que Caravaggio se propone dar la verdad de las cosas en su pintura. Esto resulta cierto solo hasta cierto punto... resulta, en cambio, cierto en absoluto para Velázquez; y su Santo Tomás el único cuadro verdadero [...] de la *Mostra*.¹⁷

Francisco Javier Sánchez Cantón, entonces subdirector del Museo del Prado, debió deleitarse con la lectura de esta extensa carta, una de tantas que conformó la intensa relación epistolar entre ambos. Incluso imaginarse ese “calor pegajoso”, que ni las tormentas diarias hacían desaparecer, al sa-

lir al balcón del Palazzo Reale para disfrutar de las vistas del Duomo.

Caturla llevaba cerca de una década interesada en cuándo había llegado el primer cuadro de Caravaggio a España: la “exacta fecha”, por su Zurbarán.¹⁸ Ahora que lo tenía delante, Caravaggio se le antojó “noble y hondo, a pesar de sus irreverencias, sus caprichos, su crueldad y desvergüenza”. Pero al único seguidor que encontró interesante fue a Borgianni y estaba convencida de que iba a ponerse de moda.¹⁹ Le convenía más que a nadie, pues había dedicado algún tiempo –entre zurbarán y zurbarán– al estudio de este discípulo.²⁰

Sánchez Cantón tomó buena nota de las noticias de Caturla y anticipó en una reedición de su guía del museo de 1952 que, pese a no ir las preferencias del gusto hacia ese arte, un giro de la moda habría que valorarlo.²¹ Sin embargo, el Prado, que contaba con una de las colecciones más importantes del *Seicento* conservada en España, no prestó a la *mostra* milanesa. El Patronato del museo, cuyos integrantes habían cambiado a lo largo de estas décadas, se mantenía fiel a la política de no préstamo a exposiciones temporales por los daños que podían sufrir las obras de arte; postura que este órgano había defendido desde su creación.²² Esto se tradujo en la ausencia del Prado en esta histórica *mostra*, donde podría haber colgado el *David*, a pesar de que Longhi dudaba todavía de que fuese obra autógrafa. Un año tardó en cambiar de opinión. En 1952 lo incluyó en el catálogo del pintor como original.²³

¹⁷ Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón (en adelante MP, FSC), 107-93, Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, Milán, 14 de julio de 1951.

¹⁸ “En Toledo, a la izquierda por detrás de la Puerta de los Leones, hay un San Juan que yo sospechaba ser Caravaggio; y, en efecto, lo es; copia o réplica de otro que hay en la Galería Borghese, según compruebo en un libro que acabo de comprar. Pero, ¿cuándo llegaría a España?”. MP, FSC, 102-109, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 3 de mayo de 1943.

¹⁹ MP, FSC, 107-93, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, Milán, 14 de julio de 1951.

²⁰ MP, FSC, 102-66, Carta de M. L. Caturla a F. J. Sánchez Cantón, 3 de mayo de 1943.

²¹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1952, p. 159.

²² En 1952, se acordó no prestar los ocho cuadros del Bosco, de Peter Huys, de Brueghel y de Patinir solicitados para la exposición con motivo del II Congreso Internacional de Estudios Humanísticos en Roma por “los riesgos y perjuicios que puedan producirse en los traslados de tan meritísimas obras de arte”. El mismo año, se denegó la petición de una serie de cuadros para la exposición de Primitivos Mediterráneos que tendría lugar en Burdeos y en Utrecht. En 1953, se rechazó el envío de obras de Goya para una exposición con sede en Bruselas, París y Londres “por los peligros que corren en sus desplazamientos, máxime si son transportados en avión”. Al final, se prestaron sólo los dibujos a Londres durante un mes. En octubre de ese año, ciertos dibujos de Goya fueron solicitados inútilmente por The American Federation of Arts para una exposición en Nueva York. En 1954, se denegó el préstamo de los bocetos de Rubens a Burdeos. En 1955, no se prestó el supuesto Giorgione a la exposición que se iba a celebrar en el Palazzo Ducale de Venecia, un retrato de Van Scorel para otra en el Centraal Museum de Utrecht, o los dibujos y otras pinturas de Goya al Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. En 1957, no se envió el *Cristo con la cruz a cuestas* de El Greco a Bruselas. AMP, caja 1380, lib. 4, actas 432, 436, 440, 441, 443, 444, 453, 456 y 466, ff. 19v-87v.

²³ Según Milicua, Longhi conocía el *David* del Prado desde su primer viaje a España en 1921, “cuando aún no sabía tanto, y no lo atribuyó a Caravaggio. Después Ainaud publicó una buena fotografía y Longhi, al verla, hizo la atribución al maestro”. LONGHI, Roberto, 1952, p. 25; RAMON, Artur, 2016, p. 445.

Con la intención de ser, en cierto modo, la continuación de Milán y cosechar idéntico triunfo, en 1952 el Centraal Museum de Utrecht y el Musée Royal des Beaux-Arts de Amberes idearon la exposición *Caravaggio y los antiguos Países Bajos*. En esta ocasión se pidieron al Prado obras de Theodor Rombouts y Adam de Coster, pero el Patronato, una vez más, acordó contestar desfavorablemente.²⁴ Quizá fue una decisión acertada, porque el planteamiento científico había sido algo equivocado, tal y como arguyó Nicolson en su dura crítica del *Burlington*.²⁵ En todo caso, como diría Germain Bazin, conservador jefe del departamento de pinturas del Louvre que estuvo muy involucrado en esta promoción del *Seicento*, esta exposición fue una prueba más de que los *tenebrosi* habían sido rehabilitados.²⁶

A mediados de la década de los cincuenta, el creciente interés por Caravaggio y su presumible influencia en Europa se disparó. En 1955 se inauguraba en Roma *Caravaggio e i caravaggeschi* con los fondos de la Galleria Nazionale,²⁷ mientras que en Burdeos se abría otra sobre *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (fig. 2). Un título menos arriesgado que el de la exposición de Utrecht-Amberes, a pesar de que, como defendían Max Friedlander y otros especialistas, las relaciones entre arte español y Caravaggio estaban más fundamentadas que con el realismo de un Terbruggen.²⁸ Acertado, según Enrique Lafuente Ferrari, porque no se limitaba a vanagloriar una influencia de Caravaggio que, cada vez más, era puesta en entredicho. Ahora bien, como en aquélla, el oportuno subtítulo "en torno al caravaggismo" se benefició del éxito que disfrutaba entonces el barroco en los circuitos internacionales, gracias a su presumible deuda con el maestro.²⁹ La otra gran apuesta fue incluir el arte francés identificado desde 1934



Fig. 2. Portada del catálogo de la exposición *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (Burdeos, 1955).

como los *peintres de la réalité*, y entre los que se encontraba Georges de La Tour.³⁰

La exposición se colocaba en el ojo del huracán de un debate que todavía suscitaba controversia: el del alcance de la influencia de Caravaggio y el origen del naturalismo en España. Es por esto que se organizaron unas jornadas de carácter internacional donde distintos especialistas profundizaron en el polémico tema. La participación española fue importante y dejó constancia tanto de las tendencias nacionalistas así como del considerable peso

²⁴ AMP, caja 59, leg. 17.120, exp. 24. Carta de los directores del Musée Royal de Beaux-Arts de Amberes y del Centraal Museum de Utrecht a Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado. Respuesta de F. J. Sánchez Cantón, junio de 1952.

²⁵ Como la presencia de pintores que pertenecían en espíritu a una época anterior al movimiento caravaggesco, que jamás conocieron la existencia de Caravaggio o que sólo pintaron unos cuantos lienzos tenebristas en su trayectoria, así como algunas ausencias incomprensibles y la colocación equivocada de los cuadros, desmerecieron bastante. NICOLSON, Benedict, 1974, p. 247.

²⁶ BÉGUIN, Sylvie, 1966, p. 22.

²⁷ CAPERGNA, Nolfo di, 1955.

²⁸ MARTIN-MÉRY, Gilberte, 1955, p. 28.

²⁹ PARISSET, François-Georges, 1956, pp. 112-117.

³⁰ Denominación que recibieron a raíz de la exposición *Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, celebrada en l'Orangerie ese año. Junto a la *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento*, que tuvo lugar en Florencia en 1922, constituyen las dos exposiciones más importantes de la primera mitad del siglo XX por arrojar luz sobre este capítulo de la historia del arte descuidado demasiado tiempo. Véase HASKELL, Francis, 2002, pp. 189-206.

de la crítica italiana en el foco catalán. Hemos comentado el caso de Milicua, quien a partir de su incursión en Italia comenzaría una colaboración con Longhi en *Paragone*, y conviene aclarar por qué Barcelona fue parada de muchos historiadores.³¹ Por iniciativa de José Gudiol, allí se había creado en 1942 el Institut Amatller d'Art Hispanic. Abierto a cualquier estudioso, pronto se convirtió en un punto de encuentro de historiadores, incentivado por la incorporación del Archivo Mas, que siguió ampliándose.³²

En este congreso, Gudiol, previsiblemente, se posicionó a favor de la influencia decisiva de Caravaggio en la formación de la pintura española del siglo XVII, es decir, defendió la tesis italiana. Otro miembro activo del Amatller y director general de los Museos de Arte de Barcelona, Joan Ainaud de Lasarte, se adhirió a esta hipótesis, que ya había planteado en su artículo sobre Ribalta y Caravaggio tras la lectura de Longhi.³³

Historiadores afincados en la capital y que estaban al frente de importantes instituciones culturales o centros de investigación, como José Camón Aznar, director de la Fundación Lázaro Galdiano, Lafuente Ferrari, director del Museo de Arte Moderno y conservador del gabinete de Dibujos de la Biblioteca Nacional, Manuel Gómez Moreno o Sánchez Cantón encontraron en el Amatller un punto de encuentro con colegas españoles y extranjeros. En cambio, en este foco pesó más la tesis de nuestra historiografía de adelantar los orígenes del tenebrismo español al siglo XVI, como resultado de diferentes fuentes que se sumaron a una tendencia natural hacia el realismo propia del arte español. Porque, ¿cómo se podía admitir que las cinco pinturas atribuibles con toda seguridad a Caravaggio serían suficientes para transformar todo el panorama de nuestra pintura? De manera que, si Camón aprovechó su intervención para cuestionar en qué medida el tenebrismo español podía considerarse caravaggesco, Paul Guinard, director del Instituto Francés y asiduo del Amatller, lo hizo para reflexionar sobre Zurbarán –tradicionalmente considerado

el *Caravaggio español*– y hasta qué punto había un “zurbaranismo” español anterior al tenebrismo y al propio Zurbarán.³⁴

La presencia española en Burdeos también se cuantificó en obras. En la sala dedicada a Caravaggio y sus seguidores colgaban la *Salomé* de Patrimonio, el *San Jerónimo* de Montserrat, el *David*, pintado por Borgianni, de la Academia de San Fernando y el *San Lorenzo*, por Cavallino, del Lázaro Galdiano (fig. 3). Desde otras provincias, también salió un número ingente de obras, procedentes de los Museos de Bellas Artes de Bilbao, Valencia, Granada, Sevilla y Cádiz, del Museo del Greco de Toledo, de la Academia de Málaga y, por supuesto, del Museo de Arte de Cataluña, que se expusieron en las salas de la escuela española. La Biblioteca Nacional se sumó con dibujos de Borgianni y Velázquez. El Prado, como excepción, envió la *Pentecostés* de Maíno; quizá porque estaba en depósito en los Jerónimos.

El retorno de los boloñeses contra la corriente del gusto moderno

En una Italia donde se había instalado el *American Way of Life* y la cultura de masas, la de la *dolce vita*, parecía el momento idóneo para recuperar a aquellos pintores que no debían su fama a los misterios de la noche. El esfuerzo de Cesare Gnudi fue recompensado con la inauguración de la *mostra* sobre *Guido Reni* en 1954, que se convirtió en el punto de arranque de las futuras *Bienali d'Arte Antica* de Bolonia y de la renovación de la mirada sobre el *Seicento* emiliano. Ni polémica ni tendenciosa. El objetivo no era construir un Reni a medida del gusto moderno, sino proponer una nueva aproximación crítica ajustada a las aspiraciones de objetividad y de madurez estética que había alcanzado la disciplina. Era una reivindicación pública de la tendencia clasicista del barroco, que en los últimos cincuenta años había sido dejada en la sombra,³⁵ dicho de otra forma, había comenzado *il ritorno dei bolognesi*.³⁶

³¹ En 1954, Longhi visitaría por última vez España con Milicua de cicerone. Véase GRISERI, Andreina, 2007, pp. 29-32.

³² Entre abril y junio de 1943, Pelayo Mas –quien había cedido este archivo al Amatller– regresó a Madrid. Uno de los objetivos era acabar de fotografiar las colecciones del Prado. Según Gudiol, tan sólo faltaban entonces los primitivos, “la pintura italiana de las salas del primer piso”, es decir, el barroco, y lo “instalado nuevo de la escuela francesa”. Se habían dejado para el final las escuelas menos valoradas o que despertaban menor interés entre el público. MP, FSC, 103-16, Cartas de José Gudiol a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 26 de marzo, 30 de junio y 30 de julio de 1943.

³³ AINAUD, Joan, 1947, pp. 364-410.

³⁴ MARTIN-MÉRY, Gilberte, 1955, pp. 18 y ss.

³⁵ CAVALLI, Gian Carlo y GNUDI, Cesare, 1954, pp. 15-17; CAVALLI, Gian Carlo y GNUDI, Cesare, 1955, p. 1.

³⁶ Véase EMILIANI, Andrea, 2002, pp. 29-115, EMILIANI, Andrea, 2007, pp. 59-69 y 391-397 y ÚBEDA, Andrés, 2006, pp. 197-212, especialmente p. 208.

Una vez más, brilló aquí el patrimonio italiano junto a la aportación francesa del Louvre, la austríaca del Kunsthistorisches Museum de Viena o la anglosajona, siempre representada al menos con la colección de Denis Mahon. Del otro lado del océano, llegaron una *Salomé* y un *David* del Ringling Museum de Sarasota. Faltaba el Prado. Ejemplares como *La Virgen de la Silla* –que hoy cuelga en la Galería central–³⁷ o el soberbio *San Sebastián* habrían hecho un gran papel. No tenemos noticias siquiera de que recibieran invitación. Y cuando Gnudi y Gian Carlo Cavalli publicaron un catálogo crítico actualizado, a la luz de los resultados de la *mostra*, prefirieron reproducir asombrosamente el *Santiago el Mayor*.³⁸

Entre julio y septiembre de 1956, se celebró la primera exposición sobre Pietro de Cortona en su ciudad natal, y antes de que cerrase sus puertas se inauguró otra en Bolonia con el objetivo de rehabilitar a los Carracci, “exaltados, discutidos y olvidados a lo largo de siglos”, como escribía la corresponsal de Goya en Roma, Irene Brin.³⁹ Uno solo podía esperar indiferencia de sus contemporáneos. Es por esto que la *Mostra dei Carracci* fue otro hito de la tardía recuperación historiográfica de una escuela mucho más discriminada, la boloñesa, conocida peyorativamente como “escuela ecléctica”. Seguía un camino que, inaugurado con la *mostra* de Reni, manifestaba el coraje de andar un poco a contracorriente: contra la corriente del gusto moderno, anticlasicista y antiacadémico. Con la convicción de que un examen en profundidad y una toma de contacto con la producción artística de estos pintores podría volver a poner en el foco de atención, desde una perspectiva crítica más actual, su valor poético.⁴⁰ Nadie volvería a reprochar a los Carracci su eclecticismo por “su ambición de fundir las técnicas de los



Fig. 3. Sala italiana de la exposición de Burdeos con el Caravaggio de Montserrat y el Borgianni de la Academia de San Fernando. Documentation Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. © Photo: Puytorac.

grandes maestros, Rafael y el Primaticcio, Tiziano y Correggio, Julio Romano y Miguel Ángel”.⁴¹ Esta *mostra* auguraba un cambio en una crítica todavía fascinada por el redescubrimiento de Caravaggio.

En las salas del Palacio del Archiginnasio se pudieron admirar cuadros de todas partes de Italia. Los grandes museos y colecciones de Europa habían respondido con entusiasmo a la nueva llamada de Gnudi. La exposición registró la más alta participación del exterior entre las realizadas por entidades italianas hasta la fecha.⁴² Y, lo que es más importante, por primera vez la National Gallery de Londres, rompiendo con su política, prestó, mientras que el Prado nunca envió las dos obras que se pidieron,⁴³ alegando la disculpa de siempre: por “ser norma de este centro no asistir a exposiciones extranjeras”.⁴⁴

En cualquier caso, el *Paisaje con río y barcas* solicitado ni siquiera era de Annibale.⁴⁵ Abundó tanto este género que, aun no sabiéndose todavía, era

³⁷ El *Hipomenes y Atalanta* estaba todavía en depósito en la Universidad de Granada y seguía considerándose copia del original de Capodimonte. Allí, en la Facultad de Derecho, “detrás de una inmensa pila de expedientes en la secretaría”, recordaba haberlo visto Pérez Sánchez cuando comenzó a trabajar en la comisión catalogadora que revisaría los almacenes del museo. En marzo de 1964, considerado una “obra maestra”, regresó al Prado. AMP, caja 1381, lib. 2, acta 512, ff. 19v-20r; HERNÁNDEZ, Juan, 1993, p. 66.

³⁸ CAVALLI, Gian Carlo y GNUDI, Cesare, 1955, pp. 69-70, núm. 40; lám. 83.

³⁹ BRIN, Irene, 1956, p. 184.

⁴⁰ ARCANGELI, Francesco *et al.*, 1958, pp. 18-19.

⁴¹ BRIN, Irene, 1956, p. 185.

⁴² Con 41 cuadros de 116 y 220 dibujos de 250 procedentes del extranjero. ARCANGELI, Francesco *et al.*, 1958, p. 20.

⁴³ A pesar de que se habían pedido antes las fotografías para incluirlas en el catálogo. AMP, caja 273, Carta de Gian Carlo Cavalli, secretario técnico de la *Mostra dei Carracci*, a Tomás Barreiro Rodríguez, Secretario-Interventor del Museo del Prado, Bolonia, 17 de diciembre de 1955.

⁴⁴ AMP, caja 1380, lib. 4, acta 457, f. 66v; Caja 59, leg. 17.121, exp. 8. Carta del director general de Bellas Artes transcribiendo la petición del Organismo Oficial del Estado Italiano para el Turismo en España, Madrid, 22 de noviembre de 1955 y Minuta de F. Álvarez de Sotomayor, Madrid, 27 de marzo de 1956.

⁴⁵ Hoy figura como obra de otro boloñés, Giovanni Francesco Grimaldi [P81].

prescindible en la *mostra*. Fue más acertada la petición de la magnífica *Asunción de la Virgen*. Que se prefiriese pedir el lienzo de *Venus, Adonis y Cupido* a Viena, cuando el del Prado era de mejor calidad, puede desconcertar. Pero recordemos que entonces no estaba restaurado y había pasado décadas depositado en la Universidad Central.⁴⁶ Por tanto, por qué pedir al Prado un carracci cuya autenticidad estaba en entredicho, conociendo además la estricta política de su Patronato en cuanto a los préstamos, si el del Kunsthistorisches Museum era original y se cedería sin inconveniente alguno. Aun así, Gnudi ciertamente molesto por los desaires de nuestra pinacoteca, criticó su política:

A la difundida y a veces no justificada preocupación de que las exposiciones sean nocivas para las pinturas, se puede oponer esta vez la certeza de haber realizado, siempre en colaboración de intenciones en los diversos países de Europa, un trabajo providencial y duradero de conservación y restauración. Con ocasión de esta exposición, cerca de 70 de las 116 pinturas expuestas han sido restauradas, forradas o limpiadas en el Gabinete de la Superintendencia de la Galería de Bolonia, en el Instituto Central de Restauración en Roma y en los talleres de varios museos italianos y extranjeros.⁴⁷

Y a su parecer, esto impedía que las mejores obras de los Carracci pudiesen ser sometidas a un nuevo examen y, por tanto, a una nueva valoración. El Prado tampoco concurreó en 1959 a la exposición *Maestri della pittura del Seicento emiliano* abierta en Bolonia, mientras que sí lo hicieron otros museos como los de Dresde, Múnich o Viena.⁴⁸ La política de no préstamos fue dejando al Prado al margen de este modo de revalorizar el *Seicento*, privando a los especialistas de comparar obras fundamentales.

El Patronato continuaba obcecado en que las obras no saliesen bajo ningún concepto de la pinacoteca por cuestiones de conservación y, más si

cabe, si eran de primer orden. Únicamente se levantó la veda con exposiciones organizadas en España por el gobierno, siempre y cuando las pinturas solicitadas fuesen secundarias;⁴⁹ es decir, que cuando entraban en juego intereses políticos, el Patronato tenía que ceder.⁵⁰ Lo que no es óbice para que, en alguna que otra ocasión, lograrse imponer su criterio más allá de los requerimientos del régimen.

Es preferible una ausencia digna. El informe de 1955 y la cuestión europea

Había tal necesidad de conseguir un nuevo marco legal que respaldara la postura del Patronato –atrás había quedado la orden ministerial de 1935–,⁵¹ que en la última junta de enero de 1955 se decidió nombrar una comisión integrada por Fernando Álvarez de Sotomayor, director, Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector, y Diego Angulo, vocal, para que estudiaran los riesgos y peligros a los que se exponían los cuadros si viajaban al extranjero.⁵² En la siguiente reunión, el 12 de febrero, Sánchez Cantón dio lectura al informe. De nuevo, los problemas de conservación que entrañaban los traslados fueron la principal razón esgrimida para oponerse a los préstamos:

No cabe desatender una peculiaridad de casi todos los cuadros del Prado: su permanencia secular en Madrid, o en los antiguos Sitios Reales. La altitud de la meseta [...], su clima seco, [...] son condiciones que no se dan en los demás lugares de Europa, o América, asientos de grandes Museos. El transporte de las tablas a puertos de mar, o a orillas de ríos y lagos, ocasiona inevitablemente, que se impregnen de humedad que, a primera vista, no es perjudicial y que, además, no es apreciable durante la Exposición, pero que, al desecarse la tabla, motiva, cuando menos fisuras, sin que sean infrecuentes los abultamientos, y aun los saltados de la capa de color [...]. Menos peligro supone el transporte a climas diferentes de las pinturas sobre lienzo, si bien a menudo se altere su

⁴⁶ Véase ÚBEDA, Andrés, 2005, pp. 35 y 51, notas núm. 56-58 y ÚBEDA, Andrés, 2006, pp. 209-210.

⁴⁷ ARCANGELI, Francesco *et al.*, 1958, p. 20.

⁴⁸ ARCANGELI, Francesco *et al.*, 1959.

⁴⁹ En 1954, se prestaron cuatro cuadros para la exposición *Santiago Apóstol en el Arte*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, así como cinco pinturas y diecinueve dibujos para la de *Alonso Cano* en Granada. AMP, caja 1380, lib. 4, actas 445 y 446, ff. 44v-47v.

⁵⁰ En 1954, por razones políticas, se accedía al envío a Londres de cuatro bodegones de Meléndez para la exposición de *Pintura Europea del siglo XVIII* y de dibujos de Goya para exponerlos en el Museo de Bellas Artes de Boston. AMP, caja 1380, lib. 4, acta 448, ff. 52r-v.

⁵¹ 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.

⁵² AMP, caja 1380, lib. 4, actas 450, f. 54r.

barniz, que en atmósfera fría y húmeda, o solamente húmeda, se hace opaco a ráfagas, lo que en términos de taller se llama "pasmos" [...]. En 1934, fue enviado a la Bienal de Venecia el retrato de María Luisa con mantilla de Goya; los pasmos que adquirió tardaron años en desaparecer y el lienzo nunca recuperó del todo su pristina brillantez. Acerca de los riesgos derivados del viaje [...], cuando sobreviene algún accidente, o se produce algún deterioro, se procura el silencio.⁵³

Brevemente se planteó el problema que denominaron "social", es decir, la decepción del visitante al no encontrar en el museo los cuadros que esperaba ver. Y, por último, se recordó que era un asunto que había venido preocupando al *International Council of Museums* (ICOM) desde tiempo atrás, a pesar de lo cual la invariable tradición del Prado de prohibir la salida de obras fuera del territorio nacional no siempre había sido respetada por los anteriores gobiernos. El Patronato elevó a la superioridad una copia del informe, solicitando una nueva disposición de rango legal.⁵⁴ Es por esto que se prefirió esperar la resolución antes de concurrir a la exposición sobre *Carlos V y su tiempo* que se iba a celebrar en Gante, a la que, por cierto, el Museo del Ejército prestaría la tienda utilizada en la Campaña de Túnez.

Cuando Europa se recuperó de la posguerra, efectivamente, esta situación había vuelto a ocupar algunos encuentros del ICOM.⁵⁵ Muy significativa fue la extensa intervención de René Huyghe, conservador jefe del departamento de pinturas del Louvre, en el Segundo Congreso Bidual organizado en Londres en julio de 1950. Huyghe puso sobre la mesa la realidad de las exposiciones temporales. Su constante crecimiento en número y la progresiva laxitud que implicaba eran un hecho. Entre 1945 y 1959 Longhi llegaría a contar más de trescientas, ¿no eran demasiadas?⁵⁶ Era el precio del nuevo ritmo de la vida moderna. Una seducción a la carta que, por si no fuera suficiente, había ido mermando el interés de los visitantes por

las colecciones permanentes. Incluso en la propia exposición, sólo los nombres más famosos se convertían en las estrellas de este insólito teatro contemporáneo que competiría ya no por el avance del conocimiento o el desarrollo de la apreciación artística, sino por el éxito.

A juzgar por los puntos que tocó y su razonamiento, es más que probable que el texto de Huyghe sirviese de inspiración al comité del Prado para elaborar su informe. El cambio de atmósfera, la forma de transporte e incluso gestos imprudentes de los operarios cualificados de las empresas de transporte especializadas eran enfatizados por Huyghe como factores de riesgo que podían atentar contra la integridad física de las obras. Cualquier precaución era poca. Muchas de las negligencias se habían producido en presencia incluso del correo. Era hora de tomar conciencia del alcance de la situación, normalizar los protocolos y procedimientos, restringir el número de movimientos de las obras y, desde luego, priorizar el criterio del conservador a la hora de consentir los préstamos como prevención de daños irreversibles.

Huyghe abordó el asunto en más profundidad que la comisión del Prado, con frecuencia recurriendo a su experiencia en el Louvre y aportando bastantes casos de temeridades que habían afectado a otras colecciones europeas. Como el Prado, la galería parisina había llegado a una conclusión inapelable: ciertas obras maestras, que en su mayoría constituían auténticos iconos del museo, no saldrían bajo ningún precepto. Eran un indudable atractivo para los visitantes extranjeros, y por más que buena parte de la opinión nacional estimase que su presencia en exposiciones internacionales contribuía al aumento de la influencia y el prestigio del país, no se debía autorizar su préstamo.⁵⁷ Sensibilizada por el discurso de Huyghe, la Asamblea General del ICOM resolvió que se crease un Comité Internacional de Exposiciones que evaluase la mejor forma de reducir los riesgos, analizase los

⁵³ AMP, caja 1380, lib. 4, acta 451, ff. 55r-55v.

⁵⁴ Si la conveniencia nacional obligase a excepciones, éstas se harían en cada caso mediante otra disposición de rango igual a la anterior –quedando excluidas las pinturas sobre tabla–, y la elección de los cuadros competería siempre a la dirección con los asesoramientos técnicos previos que juzgase pertinentes para asegurar del estado de conservación de las pinturas y de las condiciones de embalaje, de transporte y de los locales donde debían exponerse. AMP, caja 363, exp. 20, y caja 1380, lib. 4, acta 451, ff. 57r-57v.

⁵⁵ En 1935, la antigua *Office International des Musées* (OIM) aprobó una serie de recomendaciones que se publicaron bajo el título de *Réglementation des expositions internationales d'art* (1936). Una de ellas fue limitar el número de exposiciones con misma temática a una por año. Se garantizaba la colaboración de la OIM y la exclusión de cualquier otra propuesta con tema similar, si el proyecto se presentaba con antelación y era aprobado por este órgano. Se debía justificar el valor científico y educativo. Se aceptó sin reservas por 13 países. La larga lista de naciones contrarias manifestó la dificultad de establecer una regulación internacional. El proceso quedó interrumpido con el estallido de la guerra. HUYGHE, René, 1950, pp. 13-17.

⁵⁶ LONGHI, Roberto, 1985, p. 72.

⁵⁷ HUYGHE, René, 1950.

proyectos de exposiciones y emitiese recomendaciones sobre el tema, lugar y número que se celebraban cada año. Medidas, en conclusión, que buscaban limitar el movimiento de obras de arte.⁵⁸

Las coincidencias entre el informe del Prado y la propuesta de Huyghe no son casualidad. Sánchez Cantón estuvo bien informado de las decisiones que allí se tomaban. Cuando no podía asistir, Ainaud de Lasarte, quien acudía por España y a quien el Ministerio de Asuntos Exteriores nombraría representante en la nueva comisión para exposiciones,⁵⁹ le ponía al día en lo concerniente a un asunto que sabía que preocupaba a la pinacoteca.⁶⁰

Aunque el Prado compartía estas inquietudes con importantes conservadores europeos, en la prensa se alzaron voces en contra de su política de no préstamo. Desde luego, lejos de la repercusión mediática de los años 30, pero no por ello menos relevantes para valorar qué información se hacía llegar a la opinión pública. En 1958, se echaron en falta "obras tan importantes y de tanta variedad como las que el Prado posee" en una exposición de primitivos flamencos en las colecciones españolas, organizada por el Museo de Brujas.⁶¹ Museo que, con tal de lograr la colaboración del Prado, recalcó en la solicitud que sus instalaciones contaban con aire acondicionado, e incluso que se comprometía a la cesión temporal de cuadros de artistas aquí no representados, como Van Eyck.⁶² La oferta, obviamente, fue en balde.

En marzo de 1957, Europa vivió un momento clave de su unificación. Se firmaron los Tratados de Roma, por los cuales se creaban la Comunidad Eco-

nómica Europea (CEE) y la Comunidad Europea de la Energía Atómica (Euratom) en el Palazzo dei Conservatori de la capital italiana. Y qué mejor forma de celebrarlo que con una exposición a la moda, que además marcaría una nueva dimensión geográfica en la propia historiografía: más allá de la construcción de las historias del arte nacionales, se fraguaría poco a poco una nueva historia, la de una Europa artística identitariamente coherente.⁶³ *Il Seicento Europeo. Realismo, Classicismo, Barocco*, inaugurada en diciembre de 1956 en el Palazzo delle Esposizioni, consolidó asimismo la nueva vía de acción multilateral de la política cultural del Consejo de Europa.⁶⁴ Parecía una cita casi obligada para nuestro Siglo de Oro y nuestro museo más emblemático. Y así lo pensó el comité organizador, que solicitó, entre otras, obras de Velázquez, Herrera el Viejo, Murillo y Ribera. Sin embargo, el Patronato se mostró reacio por el manifiesto carácter político del evento, por mucho que se aseguró lo contrario.⁶⁵ Al director del museo, Fernando Álvarez de Sotomayor, le había llamado la atención tanto interés en que se concurriese por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores, mientras que a Camón Aznar, entonces vocal, lo había hecho la insistencia del director general de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros.

De extraño, nada. La política exterior española había tomado hacía tiempo un rumbo distinto. Recordemos que, desde que Martín Artajo demócratacristiano conservador, ocupó la cartera de Asuntos Exteriores, había enfocado sus gestiones diplomáticas a romper el aislamiento internacional de la dictadura. La firma del Concordato con

⁵⁸ RESOLUCIONES, 1950.

⁵⁹ MP, FSC, 130-14, Carta de Joan Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 10 de febrero de 1951.

⁶⁰ Por ejemplo, sobre la última reunión de octubre de 1954 le comunicó que "las conclusiones, no publicadas hasta ahora, son poco concretas y dejan en libertad para realizar lo que se estime más conveniente". MP, FSC, 109-68, Carta de J. Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 21 de septiembre de 1954; AMP, caja 1380, lib. 4, acta 451, f. 56v.

⁶¹ RAMÍREZ, J., 1958, p. 47.

⁶² AMP, caja 1380, lib. 4, acta 466, ff. 87r-87v.

⁶³ Véase METAYER, Myriam, 2012, pp. 59-62.

⁶⁴ Era la tercera que patrocinaba el Consejo de Europa, después de *La Europa humanista* (Bruselas, 1954) y *El triunfo del manierismo* (Ámsterdam, 1955). En el verano de 1961 le tocó a España. Barcelona y Santiago serían la sede de la séptima. Según Ainaud de Lasarte, su comisario, fue la más "amplia". En muchas de las anteriores "predominaron de modo casi absoluto dos o tres países". José Miguel Ruiz Morales, nuevo director general de Relaciones Culturales durante el gobierno tecnócrata, cantó la "europeidad de España" por este evento que evocaba "los viejos caminos de la unidad europea". No fue casualidad. En febrero de 1962 España solicitaría la apertura de las negociaciones para su asociación a la CEE, pero resultaron fallidas. AINAUD, Joan, 1961, p. 27; RUIZ, José Miguel, 1961, p. 15. Véase YEARS, 2004, especialmente pp. 5-13.

⁶⁵ Pese al carácter político, cabe destacar algunas restauraciones ex profeso. Fue el caso del *San Jerónimo*, de Caravaggio, que vino desde Malta y que pasó por el *Istituto Centrale del Restauro*. Estos eran, en palabras de Cesare Brandi, director del Instituto, "los viajes de verdad justificados: no las exposiciones itinerantes más allá de los océanos, bajo las señas de ministros y embajadores por razones más políticas que artísticas"; las *mostre-squillo* como maliciosamente las llamaba el director del Museo de Capodimonte, Bruno Molajoli. BERNARDI, Marziano, 1956, p. 3.

la Santa Sede y los Pactos de Madrid con Estados Unidos en 1953 así como el ingreso de España en calidad de miembro de pleno derecho en las Naciones Unidas, en 1955, eran la mejor muestra de ello. La colaboración española con el Estado italiano estaba más justificada si cabe. El 11 de agosto de 1955, los esfuerzos del *soft power* se habían definido en la firma de un Convenio Cultural entre España e Italia con el fin de estrechar de manera oficial las relaciones entre universidades, centros de investigación e instituciones culturales de ambos países.⁶⁶ Por supuesto, no todos en el Prado compartían este aperturismo, que chocó con la oposición de quien era el presidente del Patronato desde 1951, el falangista Rafael Sánchez Mazas (fig. 4). La retórica católica, más moderada, en la que ahora se quería apoyar un franquismo que pretendía alejarse de la política profascista y que albergaba anhelos europeístas, no debió ser de su agrado. Sánchez Mazas tenía claro que si España no pertenecía al Consejo de Europa, el préstamo podía ser interpretado como una intención de querer entrar. Era “preferible una ausencia digna”.⁶⁷

Pero este asunto no dependía ni del nuevo rumbo de la política exterior, la del *período Martín Artajo*, que buscaba llegar a Europa a través del contacto con las democracias cristianas, ni del desacuerdo de los falangistas que seguían en el gabinete. Una vez más, fueron los argumentos del Patronato en cuanto a la preservación de las obras de arte los que forzaron el dictamen de no prestar. La opinión de Sánchez Cantón en 1954, cuando viajó a Nueva York para asistir al *International Congress on Art History and Museology*, patrocinado por el ICOM y con sede en el Metropolitan, no deja lugar a dudas. En sus declaraciones a la prensa expuso, previsiblemente, su apoyo a buscar vías que intensificasen las relaciones culturales entre España y Estados Unidos; por ejemplo, a través del intercambio de exposiciones de arte. Ahora bien, más allá de las pretensiones del régimen y su inquebrantable lealtad al mismo, Sánchez Cantón aclaró que exponer en América obras maestras del Prado resultaba “de momento, imposible”. Según dijo, el reglamento del museo prohibía este tipo de préstamos.⁶⁸



Fig. 4. El ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, da posesión de su cargo al nuevo presidente del Patronato del Museo del Prado, Rafael Sánchez Mazas, en presencia del marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, Madrid, 2 de diciembre de 1950. Foto: EFE.

De manera que, aunque España –y por consiguiente el Prado– fue una sonada ausencia en Roma,⁶⁹ no debió sorprender a nadie. Tiempo después, uno de los comisarios, Luigi Salerno, al hacer memoria de las circunstancias que rodearon al evento, escribió:

Vale la pena recordar, [...] porque algunos vacíos no sean interpretados como voluntarios, falseando los criterios que los organizadores tenían intención de seguir, que algunos países extranjeros, como España, no colaboraron y que en Italia se había creado precisamente en ese período un clima acalorado y polémico hostil a los préstamos de las obras de los museos, lo que llevó a varios directores de colecciones italianas públicas a una escasa colaboración, y al rechazo, en el último momento, de enviar algunas de las obras pedidas.

Una ausencia “dolorosa”, porque la gran aportación de los maestros españoles a la pintura del siglo XVII no quedó adecuadamente representada.⁷⁰ Con poco más de una docena de cuadros, los organizadores se contentaron con presentar a la escuela española “casi simbólicamente”. Porque salvo dos riberas y dos velázquez, el resto de pintores –Cano, Claudio Coello, Collantes, Loarte, Maino, Murillo, Pereda y Zurbarán– contaban con un solo cuadro. Y ninguno de un museo español.

⁶⁶ Véase BRANCIFORTE, Laura, 2011 y 2013.

⁶⁷ AMP, caja 1380, lib. 4, acta 460, ff. 73r-74r.

⁶⁸ DECLARACIONES, 1954, p. 12.

⁶⁹ AMADEI, Emma, 1957, p. 17.

⁷⁰ MARABOTTINI, Alessandro y SALERNO, Luigi, 1968, pp. 8-9.

Es más, ni siquiera tuvo un capítulo introductorio en el catálogo y sí lo había de las escuelas de Italia, Holanda (Países Bajos), Flandes (Bélgica) y Francia, naciones todas ellas que, junto a la Alemania Occidental y Luxemburgo, que también prestaron, formarían parte de la nueva CEE y del Euratom. La lista de préstamos se completó con colecciones de otros países que eran miembros del Consejo de Europa como Austria, Gran Bretaña o Irlanda (figs. 5 y 6).

El vacío español no preocupó demasiado a Denis Sutton, porque cuando las exposiciones eran “víctimas de las circunstancias que escapan al control de los organizadores y de la prisa nunca pueden ser perfectas”. Se centró en criticar las presencias, no siempre acertadas, y las ausencias en términos estrictamente artísticos. Algo debía, por tanto, dejarse a la imaginación, en particular, “un retrato importante de Velázquez”. Pero las faltas fueron superadas por el placer de ver los cuadros en un escenario perfecto, Roma.⁷¹ “Menos tierno” fue Voss con este tipo de exposiciones que apoyaban “el presunto prestigio diplomático de un ruinoso Consejo de Europa”. Su informe en *Kunstchronik* fue tan extremadamente severo que Longhi decidió traducirlo y publicarlo en *Paragone* en busca de una amplia difusión.⁷² En Goya, Brin justificaba la prudencia de España, aunque en este caso concreto no consideró aconsejable su ausencia.⁷³

Cuando lo que estaba en juego no eran cuestiones políticas, ni los riesgos de hacer viajar obras maestras, el Patronato fundamentó su negativa contestando que enviar obras de segundo o tercer orden sólo servía para menoscabar el prestigio del museo en el extranjero. Ni siquiera se accedió en exposiciones que valoraron de trascendentes y de interés científico.⁷⁴ De ahí que, a pesar de que las

distintas *mostre* que se habían venido celebrando sobre el *Seicento* eran una reveladora aportación a la disciplina, al tomar las decisiones prevaleció el criterio de conservación por encima de cualquier otro.

Llegados a este punto, no debemos dejarnos llevar por conclusiones precipitadas. La política del Prado, además de bien conocida,⁷⁵ no constituía la excepción a la regla. Otras colecciones europeas se opusieron rotundamente al traslado de obras de arte. Por ejemplo, la National Gallery, caso ya comentado, o los Museos Vaticanos.⁷⁶ En el pasado había sido una constante en la política del Louvre, salvo en rarísimas ocasiones, como fue la del centenario de Goya en 1928. Después de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a estar presente en innumerables exposiciones, entre otras, las del *Seicento*,⁷⁷ pero el debate internacional, iniciado a principios de siglo, seguía abierto.

El tout París se rindió ante Caravaggio

“Lo *tenebroso* está de moda; lo perseguimos por toda Europa, y descubrimos esta escuela internacional de la noche”,⁷⁸ diría Germain Bazin en 1965. El mismo año, en la crónica de *Luca Giordano in America* (1964), un recién doctorado Pérez Sánchez llamaba atención sobre cómo el creciente interés por esta pintura producía cada día interesantes exposiciones, que ponían en circulación material inédito de alta calidad.⁷⁹ Mientras que Rudolf Wittkower, a colación de una celebrada en Detroit, daba fe de cómo el *boom* de las *mostre* a la italiana había cruzado el charco para quedarse a la par que el *Seicento* conquistaba el gusto de críticos, conservadores y coleccionistas americanos en una sociedad occidental que avanzaba hacia la globalización.⁸⁰

⁷¹ SUTTON, Denis, 1957, p. 110.

⁷² LONGHI, Roberto, 1966, p. 24; VOSS, Hermann, 1957.

⁷³ BRIN, Irene, 1957, pp. 251-252. Tiempo después un joven Pérez Sánchez, recién doctorado en este arte, recordó sobre la *mostra* que España “vergonzosa e inexplicablemente” había estado ausente. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1964, p. 347.

⁷⁴ Así lo expresó Sánchez Cantón respecto a la organizada sobre Justo de Gante-Berruguete por el Centro Nacional de Investigación “Primitivos Flamencos” de Bruselas en 1955. AMP, caja 1380, lib. 4, acta 456, f. 65r.

⁷⁵ En 1959, Carl Nordenfalk, director del Museo Nacional de Estocolmo, escribía sobre una exposición de arte español que organizaba: “Conozco bien la política muy restrictiva desde el punto de vista de los préstamos del Museo del Prado y no quiero intentar lo imposible [...] solicitando *Las Meninas* ni *La Familia de Carlos IV* o cualquier otra obra de arte que jamás será autorizada a dejar su museo. Pero, por otra parte, usted entiende ciertamente el gran prestigio del hecho de que el Prado contribuyese”. AMP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 2, Carta de C. Nordenfalk a F. J. Sánchez Cantón, Estocolmo, 5 de junio de 1959.

⁷⁶ AMP, caja 1380, lib. 4, acta 468, f. 93r.

⁷⁷ Según la comisión del Prado, se hizo con la opinión en contra de sus cargos directivos y técnicos. AMP, caja 1380, lib. 4, acta 451, f. 56v.

⁷⁸ BÉGUIN, Sylvie, 1966, pp. 21-22.

⁷⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1965, p. 74.

⁸⁰ CUMMINGS, Frederick, 1965, p. 11.



Figs. 5 y 6. Giovanni Gronchi, presidente de la República Italiana, visitando en compañía de sus ministros la exposición *Il Seicento europeo*, Roma, 2 de diciembre de 1956. Aparecen expuestos el *San Juan Bautista*, de Caravaggio, conservado en los Museos Capitolinos, y la *Piedad* de la Certosa di San Martino, de Ribera. © Archivio Storico Istituto Luce – Cinecittà, Roma.

Si bien, entre 1960 y 1968, el Patronato del Prado, coincidiendo con la dirección del Sánchez Cantón, siguió aparentemente obstinado en “sus directrices opuestas al envío de obras de arte a exposiciones extranjeras”,⁸¹ con el correr de los años, esta política se fue suavizando y el museo se acabaría sumando al furor por el barroco italiano que se había disparado en el contexto internacional. Si bien es cierto que su ausencia en algunas exposiciones de esta década parecía disculpada. Por ejemplo, en la celebrada en el Palazzo Reale de Nápoles en 1963 con la intención de arrojar luz sobre *Caravaggio* e *caravaggeschi*, porque únicamente participaron fondos de colecciones italianas.⁸² No lo estuvo, sin embargo, en otras ocasiones, como en el otoño de 1962, cuando una nueva *mostra* de las *Biennale d'Arte Antica, L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, conquistó al público con una renovada mirada sobre el barroco.⁸³ No cabe duda, de que el Prado habría hecho una magnífica aportación enviando ejemplares de la serie de paisajes “con anacoretas” o los “italianizantes” con destino al Buen Retiro.⁸⁴ Pero no fue así, y eso que dos años antes, en 1960, había ocurrido algo tan excepcional co-

mo que el Patronato autorizó el envío de *El Parnaso* de Poussin a la exposición monográfica que tuvo lugar en el Louvre, por considerarla de “máxima importancia” y por estar el lienzo “en excelente estado de conservación”. Como de extraordinario fue, que en la reunión de la Comisión de Exposiciones del ICOM de julio, los representantes franceses hicieron constar de modo muy explícito y efusivo su gratitud por la generosidad del Prado en esta ocasión. El gesto del Prado no había sido algo casual. Fue un aliciente para contar con la cooperación incondicional de los museos de Francia, porque la preparación de la exposición de *Velázquez y lo velazqueño* (1960) aún estaba en ciernes. Al menos, el proyecto había sido aprobado por la Comisión del ICOM, garantizando no sólo una serie de beneficios y de facilidades que asegurarían una amplia colaboración europea –que sería notable–, sino que, además, certificó su relevancia para el avance del conocimiento.⁸⁵

Al iniciar los sesenta, se podía decir que una nueva categoría artística, la del paisaje clásico, y una serie de pintores, como Poussin, de repente centraron toda la atención. Tanto es así, que Denis Mahon, “el hombre del XVII romano”, pidió a Xavier

⁸¹ AMP, caja 1381, lib. 1, acta 484, f. 28v.

⁸² CARAVAGGIO, 1963.

⁸³ IDEALE, 1962.

⁸⁴ El Prado se uniría, mucho más tarde, con dos muestras que merece la pena mencionar, *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje* (1984) y *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650* (2011).

⁸⁵ MP, FSC, 112-74, Carta de J. Ainaud de Lasarte a F. J. Sánchez Cantón, Barcelona, 22 de julio de 1960.

de Salas, director del Instituto de España en Londres, que avisase a Sánchez Cantón de que en octubre de 1960 visitaría el Prado para estudiar los Poussin del museo y para hacerle algunas consultas sobre lo que decían los inventarios. Le interesaba ver, sobre todo, la *Bacanal* para aclarar su antigua atribución a Castiglione, pero también la tabla del *Noli me tangere* que, considerada copia, no estaba expuesta.⁸⁶

Más extraordinario es constatar que el éxito de la exposición de Poussin fue lo que había motivado la organización de esta otra dedicada a la *pittura di paesaggio*.⁸⁷ Con casi cincuenta obras de enorme calidad en préstamo –la mitad eran de Poussin; le seguían en número Domenichino y Francesco Albani–, el Louvre fue, sin duda, el gran protagonista en Bolonia. Ni que decir tiene que ni de lejos alcanzó la repercusión mediática que tendría una de sus joyas, *La Gioconda*, cuando en diciembre de ese mismo año, por decisión de André Malraux, ministro de Asuntos Culturales, se embarcó a Estados Unidos para ser expuesta temporalmente en distintos museos; para asombro de Sánchez Mazas.⁸⁸

En todo caso, la sorpresa de esta nueva *mostra* en Bolonia fue la participación de la National Gallery, siempre ausente por su estricta política de préstamos. Mucho tuvo que ver en el envío de sus siete obras el patrocinio y el aval del ICOM. Igual había ocurrido con el excepcional préstamo de *La Venus del espejo*, entre otros lienzos, para la de *Velázquez y lo velazqueño*, celebrada en el Casón dos años antes.⁸⁹ Entre ambas colecciones, Louvre y la galería londinense, llenaron las salas del Archiginasio con los mejores representantes de este género, como Albani, Carracci, Domenichino, Lorena, Dughet y, sobre todo, Poussin.

En las mismas fechas en que Pérez Sánchez publicaba su tesis doctoral, en la primavera de 1965, abría sus puertas en el Louvre otra exposición en torno al barroco italiano que, “recibida con muchas reticencias, vino a quebrantar esas certidum-

bres en las cuales (sean o no justas) reposa el gusto de cada generación”, como recordaría Gállego, que en aquel tiempo era corresponsal de la revista *Goya* en París:

El mero enunciado de una exposición titulada *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle* nos llenaba de aprensiones. Pero la fuerza y el ritmo de sus imágenes, su trágica poesía, su hábil empleo de una realidad teatral para la expresión de unas ideas y de una estética pudo más que todos los prejuicios. El *tout Paris* se prosternó (sic) ante Caravaggio y sus secuaces.⁹⁰

En la capital francesa irrumpió un golpe de realismo desconocido. Y hubo artistas contemporáneos que sucumbieron a esta seducción. En un momento trascendente dentro de su trayectoria, con la sensación de que su abstracción “había dado con el muro”, Avigdor Arikha la visitó y quedó impresionado por *La Resurrección de Lázaro*. Entonces lo supo: todos eran “manieristas, menos Caravaggio”, y la modernidad no dejaba de ser un nuevo manierismo. Caravaggio era el futuro. El homenaje al de Merisi se materializó en *Peras*, inspirado en la famosa *Canasta con fruta* de la Ambrosiana. Tampoco podemos atribuir a esta exposición lo que no fue. Porque cuando cinco años antes, en 1960, visitó por primera vez el Prado fue el realismo de Velázquez y sus *Meninas* lo que le hizo “sentir desfallecer”.⁹¹ Y porque el mérito de ser la manifestación de una lucha contra el arte abstracto había sido de la *mostra* milanese de 1951, como advirtió Lionello Venturi.⁹² La del Louvre podría alardear de ser la que había alcanzado mayor repercusión entre el público europeo. Claro que, catorce años después y en una sociedad ya dominada por el consumo de masas y en la que las exposiciones temporales se habían convertido en una oferta más del imperio de lo efímero.

Aun así, las críticas desde el mundo académico no se hicieron esperar. Si bien Walter Vizthum en el *Burlington* reconocía ciertos méritos, como la posibilidad de estudiar y comparar en excelentes condiciones de luz obras fundamentales de Cara-

⁸⁶ MP, FSC, 113-22, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Londres, 20 de septiembre de 1960.

⁸⁷ AMP, caja 1381, lib. 1, acta 477, f. 13r.

⁸⁸ “Me eché a temblar cuando por la frivolidad de Malraux el gobierno francés, contra la campaña del ‘Figaro’ y la opinión de los mejores críticos mandó la Gioconda a Norteamérica. Temí que en el paludismo mimético tan difuso en España, aun en las altas esferas, quisieran que mandáramos las ‘Meninas’”. MP, FSC, 114-38, Carta de Rafael Sánchez Mazas a F. J. Sánchez Cantón, Gandía, 31 de marzo de 1963.

⁸⁹ VELÁZQUEZ, 1960, pp. 77-79, lám. LXXV.

⁹⁰ GÁLLEGO, Julián, 1994, pp. 34-35.

⁹¹ SOLANA, Guillermo, 2008, pp. 14-55.

⁹² VENTURI, Lionello, 1960, p. 37.

vaggio, el grueso de su comentario fue una dura y mordaz crítica que se cebó con los organizadores. Ausencias, ordenación confusa y errónea, representación precaria y mediocre de muchas escuelas, contribución pobre de los museos italianos y una selección caótica de obras estaban entre su larga lista de defectos. El resultado: un intento fallido por presentar la diversidad estilística del *Seicento* sin la más mínima intención de abrir nuevos caminos. Se quedó en un pálido reflejo de las grandes exposiciones italianas.⁹³

A Denis Mahon tampoco se le escapó ni un detalle. Cuestionó que se hubiese cedido un generoso espacio expositivo del Louvre, corriendo el riesgo de despertar críticas por quitar parte de la colección permanente, así como la debilidad en la planificación, la falta de un coordinador, la selección de las obras no siempre representativas de la calidad del pintor, la presencia de algunas obras sin limpiar, presentando en muchos casos un barniz amarilleado, e incluso el desacierto de algunos marcos.⁹⁴ Todos los cuadros, a excepción de los que aportó el propio Louvre, procedían de colecciones de Italia. Una vez más, comprobamos que no participó en ninguna de estas dos exposiciones.

El Prado ya no es diferente

"*Spain is different!*" decía el famoso eslogan que al empezar los años 60, los del desarrollismo, popularizó Manuel Fraga, representante del nuevo sector reformista del gobierno de Franco, con objeto de promover el turismo extranjero. Era el inicio de una nueva etapa de crecimiento económico gracias al Plan de Estabilización de 1959 y había que explotar la entrada masiva de capital extranjero. Invasión. En eso se tradujo en el Prado. Y el ahora subdirector, Xavier de Salas, cada verano, con un calor horroroso –y que a más calor más visitantes con menos ropa–, se quedaba solo al frente de la pinacoteca mientras Sánchez Cantón, ya director, se retiraba a su Pontevedra natal:

De todos los países se vuelcan enjambres de visitantes. Conté la otra mañana once autobuses. Hay hasta casi-nudistas que demuestran que no se obedecen las instrucciones de Arias Salgado y de Gobernación. Lo llenan todo, lo comen todo, se llevan postales a miles!⁹⁵

No sorprendió, por tanto, que un día el Furini amaneciese con una raya doble en lo que finalmente Angulo y uno de los restauradores llamaron "los glúteos".⁹⁶ Cada año durante los meses estivales, "las masas sudorosas" seguían visitando un museo en el que el calor en ciertas salas –Goya y las del siglo XVI– era enorme "y el olor, desgraciadamente, también".⁹⁷ Entre ellos, se podía ver algún "animal raro" como un estudiante afgano con una beca italiana que había venido para estudiar a Pietro de Cortona. Una de las formas de locura presentes parecía ser, según Salas, "esa de viajar y ver lo que no se entiende, ni gusta".⁹⁸

Y es que dentro de esa promoción del turismo, la cultura española en su forma de patrimonio material e inmaterial, y por tanto sus museos, constituía el principal atractivo de esa España que se vendió como única. Sin embargo, esta máxima de los tecnócratas sobre la singularidad de lo español pronto dejó de ajustarse a la hasta entonces exclusiva política de préstamos de la pinacoteca. El Prado de los sesenta ya no era diferente. Y la decisión no se había tomado por compromiso político, aunque sea bien conocido el caso de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965, donde el *Caballero de la mano en el pecho*, del Greco, el entonces *Martirio de San Bartolomé*, de Ribera, *El cardenal-infante cazador*, de Velázquez o las *Majas*, de Goya, hicieron su mejor papel al servicio de la propaganda de nuestra cultura y *The Small Prado Museum*, disfrazado de esencia patria, se sumó al gran escaparate de España.⁹⁹ Porque, si ese año el *San Carlos Borromeo ante Cristo muerto*¹⁰⁰ y el *Descanso en la Huida a Egipto*,¹⁰¹ de Il Cerano, viajaron hasta Novara para

⁹³ VIZTHUM, Walter, 1965, pp. 214-215.

⁹⁴ MAHON, Denis, 1965, pp. 378-391.

⁹⁵ MP, FSC, 113-59, Carta de Xavier de Salas a F. J. Sánchez Cantón, director, Madrid, 6 de agosto de 1961.

⁹⁶ MP, FSC, 115-14, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 12 de agosto de 1965.

⁹⁷ MP, FSC, 113-104, Cartas de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 11, 14 y 29 de agosto de 1962.

⁹⁸ MP, FSC, 114-37, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, director, Madrid, 15 de agosto de 1963.

⁹⁹ De nada sirvió que Salas comentase "los peligros de los cambios de temperatura" al director general de Bellas Artes, Gratiiano Nieto, y al comisario del Pabellón Español, Miguel García de Sáez. No se quería "sentar el precedente de un préstamo al otro lado del mundo", pero el Gobierno aspiraba a enviar aquellas obras del Prado que mejor representasen "el genio de España" y ganaron las "grandes presiones". NEW, 1965, pp. 74-78; MP, FSC, 114-37, Carta de X. de Salas a F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 6 de septiembre de 1963.

¹⁰⁰ ROSCI, Marco, 1964, p. 64.

¹⁰¹ AMP, caja 1381, lib. 1, acta 500, f. 69.



Figs. 7 y 8. Vista parcial de algunas salas de la exposición *Il Guercino* (Bologna, 1968) con el lienzo de *Susana y los viejos* del pintor, conservado en el Museo del Prado, y reproducción del mismo en el catálogo. Courtesy Ministry of Culture, Italy. Polo Museale Emilia Romagna, Photo: Paolo Monti.

una *mostra* sobre este pintor, no fue para promoción de España. Otra cosa sería el préstamo del *Exterior de San Pedro de Roma*, de Codazzi, en 1966 para figurar en la de *Christina, Queen of Sweden* que, patrocinada por el Consejo de Europa, tendría lugar en el Museo Nacional de Estocolmo.¹⁰²

En esta claudicación a la "tradicional" política de no prestar pudo tener que ver el nombramiento de Angulo como vicepresidente del Patronato. Tampoco se puede obviar que, en cierto modo, se debió ver favorecida por la formación de ese gobierno tecnócrata que inició el despegue económico del país y el consecuente aperturismo; cambio que, en Exteriores, lo marcó la llegada a la cartera de Fernando María Castiella en 1957.

Desde su posición privilegiada, tanto en el Prado como en el ámbito académico, Angulo supo que era el momento de que la primera pinacoteca de España se sumase a esta moda europea de *mostrre* sobre el *Seicento*, organizando una exposición sobre aquella conservada en las colecciones españolas.¹⁰³ En 1964 Angulo tenía claro que el barroco italiano era actualidad. Las exposiciones se sucedían en Italia y "sus excelentes catálogos, pulcramente ilustrados", difundían por todas partes este arte "injustamente menospreciado".¹⁰⁴

En 1968, cuando el mundo vibraba con la cadena de protestas juveniles que se iniciaron en París, surgiendo un nuevo movimiento de contestación al orden social y político vigente, sucedió algo más extraordinario para el tema que nos ocupa: la obra de *Susana y los viejos*, de Guercino, conservada en el Prado, viajó hasta Bolonia para participar aquel otoño en la primera monumental *mostra* dedicada al pintor, comisariada además por Denis Mahon (fig. 7).¹⁰⁵ Pero si la gran revelación de esta exposición fue, según Posner, el buen estado de las pinturas, hubo dos, la *Susana* del Prado y el *San Sebastián* del Museo Pushkin, que habrían necesitado una limpieza.¹⁰⁶ Su riqueza colorística permaneció oculta. Un auténtico obstáculo en el camino de la apreciación de Guercino, artista que fue de principio a fin un soberbio colorista (fig. 8).¹⁰⁷ Ahora bien, conviene matizar el juicio de Posner. En primer lugar, porque la incorporación de España a los nuevos derroteros que estaba tomando la conservación de bienes culturales se había producido con un retraso importante respecto al resto de Europa. Si, en 1939, en Italia se había creado el *Istituto Centrale del Restauro*, España no contaría con su primer Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología hasta 1961. En se-

¹⁰² AMP, caja 1381, lib. 2, acta 520, f. 46v; NORDENFALK, Carl, 1966, núm. 618, lám. 38.

¹⁰³ AMP, caja 1381, lib. 1, acta 498, ff. 61r-61v.

¹⁰⁴ ANGULO, Diego, 1964, pp. 207-208.

¹⁰⁵ AMP, caja 1381, lib. 2, actas 527 y 529, ff. 71r-71v y 80v; MAHON, Denis, 1968, lám. 21.

¹⁰⁶ El concepto de restauración en estas fechas se limitaba a una limpieza superficial y/o reentelado o forrado.

¹⁰⁷ POSNER, Donald, 1968, pp. 599-600.

gundo lugar, porque en el Prado en esos años hubo una preocupación manifiesta por el estado de conservación de la colección del *Seicento*. En junio de 1963, Angulo, alarmado por el estado de conservación de aquellos lienzos que iban a figurar en la exposición sobre el *Seicento* que estaba organizando, recomendó que el taller de restauración procediese a su "preparación" para el evento. Y como se había planeado traer algunos depósitos, Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, sugirió que, dado que los camiones a cargo del Instituto Central de Restauración iban a efectuar un recorrido por distintas provincias, podían recoger aquellos que figurarían en la exposición.¹⁰⁸ En último lugar, porque sabemos que, en mayo de 1967, el restaurador del Prado, Enrique Alarcón, llevó a cabo la limpieza de la obra, "permitiendo apreciar la gran calidad de la pintura antes de ser enmascarada por viejos repintes, especialmente en el desnudo".¹⁰⁹

Más allá de la observación de Posner, el envío de esta obra maestra manifestaba una reorientación definitiva en la actuación del Prado. A raíz de esta *mostra*, Pérez Sánchez dedicó un artículo al pintor en *Goya* y recordó que buena parte de su producción del Prado estaba desterrada "en absurdos depósitos de provincias, inaccesibles a veces y siempre en pésima conservación y cuidado". La interesante alegoría de la *Pintura y el Dibujo* había que buscarla en Las Palmas, el curioso *Amor desinteresado* en Pontevedra o la *Magdalena penitente* y la *Diana cazadora* en Castellón. De sus obras de madurez sólo se podía ver en el museo el *San Agustín*.¹¹⁰

La política de préstamos del Prado fue una garantía de conservación en un tiempo en que las medidas preventivas no eran las de hoy. Sin embargo, la presión era inevitable: la sed de exposiciones de una nueva sociedad occidental hedonista, lujuriosa de imágenes, productos y servicios, y la inexorable revalorización del *Seicento* que, a cualquier precio –incluso la integridad física de la obra de arte–, anhelaba devolver esos lienzos, relegados al olvido por el desdén de fin de siglo, a su lugar en la historia del arte. El Prado, finalmente, se sumó al entusiasmo despertado en la Europa occidental y en Estados Unidos por el redescubrimiento de esta pintura. Y si hubo alguien que tuvo claro que éste era el camino a seguir fue Angulo. Pero dejamos para otra ocasión los proyectos que estaba poniendo en marcha a lo largo de los sesenta, entre

los que se contaba una exposición fundamental en este camino para revalorizar el barroco italiano en España.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, Joan. "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4 (1947), pp. 345-413.
- AINAUD DE LASARTE, Joan. "La exposición internacional de arte románico del Consejo de Europa en Barcelona y Santiago de Compostela", *Colóquio*, 15 (1961), pp. 26-33.
- AMADEI, Emma. "La Mostra del Seicento Europeo al Palazzo delle Esposizioni", *Capitolium*, XXXII, 2 (1957), pp. 17-20.
- ANGULO, Diego. "Pérez Sánchez (Alfonso A.), *Borgianini, Cavarozzi y Nardi en España* (Book Review)", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 146/147 (1964), pp. 207-208.
- ARCANGELI, Francesco et al. (coms.). *Mostra dei Carracci. Catalogo critico* (cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio, 1956), Bologna, Alfa, 1958.
- ARCANGELI, Francesco et al. (coms.). *Maestri della pittura del Seicento Emiliano* (cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio), Bologna, Alfa, 1959.
- BÉGUIN, Sylvie (com.). *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle* (cat. exp. Musée du Louvre, 1965), París, Publications Filmees d'Art et d'Histoire, 1966.
- BERNARDI, Marziano. "La mostra del Seicento europeo a Roma", *La Nuova Stampa*, Torino, 1-XII-1956, p. 3.
- BRANCIFORTE, Laura. "Las relaciones culturales entre España e Italia en los años 50", en BARRIO, Ángeles, HOYOS, Jorge de y SAAVEDRA, Rebeca (eds.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Universidad de Cantabria, 2011. CD-ROM
- BRANCIFORTE, Laura. "La acción cultural española en la encrucijada de la política italiana (1953-1957)", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 49-61.
- BRIN, Irene. "La exposición de los Carracci en Bolonia. Homenaje a Pietro da Cortona", *Goya*, 15 (1956), pp. 184-186.
- BRIN, Irene. "Exposición *Seicento europeo*", *Goya*, 16 (1957), pp. 248-252.
- CAPERGNA, Nolfo di (com.). *Caravaggio e i caravaggeschi* (cat. exp. Galleria Nazionale; Palazzo Barberini), Roma, De Turco, 1955.
- CARAVAGGIO. *Caravaggio e caravaggeschi* (cat. exp. Palazzo Reale), Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1963.
- CAVALLI, Gian Carlo y GNUDI, Cesare. *Mostra di Guido Reni* (cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio), Bologna, Alfa, 1954.
- CAVALLI, Gian Carlo y GNUDI, Cesare. *Guido Reni*, Firenze, Vallecchi, 1955.
- CAVICCHIOLI, Lincoln. "La mostra del Caravaggio imponente rassegna di capolavori", *Nueva Stampa Sera*, Torino, 17-IV-1951, p. 6.
- CUMMINGS, Frederick (com.). *Art in Italy. 1600-1700* (cat. exp.), Detroit, The Detroit Institute of Art, 1965.
- EMILIANI, Andrea. "Un grande ritorno. Le mostre bolognesi 1950-2001" y "Appendice", en EMILIANI, An-

¹⁰⁸ AMP, caja 1381, lib. 1, actas 499, 502, 507, ff. 78v-100v.

¹⁰⁹ AMP, caja 1381, lib. 2, acta 530, f. 83v.

¹¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1969, p. 284.

- drea y SCOLARO, Michela (eds.), *L'Arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna, 1950-2001*, Milano, Rolo Banca 1473; Skira, 2002, pp. 29-115 y 391-397.
- EMILIANI, Andrea. "Mezzo secolo di mostre tra Bologna, L'Europa e il mondo (1950-2000)", en BENATI, Daniele y RICCOMINI, Eugenio (eds.), *Annibale Carracci* (cat. exp.), Milano, Electa, 2007, pp. 59-69.
- DECLARACIONES. "Declaraciones de Sánchez Cantón", ABC, Sevilla, 9-I-1954, p. 12.
- GÁLLEGO, Julián. "Sobre la iconografía de Georges de La Tour", en LUNA, Juan José (com.), *Los músicos de Georges de La Tour, 1593-1652. Alegoría y realidad en la pintura barroca francesa* (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 33-45.
- GRISERI, Andreina. "Madrid, aprile 1954. Longhi è qui", en ROMANO, Giovanni y GREGORI, Mina, *La collezione de Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, Alba, Fundación Ferrero, 2007, pp. 29-38.
- HASKELL, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HERNÁNDEZ, Juan. "Entrevista. Tres décadas en el Prado. Alfonso Pérez Sánchez", *Reales Sitios*, 116 (1993), pp. 63-68.
- HIERRO, Pablo del. "El tándem Sangróniz-Ponce de León. La acción cultural española en Italia durante el primer franquismo, 1945-1952", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 9-27.
- HUYGHE, René. "Co-ordination of international art exhibitions", París, 30 de junio de 1950. International Council of Museums, Second Biennial Conference, London, 17-20 July 1950. UNESCO/ICOM/BI/CONF.2/17. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001453/145331fb.pdf> (Fecha de consulta: 18/08/2015)
- IDEALE. *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio), Bologna, Alfa, 1962.
- LONGHI, Roberto (com.). *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (cat. exp. Milano, Palazzo Reale), Firenze, Sansoni, 1951.
- LONGHI, Roberto. *Il Caravaggio*, Milán, Aldo Martello, 1952.
- LONGHI, Roberto. "Hermann Voss e la pittura italiana", en FIOCCO, Giuseppe (ed.), *Hommage à Hermann Voss*, Strasbourg, Imprimerie Strasbourgeoise, 1966, pp. 17-24.
- LONGHI, Roberto. "Mostre e musei (un avvertimento del 1959)", en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1985, vol. XIII, pp. 59-74.
- MAHON, Denis. "Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio revised", *The Burlington Magazine*, XCIII, 580 (1951), pp. 223-235.
- MAHON, Denis. "Stock-taking in Seicento studies", *Apollo*, LXXXII, 45 (1965), pp. 378-391.
- MAHON, Denis (com.). *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti* (cat. exp. Palazzo dell'Archiginnasio), Bologna, Alfa, 1968.
- MARABOTTINI, Alessandro y SALERNO, Luigi (coms.). *Il Seicento Europeo. Realismo, Classicismo, Barocco* (cat. exp. Palazzo delle Esposizioni), Roma, De Luca, 1968.
- MARTIN-MÉRY, Gilberte (com.). *L'Âge d'Or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (cat. exp. Musée des Beaux-Arts), Bordeaux, Delmas, 1955.
- MARZO, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- METAYER, Myriam. *Panoramas de l'art moderne. Manuels et synthèses en Italie et France (1950-1970)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- MILICUA, José. "La Mostra del Caravaggio de Milán", *Laye*, 19 (1952), pp. 23-36.
- MILICUA, José. "Acercamiento a Roberto Longhi", en MILICUA, José (com.). *Pasión por la pintura. La colección Longhi* (cat. exp.), Madrid, Fundación La Caixa, 1998, pp. 13-26.
- NEW. *New Official Guide. Pavilion of Spain. New York World's Fair 1964-1965*, Madrid, Altamira, 1965.
- NICOLSON, Benedict. "Caravaggio and the Caravaggesques: Some Recent Research", *The Burlington Magazine*, CXVI, 859 (1974), pp. 603-616.
- NORDENFALK, Carl (com.). *Christina, Queen of Sweden. A Personality of European Civilization* (cat. exp.), Stockholm, Nationalmuseum, 1966.
- PARISSET, François-Georges. "L'exposition du VI^e Festival de Bordeaux. L'âge d'or espagnol", *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1 (1956), pp. 112-117.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Algunos cuadros inéditos del barroco veneciano", *Goya*, 59 (1964), pp. 346-357.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "MOLKOVICH (Michael): Luca Giordano in America. A Loan Exhibition. April 1964 (Book Review)", *AEA*, XXXVIII, 149 (1965), p. 74.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino (1591-1666)", *Goya*, 89 (1969), pp. 275-285.
- POSNER, Donald. "The Guercino Exhibition at Bologna", *The Burlington Magazine*, CX, 788 (1968), pp. 596-607.
- QUAGGIO, Giulia. "El poder suave de las artes: la Bienal de Venecia y la diplomacia cultural entre Italia y España (1948-1958)", *Historia del Presente*, 21 (2013), pp. 29-47.
- RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Brujas y la exposición de primitivos flamencos, procedentes de colecciones españolas", ABC, 26-X-1958, pp. 43-48.
- RAMON, Artur. "José Milicua: el último gran connoisseur", en MILICUA, José, *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*, Madrid, CEEH, 2016, pp. 441-448.
- RESOLUCIONES. Resoluciones de la Asamblea General del *International Council of Museums*. 2nd Biennial General Conference [and 3rd General Assembly] of ICOM, London, United Kingdom, 17-22 July 1950. En: <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/london-1950/L1/> (Fecha de consulta: 18-08-2015)
- ROSCI, Marco (com.). *Mostra del Cerano. Catalogo* (cat. exp.), Novara, Banca Popolare, 1964.
- RUIZ MORALES, José Miguel. "Por los viejos caminos de la unidad. Pregón de la Exposición Europea de Arte Románico", ABC, 11-I-1961, pp. 15-19.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Itinerario del Museo del Prado*, Madrid, Peninsular, 1952.
- SOLANA, Guillermo (com.). *Arikha* (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- SUTTON, Denis. "Seventeenth Century Art in Rome", *The Burlington Magazine*, XCIX, 649 (1957), pp. 109-115.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (com.). *Annibale Carracci "Venus, Adonis y Cupido"* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "España y la fortuna crítica de los pintores boloñeses", en COLOMER, José Luis (coord.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fundación Carolina, CEEH, 2006, pp. 197-212.
- VELÁZQUEZ. *Velázquez y lo velazqueño* (cat. exp. Casón del Buen Retiro), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.
- VENTURI, Lionello. *Cuatro pasos hacia el arte moderno. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- VITZTHUM, Walter. "Current and Forthcoming Exhibitions: Paris [Le Caravage et la peinture italienne de XVIIe siècle at the Louvre]", *The Burlington Magazine*, CVII, 745 (1965), pp. 214-215.
- VOSS, Hermann. "Die 'Mostra del Seicento europeo', Dezember 1956-Januar 1957", *Kunstchronik*, 10 (1957), pp. 87-93 y *Paragone*, 89 (1957), pp. 54-64.
- YEARS. *50 years of Council of Europe Art Exhibitions/ 50 ans d'expositions d'art du Conseil de l'Europe* [Strasbourg], Council of Europe/Conseil de l'Europe, 2004.

