



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

# EL GRAN LIBRO DE NUESTRA HISTORIA. ESPACIO ARTÍSTICO Y MUSEOLOGÍA EN LA FORMACIÓN DEL MUSEO HISTÓRICO DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS (1845-1849)

Ainhoa GILARRANZ IBÁÑEZ  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Recibido: 20-7-2017 / Revisado: 25-11-2017  
Aceptado: 25-11-2017 / Publicado: 20-12-2018

**RESUMEN:** Los primeros museos públicos en España se idearon a partir de la Guerra de la Independencia. Desde entonces algunos abrieron sus puertas como fueron el Real Museo del Prado o el Museo Nacional de la Trinidad, otros en cambio, se plasmaron únicamente en papel. Este fue el caso del Proyecto del Museo Histórico Nacional de Artistas Contemporáneos, un espacio diseñado por un grupo de artistas pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1847. El análisis de este proyecto, bajo una mirada artística y social, pone en cuestión la perspectiva jerarquizada que ha primado en la museología, en la que las figuras monárquicas o gubernamentales eran el único motor de creación de estas instituciones culturales, y permite la incorporación de la esfera artística—agentes, prácticas y gustos—y el estudio de los grupos de poder artísticos y políticos como crea-dores de espacios culturales.

**PALABRAS CLAVE:** museología, artistas, siglo XIX, Historia Contemporánea, España.

## THE GREAT BOOK ABOUT OUR HISTORY. ARTIST SPHERE AND MUSEOLOGY IN THE CREATION OF THE HISTORIC MUSEUM OF CONTEMPORARY ARTIST (1845-1849)

**ABSTRACT:** The first public Spanish museums appeared during Peninsular War, since then other institutions were founded: The Royal Museum of Prado and National Museum of Trinidad. Others projects were only developed in documents. This was the case of Nacional Historical Museum of Contemporary Artists. This was a space designed by a group of artists that belonged to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1847. The analysis of this plan from an artistic and social point of view cast doubt on the hierarchy perspective, main argument in museology which explains that authority figures of monarchy and government were the unique motor in the development of cultural institutions. Also, this perspective allows to study the formation of cultural sphere with the incorporation of artistic world—agents, practices and preferences—and the analysis of the artistic and politic groups of power.

**KEYWORDS:** museology, artist, nineteenth century, contemporary history, Spain.

MAS ALLÁ DEL TEMPLO DE LAS MUSAS<sup>1</sup>

En 2002, Pierre Géal experto en historia de los museos decimonónicos, reflexionaba sobre las últimas investigaciones dedicadas al origen de las instituciones museísticas españolas. Con sus conclusiones afirmaba la existencia de un discurso consensuado basado en crónicas sobre ilustres hombres que en el siglo XIX habían luchado a favor de la conservación patrimonial (Géal, 2002: 289-291). No le faltaba razón: monografías como las de Antonio Gaya Nuño o María Bolaños han mantenido hasta nuestros días esa narrativa, cuya difusión en las últimas décadas se ha materializado en estudios de caso en torno a museos provinciales o a proyectos particulares como el Museo Josefino o el Museo Nacional de la Trinidad (Gaya Nuño, 1977; Bolaños, 2008; Arana, 2010; Chávarri, 2012; Antigüedad del Castillo-Olivares, 1988, 1998; Navarrete, 1996; Álvarez, 2009).

Fue con el giro culturalista de la historia contemporánea a finales del siglo XX cuando las investigaciones históricas sobre los museos empezaron a dar sus frutos más interesantes. La apreciación de los materiales visuales como fuentes válidas fue el paso clave para analizar las instituciones museísticas como agentes históricos (Gaskell, 1993: 209-215). A partir del estudio del mecenazgo y el colecciónismo en la década de los ochenta, con figuras como Francis Haskell, Thomas Crown o Daniel J. Sherman, los historiadores se adentraron en la esfera cultural de las exhibiciones pictóricas y del incremento del mercado artístico desde el siglo XVIII hasta la actualidad (Haskell, 1984; Crow, 1989; Sherman, 2004: 130-144). El siguiente paso fue prestar atención a los espacios en los que se desarrollaban esas muestras artísticas. Uno de los primeros protagonistas fue el museo del Louvre con motivo de la celebración del aniversario de su apertura en 1993. Posteriormente, le siguieron estudios especializados en la historia de otros museos europeos (Schaer, 1993; Sherman y Rogoff, 1994; Pommier, 1995; Poulot, 1997). Esta línea de investigación llegaría a España a finales de los noventa con trabajos que aportaron luz en el estudio de la significación de patrimonio —artístico, histórico, cultural—, el bien público o el vandalismo político vinculado al desarrollo museístico (Bello, 1997; Vázquez, 2001; Antigüedad del Castillo-Olivares *et al.*, 2011).

Las reflexiones de Pierre Géal, ampliadas posteriormente en su obra *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*, dejaban a un lado el relato tradicional sobre la creación de museos, que se reducía a la disyuntiva entre su aparición lógica como fruto del triunfo sobre el Antiguo Régimen o como un espacio de control social desarrollado por los gobiernos liberales (Poulot, 2013: 21-47). Proponía como nuevas líneas de investigación el estudio de la promoción de las colecciones públicas y la recepción de las mismas. Contemplaba tres factores para explicar el impulso de las exhibiciones y museos públicos en España desde finales del XVIII: el prestigio, el provecho patriótico-moral y el progreso de las artes (Géal, 2002, pp. 290-293). Su estudio podría responder a dudas como ¿por qué el primer museo público de España —el Museo del Prado— fue promovido por Fernando VII, un monarca tan alejado del liberalismo? O, en un momento en el que la capital contaba con dos museos —el Prado y el Nacional de la Trinidad— y la celebración de exhibiciones artísticas anuales ¿por qué se propuso la creación de un Museo Histórico Nacional para impulsar el progreso artístico?

La pregunta hace referencia al *Proyecto de Museo Histórico Nacional de Artistas Contemporáneos* presentado a la reina Isabel II en 1847, del que apenas se conocen datos y cuya propuesta resulta difícil de explicar desde la narrativa tradicional. Las páginas siguientes

<sup>1</sup> Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HAR2015-65957-P del Plan Nacional de I+D+i para el trienio 2016-2018.

plantean la institución museística más allá de su designio etimológico. El templo de las musas se convierte en una entidad histórica. El análisis tradicional, que entiende el museo como institución promovida por las élites gubernamentales, pasa a segundo plano en favor de otros aspectos adyacentes a la esfera artística: la promoción de las colecciones, el público y la crítica de arte. El estudio de estos factores aleja a esta institución de su imagen como espacio de control social o templo de las artes. El museo se incorpora así a un debate sobre su autoridad cultural en mitad de una negociación constante de valores y significados (Poulot, 2013: 39).

#### NUEVAS MIRADAS: PRESTIGIO, PROVECHO Y PROGRESO

El lienzo de David Tenier, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (1647-1651) ofrece testimonio de cómo el arte se disfrutaba y disponía en zonas privadas durante el siglo XVII. Las pinturas y esculturas eran exhibidas en espacios privilegiados que fueron cuestionados un siglo después. En 1747, Étienne La Font Saint Yenne (1688-1771), reconocido crítico de arte, publicó anónimamente *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. En este texto conectaba la decadencia de las artes con la incultura artística de la sociedad demandando la apertura de un museo público por el bien de la Nación. El arte se miraba desde una nueva perspectiva. Dejó de ser objeto de privilegio y poder individual para transformarse en una pieza con un valor colectivo.

Desde mediados del siglo XVIII, el patrimonio nacional se formuló como bien público, lo que conllevó una nueva accesibilidad y potestad sobre el objeto en sí. La autoridad social sobre los objetos artísticos desembocó a raíz de la Revolución Francesa en dos caminos opuestos basados en la misma premisa: el camino hacia el progreso y el beneficio a la nación. Por un lado, el vandalismo legitimado y orquestado desde instituciones gubernamentales (Choay, 2007: 91); cuyo objetivo consistía en borrar el arte no grato vinculado a la monarquía y al clero. Y por otro lado, se desarrolló una segunda vía en la que se promulgaba la protección artística como síntoma de progreso. Aubin-Louis Millin, arqueólogo francés, plasmó esta idea en el concepto *monumento histórico* comprendido como todas aquellas arquitecturas —castillos, palacios, abadías o monasterios— que preservaban en la memoria los grandes acontecimientos de la historia francesa y que por ende debían conservarse (Millin, 1790). A partir de este pensamiento, Alexandre Lenoir, arqueólogo y crítico de arte, sentó las bases del *Musée des monuments français*, proyecto llevado a la práctica dentro de las salas del convento desamortizado de Les Petits Augustins (Lenoir, 1800). La colección se compuso de todos los objetos recuperados tras la desamortización, dispuestos histórica y cronológicamente a lo largo de los terrenos del exconvento, una disposición en la que se observaba la influencia de los estudios de Johann Joachim Winckelmann dentro del trabajo de Lenoir. Cada sala representaba un siglo, el proyecto museístico se convertía en un ejercicio didáctico cuyo recorrido se asimilaba a la lectura de una obra enciclopédica sobre el arte en Francia (Vidler, 1997: 250-255).

El valor didáctico, marcado por la descontextualización de las piezas y su reincorporación a una narrativa museística, desarrolló una nueva perspectiva de colecciones artísticas cuyo eje histórico estuvo muy presente. Alexandre Lenoir argumentaba que el museo como institución debía comprometerse socialmente en función de dos principios: la política y la instrucción pública.

Desde el punto de vista político, debe establecerse con el esplendor y la magnificencia suficientes para hablar a los ojos de todo el mundo (...); desde el punto de la

instrucción, debe incluir todo lo que las artes y las ciencias reunidas pueden ofrecer a la enseñanza pública (Lenoir, 1800: cit. en Vidler, 1997: 247).

Sin embargo, ese valor educativo no fue la pieza esencial en el desarrollo de los museos públicos. No se apeló a un derecho legítimo de su disfrute por su didactismo sino que, como se ha expresado con anterioridad, otras piezas entraron en juego. Como apuntaba Pierre Géal son tres los factores que pudieron intervenir en la promoción de exhibiciones y museos desde principios del xix. En este apartado analizaremos el uso del prestigio, el provecho patriótico-moral y el progreso como argumentos para dar un impulso al mundo artístico decimonónico.

El prestigio como justificación para crear espacios accesibles al público se dividió en tres caminos: un reconocimiento hacia las artes nacionales y su poseedor —ya fuesen bienes reales o nacionales—; hacia el público visitante que conocería unas riquezas antes vetadas, con la probabilidad adherida de educarse en materias destinadas hasta entonces a los estamentos acomodados; y la posibilidad de los artistas coetáneos de adquirir un renombre social al exhibir sus pinturas en un espacio privilegiado.

La apertura de los dos museos existentes en Madrid en las décadas iniciales del siglo xix ejemplifica el primero de los casos. La inauguración del Real Museo del Prado fue anunciada en la *Gaceta de Madrid* como un establecimiento que «contribuía al lustre y esplendor de la nación»<sup>2</sup> y suministraba a los aficionados el placer de disfrutar de las escuelas tanto nacionales como extranjeras que poseía la colección real. En el caso del Museo Nacional de la Trinidad, inaugurado en 1837 con los bienes desamortizados del clero, antes de su proyección se encuentran antecedentes en la propuesta del duque de Rivas y del conde de Fontao, ministro de la Gobernación, que en 1822 abogaba por la reunión de piezas artísticas desamortizadas que formarían «el Museo de Madrid», espacio que sería «objeto de atención de los hombres ilustrados de Europa».<sup>3</sup>

En cuanto al prestigio que obtenía el público del acceso a colecciones pictóricas también se aprecia en la apertura del Prado,<sup>4</sup> pero sobre todo con la visualización cada vez mayor de las exposiciones organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La posibilidad de acceder a las colecciones pictóricas se miraba positivamente desde las élites culturales; sin embargo, en las primeras décadas del xix, la mayoría de la sociedad española no estaba acostumbrada a participar en la vida artística y lo que la rodeaba. Esta apreciación se manifestó en la inauguración del Real Museo, apenas visibilizado en la prensa de la época:

No aparece, en los escritos de la época, esta inauguración rodeada de la solemnidad ni del protocolo de otros acontecimientos reales. En cuanto al público, *no sentía aún el alcance para saber lo que era, y menos para apasionarse por ella*. Las mejores y más grandes cosas suelen empezar en la soledad o el silencio (Madrazo, 1945: 97).

Se había conseguido el privilegio de acceder a unos bienes anteriormente censurados al público, pero esa concesión no había alcanzado la relevancia social para ser considerada

<sup>2</sup> Publicado en la *Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819. Se conserva la ortografía del original en las citas.

<sup>3</sup> «Diario de las sesiones de Cortes. Presidencia del señor Alava. Sesión extraordinaria de la noche del 3 de mayo de 1822». En <https://goo.gl/uxS45P> [05/05/2017].

<sup>4</sup> En el anuncio publicado en la *Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1819 se indicaba: «Pero no queriendo S. M. dilatar á sus amados vasallos el gusto y la utilidad que puede resultarles de tener reunidas á su vista las mas sobresalientes producciones de los pintores que han honrado con ellas á la nación, se ha dignado resolver que desde luego se franquee la entrada al público».

prestigiosa. La mirada estaba puesta en Francia, cuyas exposiciones públicas en el salón Carré del Louvre se transformaron de un evento artístico a uno social a lo largo del XVIII (Crow, 1989: 11-38). En España las exhibiciones no gozaban de tanta popularidad; iniciadas en 1794 bajo la dirección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su visualización más allá de la esfera artística no llegó hasta la década de los treinta del siglo XIX.

En cuanto al renombre social que podrían alcanzar los artistas coetáneos se encuentran grandes ejemplos en dos colecciones inauguradas con apenas un año de diferencia: el *Musée des Artistes Vivants* en el palacio de Luxemburgo de París en 1818 y la galería del Real Museo del Prado. El nuevo museo parisino se inauguró el mismo día que se cumplía el segundo aniversario del regreso de Luis XVIII a Francia con el objetivo de alzar el orgullo patriótico (Lorente, 2008: 39). Gracias a la obra de Auguste Jal, historiador y crítico de arte francés, pueden conocerse las obras que formaban parte esta colección que homenajeaba los bellos talentos de Francia (Jal, 1818: 9). Un año después, el Prado dedicó una de sus salas a los artistas contemporáneos de la escuela española con obras de Francisco de Goya (*Don Carlos IV a caballo*, *Doña María Luisa a caballo*), José Aparicio (*El último rescate costeado por la España*, *El Hambre de Madrid en 1811 y 1812*) o José de Madrazo (*La muerte de Viriato*). Estos dos últimos depositados en la exhibición de la Real Academia de San Fernando antes de su traslado al Prado (Eusebi, 1819).

Ambas muestras se componían principalmente de cuadros contemporáneos de temas históricos; fue desde finales del XVIII cuando las esferas gobernantes impulsaron este género artístico. Su objetivo era desarrollar una narrativa histórica que potenciase el prestigio nacional tanto al interior como hacia el exterior. Así, la tercera sala del Prado conectaba el progreso de las artes con la historia de España en un mensaje propagandístico a favor de la Corona. Por su parte, la colección en el palacio de Luxemburgo componía un discurso oficial formado por pinturas cedidas por administraciones o funcionarios (Alary, 1995: 219-239). El nexo entre el género histórico y los artistas *vivos* popularizó las obras de algunos de ellos; el interés por difundir esa narrativa histórica nacional promovió su transmisión mediante litografías y estampas que daban a conocer a los pintores y escultores entre los círculos no artísticos. *El hambre de Madrid* de José Aparicio fue uno de estos casos, difundido desde los estamentos oficiales por todo el territorio nacional; se escribieron crónicas artísticas, odas y poemas en honor tanto a la obra de Aparicio como a *La muerte de Viriato* de Madrazo.<sup>5</sup>

Los otros dos factores puntualizados por Pierre Géal —el provecho patriótico-moral y el progreso— aparecieron fuertemente ligados en del discurso artístico desde las primeras décadas del XIX. Cabeceras literario-mercantiles publicaban críticas sobre la exhibición de la academia de San Fernando como muestra del «progreso y buen gusto de las artes en España» a indicación de *El Correo* del 19 de octubre de 1829. Se referenciaban otras exhibiciones europeas, especialmente la parisina, como acontecimientos en los que se lisonjeaba el orgullo artístico y se promovía «más y más la afición del pueblo hacia un objeto que tanto contribuye a su civilización y agrado» según el *Diario de Avisos* del 2 de octubre de 1835.

La propia figura del pintor se moldeó en ese camino hacia el progreso. Su trabajo fue enmarcado en la esfera intelectual y así lo representaba la publicación *El Artista* en la que se contraponía al pintor de «antaño» con el de «ogaño». Ambas litografías representaban

<sup>5</sup> Algunos ejemplos pueden encontrarse en *Gaceta de Madrid*, 18 de diciembre de 1819; *Crónica Científica y Literaria*, 15 septiembre de 1818; 13 de octubre de 1818; 29 de diciembre de 1818; 1 de octubre de 1819; *Diario de Madrid*, 12 de septiembre de 1818; 17 de septiembre de 1818; 26 de septiembre de 1818; 6 de octubre de 1818; 5 de octubre de 1818.

el paso de considerar el arte como artesanía —el artista trabaja con las manos, se rodea de herramientas propias de un oficio artesanal— hacia un trabajo intelectual —rodeado de libros— en el que el pintor imagina su futura obra antes de dibujarla (Pérez Vejo, 2015: 21). Esta distinción entre el artesano y el artista proviene de tiempos anteriores, ya en el Renacimiento encontramos indicios (Shiner, 2004: 71-80). Sin embargo, el gran cambio del periodo decimonónico consistió en la libertad a la hora de diseñar sus composiciones pictóricas.

Los críticos de arte centraban sus escritos en la protección de las artes como una necesidad social que contribuía a la civilización de las naciones. Un cuidado que debía promoverse desde las esferas gubernamentales dando ejemplo al «interés del público, que muy luego respondiendo a su patriótico llamamiento se apresuraría a dispensar a los artistas nacionales la justa protección que reclaman», en opinión del *Diario de Avisos de Madrid* del 2 de octubre de 1835. Estos argumentos fueron la esencia del proyecto del museo nacional a raíz de la desamortización de Mendizábal en 1835. La colección ubicada en el exconvento de la Trinidad se entendió como un espacio patrio en dos sentidos: un acceso abierto a toda la población para la contemplación de obras de arte que anteriormente se encontraban en los conventos; por otro lado, un ensalzamiento del arte nacional como si de un diccionario pictórico se tratase. El visitante «sin necesidad de buscar en las naciones extranjeras escuelas y estilos ajenos del carácter español» se adentraba en las escuelas pictóricas y podía disfrutar de ellas en un mismo espacio dedicado al arte de la nación.<sup>6</sup>

Bajo esta mirada surgieron otros proyectos en Europa. Uno de ellos fue el Museo Histórico concebido por Luis Felipe de Orleans en el palacio de Versalles en 1837. Dicha galería fue presentada por los artistas españoles como un modelo «digno de imitación, como el mejor medio de contribuir al engrandecimiento actual de las artes, y a la ilustración de los grandes hechos que abunda nuestra historia» según el crítico F. Van Halen, y defendida por políticos españoles como Manuel García Barzanallana.<sup>7</sup> Su apertura dio lugar a un replanteamiento del Museo del Prado para el cual se propusieron dos nuevas exhibiciones caracterizadas en la temática histórica. Una de ellas, conformada por una galería en la que se luciría una serie cronológica de retratos de los monarcas españoles (Madrazo, 1845: 9); y otra promovida por el director de la institución, José de Madrazo, quien en minuta de oficio al intendente general de la Casa Real en 1847 informaba de la recopilación de un conjunto de obras que representan batallas y sucesos militares y que consideraba conveniente para reunir en una sala.<sup>8</sup>

El mensaje patriótico se trasladó a la crítica artística; la representación pictórica de acontecimientos o paisajes históricos se ensalzaba por encima del resto de los géneros (Reyero, 1987 y 1989). Una tradición impuesta en los concursos convocados por la Real Academia de San Fernando: la representación de la defensa de Numancia en 1802, el recibimiento de Elcano por Carlos V en 1805, el descubrimiento del Pacífico por Vasco Núñez de Balboa en 1831, etc. (Reyero, 2009: 1199). La Academia ilustraba sobre la elevación artística y humana que simbolizaba la pintura de historia y así, se incitaba a los

6 Este era el análisis que F. Van Halen divulgaba en sus críticas artísticas publicadas en *El Correo Nacional* durante 1838.

7 «Una de las bellas páginas del reinado de Luis Felipe será la que describa la creación del Museo histórico de Versalles. En aquellas interminables y espléndidas galerías, que han reemplazado á las multiplicadas habitaciones de los cortesanos de la monarquía antigua, respira un pensamiento tan político como artístico. La Francia joven aprende á apreciarse y á no contar su historia solo desde 1789», Manuel García Barzanallana: «Mi segunda visita al Escorial. A mi amigo el Exmo. Sr. D José de la Peña y Aguayo», *El Español*, 11 de agosto de 1847.

8 Archivo Museo del Prado (AMP), Fondos Museo del Prado, caja 406, carpeta 11.211, exp. 18, Mariano de Madrazo: «Minuta de oficio de José de Madrazo al Intendente General de la Casa Real», 1847.

artistas a desarrollarlo. En consecuencia, año tras año las páginas de la prensa se llenaron de lamentos por la ausencia de cuadros históricos en los que como se entendía desde el *Semanario Pintoresco Español* «principalmente brilla el genio filosófico del artista». Sin embargo, eran los retratos y los pequeños bodegones y paisajes lo que demandaba el público. Este escaparate artístico no era el adecuado según los expertos, ante lo cual «cuando las costumbres públicas toman de cualquier ramo una tendencia perjudicial toca al gobierno el desviarlas de aquel camino, enderezándolas hacia punto más conveniente»,<sup>9</sup> con lo que se justificaba la necesidad de una protección artística por parte de las instituciones gubernamentales.

#### UNA PIEZA MÁS DEL ROMPECABEZAS: EL GUSTO

Además del prestigio, el provecho y el progreso, para comprender el fomento de exhibiciones y la creación de museos, considero necesario examinar en qué sentido el gusto hacia el género de historia se promovió entre el gran público. El discurso impulsado desde el mundo artístico difundía la idea de las Bellas Artes como un bien que prestigia a la nación, tanto interna como externamente por varios sentidos: la educación del pueblo, el ensalzamiento nacional y como síntoma civilizador de la nación. Se consideraba legítimo que el gobierno promocionase a los artistas; pero en una situación difícil económicamente, con un gobierno inestable y con la amenaza carlista como telón de fondo era complicado que esto sucediese. Recordemos que un año antes de la propuesta del Museo Histórico Nacional había estallado la Segunda Guerra Carlista (1846-1849); ¿Cómo podría justificarse un amplio gasto económico para la compra de obras de arte? ¿Puede que el gusto hacia este género permitiese que la petición no quedase como el deseo de un grupo de artistas, sino como un reclamo por parte de la sociedad?

El gusto se entiende como un sistema de preferencias individual o colectivo además de ser histórico, ya que las predilecciones cambian y su nexo con el espacio artístico al que pertenecen se modifica (Haskell, 1980, 1990a, 1990b; Bozal, 2008). En el marco de la primera mitad del siglo XIX, lo que buscaban los expertos en arte era perfilar un canon pictórico como referencia del buen gusto y que se dirigiese hacia el género que ellos potenciaban: la pintura de historia. Para fijar ese canon desde el pensamiento ilustrado, la educación artística se incorporaba como parte de la instrucción pública (Bozal, 2008: 127-132), y qué mejor manera de divulgación que aumentando la difusión a través de otros medios.

Conocido es el interés por la historia de España que propugnaban los grupos intelectuales cuyas bibliotecas se completaban con manuales históricos como la popular *Historia General de España del Padre Mariana* (Martínez, 1991: 117; Reyero, 1984: 80-85). Un aliante ampliado con los artículos semanales publicados en cabeceras especializadas como *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*, cuyos primeros números se publicaron en 1835 y 1836. En ambas revistas la simbiosis entre arte e historia se difundía mediante artículos de opinión, críticas o ensayos redactados en su mayor parte por literatos y académicos de Bellas Artes. *El Artista*, bajo la dirección del escritor Eugenio de Ochoa y del pintor Federico de Madrazo, apenas duró un año, pero en el mismo mes en el que se publicó su último ejemplar salió a la luz el *Semanario Pintoresco Español*, que continuaba la temática de su antecesora. La tendencia hacia la difusión de «grandes hechos históricos» quedó

<sup>9</sup> Así se expresaba en «Esposición de la real academia de S. Fernando», *Diario de Avisos de Madrid*, 2 de octubre de 1835.

patente desde sus primeras páginas, en las que aseguraba que «la historia ocupará no pequeña parte de las páginas de nuestro Semanario».

El estilo del *Semanario Pintoresco Español* fue imitado por nuevas cabeceras especializadas en el mundo artístico y literario: El *Observatorio Pintoresco* (1837) difundió durante su año de duración relatos versados en «la historia cronológica y natural, la biografía de los hombres mas eminentes por sus virtudes, talentos ó valor, la descripción de los edificios estatuas y ciudades de España»; *El Álbum Pintoresco y Universal* (1841-1843) en Barcelona, considerada la continuación de *El Museo de las Familias*, se ocupaba en sus textos de «la historia, la geografía, la historia natural» entre otros menesteres; o *El Siglo Pintoresco* (1845-1848) que editaba mensualmente una revista dedicada especialmente a España «en la cual daremos retratos de los personajes y escenas, y vistas de los edificios y objetos materiales que mas hayan llamado la atención durante el mes». Ese interés hacia lo histórico envuelto en discurso patriótico y didáctico se concentró en una de las publicaciones más populares de la época: *España artística y monumental* (1842-1850). Comprendida como una obra cedida al público para homenajear «las glorias del arte en España» y aportando «un servicio a la historia del país».

Las primeras voces a favor de la creación de un Museo Histórico Nacional se alzaron en este contexto: las exposiciones públicas se habían asentado como acontecimiento anual de referencia cada mes de octubre, en el que se había vinculado el progreso artístico con un discurso de ensalzamiento nacional y se promovía el gusto hacia el género histórico en las artes como ejemplo de su máximo esplendor. La formación de una pinacoteca se comprendía como único medio posible para potenciar el progreso a las artes en beneficio de la nación y por ello debía estar a cargo del Gobierno.

En el estado actual de la sociedad, no hay mas que uno; ese medio, que está en boca de todos, que todos desean ver planteado, y que nadie se atreve á proponer por inoportuna timidez ó por afectada afición á la economía, es la formación de un museo histórico nacional, destinado á las obras de los artistas modernos, y abierto á todas las glorias de España.<sup>10</sup>

#### EL GRAN LIBRO DE NUESTRA HISTORIA

Las primeras muestras de interés por crear de un Museo Histórico Nacional en España se publicaron en 1845 en cabeceras como *El Español*. En la crónica sobre la exposición artística de ese año se destacaba el papel de los gobernantes franceses en el desarrollo de las artes nacionales, concretamente el impulso de Luis Felipe a la pintura francesa con la creación del Museo Histórico de Versalles, concluyendo la posibilidad de crear una pinacoteca de similares características en España.<sup>11</sup> Sin embargo, no fue hasta 1847 cuando aparecieron las primeras noticias de su puesta en marcha. El Gobierno dotaría a la institución con 30.000 reales, que repartidos entre varios artistas, costearían las piezas para la nueva colección. La noticia publicada hacía referencia a una «exposición elevada a S. M. por varios profesores de bellas artes con objeto de formar un museo nacional»; una propuesta bien acogida salvo por la petición de un salario fijo para los maestros de pintura, escultura y grabado que conformarían la plantilla del nuevo museo, según anunciaría *El Heraldo*.

<sup>10</sup> «Sobre la orden de 24 de mayo último. Artículo IV», *El Renacimiento*, 27 de junio de 1847.

<sup>11</sup> «La exposición de 1845», *El Español*, 7 de octubre de 1845.

Aunque se nos dijese que á todos los profesores que actualmente se distinguen en la corte se les iba a señalar un sueldo para que hicieran obras para dicho museo [en referencia al proyecto de Museo Histórico Nacional], criticaríamos la idea como desacertada, porque esta medida, en la apariencia generosa, envolvía una injusta y presuntuosa exclusión de los artistas que no pertenecen a la academia, de los que tal vez residen fuera de Madrid, y de los que pueden venir del extranjero dentro de dos, de cinco ó de ocho años, etc.<sup>12</sup>

Días después los autores de la exposición en la que se proponía la formación del museo —los pintores Antonio María Esquivel, Genaro Pérez de Villaamil, Antonio Gómez, José Gutiérrez de la Vega y el escultor José Piquer— replicaron a estas críticas insistiendo en su deseo de dar esperanzas a sus compañeros de profesión: «si una vez se reconoce y se practica la formación de un museo nacional, habrá mas artistas, y sus obras serán mas dignas porque tendrán esperanza y estímulo» e informaban que la propuesta aún no se había enviado al Gobierno. La oposición surgió de nuevo de la mano de otros académicos de San Fernando, los también pintores Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera y Joaquín Espalter, quienes consideraban como mejor medio para la formación del Museo Histórico la aprobación de un fondo anual con el que encargar obras «á los profesores y a los no profesores de la Academia, a todos los artistas indistintamente que se distinguen en pintura y escultura». La existencia del museo se daba como factible y positiva, pero la rivalidad artística, la búsqueda de prestigio y el deseo de poder exhibir una obra en un espacio privilegiado como era una colección histórica bajo el beneplácito gubernamental provocaron la división entre los artistas.

Del cruce de comunicados que hubo a finales de 1847 entre los dos grupos de pintores se entrevé, además del enfrentamiento profesional y personal entre los artistas, los cambios producidos en las Bellas Artes con la llegada de la modernidad. Mientras que por un lado se pedía un fondo común con el que el Gobierno compraría las obras de arte que le interesaban, por otra parte se acusaba de holgazanería a aquellos pintores que ya habían adquirido fama y prestigio. La concesión de un salario fijo obligaba al artista a no faltar a su palabra:

se consigue que los artistas puedan dedicarse con el detenimiento que requiere á la composición de obras de conciencia, obras cuyo precio será superior al sueldo que perciben (...) el artista que no cuenta con más recursos que con los productos de las obras de su ingenio, tiene en la actualidad que atender forzosamente más a la cantidad que a la calidad de sus producciones.<sup>13</sup>

En definitiva, se conseguiría una colección de un alto valor artístico por un precio menor a si se compraba individualmente cada pieza artística, además de evitarse casos como el de Federico de Madrazo, que aceptó pintar varias obras para el Congreso de los Diputados y nunca llegó a componerlas (Pérez Ledesma, 1998: 237). Las opiniones artísticas que se enfrentaban reflejaban una dependencia, cada vez mayor, del arte al Estado. Aunque el amparo que solicitaban los artistas venía establecido por la ausencia de un mercado artístico que potenciase grandes composiciones pictóricas, esta relación puso en peligro la libertad artística, que se vio obligada a desarrollar unos modelos pictóricos

<sup>12</sup> *El Heraldo*, 18 de diciembre de 1847.

<sup>13</sup> Así se expresaban los partidarios del Museo Histórico a través de un comunicado publicado con el titular «Bellas Artes. Fundación de un Museo Nacional», *El Español*, 28 de diciembre de 1847.

a gusto del poder estatal, al menos en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo xix (Jiménez-Blanco, 1989: 16-17).

Finalmente, el proyecto fue presentado a la reina Isabel II en 1848 a través de una comisión artística compuesta por Vicente y Bernardo López, Antonio María Esquivel, José Piquer y el grabador Vicente Peleguer, todos pertenecientes a la Academia de San Fernando. La exposición llegó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que a su vez solicitó un informe sobre la proyección del museo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.<sup>14</sup> A finales de mayo de 1848 quedaba establecida la comisión que se componía de los pintores Luis López Ballesteros, Antonio María Esquivel y Federico de Madrazo; de parte de la sección de escultura fueron seleccionados el Marqués de Someruelos, Francisco Elías y Sabino de Medina.<sup>15</sup> De las conclusiones a las que llegó dicha comisión no quedó constancia, ni en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ni en el Archivo General de la Administración; pero la idea no cayó en el olvido, pues en el último de los fondos mencionados se han encontrado dos documentos que sentarían las bases para la proyección del Museo Histórico: una exposición dirigida a las Cortes y una propuesta de ley para el desarrollo de dicha institución museística.

El primer documento, dirigido a las Cortes y sin firma que permitiese el reconocimiento de su autor, redacta una apología del mundo artístico, considerado como el alma de la nación. La exposición aclaraba que «si el culto del pueblo es hoy la libertad» y la sociedad se interesaba por ensalzar los hechos históricos que habían permitido el crecimiento y el desarrollo de la civilización en España, por consiguiente «la nación es la que ha heredado y tiene que cumplir el digno encargo que antes desempeñaban la nobleza y el clero de fomentar el progreso de las artes».<sup>16</sup> En esta retórica aparecen los discursos que a lo largo de las primeras décadas se difundieron por parte del mundo artístico: la legitimidad de que el progreso artístico recaiga en manos gubernamentales, el crecido interés por la historia de España y la muestra de un cambio en el mercado del arte con la desaparición de los mecenas tradicionales. La puesta en práctica de estas ideas se traducía en la creación de un Museo Histórico, al que se comparaba con «el gran libro de nuestra historia». Para la producción de la colección, la exposición a las Cortes se acompañaba con una propuesta de ley que hacía las veces de reglamento del museo.

El proyecto de ley tampoco presenta firma ni fecha; sin embargo, entre sus páginas se encuentra el sello del Ministerio de la Gobernación, por lo que podemos ubicar su creación en las fechas en las que el debate en torno al museo apareció en la prensa.<sup>17</sup> Otra fuente confirma estas sospechas; se trata de un inventario de los documentos relacionados con el Museo nacional de la Trinidad, entregado en las dependencias de la Instrucción

<sup>14</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Legajo 7-129-1-296, Bravo Murillo: «Minuta de oficio», 7 de abril de 1848.

<sup>15</sup> RABASF, Legajo 7-129-1-300, Federico Madrazo: «Nota», 1848; RABASF, Legajo 7-129-1-301, «Nota de la sección de escultura», 1848.

<sup>16</sup> Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Fomento, sección (05)001.004, caja 31/06797, exp. 6632, «A las cortes».

<sup>17</sup> Para el periodo comprendido en este trabajo el Ministerio del Interior pasó a denominarse Ministerio de la Gobernación del Reino por Real Decreto de 4 de diciembre de 1835 dentro del cual se encontraba la sección de Instrucción Pública que a su vez contenía la administración referida a las Bellas Artes. Por Real Decreto de 28 de enero de 1847, el ministerio repartió sus competencias dando origen a la Secretaría del Estado y del Despacho de Comercio, Instrucción y Obras Pública en la que se incorporaron las secciones vinculadas al tema artístico.

Pública en 1862 en el que se indica: «Apuntes generales que para la creación de un Museo histórico nacional presenta Don Genaro Pérez Villamil. Sin resolver...».<sup>18</sup>

El planteamiento incidía en el papel del museo como conciliador «de un interés público verdadero con el personal de los artistas».<sup>19</sup> Todas las obras con las que se compondría la colección serían inéditas, creadas por artistas contemporáneos, y su temática se distribuiría en cuatro asuntos principales: representación de hechos históricos, retratos de personajes célebres, vistas de monumentos y sitios históricos, y para terminar bustos estatuas de los reyes y príncipes más ilustres a su entendimiento. El orden que se mantendría dentro de la colección sería cronológico, con una división en dos secciones de los cuadros de género histórico: en la primera de ellas «ocuparán naturalmente las batallas de mayor parte de la Galería, a excepción sin embargo de las que solo servirían para perpetuar la triste memoria de nuestras deserciones civiles: pero puede darse cabida á los felices sucesos que han contribuido á su terminación»; y la segunda, se decoraría con «los recuerdos más notables de la Constitución civil, religiosa y política de España». Los acontecimientos reflejados irían desde las luchas por la libertad contra la dominación de Roma hasta finalizar en la Guerra de la Independencia. El repertorio pictórico se completaría con los retratos de personajes «que hayan ilustrado en la guerra, en el orden público, en el clero, en la magistratura, ciencias, letras y artes»; y vistas de monumentos y sitios célebres de la historia española. Para la asignación de las obras se estableció la creación de un concurso bianual en el que actuarían como jueces los pintores y escultores de Cámara de la Corona tanto efectivos como supernumerarios. El cargo de director del Museo quedaba en manos del oficial del Ministerio de la Gobernación encargado del Negociado de las Bellas Artes.

Finalmente, el museo no se materializó, aunque sus preceptos aparecieron en diciembre de 1853 bajo el Real Decreto que normalizó las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Según la historiografía tradicional, la promoción de los certámenes vino por el artículo «L'Espagne n'existe plus» publicado en *L'Illustration* en 1851 y por la presión del mundo artístico, con duras críticas como las del pintor José Galofre. Sin embargo, considero que esta no fue la única causa de su creación. Durante la primera mitad del XIX, se habían desarrollado espacios artísticos de los que la sociedad disfrutaba, solo faltaba que se oficializaran dentro de la estructura estatal como había ocurrido con otras dependencias. El público se mostraba activo ante la recepción del arte, y era el momento idóneo para que desde las instituciones oficiales se desarrollase un discurso iconográfico focalizado a describir el alma nacional y que fuese absorbido socialmente (Reyero, 2009: 1197). Además del proyecto enviado a la reina Isabel II en 1847, otra gran figura del mundo artístico español intentó impulsar la creación de un museo de similares características. En 1855, José de Madrazo escribía a su hijo Luis expresando su deseo de llevar a buen puerto una memoria que debía ser presentada a las Cortes «a fin de que se forme un Museo histórico de los asuntos más célebres de nuestra historia, y que se puede ir formando poco a poco sin desembolsar grandes cantidades de una vez y de modo casi insensible para el Estado» (Madrazo, 1998: 695).

El Museo Histórico Nacional no fue inaugurado, no tuvo sede, ni se contrataron artistas para la creación de su colección; pero su esencia se mantuvo y se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX con la compra de obras, esencialmente de género histórico, por parte del Gobierno. La inestabilidad política y los problemas económicos del

<sup>18</sup> AGA, Ministerio de Fomento, sección (05)001.004, caja 31/06783, «Índice general de todos los documentos pertenecientes al Museo Nacional de Pintura y Escultura desde su fundación hasta el presente año de 1862, que existen en el Archivo de este Ministerio», 1862.

<sup>19</sup> AGA, Ministerio de Fomento, sección (05)001.004, caja 31/06797, «Proyecto de ley: creación de un museo histórico».

Estado se consideran causantes de la no materialización del museo. Una vez solventados, el espíritu de dicho proyecto se reimpulsó en forma de concursos artísticos nacionales, aprobados en 1853 pero inaugurados en 1856 con el inicio del segundo periodo del gobierno moderado. La estructura formalizada en el reglamento museístico se cumplió con la adquisición de los premiados en las exposiciones nacionales: *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, *Don Pelayo en Covadonga*, *Ejecución de los comuneros de Castilla*, *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, *La Rendición de Bailén*, entre muchos otros, que por un tiempo decoraron los muros del Museo Nacional de la Trinidad.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: REPLANTEAR LA HISTORIA DE LOS MUSEOS

Según expone la narrativa tradicional sobre la aparición de los museos públicos desde finales del XVIII, la propuesta de formar un Museo Histórico Nacional de Artistas Contemporáneos se enmarcaría en el deseo de las élites políticas por difundir una narrativa nacional que las legitimase mediante el arte. Parte de la explicación se encuentra en esa hipótesis, sin embargo estamos hablando de nación como parte de una invención colectiva e histórica en base a mitos, costumbres, lenguas, que adquieren poder al ser repetidas, difundidas y construidas, un proceso de invención que carecería de sentido si los sujetos fueran pasivos ante esos mensajes. La identidad nacional se interioriza dentro del comportamiento social tras un proceso en el que se aceptan valores y normas (Pérez Vejo, 1999: 144-145). Por lo tanto, ¿de qué serviría la composición de una colección histórica nacional si su mensaje no llegaba al público? En este sentido, el estudio de la esfera artística y sus componentes se hace necesaria para entender por qué el proyecto museístico analizado en estas páginas partió de un grupo de artistas y no de miembros gubernamentales.

El prestigio, el provecho patriótico-moral y el progreso de las artes se fusionó en un discurso fomentado por las élites artísticas, principalmente asentadas en la Real Academia de San Fernando, que adoptó parte del público a mediados de siglo XIX. En un primer momento, su difusión se promocionó en las publicaciones artísticas, pero posteriormente llegó a la prensa general —*El Español*, *El Heraldo*, *El Correo nacional*—, para finalmente fomentar unas prácticas artísticas entre el público, desde la asistencia a exposiciones públicas como acontecimiento social hasta el colecciónismo litográfico de monumentos y parajes históricos.

La propuesta de estudio de Pierre Géal de la promoción de exposiciones y museos públicos más allá del interés de las esferas políticas, adherido a un cuarto pilar versado en el gusto, permite apreciar la aparición del Museo Histórico Nacional como una construcción social cuya comunicación no es unidireccional desde los organizadores museísticos al público. Más bien, se trata de una relación horizontal que dio sus frutos en un momento en el que los intereses de artistas, gobernantes y público se encontraban al mismo nivel. Considero que sin un análisis previo del mercado y la crítica artística de la primera mitad del XIX no se llegaría a entender por qué de entre un abanico de opciones para fomentar las artes —un impulso a las exhibiciones públicas, la promoción de artistas entre la élite española, o el fomento de la compra de obras contemporáneas para ampliar las colecciones del Prado o de la Trinidad— la mejor considerada fue la creación de una nueva institución museística.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Luc (1995), «L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'“art vivant” en France», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 42, pp. 219-239.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (2009), *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores (1988), «Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 1, pp. 259-286.
- (1998), «El Museo de la Trinidad y los orígenes del museo público en España», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 11, pp. 367-396.
- (ed.) (2011), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- ARANA COBOS, Itziar (2010), «Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 120, pp. 15-33.
- BELLO, Josefina (1997), *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales: 1835-1850*, Madrid, Taurus.
- BOLAÑOS, María (2008), *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano (2008), *El gusto*, Madrid, A. Machado Libros.
- CHÁVARRI CARO, María Teresa (2012), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral inédita
- CHOAY, Françoise (2007), *La alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CROW, Thomas (1989), *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea.
- DUNCAN, Shalle Anne (2002), «From Period Rooms to Public Trust: The Authority Debate and Art Museum Leadership in America», *The museum journal*, nº 45, pp. 93-108.
- ESCOSURA, Patricio de la (1842-1850), *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, Paris, Alberto Hauser.
- EUSEBI, Luis (1819), *Catálogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, Imprenta Real.
- GASKELL, Ivan (1993), «Historia de las imágenes», en Peter BURKE, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 209-259.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1977), *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*, Madrid, Everest.
- GÉAL, Pierre (2002), «La creación de los museos en España», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 14, pp. 289-298.
- (2005), *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- HASKELL, Francis (1980), *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France*, Oxford, Phaidon.
- (1984), *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984
- (1990), *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza.
- JAL, Auguste (1818), *Mes visites au Musée Royal du Luxembourg*, Paris, Ladvocat.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (1989), *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- LENOIR, Alexandre (1800), *Musée des Monuments français ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze... pour servir à l'histoire de France et à celle d'art*, Paris, Impr. Guillemimet.

- LORENTE, Jesús Pedro (2008), *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea.
- MADRAZO, José (1998), *Epistolario*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- MADRAZO, Mariano de (1945), *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- MADRAZO, Pedro de (1845), *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, Jordan e Hijos.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (1991), *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- MILLIN, Aubin-Louis (1790-1798), *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français, tels que tombeaux, inscription, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, París, Drohui.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1996), «La creación del Museo de la Trinidad: datos para su estudio», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, pp. 507-526.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel (1998), *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados.
- PÉREZ VEJO, Tomás (1999), «La pintura de historia y la invención de las naciones», *Locus: Revista de História*, nº 1, pp. 139-159.
- (2015), *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- POMMIER, Edouard (1995), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, París, Klincksieck.
- POULOT, Dominique (1997), *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, París, Gallimard.
- (2013), «Another History of Museums: from the Discourse to the Museum-Piece», *Anais do Museo Paulista*, nº 21, pp. 21-47.
- REYERO, Carlos (1987), *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1989), «El grabado decimonónico de temática histórica. La “Historia de España” del padre Mariana», *Goya*, nº 181-182, pp. 80-85.
- (1989), *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- (2009), «El reconocimiento de la nación en la historia el uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 740, pp. 1197-1210.
- SCHÄFER, Roland (1993), *L'invention des musées*, París, Gallimard.
- SHERMAN, Daniel J. (2004), «The Bourgeoisie, Cultural Appropriation, and the Art Museum in Nineteenth-Century France», en Vanessa SCHWARTZ y Jeamene M. PRZYBLYSKI, (coords.) *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, pp. 130-144.
- e Irit ROGOFF (1994) (eds.), *Museum culture: histories, discourses, spectacles*, Londres, Routledge.
- SHINER, Larry (2004), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- VÁZQUEZ, Óscar E. (2001), *Inventing the art collection: patrons, markets, and the state in nineteenth-century Spain*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- VIDLER, Anthony (1997), *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid, Alianza.