



*El MUSEO
del PRADO
en la
UNIVERSIDAD
de GRANADA*

*El MUSEO
del PRADO
en la
UNIVERSIDAD
de GRANADA*

**13 de noviembre 2019 -
31 de enero 2020**

Sala de la Capilla, Hospital Real

Índice

• <i>Presentaciones</i>	7
• <i>El Museo del Prado en la Universidad de Granada</i> María Elena Díez Jorge María Luisa Bellido Gant	17
• <i>Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada</i> José Manuel Rodríguez Domingo	25
• <i>El Prado en femenino</i> Ana Aranda Bernal	47
• <i>La importancia de la copia</i> Cristina Barroso Gutiérrez	55
• <i>A modo de epílogo: Museografías cotidianas en la Universidad de Granada</i> Manuel Rubio Hidalgo	63
• <i>Catálogo de las piezas</i>	67

Presentaciones

Pilar Aranda Ramírez
Rectora de la Universidad de Granada

La Universidad de Granada se ha querido sumar a la celebración del bicentenario de la creación del Museo del Prado. Supone una ocasión para afianzar lazos entre ambas instituciones que desde hace casi un siglo y medio iniciaron un camino de confianza y ayuda mutua a través del patrimonio. Desde entonces, la Universidad de Granada ha custodiado obras del Museo del Prado que en su momento fueron depositadas y que con cuidado y responsabilidad han llegado a formar parte de la vida diaria de la institución académica.

La salvaguarda del patrimonio ha sido y es una de las tareas que la Universidad ha sabido llevar a cabo con firmeza, labor inmensamente compleja ante el vasto patrimonio mueble e inmueble que tiene. Inventarios y restauraciones son algunas de las labores gestionadas y llevadas a cabo de manera continuada y con afán y empeño, no solo desde el Rectorado sino también por los diversos miembros de la comunidad universitaria que velan por esas obras que se conservan en diferentes centros y facultades.

Además de ello, asumimos como una tarea fundamental dar a conocer estas piezas creando mediante la difusión una sensibilización necesaria no solo para los universitarios sino también para el resto de la ciudadanía. Y este es el sentido de esta exposición de las obras del Museo del Prado en la Universidad de Granada, mostrar un rico legado que una vez fue depositado por la gran pinacoteca nacional y que hemos sabido guardar y cuidar con celo. Lo que se expone se ve, y será disfrutado sin duda por muchas personas en las que quedarán grabadas en su memoria la existencia de estos cuadros y esculturas en la universidad, además de dar testimonio perdurable en el tiempo mediante este catálogo, y ello supone el mejor instrumento de protección para obras de tan alta calidad y tan queridas por la Universidad.

Víctor Medina Flórez
Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio
Universidad de Granada

La exposición “El Museo del Prado en la Universidad de Granada”, comisariada por M^a Elena Díez Jorge y M^a Luisa Bellido Gant, plantea un viaje por una selección de obras pertenecientes a las colecciones del Museo Nacional del Prado pero depositadas en la Universidad de Granada desde finales del siglo XIX y que se suma a los distintos actos celebrados con motivo de la celebración de los doscientos años de la inauguración, el 19 de noviembre de 1819, del Museo Nacional del Prado que se denominó, en su origen, Museo Real de Pintura y Escultura.

La Universidad de Granada ha querido sumarse a esta celebración organizando esta muestra con el objetivo de dar a conocer a la ciudadanía y al personal de la institución estas piezas que conforman este acervo tan singular.

La exposición se organiza en cuatro secciones; la primera, con un componente didáctico, nos aproxima a la historia de los distintos depósitos que se fueron constituyendo desde la Real Orden de 12 de noviembre de 1881. En la segunda sección se presentan las piezas originales procedentes del propio Museo, muy diversas entre sí pero muy significativas de los lineamientos estéticos de la época. La tercera está dedicada al Prado en femenino y hemos querido agrupar obras que representan la imagen de la mujer y obras realizadas por ellas como artistas. Por último hay un apartado dedicado a la copia frente a los originales. Obras que tradicionalmente han sido poco valoradas pero que en muchas ocasiones permitía llevar imágenes de prestigio a ciudades y lugares alejados, cuando no eran copias realizadas por artistas importantes.

Quiero aprovechar estas páginas para felicitar a todos los que han participado en la muestra. En primer lugar al equipo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio por hacer realidad esta exposición: a Manuel Rubio, técnico de exposiciones, al personal del Secretariado de Bienes Culturales y Secretariado de Conservación y Restauración, por el trabajo de conservación de

las piezas que se muestran en la exposición, al Área de Recursos Gráficos, por la edición de este catálogo, a los autores que han participado desinteresadamente en el mismo, y, por supuesto, a las comisarias de la muestra, M^a Elena Díez Jorge y María Luisa Bellido Gant, por el entusiasmo que desde el principio han mostrado en este proyecto.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer el apoyo que hemos recibido del Museo Nacional del Prado que ha acogido con entusiasmo esta exposición y que nos ha permitido celebrarla dentro del recinto universitario del Hospital Real y sumarnos, de esta forma, en la celebración de su bicentenario.

Miguel Falomir y Faus
Director del Museo del Prado

Como es sabido, el 19 de noviembre de 2019 el actual Museo Nacional del Prado cumple 200 años, contados desde la apertura al público del que se denominó Museo Real de Pintura y Escultura situado en el edificio encargado y realizado por el arquitecto Juan de Villanueva como Gabinete de Ciencias Naturales, una vez efectuadas las obras de reparación de los daños ocasionados durante la invasión de las tropas francesas.

La historia del Museo ha ido paralela a las vicisitudes históricas del país. Es por ello que después del triunfo de la revolución de septiembre de 1868, cuya consecuencia fue el exilio de la reina Isabel II y la desaparición de la monarquía hasta la restauración de la misma en la persona de Alfonso XII, la propiedad de las colecciones se anula de tal forma que aún con el retorno de la monarquía no volverá a la corona.

En 1872, se fusionaron el Museo Real con el Museo Nacional de Pintura y Escultura, instalado en el convento de la Trinidad, creado para albergar todas las obras desamortizadas a la iglesia en Madrid y las provincias limítrofes, en virtud del cumplimiento de las leyes dictadas por el ministro Álvarez Mendizábal. En la citada fusión de ambas instituciones se impuso el nombre de Museo Nacional.

Todas las obras alojadas en el citado convento, las procedentes de la desamortización y las que habían obtenido medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, creadas en 1856, vinieron al edificio del Paseo del Prado desde el convento de la Trinidad en diferentes fases hasta que las instalaciones del edificio de Villanueva quedaron atestadas de obras. Es entonces, desde 1872, cuando se inició una política de préstamos a largo plazo y se pidió a Museos, Universidades y Organismos del Estado que solicitasesen obras para ornamentar sus instituciones.

La universidad de Granada requirió un buen número de obras en época temprana, y se le concedió por Real Orden de 12 de noviembre de 1881, depósitos estos que serán complementados posteriormente en 1904 y en 1921. Algunas de las obras allí depositadas pasaron al Museo de Bellas Artes de Granada a partir de su instalación en el Palacio de Carlos V y otras, en los años setenta del siglo XX, regresaron al Prado para ser exhibidas en las salas de la colección permanente. Actualmente hay pinturas de la colección del Prado en el Hospital Real y en algunas de las facultades, que se van a exhibir en esta exposición conmemorativa del Bicentenario del Museo. Algunas de las piezas han sido restauradas por parte de la propia Universidad con la aceptación del Prado y la supervisión de los técnicos del mismo.

No me queda salvo agradecer a la Universidad de Granada por su iniciativa y su voluntad de celebrar con nosotros los doscientos años de nuestra institución, que se ha hecho realidad con la exposición y catalogación de las obras que, pertenecientes al denominado Prado Disperso, se exhiben habitualmente en las dependencias del Hospital Real, sede del rectorado de la Universidad y en algunas de las espacios de representación de diferentes facultades.



El Museo del Prado en la Universidad de Granada

María Elena Díez Jorge
María Luisa Bellido Gant
Comisarias de la exposición

Esta exposición ha querido sumarse a la celebración de los 200 años del Museo Nacional del Prado, una de las grandes pinacotecas no solo a nivel nacional sino internacional. Y es que, en cierta manera, la Universidad de Granada ha estado unida desde hace muchos años al Museo del Prado pues se constata que desde 1881 ya hay depósitos en la universidad del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura¹.

Depositar, como define la Real Academia Española de la Lengua, supone hacer un contrato por el que alguien se compromete a guardar algo por encargo de otra persona. En este caso se trata de dos instituciones y lo que muestra es la confianza que el Prado entonces, y en la actualidad, ha mostrado hacia la Universidad. Nuestra institución ha sabido responsabilizarse y hacerse cargo de ese depósito, en ocasiones incluso en coyunturas políticas y económicas no favorables, pero siempre intentando ser digna merecedora de esa confianza.

Como todo el patrimonio universitario, también estos depósitos presentan una dificultad frente a los museos tradicionales y es que no están expuestos en una sala en la que se puedan controlar cambios de ubicación o si la temperatura de ese espacio es la adecuada para que no afecte a la obra, sino que se distribuyen por el rico y vasto patrimonio arquitectónico con el que cuenta la institución granadina. Es cierto que este hecho tiene sus inconvenientes puesto que implica un mayor esfuerzo en su vigilancia, custodia y control de los lugares para que sean adecuados pero se ha sabido responder creando un equipo de personas eficaces y con instrumental adecuado que de manera itinerante controla cada espacio, cada rincón, cada despacho donde está ubicada una pieza. En la

...

¹ Archivo Universitario de la Universidad de Granada, Documento de 1881, Libro 169, ff. 60 y 61. En concreto, con fecha 12 de noviembre se menciona el depósito de 20 cuadros procedentes del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

actualidad, se ha creado un *Área de Reserva de Patrimonio* con las condiciones necesarias donde se custodian diferentes colecciones patrimoniales.

Pero esas obras depositadas que, como una segunda piel forman parte del Hospital Real o de algunas facultades, siguen ahí expuestas porque son un fragmento de nuestra historia y eso es una ventaja, hacer que esa pintura o escultura sea querida, que constituya un trocito del sentir de una comunidad, de la vida diaria de profesores y estudiantes. Piezas que se encuentran en el Hospital Real, sede del Rectorado, pero distribuidas en espacios institucionales por los que pasa una parte importante de la comunidad universitaria como el despacho de la Rectora con el cuadro *Paisaje con figuras* de Jacques D'Arthois, depósito del Museo Nacional del Prado. ¿No es increíble? Unos campesinos con sus animales y una mujer al fondo con pesada carga que recuerda el trabajo duro de la vida diaria en el despacho de la Rectora. Fue comprado por la reina Isabel de Farnesio, imaginamos por ese gusto costumbrista que empezaba a fraguarse, pero hoy queremos convertirla, por el sitio en el que está, en una alegoría del trabajo duro y constante en la universidad. Y qué decir de piezas de escultura como la imagen de Carlos V, que en este caso es una copia de una obra del escultor Pompeo Leoni que se encuentra en el Prado. La escultura del monarca fundador de la Universidad de Granada, de manera imperturbable y solemne, centra el acceso cada vez que alguien va a la Biblioteca del Hospital Real. Memoria también sellada con el busto de Carlos V que es copia de otra obra del Prado de Leone Leoni y Pompeo Leoni. Es cierto que no lucen como en el Prado, puesto que la primera en la pinacoteca nacional es de mármol de Carrara y la segunda de bronce, pero estas copias brillan al ilustrarnos y recordarnos a la comunidad universitaria que bajo el mandato de este monarca se fundó esta universidad.

El Salón Rojo del Hospital Real, estancia de importantes actos académicos, es presidido por *La muerte del Príncipe de Viana* de Vicente Poveda y Juan o el *Crucificado* de Francisco de Bayeu, ambos depósitos del Prado, y nadie entendería ya este espacio sin estos dos lienzos. Uno representa la muerte del príncipe Carlos, hijo de Juan II de Aragón, de manera sobrecogedora por sus dimensiones, por el tema, por la forma de tratarlo. El crucificado, con una expresión fría y silenciosa, pero a la vez tan realista al clavar con fuerza la cruz en la tierra, fue realizado para el oratorio del rey en el Palacio Real Nuevo de Madrid. La comunidad universitaria identifica el Salón Rojo con estas dos pinturas y es que cuando a lo largo de la historia se ha ido negociando con el Prado y con otras pinacotecas la necesidad de obras para vestir y decorar los edificios universitarios de carácter histórico como la Facultad de Derecho, el Palacio de la Madraza o el Hospital Real, se acertó. No eran palabras frívolas sino en su máximo sentido de dar lucimiento y elegancia, honrar y ennoblecer nuestra institución.

El Salón Rojo te abruma por su arquitectura y por sus obras, pero tras cruzar las pequeñas puertas de madera a un lado y otro, el recorrido sigue siendo

hermoso al ver en algunos despachos el elaborado *Retrato de Enrique IV* de Alonso del Arco que, con esas granadas en la parte inferior, nos recuerdan la guerra sostenida por el monarca contra el reino nazari en el siglo XV, o el *Paso de una procesión* de Elena Brockmann, en el que el esplendor del acto religioso es magistralmente enmarcado en la arquitectura del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo y que la pintora ha sabido representar con un delicado estudio de la luz, haciéndonos sentir como el niño que con curiosidad se asoma a contemplarla desde uno de los arcos del claustro. Ambos son también depósitos del Prado, al igual que la *Visita de Isabel la Católica a la Cartuja de Miraflores para ver el cadáver de su padre*, obra de Luis Álvarez Catalá, escena llena de cierto misterio. Imposible no verlas y no ser sensible a estas creaciones en las que artistas de diferentes épocas y estilos volcaron sus ideas para hacernos estallar nuestros sentidos.

Otras facultades, como la de Farmacia, también custodian con celo y cariño cuadro depósitos del Prado como el delicioso óleo de Antonio Muñoz Degrain, *Metamorfosis de las Hélides*, con la fábula de Ovidio sobre Lampecia y Febe convertidas en álamos blancos y Cienos en cisne. Espléndida obra de la corriente simbolista con una escena de cierta dificultad resuelta con brillantez. O el de Adela Ginés y Ortiz, *Casa de vecindad «Las Palomas»*, que en realidad no es un conjunto de animales de mero carácter costumbrista, sino una metáfora de las complejas relaciones humanas. En la Facultad de Derecho se conservan dos óleos sobre lienzo que sin duda formaron parte de una serie sobre la vida de la Virgen. *La Anunciación* y *La Visitación*, para unos de Andrea Commodi, para otros de Alessandro Turchi y en caso de este último sería obra del primer tercio del siglo XVII². Ambos están realizados con la sobriedad y sencillez, como el decoro de entonces imponía para este tipo de temas religiosos, pero con acertado dominio del color a pesar del recogimiento que debían inspirar.

Así pues, estos cuadros forman parte de nuestra vida universitaria, impregnándonos de belleza y cargados de ideas estéticas y de historia que nos acompañan al recorrer los pasillos de los espacios más institucionales de la universidad o acudir a un acto en sus grandes salones. Ahora es una oportunidad única al reunirse todas estas piezas dispersas en una muestra expuesta en la que fue la antigua Capilla del Hospital Real, para contemplarlas, entenderlas y disfrutarlas de cerca en un recorrido coherente a pesar de la variedad de temas, puesto que hay escenas religiosas, representaciones de reyes, de paisajes y de pasajes históricos, y en un arco cronológico extenso que abarca desde el siglo XVII

...

² Atribuidas a Andrea Commodi por Navarrate Prieto, Benito. «Pintura barroca en la Universidad», en Galera Mendoza, Esther (coord.) *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, vol. I (Estudios). Granada, Universidad, 2006, pp. 97-125, y específicamente estas obra en la página 98. Atribuidas a Alessandro Turchi por Finaldi, Gabriele, «Works by Alessandro Turchi for Spain and unexpected Velázquez connection», *The Burlington Magazine*, CXLIX, November, 2007, pp. 749-758, y específicamente sobre estas dos obras véanse pp. 750-752.

hasta el siglo XX. Hemos sido atrevidas, sí, y no hemos querido ir a lo más sencillo que hubiera sido seguir un orden cronológico o agruparlas por temas. Hemos optado por hacerlo de manera transversal para que la ciudadanía pueda reflexionar y disfrutar como lo hacemos la comunidad universitaria, con una museografía cotidiana que nos envuelve al encontrar un cuadro del siglo XVII junto a uno del XX³.

Esa transversalidad ha exigido un esfuerzo a la hora de presentarlas teniendo una coherencia que parte en primer lugar de exponer qué es y supone un depósito de una obra de arte. La universidad cuenta con depósitos de otras instituciones relevantes pero en este caso, al centrarnos en el Prado, recogemos algunos documentos que dan fe de ello, de algunos levantamientos y de cómo han ido evolucionando a lo largo de los años.

En segundo lugar, hemos querido ofrecer obras que son originales procedentes del Museo Nacional del Prado, muy diversas entre ellas pero realmente elocuentes del sentido estético de una época como las ya mencionadas obras de Jacques D'Arthois de mitad del XVII o la obra de Antonio Muñoz Degrain de 1920. Paisaje flamenco casi costumbrista una y paisaje mitológico simbolista la segunda pero al presentarlas juntas muestran los cambios en el gusto estético a la vez que una sensibilidad paisajística mantenida en el tiempo. Siguiendo con el apartado de los originales procedentes del Prado hemos dado el espacio que merece al *Crucificado* de Francisco Bayeu, datado en 1792; para lograr entender cómo un artista llega a tan sublime obra es muy revelador ver los bocetos que el Prado conserva, de una exquisitez y delicadeza que con ellos comprendemos cómo el autor consiguió transmitir ese silencio y soledad de Cristo crucificado⁴. Es un cuadro estudiado, pensado y meditado, como toda obra de arte que se precie. Se exponen de manera cercana la muerte de Cristo de Bayeu y la muerte del Príncipe de Viana, obra de Vicente de Poveda y Juan de 1887, que por sus grandes dimensiones hemos debido reproducir explicando algunos de los personajes que aparecen en ella. Separadas casi un siglo, distanciadas en temas, uno religioso y otro histórico, pero unidas en que ambos artistas tuvieron el afán de transmitir el silencio y dolor de la muerte. Pero junto a la muerte, la vida, la de un monarca como Enrique IV, obra de Alonso del Arco de mitad del XVII, presentado aquí con dignidad y orgullo, junto a la vida de un santo, que reproducimos del original por sus grandes dimensiones; para algunos se trata de un santo agustino pero para otros representa la vida del trinitario San Juan de Mata y sería

...

³ Sobre la museografía cotidiana véase en este mismo catálogo el texto de Manuel Rubio.

⁴ Las referencias del Prado son D3300, D595, D3308, D3309, D3284, D570, y se pueden consultar en la página web del museo <https://www.museodelprado.es/aprende/encyclopedia/voz/bayeu-y-subias-francisco/2a747128-35c6-492d-b611-6d2461227323> [consulta hecha el 12 de octubre de 2019]

obra de un autor de finales del XVII o principios del XVIII⁵. Santos y monarcas, vidas distintas, nuevamente temas diversos, uno regio y otro religioso, pero artistas enlazados en querer representar en un lienzo la vida de un personaje histórico.

Dentro de los originales del Prado hemos dedicado una reflexión importante que bajo el título *El Prado en femenino* quiere destacar a las mujeres en una historia que tradicionalmente las ha invisibilizado. Ofrecemos dos facetas, por un lado imágenes de cómo se las ha representado y por otro obras realizadas por ellas como artistas. De este modo las mujeres aparecen como sujetos activos de la historia del arte, con casos tan significativos como el de Elena Brockmann, obra de 1892 y firmada en el ángulo inferior izquierdo. Este cuadro fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 y galardonado con la tercera medalla⁶. En estas exposiciones nacionales había algunas mujeres artistas que tenían cierta entidad en su momento y era prácticamente el único modo que tuvieron de hacerse un nombre. Es lo que le pasó igualmente a Adela Ginés, con la obra que aquí también presentamos, firmada en el ángulo superior derecho, y fechada en 1901, y que obtuvo igualmente la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901⁷.

En la representación de las mujeres se abarca tanto temas religiosos como históricos. En el primer caso, y porque ha sido muy frecuente a lo largo de la historia, hemos escogido las dos escenas de la vida de la Virgen, *La Anunciación* y *La Visitación*, probablemente obras del XVII. La vida de las mujeres fuera del plano religioso así como el mitológico fue escasamente representada, y sin duda uno de los personajes que más se pintó, sobre todo en el siglo XIX, coincidiendo con el afán de recuperar hitos importantes de la historia de España, fue el de la reina Isabel la Católica. El original del Prado sobre la visita de la reina a la Cartuja de Miraflores, obra de 1866, es un buen ejemplo.

Y finalizamos con una última sección dedicada al sentido de la copia frente a los originales. Tradicionalmente se han minusvalorado las copias, cuando en determinadas épocas fueron realizadas por artistas afamados. Pero además, implicaba llevar a muchas ciudades, y a espacios muy diversos, esa imagen que había logrado reflejar de forma adecuada un momento, un personaje, o simplemente que había

...

5 López-Fanjul Díez del Corral, María y Pérez Preciado, José Juan, «Historia de los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada», en *Obras maestras...*, pp. 253-276, y específicamente en p. 265.

6 Base de datos del Inventario de Bienes Muebles de la Universidad de Granada, número de Registro 32-469.o. Sobre Elena Brockmann véase De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 367-369.

7 Cfr. López-Fanjul Díez del Corral, María y Pérez Preciado, José Juan, Casa de vecindad «Las Palomas», en *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, vol II (Catálogo). Granada, 2006, pp. 160-161. Sobre otras obras de Adela Ginés con corrales véase De Diego, Estrella, Op. cit., p. 389.

gustado. En la historia del arte hay un número relevante de copias sobre temas religiosos pero también abundan las réplicas de retratos de monarcas. La imagen regia debía llegar a todos los rincones, por las más diversas razones políticas o históricas y así se aprecia en este apartado con las copias que se han hecho sobre obras que se conservan en el Prado de un monarca como fue Carlos V, bajo cuyo reinado se produjo la bula papal que dio lugar al nacimiento de la Universidad de Granada en 1531⁸. Ejemplos de ellos son las esculturas del monarca que reproducen las de los hermanos Leoni en el Prado, la imagen que copia uno de los retratos más conocidos de Carlos V realizado por Tiziano o la de Carlos V con su hijo Felipe II, copia de un original de Antonio Arias Fernández conservado en el Prado. En estos casos son siglos los que separan el original de la copia puesto que, por ejemplo, el original del Prado de Antonio Arias es de 1639-1640 mientras que este de Manuel López Vázquez expuesto es de 1958. En otros casos la diferencia de años entre original y copia es mínima como en el caso del *Testamento de Isabel la Católica*, cuyo original es de Eduardo Rosales y realizado en 1864, mientras que la expuesta es una copia de Epifanio Barruso en 1882, aunque hay que reconocer que con grandes diferencias en el resultado.

Y con ello terminamos el recorrido por esta muestra en la que esperamos hacer un merecido homenaje al Museo Nacional del Prado, a la confianza depositada desde 1881 en la Universidad de Granada, y a la vez mostrar el rico legado patrimonial de nuestra universidad. Con las propuestas hechas queremos despertar la curiosidad del visitante y que disfrute con cada obra porque cada una de ellas es una página de nuestra historia.

...

8 Sobre la historia de la Universidad de Granada, su fundación y evolución véase Calero Palacios, María del Carmen, Viñés Millet, Cristina y Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. *Historia de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1997.



Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada

José Manuel Rodríguez Domingo
Universidad de Granada

El carácter público y pedagógico de la obra de arte son los pilares fundamentales en los que se basan los planes de instalación, conservación y difusión museística¹. Sin embargo, la política de dispersión patrimonial iniciada a mediados del siglo XIX por el Museo del Prado, ante la imposibilidad material no sólo de mostrar, sino hasta de almacenar el creciente número de pinturas que pasaron a depender de la institución, fue derivando en una paulatina descapitalización que retrasó el conocimiento exacto y la revisión historiográfica de las colecciones españolas. No sería hasta 1947 cuando surgieron las primeras reflexiones acerca de lo que ya se consideraba como un verdadero problema, siendo a mediados de la década de 1960 cuando algunos estudiosos vinculados a la pinacoteca madrileña acometieron el estudio sistemático de las piezas depositadas dentro y fuera de España. Progresivamente, tales revisiones fueron arropadas por significativas exposiciones que motivaron el levantamiento temporal, primero, y definitivo, después, de buen número de obras dispersas. Todo ello dio lugar a un proyecto fallido como era el Centro de Gestión de Depósitos del Prado disperso, con sede en el palacio de los Águila (Ávila), desde donde se pretendía dinamizar las relaciones del primer museo nacional con los diferentes establecimientos provinciales en el control de 3.355 pinturas repartidas en 277 instituciones españolas y embajadas y consulados de todo el mundo.

...

1 «Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico están intrínsecamente avocados a la satisfacción de necesidades culturales, necesidades en las que hay reconocidos intereses públicos. Se puede decir en consecuencia que los bienes integrantes del Patrimonio son bienes con un destino público» (Alonso Ibáñez, M^a del Rosario. *El Patrimonio Histórico. Destino público y valor cultural*. Madrid, Civitas, 1992, pp. 217-218). «Para la protección de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español y al objeto de facilitar el acceso a los ciudadanos a los mismos, fomentar la comunicación entre los diferentes servicios y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica».

Fundamento regulador del depósito de obras de arte

Paradójicamente, ha existido un vacío legislativo sobre el tema que permitiera establecer criterios uniformes. La legislación al respecto se ha limitado siempre a algún artículo individualizado o a brevísimas recomendaciones en cualquiera de las disposiciones legales sobre el Patrimonio Histórico Español. Hubo que esperar al Real Decreto, 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprobaba el *Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos* —al amparo de la *Ley del Patrimonio Histórico Español* de 1985— donde por vez primera se trataba de regular el depósito de fondos museísticos mediante una serie de disposiciones que en la práctica ya venían recogidas tradicionalmente en las correspondientes resoluciones ministeriales².

La primera disposición legal que hallamos referida al depósito de obras de arte en “Bibliotecas provinciales, Museos, Academias y demás establecimientos de Instrucción Pública”, es la ley desamortizadora de los bienes eclesiásticos de 1837 por la cual se disponía el ingreso en los citados establecimientos de todos los bienes de interés histórico o artístico procedentes de los conventos, iglesias u otras instituciones religiosas desamortizadas. Aunque finalmente este depósito pasó a ser una propiedad de adscripción permanente, el espíritu que amparaba la citada ley era la de enajenar los bienes muebles eclesiásticos, depositándolos previamente en organismos estatales³. Las copiosas incorporaciones de obras de arte, procedentes de los establecimientos desamortizados, provocó un colapso en los museos estatales, por lo que tras ser ubicados provisionalmente en sus almacenes, comenzaron a ser depositados en centros y organismos públicos. El ejemplo más significativo acaeció en el Museo del Prado cuando, como consecuencia de los decretos de 1870 y 1872, quedaron adscritos a la pinacoteca unos 1.733 cuadros que, procedentes de conventos y monasterios suprimidos, integraban los fondos del Museo de la Trinidad. Incapaz el antiguo edificio de Villanueva para poder acoger tal número de obras, la institución inició una política de dispersión patrimonial depositando en diferentes centros, tanto de la capital del Estado, como de provincias, pinturas que, por su valoración artística entonces, no merecían —ni podían— ser expuestas en el Museo⁴.

...

2 Una de las novedades introducidas se refería a la obligatoriedad de fijar el plazo máximo por el que se constituiría el depósito —que antes de este Reglamento era indefinido—, el emplazamiento de exhibición de la obra y la contratación del correspondiente seguro (artº. 8.1).

3 Ley, de 29 de julio de 1837, de Extinción General de los conventos, etc., artº.

4 Cfr. Gaya Nuño, Juan Antonio, «El Museo Nacional de la Trinidad y Catálogo de una Pinacoteca desaparecida», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 55 (1947), pp. 17-77; Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado* (1819-1976). León, Everest, 1977, pp. 103-105; Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid, Fundación Juan March, 1977, pp. 28 y 77; Pita Andrade, José Manuel. “Presentación”: *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 1 (1980), pp. 7-8. Las primeras acciones encaminadas a la revisión sistemática de los depósitos por parte del Museo del Prado datan de 1978.

Sin embargo, pronto afloraron no pocos inconvenientes derivados de la inaccesibilidad a las nuevas ubicaciones. Por esta razón, ya en 1901 el Ministerio de Instrucción Pública invitaba a las instituciones poseedoras de colecciones artísticas o arqueológicas a que procurasen su exhibición pública y gratuita, so pena de pasar en depósito a los Museos Provinciales⁵. A tales extremos de dispersión de fondos se llegó con estas medidas que ya en 1926 se solicitaba de «los Ayuntamientos y Diputaciones Provinciales, y en general toda administración o representante legal de entidad colectiva reconocida», la formación y presentación «al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de catálogo y relación detallada de las obras (...) que tengan en su poder, expresando si son de su propiedad o si las tienen en depósito o pertenecen a conventos o particulares»⁶.

Con el advenimiento de la Segunda República fueron muchas las colecciones privadas de carácter nobiliario que abandonaron el país ante la incertidumbre de la nueva situación política, por lo cual hubieron de dictarse medidas para la protección de obras pertenecientes al Patrimonio Nacional y al Patrimonio Histórico Español, como el Decreto que limitaba la movilidad de las piezas exclusivamente al «depósito para una exposición, el temporal en un Museo, Biblioteca o Archivo nacionales, o el accidental, para caso de riesgo, en lugar que ofrezca seguridades»⁷. También el Decreto sobre incautación de obras de arte que, por vez primera, regulaba de forma más completa el depósito en los museos estatales, el cual se entendía hecho con carácter temporal⁸. Las medidas liberalizadoras que para los depósitos y cesiones entre entidades públicas dictaba la *Ley de Patrimonio Artístico Nacional* de 1933, estuvieron vigentes y en el ánimo de todos los responsables de los museos del Estado hasta la promulgación de la Ley de 1985. En aquélla se especificaba cómo «todas las entidades enumeradas [Estado, organismos regionales, provinciales o locales, Iglesia, personas jurídicas] podrán, entre ellas, dando cuenta a las Juntas Locales o Superior del Tesoro Artístico, cambiar, vender y regalar objetos de arte, y por todos los medios se fomentará el acrecentamiento de los Museos nacionales,

...

5 «Se invita a los Cabildos catedrales, Sociedades Económicas, Municipios, Diputaciones y Reales Academias para que exhiban al público diaria y gratuitamente las colecciones artísticas o arqueológicas que posean, si no prefieren depositarlas bajo inventario y recibo en los Museos Arqueológicos provinciales» (*Real Decreto, de 25 de octubre de 1901, sobre Museos Arqueológicos*, artº. 6).

6 *Real Decreto-Ley, de 9 de agosto de 1926, sobre protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística*, tit. III, artº. 25.

7 *Decreto, de 22 de mayo de 1931, sobre requisitos para la venta de objetos artísticos, arqueológicos e históricos*, artº. 11.

8 «Cuando la Dirección General de Bellas Artes tenga conocimiento de que alguna obra artística se halle en peligro de perderse o deteriorarse por falta de la debida custodia, podrá disponer el traslado de la misma al Museo provincial, y si éste no se hallase debidamente organizado, a uno de los museos nacionales» (*Decreto, de 26 de mayo de 1931, sobre incautación de obras de arte, cuando haya peligro de su conservación*, artº. 1).

provinciales o municipales, simplificando trámites para la cesión y depósitos en dichos centros culturales» (artº. 41). Al mismo tiempo, se establecía como requisito indispensable para el depósito «el informe favorable del director o del Patronato, cuando lo hubiere, aprobado por una disposición ministerial» (artº. 44)⁹.

Finalmente, la *Ley del Patrimonio Histórico Español* de 1985 define a los museos como «las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (artº. 59.3). Con ello se mantiene el espíritu de disposiciones anteriores que, como la de 1901, ya proponían de forma específica que «las colecciones y objetos de dichos Museos se considerará como material de enseñanza para el estudio de las asignaturas de Bellas Artes, Industria, Comercio y Ciencias Históricas, que se cursan en las Universidades e Institutos generales y técnicos» (artº. 2)¹⁰.

Evolución histórica de los depósitos de la Universidad de Granada

En efecto, el carácter instrumental como material científico, pedagógico y cultural atribuido a las colecciones y objetos contenidos en los museos supuso el principal argumento con que el Estado justificó su política de dispersión de fondos en el último siglo y medio. Circunstancia que fue reiteradamente aprovechada por las instituciones depositarias para reclamar del Gobierno la concesión de obras de arte con que exornar sus dependencias. El caso de la Universidad de Granada, uno de los centros con depósitos de mayor antigüedad de entre los que se mantienen activos, no fue ajeno a esta política, siendo beneficiario directo de la misma en una decena de ocasiones¹¹.

El patrimonio artístico universitario ha seguido a lo largo de su historia un proceso paralelo al de otras instituciones académicas similares, con sucesivos períodos de acrecentamiento. Tras una primera etapa ligada al proceso funda-

...

9 Ley, de 13 de mayo de 1933, sobre Patrimonio Artístico Nacional, artos. 41 y 44. El artículo 61º precisaba además la necesidad de un informe de la Junta Superior del Tesoro Artístico, ante la ausencia de director o Patronato del Museo estatal, «y en todos los casos, una Resolución Ministerial».

10 Real Decreto, de 25 de octubre de 1901, sobre Museos Arqueológicos, artº. 2.

11 Vid. Rodríguez Domingo, José Manuel. «El Museo del Prado en la Universidad de Granada»: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 295-317; López-Fanjul Díez del Corral, María y Pérez, José Juan. «Historia de los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Universidad de Granada», en Galera Mendoza, Esther (coord.). *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, v. 1. Granada, Universidad, 2006, pp. 253-276.

cional de 1531 donde los bienes muebles acumulados poseían antes un carácter cultural y utilitario que propiamente artístico, la expulsión de los jesuitas y la incautación de sus bienes abrieron una segunda etapa caracterizada por un cuantioso incremento patrimonial. El antiguo colegio de la Compañía de Jesús fue adaptado como sede de la Universidad Literaria, contando además, a partir de 1769, con la espléndida biblioteca y la variada colección artística de los regulares expulsos¹². De este modo, el establecimiento académico llegaba al último cuarto del siglo XIX con un conjunto de obras de calidad desigual y variada temática, donde la mayor novedad venía aportada por la recién inaugurada galería de rectores.

La Restauración inauguró uno de los períodos más brillantes de la historia de la Universidad de Granada, con mayor autonomía, un excepcional plantel docente y un claro compromiso de servicio a la sociedad a través de sus estudios e investigaciones¹³. Los sucesivos planes habían introducido nuevos estudios sin que ello se tradujese en reforma o ampliación del local existente, a todas luces insuficiente. La incorporación en 1871 del Cuartel de la Compañía al viejo edificio universitario permitió emprender las obras necesarias para adaptarlo a sede del Rectorado y de las facultades de Derecho, Filosofía y Letras, Ciencias y Farmacia, además de las enseñanzas del Notariado y el Jardín Botánico. Aunque la obra había sido proyectada bajo el rectorado de Francisco de Paula Montells Nadal, ésta se desarrolló entre 1876 y 1885 bajo el decidido impulso del catedrático de Medicina Santiago López Argüeta¹⁴. Pero especialmente significativa fue la decisiva intervención desde el Gobierno Central llevada a cabo por el granadino Juan Facundo Riaño Montero, quien desde 1880 ocupaba la Dirección General de Instrucción Pública. Gracias a su interés y mediación, la sede de la Universidad de Granada quedó renovada en sus instalaciones y dispuesta a acoger la próxima visita del rey Alfonso XII.

...

¹² Vid. Rodríguez Domingo, José Manuel. «El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada», en Galera Mendoza, Esther (coord.). *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, v. 1. Granada, Universidad, 2006, pp. 127-164.

¹³ Cfr. Viñés Miller, Cristina. «La Universidad de Granada en la época contemporánea», en Cárdenas Palacios, María del Carmen, Viñés Millet, Cristina y Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. *Historia de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1997. pp. 197-211.

¹⁴ Cfr. Casanova Laynez, María Angustias. *La Universidad de Granada, (1875-1885)*. Granada, Memoria inédita de licenciatura, 1975; AA.VV. Universidad y ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada. Granada, Universidad, 1994, pp. 110-130; Vid. Rodríguez Domingo, José Manuel. «Evolución histórica del Patrimonio mueble de carácter histórico de la Universidad de Granada»: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28 (1999), pp. 289-192.

El depósito de 1881

Conforme las obras avanzaban, y una vez culminado el acondicionamiento de aulas y locales, se hacía preciso proceder a la decoración de los principales espacios de representación, fundamentalmente del Rectorado. Probablemente, a sugerencia del propio Riaño, se tuvo conocimiento de la política de dispersión de fondos pictóricos que el Museo del Prado llevaba realizando desde hacía veinticinco años en distintos organismos públicos. Por esta razón, López Argüeta dirigió, en 5 de septiembre de 1881, una instancia a la Dirección General de Instrucción Pública solicitando se remitieran el mayor número de cuadros para el “decorado” de la institución:

«Ilmo. Sr. No estando lejano el día en que esta Universidad Literaria consiga lo que con tanto anhelo ha deseado de ver ampliado su edificio en relación a sus necesidades é importancia, resultará ciertamente escaso su decorado en los nuevos departamentos que al ampliacion ofrece; y sin perjuicio de ir atendiendo á esta necesidad con los recursos que permite la consignación del material y otros que en su día prestará el Gobierno, el Rectorado por ahora ruega á V.S. se sirviese disponer que de los cuadros que reciba el Ministerio de Fomento, y que no tengan un destino preferente á los Museos que dependen del citado Ministerio, se remitiesen á esta Universidad, siquiera fuesen en calidad de depósito, el número mayor posible, para el decorado del nuevo Establecimiento, á la vez que como medio de ilustración y enseñanza. Así lo espera el Rectorado del interés con que V.S. atiende al desempeño de su importantísimo cargo.»¹⁵

Esta iniciativa contaba como precedente con la solicitud hecha por el rector de una colección de libros con los cuales proceder igualmente a la renovación de la Biblioteca General Universitaria. Las eficaces gestiones de Riaño habían dado como resultado el envío a Granada, en septiembre de 1881, de «una escogida colección» compuesta por aproximadamente 400 volúmenes y más de 900 entregas procedentes de los depósitos del Ministerio de Fomento. Acto seguido, y a instancias de la Dirección General, el rector transmitía a los respectivos decanos la necesidad de reglamentar las bibliotecas de las distintas facultades, así como la elaboración de catálogos que dieran cuenta actualizada de los fondos existentes.

Por tanto, se confiaba nuevamente en la influencia de Riaño ante el ministro de Fomento, José Luis Albareda, y el director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Federico de Madrazo, para lograr la cesión en depósito de varias pinturas. En el traslado de la instancia a Madrazo, el director general no ocultaba

...

¹⁵ Archivo del Museo del Prado (AMP), caja 86, carpeta 7. *Expediente sobre cesión de cuadros a la Universidad de Granada* (1881).

un interés particular en el asunto por haber sido discípulo de la Universidad granadina¹⁶. En efecto, las gestiones no fueron dirigidas al depósito de piezas adquiridas por el Estado a través de las Exposiciones Nacionales, sino a obras de «arte antiguo», cuya «gravedad» y «decoro» las hacían acordes a los fines señalados de ornamento e instrucción. Así, para el 17 de octubre, el director del Museo ya había elaborado la relación de pinturas que, entre las existentes en sus almacenes, podían destinarse a Granada. De este modo, por Real Orden de 12 de noviembre de 1881 se concedía en depósito a la institución granadina un conjunto integrado por veinte cuadros¹⁷. El 23 de noviembre, José Rivero –comisionado por la Universidad– recibía el lote de pinturas distribuidas en cuatro cajones, disponiendo todos los aspectos relativos a su traslado a Granada, y cuyo coste fue asumido por la entidad depositaria, según «las formalidades acostumbradas para casos análogos»¹⁸. Las gestiones del Rectorado fueron inmediatamente dadas a conocer a la prensa, la cual se hizo eco de la expectación generada por la próxima llegada a Granada de un lote de «seis magníficos cuadros», y de la activa intervención del prócer granadino:

«El Sr. D. Juan Facundo Riaño es uno de los pocos granadinos á quien no puede tachar de ingratitud su madre patria. Apenas su posicion oficial le permite favorecernos, lo hace así. Recientemente ha logrado que se destinen á la Universidad granadina seis magníficos cuadros y una soberbia colección de libros que ha de enriquecer la pobre biblioteca provincial.

Según nos dicen, ya vienen de camino los mencionados lienzos y la colección de obras literarias.»¹⁹

La valoración general que de esta «colección de cuadros» se hizo fue de «muy apreciable, y la conducta del Sr. D. Juan Facundo Riaño, á quien Granada debe estar agradecido, muy plausible», mereciendo una detallada glosa en *El Defensor de Granada*, más tarde ponderada por Manuel Gómez-Moreno González en su

...

¹⁶ *Ibidem. Carta de Juan Facundo Riaño a Federico de Madrazo* (13 de septiembre de 1881): «Querido Dn. Federico: la consulta p.^a. los cuadros dela Universidad de Granada me interesa mucho, pr. haber sido discípulo de ella. Siempre de U. apasionado amigo y q.b.s.m.. J.F. Riaño. 19 Set.».

¹⁷ Archivo Universitario de Granada (AUG), libro 169, ff. 60 vt^o-61. *Real Orden concediendo a esta Universidad en clase de depósito veinte cuadros*, 12 de noviembre de 1881. La Junta de Decanos dio cumplida cuenta de la recepción tanto de los libros destinados a la Biblioteca General como de las pinturas para la decoración del Paraninfo, acordándose dirigir sendas felicitaciones al ministro de Fomento y al director General de Instrucción Pública «por tan graciosos donativos» [AUG, libro 2060. *Libro de Actas de Juntas de Decanos (1881-1909)*, junta de 23 de noviembre de 1881].

¹⁸ AMP, caja 86, carpeta 7.

¹⁹ *El Defensor de Granada*, 11 de septiembre de 1881.

Guía de Granada (1892)²⁰. El conjunto de obras que componían el mencionado lote quedó integrado por los siguientes lienzos, para cuya ordenación mantengo la atribución y medidas del inventario de la época²¹:

- Corrado Giaquinto. *La venida del Espíritu Santo*. L. 2,61 x 0,63 m. (Inv. 1177).
- Corrado Giaquinto. *La Adoración de los Pastores*. L. 2,60 x 0,65 m. (Inv. 1176).
- Corrado Giaquinto. *La flagelación de Nuestro Señor*. L. 1,40 x 0,98 m. (Inv. 344).
- Escuela de Van Dyck. *Alegoría de la Primavera*. L. 1,25 x 1,75 m. (Inv. 1818).
- Giovanni Lanfranco. *Combate de gladiadores en banquete*. L. 2,31 x 3,58 m. (Inv. 1114).
- Luca Giordano. *Bethsabé*. L. 2,57 x 3,28 m. (Inv. 1121).
- Vicente Carducho. *La Salutación*. L. 1,80 x 1,37 m. (Inv. 94).
- Vicente Carducho. *La Visitación*. L. 1,80 x 1,37 m. (Inv. 522).
- Jacques van Arthois. *País con figuras*. L. 1,68 x 2,90 m. (Inv. 2849).
- Jacques van Arthois. *País con figuras*. L. 1,68 x 2,90 m. (Inv. 2850).
- Antonio Pereda. *Carlos I y Felipe II sentados en su trono*. L. 1,61 x 2,12 m. (Inv. 368).
- Escuela de Rubens. *Dido y Eneas*. L. 1,46 x 0,95 m. (Inv. 1744).
- Francesco Bassano. *Viaje de Jacob*. L. 1,55 x 2,57 m. (Inv. 730).
- Copia de Rubens. *Mercurio y Argos*. L. 2,70 x 3,45 m. (Inv. 1643).
- Francisco Collantes. *El incendio de Troya*. L. 1,45 x 1,95 m. (Inv. 2197).
- Francisco Bayeu. *Cristo crucificado*. L. 3,07 x 2,00 m. (Inv. 2667).
- Copia de Guido Reni. *Hipómenes y Atalanta*. L. 2,05 x 2,80 m. (Inv. 2670).
- Philipp Peter Roos, «Rosa de Tivoli». *Animales de varias especies*. L. 1,95 x 2,90 m. (Inv. 1642).
- Escuela italiana. *La escala de Jacob*. L. 1,55 x 2,21 m. (Inv. 2022).
- Copia de Guido Reni. *La Caridad*. L. 1,38 x 1,07 m. (Inv. 2505).

En cualquier caso, no cabe duda que se trataba de un estimable fondo, cuya calidad en algunos caso tan sólo se intuía. Por entonces se valoraba, en especial, *Combate de gladiadores en banquete* (ca. 1638) de Lanfranco, por integrar el grupo

...

20 «Los cuadros de la Universidad»: *El Defensor de Granada*, 10 de diciembre de 1881. Considerando la abundante bibliografía específica de cada una de las pinturas aquí reseñadas, y en modo alguno pretender elaborar un catálogo razonado, sino antes bien reconstruir la vinculación histórica de tales obras con la Universidad de Granada, las referencias deben circunscribirse a los siguientes inventarios: AA.VV. «El Prado disperso. Cuadros depositados en Granada I»: *Boletín del Museo del Prado*, 11 (1983), pp. 115-130; AA.VV. «El Prado disperso. Cuadros depositados en Granada II»: *Boletín del Museo del Prado*, 12 (1983), pp. 179-196; AA.VV. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas I. La Colección Real*. Madrid, Espasa Calpe, 1990; AA.VV. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, Espasa Calpe, 1991; AA.VV. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas III. Nuevas adquisiciones, museo iconográfico, tapices*. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

21 AMP, caja 86, carpeta 7. *Relación de los quadros que existen en los Almacenes de ese Museo y que á juicio de la Dirección del mismo pueden cederse en calidad de depósito á la Universidad de Granada (1881)*.

de seis cuadros de la Historia de Roma realizados durante la etapa napolitana el maestro parmesano, a instancias del sexto conde de Monterrey, con destino al Palacio del Buen Retiro²². Procedente también de este conjunto sería *El incendio de Troya*, donde su autor, el madrileño Francisco Collantes, demuestra la soltura adquirida en la representación de perspectivas arquitectónicas. Por su parte, el Viaje de Jacob de Francesco Bassano mostraba la mejor versión de la Salida para Canaán (Palacio Ducal, Venecia) pintada hacia 1579 por su padre Jacopo Bassano para Jacopo Contarini²³. Los tres lienzos de Giaquinto evidencian, a pesar de su extraordinario valor, que las colecciones del pintor en el Prado no quedaban mermadas con este depósito. De hecho, *La flagelación de Cristo* (ca. 1754) formaba parte de la serie de ocho pinturas sobre asuntos de la Pasión realizada por el italiano para el oratorio del rey en el Buen Retiro.

Mayor atención ha merecido la obra de Guido Reni, considerada como “copia” en el caso del espléndido *Hipómenes y Atalanta* (1618-1619), que en la actualidad se incluye entre las cien mejores obras de la pinacoteca madrileña. Se trata así del cuadro de la colección del marqués Giovan Francesco Serra, adquirida luego por el conde de Peñaranda en Génova con destino a Felipe IV, pasando a decorar las estancias del Alcázar de Madrid. Aunque ya desde 1666 era considerada como una de las más valiosas piezas de la Colección Real, cuando en el siglo XIX pasó al Museo del Prado procedente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los Madrazo, poseedores de otro ejemplar de idéntica composición –procedente de la Casa Ducal de Altamira–, lo relegaron a las copias; razón por la cual, y a pesar de tratarse de una de las obras maestras del artista boloñés, la pintura quedó depositada en Granada. Fue ubicada en el Decanato de la Facultad de Derecho, pasando posteriormente a la Secretaría de la Facultad de Letras, donde permaneció hasta 1965. Por otro lado, y procedente de las órdenes eclesiásticas sería *Betsabé en el baño* (ca. 1685) de Lucas Jordán, descrita por Antonio Ponz en el colegio de San Pablo de Córdoba, como pareja de *Marco Curzio lanzándose a la sima*. El cuadro se hallaba en 1803 en la colección de Manuel Godoy.

Sólo tres pinturas españolas –sin contar las atribuciones recientes– integraban este depósito, aunque su procedencia avalaba sin duda la calidad de todas ellas. Además del cuadro de Collantes, pintado para el Ben Retiro, cabe resaltar el doble retrato regio de *Carlos V y Felipe II* (1639-1640), atribuido entonces a Pereda, y hoy obra indubitable de Antonio Arias Fernández. Concebido como programa de exaltación dinástica para el Salón Dorado del Alcázar de Madrid,

...

²² Vid. Úbeda de los Cobos, Andrés. «El ciclo de la Historia de Roma antigua», en Úbeda de los Cobos, Andrés, (ed.). El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 176, 206-209.

²³ Falomir, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 64.

forma parte de los cuatro lienzos pintados por el artista madrileño, junto con los otros retratos de reyes realizados por Félix Castelo, Jusepe Leonardo, Francisco Camilo, Francisco Fernández, Pedro Núñez, Francisco Rizi y Alonso Cano. Por su iconografía, siempre fue el cuadro de mayor valor institucional recibido por la Universidad de Granada procedente del Museo Prado, pues a pesar de no haber estado hasta entonces vinculado a la institución docente, se trataba del retrato de su fundador con mayor calidad de los conservados en la ciudad. Por esta razón siempre ocupó un lugar destacado en el Rectorado, primero en el Salón de Rectores, posteriormente en el Salón de Claustro -Paraninfo- y por último en el despacho del rector. Aquí compartió espacio con una de las escasas pinturas de escuela norteña que integraron este primer depósito, como el lienzo flamenco *Mercurio y Herse*, identificado en los antiguos inventarios como una *Alegoría de la Primavera* de la escuela de Van Dyck. Aquí se incluyen otros dos *Paisajes con figuras*, adquiridos por Isabel de Farnesio a mediados del siglo XVIII. Atribuidos inicialmente a Nicolas Pietersz Berchem con destino al Palacio de Aranjuez, desde donde pasaron en 1847 a la colección del Museo del Prado, identificados como obras de Jacques d'Arthois.

Considerado en los antiguos inventarios como perteneciente a la escuela de Rubens, las investigaciones realizadas en los últimos años ha permitido identificar tanto *Mercurio y Argos* como *Dido y Eneas*, obras probables de Juan Bautista Martínez del Mazo, copiando composiciones originales de Rubens. No obstante, se trata de una atribución antigua, pues en la relación de cuadros almacenados en el Prado susceptibles de ser depositados en Granada, ya aparece manuscrita la asignación «por Mazo».

En definitiva, y a pesar de tratarse de pinturas procedentes de la Colección Real, en su mayoría italianas y algunas de extremada calidad, no gozaban entonces de una especial predilección por parte de los responsables de la pinacoteca nacional. Las obras se hallaban almacenadas y, aunque aparecían recogidas en sucesivos inventarios, incluso existía una absoluta falta de correspondencia en cuestiones técnicas, no tanto de atribuciones, como en el registro de sus dimensiones. En la selección no parece haber primado otra cosa que su belleza y tamaño, acordes con la finalidad pedagógica y decorativa que justificaba su traslado a la institución universitaria. De este modo, fueron colgados en el área institucional de la Universidad, distribuyéndose entre el Salón de Rectores, el Salón de Catedráticos, el despacho del rector y la Secretaría General. Los cuadros de *La Anunciación* y *La Visitación*, atribuidos a Carducho, se ubicaron en el Aula de Arte de la Universidad Literaria, mientras que los *Animales camino del Arca*, de Rosa de Tívoli, se consideró conveniente para adornar el Gabinete de Historia Natural donde podría hallar una cierta correspondencia con ese ámbito científico. Debido a su carácter sacro el *Cristo crucificado* (1792) de Francisco Bayeu -que algún autor considera pintado para el Oratorio del Rey en el Palacio Real de Madrid- quedó destinado a presidir el Salón Rectoral primero y el Salón de Claustro después. Este carácter preeminente no se abandonó con

el traslado del Rectorado al Hospital Real, ocupando actualmente uno de los testeros del llamado Salón Rojo o de Rectores. De este modo, en 1885, la renovada Universidad ya estaba dispuesta para recibir la visita de Don Alfonso XII, quien «mostró especial interés por los cuadros exhibidos e identificando alguno de ellos con gran acierto»²⁴.

El depósito de 1904

Nuevamente, en 1904, el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Francisco de Paula Villa-Real y Valdivia, solicitaba del Ministerio de Fomento «un conjunto de cuadros de autores modernos» con los que exornar las vacías paredes del centro. La petición obtuvo como resultado una Real Orden, de 7 de octubre de ese mismo año, por la que se concedía el depósito de siete lienzos procedentes del Museo de Arte Moderno²⁵. Para el efecto, su director, el pintor Alejandro Ferrant, seleccionó un conjunto de obras de entre las que habían alcanzado un premio o mención honorífica en alguna de las Exposiciones Nacionales celebradas durante los últimos años del siglo XIX, y habían sido adquiridas por el Estado. Las obras fueron recibidas el 14 de abril de 1905, y con ellas se procedió a completar el exorno de las dependencias de la Facultad de Filosofía y Letras²⁶.

Los lienzos, *Paso de una procesión* de Elena Brockmann, *No hay boda. Interior de la capilla del Buen Consejo, de San Isidro el Real*, de José Bahamontes Agudo, y *Patria y Fe* de Ubaldo Fuentes Redondo, tenían en común haber obtenido medalla de tercera clase en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1892, 1897 y 1901, respectivamente. En este último certamen también fueron galardonados con idéntico premio Adela Ginés Ortiz por *Casa de vecindad* y Ramón Pulido Fernández, autor de *Mater Purissima*, también integrantes del mencionado depósito y propiedad, como el resto, del Estado. No llegó a materializarse el depósito en Granada de *Perdonar nos manda Dios*, de Luis García Sampedro –medalla de segunda clase en la Nacional de 1895– porque se hallaba cedida al Palacio Episcopal de Palencia. Ante lo que suponemos pudo deberse a un error en la confección de la relación de obras del nuevo depósito granadino, hubo de dictarse una Real Orden de 27 de marzo de 1905 por la que se sustituía el depósito de este lienzo por otro de Ramón Pulido. Distinto origen presentaba el *Tránsito de Moisés*, pintura nazarena de Joaquín Espalter, pre-

...

²⁴ AUG, *Libro de Claustros* (1885).

²⁵ Archivo del Casón del Buen Retiro (ACR), *Expediente sobre las obras de este Museo depositadas en la Universidad de Granada* (1904); AUG, libro 1973. *Libro copiador de Reales Ordenes de la Superioridad* (1904), ff. 92 y vt².

²⁶ AUG, leg. 3067. *Inventario de bienes muebles existentes en la Facultad de Filosofía y Letras* (1910). En efecto, este conjunto de cuadros constituía prácticamente el único patrimonio del centro junto a medio centenar de mapas.

sentada por el pintor catalán a la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1842, desde donde pasó al Prado.

Aunque, sin duda, la pieza de mayor calidad de este depósito sería Wamba rechazando la corona (1819) de Juan Antonio Ribera Fernández, pintura culminante entre las que adoptan en España el lenguaje plástico del neoclasicismo davidiano. Fue realizada para servir de pareja a su otra pintura Cincinato abandona el arado para dictar leyes en Roma (ca. 1806) –cuadro depositado en el Museo de Cáceres entre 1919 y 1987–, con objeto de ser ubicada en el salón central del desaparecido Casino de la Reina, en Madrid, desde donde pasó en 1863 al Museo del Prado. El lienzo quedó vinculado a la Facultad de Filosofía y Letras desde la fecha de su llegada a Granada, siendo emplazado en el Salón del Decanato. Más tarde pasó a la Secretaría General de la Universidad, en el antedespacho del Secretario, quedando desde 1947 en el Palacio de las Columnas, sede primero de los estudios de Letras y luego de Traducción e Interpretación. La inclusión de la obra entre las que figuraron en la exposición “La pintura de Historia del siglo XIX en España” (Madrid, 1992) motivó, primero, el levantamiento temporal del depósito y, luego, su extinción definitiva en junio de 1992²⁷.

El depósito de 1944

El 16 de marzo de 1920, José Manuel Segura, presidente del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, solicitaba de la Dirección General de Bellas Artes un conjunto de cuadros de los existentes en el Museo del Prado, «que por deficiencias de local no se pueden en él exponer» y «donde puedan inspirarse los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, y á la vez sirvan de estudio para cuantos lo visitan». El Patronato del Prado, bajo la dirección de Aureliano de Beruete, accedió a la petición seleccionando seis pinturas, dos de la colección real y otras cuatro procedentes del Museo de la Trinidad. Así, por Real Orden de 27 de marzo de 1920 un nuevo lote de obras era depositado en Granada²⁸. El interés de este depósito

...

²⁷ AUG. *Orden Ministerial*, 27 de noviembre de 1991. Esta resolución afectó a otras veintiséis piezas distribuidas por todo el Estado español, entre ellas *La expulsión de los judíos*, de Emilio Sala, y *La conversión del Duque de Gandía*, de José Moreno Carbonero, depositadas en el Museo de Bellas Artes de Granada

²⁸ AMP, caja 86, carpeta 7. *Expediente sobre cesión en depósito de cuadros en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada* (1920). En 1942, Antonio Gallego Burín volvía a gestionar el depósito de cuadros procedentes del Prado –así como de armas y armaduras– en el Museo de Bellas Artes de Granada, para el cual ya había sido dispuesta su instalación en el Palacio de Carlos V. A pesar de las «favorables impresiones» comunicadas al respecto por Juan Antonio Sánchez Cantón, subdirector del Prado, nada se resolvió entonces, habiendo de esperar a la inauguración efectiva del Museo, y al subsiguiente depósito de 16 de mayo de 1958 [Archivo de la Alhambra (AA). *Libro de actas de sesiones plenarias del Patronato*, 6 de marzo y 30 de mayo de 1942].

radica en que uno de los cuadros que integraban el conjunto -*Enrique IV*, de Alonso del Arco- fue más tarde depositado en la Universidad de Granada, donde aún permanece, como a continuación referiré.

Periódicamente, se ordenaba desde la Dirección General de Bellas Artes la elaboración de informes acerca de la integridad y estado de conservación de los lienzos depositados. El primero que conocemos fue ordenado en 31 de diciembre de 1943, siendo contestado por la institución universitaria en la manifestación «que desde luego se hallan en perfecto estado y en el lugar que se señalan»²⁹. A lo largo de esta década, la Universidad de Granada conoció una sorprendente expansión física al hacerse cargo de toda la manzana que conformaba el antiguo Colegio de San Pablo. Ampliación más real si cabe al trasladarse diferentes facultades a otros tantos inmuebles en la ciudad. Por tanto, según vemos, se originaron mayores necesidades de «ornamentación», que motivaron nuevas peticiones de depósitos de cuadros.

En 14 de marzo de 1944 el rector Antonio Marín Ocete -a la sazón, vocal de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Granada- requería del presidente de dicha Junta -Conde las Infantas- el depósito de una serie de lienzos «de mediano valor artístico», procedentes de los fondos no expuestos, y con los cuales «decorar algunos locales de esta Universidad y de nuestro Colegio Mayor [San Bartolomé y Santiago]». La relación era muy precisa al incluir cuarenta y ocho cuadros con sus correspondientes títulos y números de inventario, a los que unos días después se incorporaban dos bodegones de Julián Sanz del Valle para el comedor del Rectorado, todo lo cual se recibió a lo largo de los meses subsiguientes³⁰. A pesar de que cada una de estas piezas formaban parte de los fondos del Museo Provincial, se incluyeron no obstante un cuadro del Museo del Prado y cinco lienzos procedentes del Museo Nacional de Arte Moderno; estos últimos habían sido depositados en el de Granada por Orden Ministerial de 18 de junio de 1935³¹. En concreto se trataba de una pintura entonces atribuida a Juan Carreño de Miranda, tres lienzos de Carlos de Haes -de los que se depositaron dos-, otro de José Jiménez -no depositado- y uno más de Antonio Muñoz Degrain³². Según el acta de depósito sólo se entregaron

...

²⁹ AUG, leg. 4659. Hasta la creación del Secretariado de Patrimonio, esta labor de control era realizada por el oficial mayor de la Universidad de Granada.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ACR. *Acta de depósito del Museo Nacional de Arte Moderno en el Provincial de Bellas Artes de Granada*, 18 de junio de 1935. El documento incluía las siguientes ocho paisajes de pequeño formato: uno de Aureliano de Beruete, otro de José Jiménez, cinco paisajes y marinas de Carlos de Haes, y un tema mitológico de Muñoz Degrain.

³² Archivo del Museo de Bellas Artes de Granada (AMG). *Resolución de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada sobre depósito de cuadros en la Universidad de Granada*, 17 abril 1944; AMG. *Resolución Ministerial sobre depósito de cuadros del Museo Provincial de Bellas Artes en la Universidad de Granada*, 23 de mayo de 1944; AMG. *Acta de depósito del Museo Provincial de Bellas Artes en la Universidad de Granada*, 1º de agosto de 1944.

los titulados *Patio del Monasterio de Piedra y Tajo colorado (río Piedra de Aragón)*, de Haes, procedentes ambos de la donación efectuada por Jaime Morera al Museo de Arte Moderno, y aceptada por Real Orden de 10 de junio de 1899; así como *La metamorfosis de las Hélades*, integrado en el museo estatal desde la testamentaría de Muñoz Degrain, en inventariada como *Paisaje pantanoso (Fábula de Lampecia y Febe)*. Los primeros fueronemplazados en la Sala Azul del Rectorado, mientras que el último quedó vinculado a la Facultad de Medicina donde en la actualidad se mantiene. En 1958 los cuadros de Haes regresaron al Museo Provincial, al tiempo que el Museo Nacional de Arte Moderno determinaba directamente el depósito del óleo de Muñoz Degrain en la Universidad, por la Orden Ministerial de 20 de enero de 1947. La pieza de mayor interés de este lote sería *Enrique IV*, atribuido entonces a Juan Carreño de Miranda, y que recientes investigaciones asignan a Alonso del Arco. Procede el lienzo del convento segoviano de Santa María del Parral, por haber sido el monarca castellano su fundador, pasando con motivo de la desamortización al Museo de la Trinidad. Integrado en las colecciones del Prado, permaneció desde 1884 en depósito en el Colegio de Abogados de Madrid, hasta el incendio del Palacio de Justicia de 1915. El 27 de marzo de 1920 una Real Orden dictaba su nuevo destino en el Museo de Bellas Artes granadino. Tanto la Resolución Ministerial como la correspondiente acta de depósito de 1944, incluían esta pintura en la relación de cuadros depositados en la Universidad de Granada. Sin embargo, y a pesar de lo resuelto por la Dirección General de Bellas Artes, la obra no llegó a integrar la colección universitaria hasta el 10 de enero de 1947, en que se formalizó un nuevo depósito por parte del Museo Provincial³³.

El depósito de 1976

La organización, desde 1964, por parte del Museo del Prado, de la exposición «Pintura italiana del siglo XVII» motivó el traslado a Madrid de dos de los cuadros más valiosos depositados en Granada. Concretamente se trataba del *Combate de gladiadores*, de Giovanni Lanfranco, y el cuadro de Guido Reni –erróneamente conceptualizado como “copia” en los documentos oficiales–, *Hipómenes y Atalanta*. Lo que parecía inicialmente una retirada temporal, unas semanas más tarde se confirmaba como un levantamiento efectivo del depósito, teniendo en cuenta la gran calidad de estas dos obras. No obstante, y en compensación, el Patronato del Museo del Prado manifestaba hacerse cargo “de la necesidad de decoración de los salones de la Universidad, y en caso de que estas piezas hubiesen de permanecer en Madrid, serían reemplazadas por otras análogas en calidad y dimensiones”³⁴. Lo cierto es que

...

³³ AMG. Acta de depósito del Museo Provincial de Bellas Artes en la Universidad de Granada, 10 de enero de 1947. La pintura se integró en un lote compuesto por otros diez cuadros que, a pesar de figurar en el acta de depósito de 1944, no se habían entregado aún a la Universidad.

³⁴ AMP, caja 86, carpeta 7. *Expediente de retiro de parte del depósito de cuadros en la Universidad de Granada (1964-1969)*. Resolución Ministerial, de 21 de julio de 1964.

la política de depósitos de fondos pictóricos estaba próxima a su fin, y el Museo del Prado se hallaba inmerso en la recuperación de un importante legado que mantenía disperso por todo el mundo a través de centros, instituciones públicas y representaciones diplomáticas. La confirmación de este extremo se produjo a finales de 1964, en que el Patronato del Prado determinaba la extinción del depósito de otros dos lienzos de su propiedad que se hallaban en la Universidad de Granada desde 1881: *Destrucción de Troya*, de Francisco Collantes, y *Dido y Eneas*, copia de Rubens³⁵. Los cuatro lienzos fueron retirados finalmente por Alfonso E. Pérez Sánchez, en representación del Museo Nacional, el 2 de marzo de 1965.

En septiembre de 1968, y en una de las primeras acciones de Federico Mayor Zaragoza como rector de la Universidad de Granada, éste manifestó su interés por la devolución de los cuadros enviados a Madrid en 1965 o su reemplazo por otros de análoga calidad y dimensiones. Así, en oficio remitido al director del Museo del Prado recordaba aquel ofrecimiento compensatorio por parte del Patronato que hasta el momento no había tenido efecto, al tiempo que le reiteraba la conveniencia de disponer el depósito de varias pinturas para «la decoración de algunos salones de esta Universidad», y poder atender así sus «necesidades de ornamentación». La respuesta fue inmediata desde la dirección de la pinacoteca, manifestando hallarse en estudio la inmediata realización del depósito de «un importante lote de pinturas» del Prado en la ciudad de Granada, «para difusión de la misma y conocimiento de los estudiantes, universitarios y de Bellas Artes»³⁶. Pero antes de materializar el proyecto anunciado, se exigieron informes acerca del estado de conservación en que se hallaban los cuadros depositados en la institución académica –Orden Ministerial, de 24 de marzo de 1969-. El entonces vicerrector, Emilio Orozco Díaz, respondía ser “bueno, pues se hallan colocados en lugares de condiciones adecuadas y además pueden ser contemplados por los estudiosos sin obstáculo alguno”. La respuesta no debió satisfacer a los responsables de la primera pinacoteca nacional que decidieron levantar definitivamente el depósito de diez cuadros procedentes de la cesión de 1881, imponiendo nuevas condiciones de exhibición y conservación, como se verá.

El proyecto se refería a la iniciativa por parte de la Dirección General de Bellas Artes de habilitar unas salas de la planta baja del Palacio de Carlos V para la exhibición de un conjunto de pinturas propiedad del Museo del Prado, lo cual determinó la práctica extinción del depósito universitario de 1881. El convenio firmado por el Ministerio de Educación y Ciencia con el Patronato de la Alhambra y Generalife y el Museo Provincial de Bellas Artes establecía una tutela compartida sobre un amplio conjunto de pinturas que, a partir de ese momento, sería conocido como el «Depósito del Prado», quedando obligadas ambas instituciones «a que la conservación de

...

35 *Ibidem*.

36 *Ibid.*

estas obras de arte se realice con las debidas garantías y seguridades, y de conformidad con las instrucciones dadas al respecto por la dirección del Museo Nacional del Prado». Entre las condiciones del depósito figuraba de forma explícita cómo los cuadros debían «ser expuestos en una o varias Salas de Exposición contiguas y en ningún caso, en despachos, oficinas o almacenes». Con ello se pretendía, por un lado, reunificar y racionalizar la dispersión de obras procedentes del Museo Nacional en un espacio homogéneo, de indudable empaque arquitectónico y epicentro del interés turístico de la ciudad. Por otra parte, su proximidad con el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán y el Museo de Bellas Artes suponía una ampliación de la oferta cultural ofrecida por la Alhambra, enriqueciendo el panorama histórico de las artes locales mediante la incorporación de un variado conjunto de pintura europea de los siglos XVII y XVIII, principalmente³⁷. El conjunto integraba un número aproximado a las cuarenta pinturas sobre lienzo, tabla y cobre de un amplio elenco de artistas como Esteban March, Pedro Orrente, Francesco da Ponte Bassano, Giuseppe Cesari (Caballero de Arpino), Hendrick de Clerck, Denis van Alsloot, Jacques d'Arthois, Abraham Willemsen, Joris van Son, Peeter Snayers, Cornelio Claesz van Wieringen, Christophe van der Lamer, David Teniers, Alexander Coosemans, Gaspar Dughet, Camillo Procaccini, Carlo Maratti, Lucas Jordán, Pierre Mignard, Acisclo Antonio Palomino, Luis Meléndez, Francisco Bayeu, Bartolomé Montalvo. Entre las piezas que se exhibieron en estas salas se hallaban nueve cuadros procedentes del primero de los depósitos del Prado en la Universidad de Granada, si bien la Orden Ministerial incluía otros dos –*La Anunciación* y *La Visitación*, atribuidos aún a Carducho– que finalmente no fueron trasladados permaneciendo en la actualidad en las dependencias universitarias. Además, la Dirección General –a instancias del Prado– aprovechó la ocasión para extinguir el depósito del lienzo titulado *Betsabé en el baño*, obra de Lucas Jordán, reintegrándolo a los fondos del museo estatal³⁸.

...

37 La Dirección General de Bellas Artes anunciaba al Patronato de la Alhambra el próximo envío del lote de pinturas procedentes del Prado, al que «deberán unirse una parte de las obras que dicho Museo tiene depositadas en la Universidad a fin de integrar juntas una colección cuya exhibición está orientada para atender las necesidades formativas del alumnado universitario» [AA. *Libro de actas del Patronato de la Alhambra (1965-1972)*, comisión ejecutiva de 16 de octubre de 1970]. El conjunto de cuadros se recibió a finales de 1970 [AA. *Libro de actas del Patronato de la Alhambra (1965-1972)*, sesión plenaria de 1 de diciembre de 1970]. En 1972 y 1978 algunas de las piezas procedentes de la Universidad fueron intervenidas por Fernando Soriano Quirós y Manuel López Vázquez, respectivamente, con aportación económica del Patronato de la Alhambra. Varias de aquellas pinturas fueron finalmente reintegradas al Prado en 1985.

38 AMG. *Orden Ministerial de 27 de julio de 1970, sobre traslado al Palacio de Carlos V de once cuadros del Museo del Prado depositados en la Universidad de Granada*; AMG. *Orden Ministerial de 27 de julio de 1970, sobre depósito de cuadros del Museo Nacional del Prado en el Palacio de Carlos V de Granada*. Un año antes, por Orden Ministerial de 24 de marzo de 1969, la Universidad revisó el estado de conservación de las pinturas pertenecientes al depósito de 1881, manifestando el entonces vicerrector, Emilio Orozco, cómo aquél era bueno, colocados los cuadros “en lugares de condiciones adecuadas y además pueden ser contemplados por los estudiosos sin obstáculo alguno”. Al mismo tiempo se aprovechaba para recordar el ofrecimiento del Patronato del Museo de compensar con piezas equivalentes las devueltas a Madrid en 1965.

La reacción de las autoridades universitarias, ante lo que consideraban el «desmantelamiento de todos los locales y dependencias de la Universidad de Granada» del conjunto de pinturas «con dignidad difícilmente inigualable» se expresa sin ambigüedades en un oficio del rector a la Dirección General de Bellas Artes:

«Poco puede discutir el depositario cuando recibe las indicaciones del propietario. Pero quisiera, sin embargo, que la devolución se realizará de acuerdo con un programa bien ordenado y específico.»³⁹

La respuesta de la dirección del Prado a la Dirección General, en 13 de abril de 1970, se reafirmaba en la finalidad formativa y pedagógica de tal iniciativa, dirigida antes que a nadie al alumnado universitario:

«Le agradecería que dijese al Rector que haga ver a esos señores catedráticos que sería absurdo que la Universidad, lejos de favorecer un proyecto de esta naturaleza, que no tiene más finalidad que la formación estética de sus estudiantes, pongan dificultades y sea ella la que prive a Granada del gran beneficio que se le ofrece de medio centenar de cuadros. Se trata de un generoso programa cultural en gran parte universitario que es la Universidad la que mejor debe saber valorarlo.»⁴⁰

Finalmente, en compensación, la Orden Ministerial de 27 de julio de 1970 anuncia el próximo depósito en la institución académica de «otras diversas telas (al ser posible de pintores de la escuela granadina)», de entre las conservadas en los almacenes del Museo Provincial de Bellas Artes. Todo lo cual no se materializó hasta seis años más tarde⁴¹. De tal forma finalizó este período de noventa años de depósitos directos del Museo del Prado en la Universidad de Granada, renovándose la relación de ésta con el museo granadino. A partir de 1976, se sucedieron nuevas cesiones de pinturas a la institución académica, y entre ellas, algunas pertenecientes al Prado. Así, el 16 de octubre de 1975, se retomaba la promesa incumplida de compensar con otros cuadros las piezas que habían pasado al museo provincial. Para justificar dicha acción se puso de manifiesto la necesidad de decorar las nuevas dependencias universitarias habilitadas en el antiguo Palacio de la Madraza. De tal forma, que en 30 de junio de

...

39 AMP, caja 86, carpeta 7.

40 *Ibidem*.

41 Sobre los depósitos del Museo de Bellas Artes de Granada en la Universidad, vid. Tenorio Vera, Ricardo. «El Museo de Bellas Artes de Granada en la Universidad de Granada. Depósitos», en Galera Mendoza, Esther (coord.). *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, v. 1. Granada, Universidad, 2006, pp. 277-300.

1976, el Ministerio de Educación y Ciencia resolvió que con ajuste a la relación de obras «propiedad del Estado y que se conservan en el Museo de Granada -Sección de Bellas Artes-, sean entregadas, en calidad de depósito temporal, a la Universidad de la citada Capital para su ambientación en el Palacio de la Madraza»⁴². Entre las piezas seleccionadas por éste, se incluían -dentro de un heterogéneo lote, que permanecía almacenado, y entre el que se incluía un tapiz flamenco- un lienzo propiedad del Prado, de temática histórica, y realizado por el madrileño Luis Álvarez Catalá. Se trataba de *Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores*, obra galardonada con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Adquirida por el Estado, por Real Orden de 3 de mayo de 1867 pasó al Museo de la Trinidad, y en 1894 al recién creado Museo de Arte Moderno. Desde abril de 1921 estuvo depositado el cuadro en la Facultad de Derecho de Madrid, pasando al Museo Provincial de Bellas Artes de Granada en 1958 y depositándose finalmente en la Sala de Coloquios del Palacio de la Madraza -perteneciente a la Universidad-, por Real Orden de 15 de julio de 1976. Con motivo de la celebración de la muestra «Pintura española del siglo XIX: de Goya a Picasso» (Roma-Milán, 1991), se procedió al levantamiento temporal del depósito de esta obra⁴³; si bien el cuadro volvió a Granada en 1993 tras recorrer buena parte del territorio nacional con motivo de la muestra «Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo» (varias sedes, 1992-1993).

El depósito de 1979

Nuevamente, la recién culminada rehabilitación del Hospital Real de Granada, como sede del Rectorado, hacia 1980, justificó aún un nuevo depósito pictórico por parte del Museo Provincial. El entonces rector, Antonio Gallego Morell, en compensación al depósito, comprometía a la Universidad a hacerse cargo de la restauración de las pinturas que fueron entregadas. Dentro de éste se autorizó el traslado de siete cuadros pertenecientes al barroco granadino, cuyo amplio formato determinaban su ubicación inicial en las dependencias de la Biblioteca General Universitaria. El acta de depósito, formalizada el 29 de enero de 1981, incluía además un nuevo lienzo propiedad del Prado de grandes dimensiones, que estaba llamado a adquirir un elevado papel institucional por su ubicación en el Rectorado.

Me refiero a la *Muerte del Príncipe de Viana* (1887) obra realizada por el pintor alicantino Vicente Poveda Juan durante su estancia de pensionado en Roma,

...

42 AMG. *Resolución Ministerial de depósito en la Universidad de Granada de cuadros procedentes del Museo Provincial*, 30 de junio de 1976.

43 AUG. *Orden Ministerial sobre levantamiento temporal del depósito de obras propiedad del Estado y pertenecientes a los fondos del Museo del Prado*, 18 de abril de 1991.

siendo presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año en la que obtuvo medalla de tercera clase. Adquirida entonces por el Estado, fue destinada a servir de modelo para la formación de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Granada, dependiente de la Diputación Provincial⁴⁴. La Comisión Provincial expresó su agradecimiento por la cesión, designando al propio Riaño como encargado de la recepción de las piezas; si bien, en agosto del año siguiente se facultaba a Carlos Martínez para tal misión, «en bien de las artes granadinas». Sin embargo, la obra pasó directamente al museo granadino, donde dadas sus grandes dimensiones permaneció largo tiempo almacenada. Por Orden Ministerial de 15 de enero de 1979, se dispuso el depósito del cuadro en la Universidad de Granada, confirmándose la entrega en 29 de enero de 1981 con destino a la decoración de la Biblioteca General Universitaria del recientemente habilitado Rectorado⁴⁵, presidiendo desde entonces el Salón Rojo del Hospital Real.

El depósito de 1981

Por último, el 15 de diciembre de 1981, el Museo Provincial firmaba otra acta de depósito de cuadros en la Universidad de Granada. En efecto, a partir de esa fecha, el edificio que durante más de dos siglos había albergado a la Universidad Literaria, quedaba destinado únicamente a servir de sede de la Facultad de Derecho, de lo que se derivaron nuevas necesidades de «ornamentación» de salas nobles, tras el traslado del Rectorado al Hospital Real. Por esta razón, el entonces decano -José Cazorla Pérez- solicitaba en 14 de agosto de 1980 el conjunto de retratos de directores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, recogidos por el Museo Provincial en 1973. Como consecuencia de ello, a fines de 1981, se depositaban en el centro docente un lote de veinte lienzos compuesto por cinco pinturas del barroco local, otros catorce retratos de directores de la extinta Sociedad, y uno propiedad del Prado.

En esta ocasión se trataba de una pintura perteneciente a una serie de cuatro terminados en parábola u óvalo sobre la hagiografía, presumiblemente, de San Juan de Mata, y procedentes de la antigua iglesia de la Trinidad de Madrid. En 1900, tras el derribo del edificio religioso, las pinturas pasaron al Museo del Prado, siendo depositadas en 1958 en el Museo Provincial de Bellas Artes de

...

⁴⁴ AMP, caja 86, carpeta 7. *Expediente sobre cesión de cuadros al Museo Provincial de Granada (1887)*. Real Orden, de 18 de noviembre de 1887. Junto a esta obra, se incluía además un cuadro de Silvio Fernández premiado en el certamen nacional, y titulado A las fieras. Este lienzo (Inv. 6516) fue depositado posteriormente por el Museo Provincial en el Ayuntamiento de Granada, donde aún permanece.

⁴⁵ AMG. *Orden Ministerial*, 15 de enero de 1979; AMG. *Acta de depósito*, 29 de enero de 1981.

Granada⁴⁶. Este *Pasaje de la vida de San Juan de Mata*, atribuido recientemente a Manuel de Castro, quedó depositado en la Universidad de Granada en 1981, destinándose al Salón Rojo de la Facultad de Derecho donde en la actualidad se halla.

A partir de entonces, y hasta la actualidad no se han producido nuevos ingresos de pinturas propiedad del Museo del Prado en la Universidad de Granada; antes al contrario se ha procedido en las últimas décadas al levantamiento definitivo de dos cuadros ubicados en dependencias académicas -*Carlos I y Felipe II*, de Arias Fernández, y *Wamba rechazando la corona*, de Juan Antonio Ribera-, así como de otros cuatro que habían pasado al llamado «Depósito del Prado» en el Palacio de Carlos V -*Mercurio y Argos*, de Martínez del Mazo, así como los cuadros de Giaquinto representando la *Adoración de los Pastores*, *Flagelación de Cristo* y *Pentecostés*-.

Según se ha reseñado, hasta seis han sido las ocasiones a lo largo de un siglo en que la Universidad de Granada ha recibido cuadros del Museo del Prado en calidad de depósito temporal. A ellos habría que sumar los procedentes del Museo de Bellas Artes de Granada que, si bien quedan fuera de este análisis, supusieron en algún momento una ocasión indirecta para la incorporación de obras propiedad de la primera pinacoteca del país. La iniciativa de dispersión de fondos, a través de entidades provinciales, además del carácter práctico derivado de la descongestión del saturado museo nacional, permitía recuperar una de las principales funciones de la obra artística como «medio de ilustración y enseñanza». Sin embargo, la realidad fue muy distinta dado que, ubicadas tales piezas en estancias y dependencias administrativas, su acceso quedó en la práctica restringido al grupo de funcionarios universitarios. Por tanto, antes primaron las necesidades de decorado y ambientación que la utilidad formativa para alumnos y estudiosos. Esta razón, y la revisión general llevada a cabo por los responsables del Prado sobre sus fondos determinaron el paulatino levantamiento de estos depósitos. De ahí que, en la actualidad sólo permanezcan once cuadros de los treinta y cinco que en total han ornado las dependencias universitarias desde 1881.

...

46 Por Orden Ministerial de 29 de noviembre de 1990, se dictaba el levantamiento del depósito de los tres lienzos ubicados en el Museo Provincial, cuya acta definitiva es de 24 de febrero de 1997.



El Prado en femenino

Ana Aranda Bernal
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Están a punto de concluir las dos primeras décadas del siglo XXI y cuando una Universidad española organiza una exposición de obras de arte, se observa con satisfacción naturalidad cómo sus comisarias son dos reconocidas investigadoras que avanzan en el conocimiento y lo difunden a través de su trabajo. Es cierto que no siempre ni en todos los ámbitos ocurre esto y, si nos trasladamos a la época en la que se realizaron las obras que componen la muestra, conviene que nos preguntemos en qué medida intervenían las mujeres en el proceso de creación y de qué forma los temas que protagonizaron reflejan su mundo, la realidad histórica que vivieron, las mentalidades que rigieron su sociedad y utilizaron las representaciones artísticas para influir en quienes las contemplaron.

Naturalmente, las características y dimensiones de este texto no permiten desarrollar con amplitud estas ideas, pero sí plantear un acercamiento al tema que complementa los análisis efectuados en otros capítulos.

Y en esa revisión, más allá de comprender cómo muchas mujeres se implicaron en las tareas de promoción, gestionando y financiando actividades artísticas y arquitectónicas, se debe hacer referencia a otros aspectos: su labor creativa, la fortuna de sus obras y la manera en que todas esas personas han sido representadas.

Si tenemos en cuenta que dos de las dieciséis piezas que componen esta muestra fueron realizadas por pintoras, es decir, un 12,5%, se están superando ampliamente los porcentajes habituales en que las obras de las artistas son exhibidas en museos y colecciones. En este caso no ha habido intencionalidad en la selección, sino que los avatares de depósitos y levantamientos de las pinturas y esculturas del Museo del Prado en las diferentes dependencias de la Universidad de Granada han dado lugar a esta situación. Pero incluso produciéndose esta afortunada circunstancia de visibilidad, es común que muchos visitantes disfruten contemplando las obras sin tomar conciencia de su excepcionalidad,

de las dificultades enfrentadas por las artistas durante su formación, proceso creativo, reconocimiento de su trabajo y, finalmente, conservación de sus obras.

Las dos pinturas de referencia son *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes*. Toledo (óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm), que Elena Brockmann pintó hacia 1892. Y *Casa de vecindad* (óleo sobre lienzo, 147 x 88 cm), realizada por Adela Ginés en 1901.

Ambas creadoras nacieron y se formaron en Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, precisamente cuando crece el número de mujeres dedicadas a la práctica artística. Si en los siglos precedentes el taller gremial de sus padres constituía un espacio de aprendizaje casi exclusivo para las niñas, las nuevas posibilidades de formación en academias, estudios y clases particulares, a pesar de las dificultades para su acceso, van a permitir que otras jóvenes con inquietudes puedan avanzar en su afición artística y, en determinados casos, desarrollar carreras profesionales.

Claro que para ser reconocidas y poder vivir del arte necesitaron salvar los obstáculos que la rígida sociedad decimonónica impuso con la intención de controlar la vida pública de las mujeres. Sin embargo, a pesar de las limitaciones por cuestiones de género que en los últimos años son objeto de análisis, contaron con un factor favorable, pues el mercado de arte de fines del XIX con un aumento en la demanda de obras por parte de la nueva clase burguesa, propició su trabajo.

En ese contexto el Museo del Prado se convirtió, a través de la copia de sus obras, en un medio de formación también para las mujeres, que además participaron y ganaron un 7,4% de los premios y medallas de las Exposiciones Nacionales¹. Como se ve, la representatividad es inferior a la de esta muestra y la mayoría de los reconocimientos les llegó en las modalidades de grabado, artes decorativas, o la pintura de los llamados géneros menores. Algo que guarda relación con la idea que se había establecido desde principios del siglo XIX sobre los temas que debían ser cultivados por las mujeres artistas.

Porque desde hacía tiempo se había establecido la idea general de que las mujeres artistas estaban especialmente dotadas para dedicarse a esos asuntos menores que, por otra parte, suelen ser objetos de tamaño pequeño. Naturalmente no es una regla que siempre se cumpla. También se conservan obras grandes realizadas por pintoras, las del Renacimiento, por ejemplo. Y es probable que ello indique su aspiración a que fueran imágenes contempladas y apreciadas por muchas personas, que llamaran la atención y quedaran para la posteridad. Pero es cierto que con más frecuencia las artistas utilizaron el formato pequeño para expresarse².

...

1 Muñoz López, Pilar. «Espacio de creatividad femenina en el arte español», en Arriaga Flórez, Mercedes. and Cols. (eds), *Mujeres, Espacio & Poder*, Sevilla, ArCibel, 2006, p. 451.

2 De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 384.

Quizá no debería extrañarnos, las clasificaciones de género menor y tamaño pequeño tienen algo en común apuntado desde el inicio de la crítica feminista, se atribuyen a obras sin pretensiones, con poca ambición, aunque eso sería matizable, propias de personas a las que se inculca desde el nacimiento falta de confianza y dependencia³. Y precisamente las mujeres han sido educadas para ser discretas tanto en su gestualidad corporal como en las acciones que debían llevar a cabo. Se ha incentivado que fueran laboriosas y aplicadas, pero sin olvidar que la prudencia y el recato debían ser virtudes que las guiaran.

Esto se evidencia en las Exposiciones Nacionales que contaron con participación femenina. De un total de 835 pinturas, los temas principales fueron naturalezas muertas (598), con predominio de flores y frutas (455) y paisajes (238). En relevancia siguen las representaciones de la figura humana (435), ya fuera en temas de género también llamados costumbristas (115) o retratos (219), de los cuales solo hubo 3 desnudos⁴.

En este último aspecto, merece la pena advertir que cuando se tacha de imperfecta la representación de una figura humana realizada por una artista, no se tienen en cuenta las trabas que esa mujer encontró durante su formación. A pesar de lo cual logró desarrollar su trabajo en un mundo de hombres y con una estética predominantemente masculina⁵. Eso sin tener en cuenta la pintura de desnudos, que ya de por sí en la historia del arte español es escasa y no destaca por su calidad. Algo comprensible cuando tampoco era habitual que los hombres practicaran con modelos vivos, sino copiando grabados y vaciados de yeso para no transgredir con falta de decoro las convenciones sociales y religiosas. De manera que, si las mujeres ni siquiera tenían acceso a las clases de dibujo del natural ni a modelos más allá de pintarse unas a otras, ¿qué se puede esperar del resultado?

El caso es que se consideraba el Museo del Prado como un lugar respetable, en el que una mujer podía estar sola y su actividad ser admirada, claro que al margen de la curiosidad que despertaba entre los visitantes el trabajo que la pintora estaba realizando, no se libraba de convertirse ella misma en un elemento de observación por parte del público. Es más, no solo las artistas sino las propias espectadoras eran en cierto modo cosificadas, como si fueran objetos expuestos en búsqueda de pretendientes, una situación que transfería a las salas del

...

³ Greer, Germaine. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, Bercimuel S.L., 2005, p. 383.

⁴ De Diego, op. cit, 392.

⁵ *Íbidem*.

Museo funciones de socialización semejantes a las de un comercio o un café⁶. Sin hablar de que la reacción de los espectadores masculinos ante los desnudos femeninos colgados de las paredes también se extendió a su percepción de las visitantes. Queda constancia de ello a través de las noticias humorísticas, caricaturas y poemas que en la década de los ochenta comenzaron a aparecer en la prensa. Y desde luego fue un tema tratado por la literatura de la época, en clave de convertir el Museo en un espacio para el flirteo y de creciente popularidad entre quienes buscaban placeres más carnales⁷.

A pesar de lo cual, y como se ha indicado, fue perfectamente admitido el estudio y trabajo de las mujeres copistas en sus salas. A modo de ejemplo y sin tener en cuenta a los extranjeros, entre los años 1873-1881 el Museo autorizó a 990 hombres a copiar sus obras y a 90 mujeres, de clases acomodadas y relacionadas con el mundo de la cultura, a copiar ciertas obras. De hecho, muchas de las copistas formaron parte de la corriente de murillismo fomentada por el pintor Antonio María Esquivel y se dedicaron a reproducir temas de carácter religioso.

Sin embargo, más allá de esta actividad formativa, algunas pintoras desarrollaron carreras profesionales como Clara Salazar, María Luisa de la Riva, Marcelina Poncela y también Adela Ginés o Elena Brockmann, las autoras de dos de las obras expuestas.

Adela Ginés (1846-1918) estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, con las cortapisas de no poder asistir a determinadas clases, como la de Anatomía Pictórica. Fue discípula de Carlos de Haes y en su obra, principalmente dedicada a bodegones y paisajes, también se aprecia cierta influencia de su pareja, Sebastián Gessa. Por otro lado, se dedicó a la docencia del dibujo, un terreno profesional aceptado socialmente para el sexo femenino, impartiendo clases en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. También como profesora particular de otras jóvenes, algo que era habitual porque la deficiente formación que obtenían las mujeres en la institución oficial hacía que buscaran instrucción complementaria. Además, participó asiduamente en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consiguiendo menciones y medallas tanto en pintura como en escultura. Incluso en 1899 obtuvo una mención honorífica en la Exposición Universal de París⁸.

Por su parte, Elena Brockmann (1867-1946) se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ampliando estudios con maestros como Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Juan Llanos. También concurrió con éxito

...

6 Afinoguénova, Eugenia. *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019, p. 248.

7 *Ibid.* 242-45

8 De Diego, op. cit, 267.

a los certámenes y exposiciones, de hecho, su obra Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, fue premiada con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. Pero seguramente uno de sus mayores logros fuera pintar en 1895 un cuadro de historia, el titulado Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Escuadra Invencible. En donde ironiza sobre el declive del Imperio Español en los últimos años del siglo XIX estableciendo un paralelismo con el desastre vivido en el siglo XVI⁹.

A pesar de la dedicación de ambas, no son muchas las obras de su mano que se han conservado. Ese es un inconveniente aplicable a la mayoría de las artistas, en todos los países y épocas. Más allá de las falsas atribuciones, es un hecho que en las pinacotecas se tiende a exponer las obras importantes, de autores bien estudiados y reconocidos, lo que no suele ocurrir con las artistas, cuyo trabajo ha requerido una labor de investigación detectivesca en los últimos años para ser puesto en valor. Por eso, incluso cuando se conservan los documentos de compra por parte del Museo, sorprende no encontrar esas pinturas ni siquiera en los almacenes. Porque algunas están depositadas en otras instituciones, como es el caso de estos cuadros de Ginés y , pero también es frecuente la anotación de «perdido», «se ignora el paradero», o en un estado de conservación tan precario que no se puede mostrar. Por ejemplo, para una exposición celebrada en 1982 en San Agustín de Guadalix, titulada Doña Adela Ginés y don Sebastián Gessa, se solicitó al Casón del Buen Retiro un bodegón de Ginés pintado en 1917, pero el préstamo fue denegado por el deterioro del lienzo¹⁰.

Más allá del Museo del Prado, a lo largo del siglo XIX en la propia ciudad de Granada hay constancia de algunas mujeres que se dedicaron a la práctica artística. Su obra tuvo cierto reconocimiento social respaldada por algunas instituciones como el Liceo Artístico y Literario de Granada, que ya para su inauguración en 1839 expuso un óleo titulado Sibila de María del Carmen Enríquez y Ferrer. La misma pintora participaría en la exposición de 1841 y Josefina Dávila, condesa de Catres, en la sección de dibujos a lápiz de 1849¹¹.

De forma parecida actuó la granadina Sociedad Económica de Amigos del País con la Exposición de Bellas Artes que organizaba cada año. En la edición de 1857 participaron Clementina Careaga o Josefina Dávila. Además de que en los años sesenta se les concedió a algunas de ellas el título de socia de mérito, como a Car-

...

⁹ Castañer, Xesqui. «Pinturas y pintoras en el Museo Nacional del Prado. Recuperación del discurso museístico en clave de género», en *X Congreso online sobre Turismo y Desarrollo / VI Simposio Virtual Internacional Valor y Sustentabilidad del Patrimonio Artístico y Cultural*, 2013, p. 476.

¹⁰ De Diego, op. cit. 381-382.

¹¹ Torres López, Matilde. «Iconografía religiosa realizada por artistas andaluzas», *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, p. 282.

men Balluertas, María García, Emilia Gerona o Aurora Valenciano de Reyes. Sin embargo, estas mujeres no desarrollaron carreras artísticas profesionales más allá de que alguna, como Josefa Gumucio y Grinda, tuviera cierta proyección en Madrid al exponer en la Academia de San Fernando en los años 1848 y 1854, o en la General de Bellas Artes en 1856 con un óleo titulado *Aparición de la Virgen a Jaime I de Aragón*¹².

Ahora bien, además de todas aquellas mujeres que formaban parte del público y las que relacionaban su práctica artística con el Museo del Prado u otras instituciones, se debe tener en cuenta la imagen que sobre ellas se transmite desde las obras expuestas.

Porque representar artísticamente la figura de una mujer es algo tan antiguo como las propias manifestaciones plásticas. Y con las debidas prevenciones, podemos considerar las obras de arte como fuentes documentales, que aportan información sobre la realidad del momento en que fueron creadas, imágenes llegadas desde el pasado con datos que podemos leer e interpretar en la actualidad. Sin olvidar que, para comprender adecuadamente su significado, se deben conocer las condiciones vividas por quienes las produjeron, las ideas dominantes en cada época, las tendencias que regían la oferta y demanda de obras de arte, o el gusto y las modas.

En los libros de historia el protagonismo de las mujeres es escaso y, sin embargo, en las artes plásticas se aprecia con más claridad su participación en los diversos contextos sociales. Cierto que no siempre de una forma objetiva pues no suelen utilizarse las obras de arte para calcar como un espejo los ambientes reproducidos. Sin embargo, la mera selección de determinados temas ya servía para convencer a los espectadores sobre lo que se debe aceptar o rechazar de los modelos femeninos. Porque determinados aspectos de las vidas femeninas no fueron representados y esos silencios son significativos, pero también la repetición de otros temas refuerza el valor documental de esas imágenes, e incita a interpretarlas como testimonios de realidades pasadas.

Con esta perspectiva se aprecia que a través de las representaciones plásticas se ha ido transmitiendo la caracterización de las mujeres que simbolizan los valores morales rechazables y también los ideales. Estas últimas fueron la virgen, diosas, santas, mujeres que se convirtieron en modelos de comportamiento, y también alegorías encarnadas en cuerpos femeninos. Para indicar adecuadamente esas simbologías, los artistas buscan deshumanizar las figuras y alejar sus caracterizaciones de lo cotidiano.

...

¹² *Ibid.* 284.

Por otro lado, lo mismo que era habitual ensalzar a través de la literatura los comportamientos femeninos de virtud, las imágenes plásticas desarrollan todo un repertorio de modelos sobre el ideal de identidad femenina tradicional: la infancia y formación de las niñas, las prácticas religiosas, el matrimonio y la gestión del espacio doméstico, la maternidad y el desarrollo de la misión como cuidadoras y, finalmente, las actividades de producción a las que se dedicaron las mujeres. Teniendo en cuenta que a través de la ideología que subyace en el encargo, elección, compra, exposición, etc., las imágenes influyen, corrigen, instruyen y crean expectativas.



La importancia de la copia

Cristina Barroso Gutiérrez
Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid

La pintura es una disciplina privilegiada, a diferencia de otras, ya que partiendo de procedimientos comunes genera resultados peculiares. Certo es que éstos últimos siempre dependen de la maestría y arrojo del artista que lo ejecuta.

Durante siglos, tan importante resultaba el acto de copiar y su aportación al pintor que tanto los copistas patrios como los extranjeros, despreciando las dificultades de comunicación territorial de la época, se embarcaban en viajes lejanos y desconocidos sólo para poder copiar a los maestros que estaban expuestos en el Museo del Prado.

Copiar es reproducir de manera exacta una obra pero la copia no ha sido nunca una actividad con una única utilidad, debido a ello su significación en el arte ha tenido distintos matices. La copia ha variado en su estimación cómo ha cambiado la humanidad en sus filosofía y valores, por ello a través de las distintas percepciones que se tenía de la utilización de la copia en el aprendizaje, se ha podido ver la valoración que tenían autores míticos como Leonardo Da Vinci, Velázquez o Rubens, muchos de ellos dando clases en escuelas que poseían y que respondían a la reputación de su nombre, donde instruían a los aprendices no sólo en la teoría artística sino que les llevaban a alcanzar su maestría copiando y volviendo a copiar sus obras o las de los autores que consideraban dignos de ser tomados como ejemplo.

Hoy en día se cree erróneamente que el acto de copiar cercena la creatividad del autor y que puede constreñirle a las ataduras del modo de pintar de aquél al que copia. Pero se ha comprobado que se puede realizar un aprender de modo general para llegar a la peculiaridad, demostrando de esta forma que se puede enseñar por la copia y llegar a estar totalmente alejado de su rutina pero habiendo aprehendido y aprendido mil modos de pintar para crear uno completamente diferente.

Tratadistas como Jusepe Martínez¹, Roger de Piles, Ceán Bermúdez o Francisco Pacheco sabían de ello y son unos de los muchos que valoran la utilidad de la copia, tanto en sus aprendices como en los pintores contemporáneos que ellos observan en los talleres. No se debe olvidar que algunos son tan universales como Velázquez, pero van más allá e incluso en estos tratados se pueden encontrar reflexiones tan interesantes como la que propone Piles sobre la multiplicidad de copias, donde el original es el que se forma en la imaginación de autor y que sólo se expresa a través de una imitación externa por su misma mano.

Pero no se puede olvidar que una obra copiada no sólo se utiliza con afán de aprender, no hay que analizar únicamente el fin instructivo en el aprendizaje de los fundamentos de la pintura sino que también existen otros objetivos más alejados de la idea general que pudiera tener la copia, así se descubren los intereses doctrinales de las estampas religiosas en el Nuevo Mundo, nuevas tierras donde se utilizará la copia de pinturas sagradas para evangelizar a los nativos pues nada hay más impactante que una imagen para aquellos que no pueden comunicarse debido al desconocimiento de las lenguas que cada uno habla, y de este salto oceánico de imágenes nacerá una corriente paralela al desarrollo del arte en Europa con influencias oriundas que beberán de fuentes tan distintas como el arte español, más específicamente de las copias del arte español, y el sudamericano. Ese vencer y convencer nos acerca a otro de los fines de las copias que será el propagandístico, una imagen vale más que mil palabras, y así reyes y reinas aparecerán en obras casi en serie alardeando de su poderío y valor, no hay rey que muestre un lado débil en ningún retrato ni reina que no aturda con los brillos de sus joyas, y de este modo extenderán sus obras copiadas por distintos países tanto bajo su poder como en disputa, enseñando a través de esas pinturas copiadas un sesgo de aviso, convencimiento o alarde del poder poseído.

Pero los años pasan y los cambios filosóficos y económicos que surgen con ellos son los que cambiarán el modo de ver las copias y desplazarán su finalidad hasta una posición más trivial, donde se transformarán en un objeto mercantilista, dándole tanta valía como el enriquecimiento monetario que se pueda conseguir con su venta. Pierde la copia varios fondos en su concepción: el doctrinal, el propagandístico o el exclusivamente instructivo para centrarse en el monetario, tenga o no alguno de los anteriores incluido. Aparecerán los talleres en los que se realicen copias prácticamente funcionando como línea de montaje bien engrasada como los de Rubens,

...

¹ Jusepe Martínez. (1673-1675). *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Con los exemplares de obras insignes de Artífices Ilustres / por Joseph Martinez Pintor De S.M. y del Serenissimo Señor D.Juan de Austria que dedica a A.S.A.S.S.* 2014, de Museo Nacional del Prado. Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/discursos-practicables-del-nobilisimo-arte-de-la/edaif-oce-c5c4-469d-84ee-9d2ec1986b84?searchid=fb185d34-546a-8864-62bc-b4c566cac420> [consulta hecha el 20 de octubre de 2019]

Tiziano o Luca Giordano. Irá desarrollándose este mercantilismo de copias hasta tal nivel que algunos autores se copiarán a sí mismos dejando relegada la creación novedosa a un lado mientras se enriquecen con copia tras copia, también habrá casos de pintores que dedicarán apenas unos minutos de pintura a copias de sus aprendices para poder entregar de este modo copias firmadas por ellos.

A pesar de todo, la finalidad principal de la copia que es el aprender los métodos de pintura seguirá permaneciendo en los talleres, muchos y famosos autores son los que tomarán este modo de enseñar como herramienta reiterada en sus clases, así Tiziano, Velázquez, Van Dyck, Goya o Rafael serán asiduos practicantes de la misma y fomentarán su uso, convencidos de su importante potencial, entre sus discípulos.

Algunos de los más ilustres artistas de todos los tiempos considerarán la copia tan importante como la obra de creación propia, ya fuera con afán coleccionista o con intención de aprendizaje como bien revelan los tratadistas al respecto de Rubens y su devoción por Tiziano, en tal grado que no desaprovechaba oportunidad para copiar las obras del maestro en cada uno de los viajes que realizaba y que le facilitaban el acercarse al objeto de su admiración².

Cennini³, Da Vinci o Il Filarete tienen a las copias en alta estima, como elemento fundamental e indispensable para aprender desde los inicios de la carrera lectiva de un pintor, y también serán ellos fieles copistas de otros, apreciando un acto que les facilita la tarea de ser quienes han llegado a ser. Pues no sólo se copiará por aprender: copiar es rendir homenaje, tal y como hicieron Durero o Rubens, copiar es indagar en los ejemplos sublimes de pintores previos, tratar de entender al creador y sobrepasarle si esto es posible. Copiar es estudio y arte, y como respeto a la actividad serán todos estos pintores los que traten de contagiar a sus aprendices con la continuidad de la copia, que no muera en ellos sino que siga propagándose entre todos aquellos que dedican su vida a mancharse las manos con la pintura de los lienzos, de tal modo que se entra en un bucle donde Rubens copia a Tiziano, Fragonard a Rubens, Da Vinci a Miguel Ángel y tantos otros a Da Vinci, un ciclo de idas y venidas que demuestran la pleitesía de maestro a maestro a través de la copia de sus obras.

Y es siglos después, en el XIX, cuando volverá a resurgir con fuerza pues muchos los pintores volverán a retomar esta actividad como acto primordial en su enseñanza y serán los que estén dispuestos a recorrer miles de kilómetros para poder acercarse a las salas de los museos más reconocidos a ser instruidos por los maestros que tienen sus obras allí expuestas.

...

² Pacheco, Francisco y Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Arte de la pintura*. Madrid, Autor-Editor. T.I., 1956, p. 153.

³ Milanesi Gaetano y Milanesi, Carlo. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Firenze, F. Le Monnier, 1859.

De este renacer surgirá la increíble e importantísima afluencia de pintores, que luego crearán y participarán en la explosión artística que supuso el impresionismo y tendencias derivadas, y que acudirán al Museo del Prado en los albores del siglo XX, consiguiendo crear unos lugares comunes donde los artistas ponían sus ideas al alcance de otros, por ejemplo en las salas de los museos coincidieron muchos de los que serían renombrados años después como Édouard Manet que se encontraría con Edgar Degas enfrente del retrato de la *Infanta Margarita*⁴, cuadro que ambos estaban copiando y que facilitó el que ambos trataran amistad y que se prolongaría por más de veinte años... así llegarán también otras figuras de renombre como Picasso, Renoir, Cassat y muchos más que llenarán las salas extasiándose con lo que ven en ellas, y sobre todo aprendiendo todos los secretos que los lienzos contienen y llevándolos un paso más allá.

Este ir y venir puede apreciarse en los libros de copistas que, en el Museo del Prado, dejan constancia de todos aquellos que luego serían grandes pero que humillarían su cabeza frente a los cuadros de sus predecesores, y así se admirarán las firmas de Roger Jourdain, Sargent, Dalí o Picasso en los registros de la época donde dejan testimonio del valor que se le daba a copiar por parte de los maestros.

La copia enseña y educa a tal nivel que incluso es una herramienta insustituible para los pintores autodidactas, aquellos que no han tenido una educación previa dada por la sabiduría de artistas o academias que sepan guiarles a lo largo del proceso de aprendizaje de las técnicas y recursos de la pintura. En este proceso, más arduo por la soledad en la que se encuentra un pintor que llega a la pintura sin estar auspiciado por la mano de otro autor, la evolución de los que aprenden a través de la copia es muy interesante, no sólo por el hecho de poder estudiar las decisiones que les llevan a elegir una obra u otra, sino por admirar los razonamientos a los que se enfrentan para poder solventar soluciones a problemas que no han sido solicitados por ellos.

Son estos pintores lo que se han de admirar por su decisión de atravesar sin tutelaje el proceso de aprendizaje peleándose con los escollos que conlleva no poder apoyarse en maestros que guíen los pasos y que expliquen los procedimientos llevados a cabo en un lienzo para conseguir el resultado deseado.

Pero si se ha de atenerse a la función de la copia como copia, es decir, como réplica de un elemento previo, se consigue de este modo una pura funcionalidad como la de salvar ciertos impedimentos que el original puede tener ya sea una localización difícil o un riesgo que impide que se pueda admirar una obra de arte in situ, por ejemplo las pinturas de la cueva de Altamira. Así la copia permite posar nuestros ojos en obras que de otro modo estarían vedadas, y de este modo facilita el es-

...

⁴ Wilson-Bareau, Juliet. «Manet y España», en *Del realismo al impresionismo*. Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 67.

tudio de obras en peligro que de otra manera sería imposible estudiarlas en detalle, así pues esta función de la copia se convierte en la ventana que facilita la pluralidad del conocimiento, ejemplo claro de ello son las pinturas de Altamira o Lascaux, sus delicados equilibrios para permanecer en las cuevas ha llevado a realizar copia de las mismas para permitir a los interesados una mirada sobre nuestros ancestros sin perjudicar su existencia.

Con lo expuesto se reafirma la teoría de que la copia posee un grado de enseñanza muy superior al que quedaría reducida si sólo se explicasen las técnicas pictóricas sin ejemplo prácticos visto en todo su desarrollo. De este modo puede apropiarse de esta herramienta de modo directo e indirecto para aprender los secretos de la pintura por parte de los que la practican y de los que únicamente disfrutan de sus resultados. No debe desperdiciarse la inmensa oportunidad que permite la copia en la instrucción del arte y su valoración por parte de cualquier persona interesada en el mismo.

Y es que la copia posee cualidades más allá de las utilitarias, también tiene una finalidad en sí misma pues no se debe olvidar que el resultado final puede ser tan atractivo como el original que emula, con estas características no es de extrañar que las copias hayan sido objeto de deseo por parte de los coleccionistas como Felipe IV o los interesados en arte sin ser realeza desde el inicio de su desarrollo, llegando en algunos casos a alcanzar estas copias un valor económico mayor que los originales como pudo verse en las representaciones de Rubens⁵ o Velázquez de obras de Tiziano⁶ o Tintoretto. En esa época se valora en el mismo modo la obra que se copiaba y se añade a su valía la estima de la mano que realiza la copia, de este modo se facilita a los coleccionistas la posesión de reproducciones de aquellas pinturas que les era imposible conseguir, normalmente debido a su excesivo coste económico o por la imposibilidad de lograr su adquisición a causa de su importancia o incluso por la decisión de regalar una copia u original a un agasajado y quedarse con un lienzo para no perder la pintura totalmente, ha de recordarse también el encargo de copias de estampas religiosas devocionales que fueron muy reproducidas para acercar las imágenes copiadas de sus vírgenes preferidas y donde la copia se veneraba como original, tal es el poder de la copia.

Tanto será la estima a las copias que se formarán museos dedicados específicamente a su recolección, como el ideado por Adolphe Thiers en 1834, así se llega a la conclusión que la copia es un elemento que aporta un entendimiento no sólo como herramienta de instrucción sino como objeto de deseo y posesión al igual que los cuadros que reproducen.

...

5 Stepanow, Giovanni. *Rubens*. Barcelona, Labor, 1958, p. 81.

6 Díaz Padrón, Matías, Pérez Sánchez, Alfonso, Mena Marqués, Manuela (coord.). *Rubens: copista de Tiziano*. Madrid, Museo del Prado, 1987.

Y tanta será su importancia que no se puede entender el estudio y la investigación de originales sin el aporte de las copias que de ellos se han conservado, es gracias a estas obras copiadas que ha sido posible recuperar información perdida de obras maestras, se ha facilitado la restauración en base a ellas e incluso se ha podido analizar obras perdidas proyectando sobre las copias de ese autor.

Los grandes museos revalidan la importancia de la copia, sobre todo cuando se trata de obras copiadas en la misma época que el original al que aluden, puede verse esta importancia en la revelación que ha supuesto conocer que la copia de *La Gioconda* del Museo del Prado se realizó al tiempo que la original y que puede aportar información muy relevante en relación con el modo de trabajar de Leonardo Da Vinci y su taller, o la copia de él mismo que se expone en la Galleria Borghese en Roma de *Leda con el cisne*⁷.

Las copias son más que meramente una representación fútil de algo superior, son y han demostrado ser una herramienta, una representación y un objeto deseable que ayuda y completa la instrucción y estudios en el mundo del arte, y por ello debe ser considerada con la importancia que le corresponde y que ha ganado a lo largo de siglos avalada por figuras históricas relevantes. Tal es la grandeza de la copia.

Por la valía que ésta actividad posee se ha reservado en ésta exposición un merecido lugar para obras copiadas por diversos autores como son: el retrato de Carlos V de Tiziano que se realizó ex profeso para la Universidad con la intención de tener una visión de los retratos institucionales de los monarcas españoles; el *Tes-tamento de Isabel la Católica*, una copia que lleva en la UGR desde 1976, obra original de Eduardo Rosales; las esculturas de *Carlos V y Carlos V y el Furor* que copian a las obras expuestas en el Prado por parte de Leone y Pompeo Leoni; también se podrá ver la copia realizada por Manuel López Vázquez del doble retrato de *Carlos V y Felipe II* de Antonio Arias, obra ejecutada para el Salón Dorado del Alcázar, perteneciente al Museo Nacional del Prado y que está en la Universidad de Granada desde 1997.

...

⁷ Torres Michúa, Armando. «Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos», en *De la creación a la copia*. México, Museo Nacional de San Carlos, 1995, pp. 13-21.



A modo de epílogo:

Museografías cotidianas en la Universidad de Granada

Manuel Rubio Hidalgo
Universidad de Granada

«Pasear por el Museo Castelvecchio de Verona, subir sus escaleras, ver la luz sedosa que el arquitecto Carlo Scarpa hacía que cayera sobre las esculturas, por primera vez lograron que se me viniera a la cabeza con claridad que la felicidad que proporcionan los museos no solo es posible gracias a sus colecciones, sino también al equilibrio con que se disponen cuadros y piezas. Sin embargo, el Museo de las Cosas de Berlín, que durante un tiempo se hospedó en el edificio Martin Gropius pero que luego se quedó sin hogar, me enseñó que también podía ser cierto justo lo contrario, que con inteligencia y sentido de humor se puede reunir todo, que debemos recoger todo lo que nos gusta y todo lo que tenga que ver con nuestros seres queridos, y que, aunque no tengamos ni una casa ni un museo, la poesía de la colección que hemos reunido será una casa para los objetos»

ORHAN PAMUK, *El Museo de la Inocencia*

Mediodía del martes 25 de junio de 2019. El nuevo equipo de gobierno de la Universidad de Granada toma posesión de sus cargos, ante la reelegida rectora Pilar Aranda Ramírez, en el Salón Rojo del Hospital Real, sede del Rectorado. Juramentos y promesas, compromisos y algunos que otros emocionados nervios, miradas cómplices y aplausos de agradecimiento y bienvenida a cada uno de los miembros del nuevo equipo, envuelven una atmósfera solemne del momento que se está viviendo ante una multitudinaria presencia de invitados y medios de comunicación. Como testigo mudo, ornamento de todo ello, aparece una obra de arte: «Muerte del Príncipe de Viana» de Vicente Poveda y Juan (1887), que toma protagonismo en dicho salón, tanto por su ubicación como por su gran formato (2,98 x 4,97 m.). Un ejemplo más de la cotidianeidad institucional en uno de los espacios insignes con los que cuenta la Universidad de Granada, “adornado” conscientemente para acoger, justamente, solemnidades de esta índole. Pero ese decoro, ornamento que envuelve la solemnidad ofrecida, ¿es acaso fortuito y

banal o acaso es fruto de algo que trasciende más allá de poner dos alcayatas para colgar un cuadro en la pared que un momento antes teníamos vacía?

Es común que cuando en nuestro hogar llega el momento de colocar –bien en una pared o en un mueble– un objeto que para nosotros tiene cierta significación (por su valor familiar, artístico, emocional, decorativo, etc.), dediquemos una especial atención a su ubicación, al diálogo con otros objetos que ya teníamos anteriormente colocados, a la iluminación que recibe (o que precisará) o al futuro recreo de su contemplación en aquellos instantes en que nos podamos detener ante él para disfrutarlo y también –por qué no– a poder lucirlo ante las amistades y familiares cuando nos visitan. No cabe duda de que ese detenimiento, ese mimo en su colocación, se acrecienta cuando lo vamos a desarrollar en aquellas “salas” notorias de nuestro hogar: el recibidor, el salón, el estudio, el despacho o, por ejemplo, ese rincón donde simplemente tenemos nuestra pequeña y admirada biblioteca personal. Es en ese tiempo de “instalación” donde nos convertimos en unos fugaces “museógrafos” de nuestro entorno privado para desarrollar una de esas a las que podemos denominar *museografías cotidianas* y que enmarcarán numerosos de los momentos comunes que solemos tener en el transcurso de la intimidad que nos brinda nuestro hogar. *Museografías cotidianas* que una vez instaladas pueden pasarnos desapercibidas en la velocidad de las horas y que, finalmente, simplemente trascienden en nuestras vidas como fondo de una de esas fotografías que nos hacemos con la familia para hacer ofrenda al recuerdo o como el foco de una de esas miradas que solemos tener a diario y que podrían ser perdidas, pero que encuentran destino en ese rincón soscgado y correspondido en el que hicimos nuestro particular montaje.

Se trata de un acto de atención y realce de nuestro entorno íntimo –en lo privado y en lo público– que cuenta con un origen ancestral, ya presente en las concavidades rupestres en las que se engendraron las ideas y los sentidos de la estética, avanzando hacia una tesaurización que ha ido acrecentándose y acaparando más poder de atención a lo largo de nuestro andar por la historia, ejemplarizándose –desde



Despacho de la Rectora,
Hospital Real

hace varios milenios— en templos, tumbas, palacios, etc. para representar, como señala Dominique Poulot, «*las raíces de una antropología de la musealidad*»¹.

Numerosas entidades que cuentan con un patrimonio artístico –sean públicas o privadas, grandes o pequeñas– cuidan igualmente sus *museografías cotidianas*. Despachos, salas de juntas y salones de actos exhiben en silencio (por no ser, en lo general o en primera instancia, con carácter público) parte seleccionada de obras de arte con las que, sin duda, se enaltecen dichos espacios y cuya presencia otorga el “adorno” exigido por la estancia conforme a la denominación presente en el rótulo instalado en su entrada. Aposentos que se convierten en contenedores de miradas, y a veces, intencionadas “museografías” que abrazan encuentros, compromisos reciprocos, proyectos para el futuro o actos solemnes: en definitiva, momentos importantes que requieren o agradecen un marco significativo.

Como no podía ser de otra manera, la Universidad de Granada cuenta también con esas *museografías cotidianas* desarrolladas en numerosos de sus espacios insignes al servicio del día a día institucional. Paredes de despachos, salas de juntas, zaguarnes, etc. cuentan con el “decoro” de un importante patrimonio, llegando a constituirse en “páginas” que testimonian una historia de casi ya quinientos años y que envuelven episodios cotidianos de la actividad de la comunidad universitaria. El creciente aumento del patrimonio artístico con el que se ha ido proveyendo la Universidad de Granada en las últimas décadas ha permitido que los nuevos espacios generados en la institución en el último siglo hayan podido encontrar el digno “adorno”. Su selección (según quién se encuentre en dichas estancias, así como sus gustos) y su instalación (cada vez menos trivial y sí más profesional) hacen de salas y pasillos unos nuevos contenedores para nuevas *museografías cotidianas* que van generándose en nuestra Universidad.

Los depósitos del Museo Nacional del Prado, así como de otras instituciones y colecciones, llegaron a esta Universidad desde finales del siglo XIX con el fin de “decorar” gran parte de sus estancias. La centenaria “adhesión” de estas obras a la cotidianidad de la institución en varios de sus espacios insignes, tales como su Rectorado, sus *salones rojos* (el del Hospital Real y el del Colegio de San Pablo, actual Facultad de Derecho), etc. los hacen ya imprescindibles en el acogimiento de encuentros y actos importantes de la Universidad de Granada. Un enaltecimiento importante en cuanto a cómo se originó pero igualmente significativo en el día a día hasta la actualidad. Es precisamente esta importancia lo que ahora testimoniaremos con esta exposición, en el marco conmemorativo del Bicentenario del Museo Nacional del Prado, para acercar al público las obras que protagonizan algunas de las *museografías cotidianas* de esta Universidad que provienen de la pinacoteca más importante de nuestro país y una de las más importantes del mundo.

...

¹ Poulot, Dominique. *Museo y museología*. Madrid, Abada Editores, 2011, p. 10.

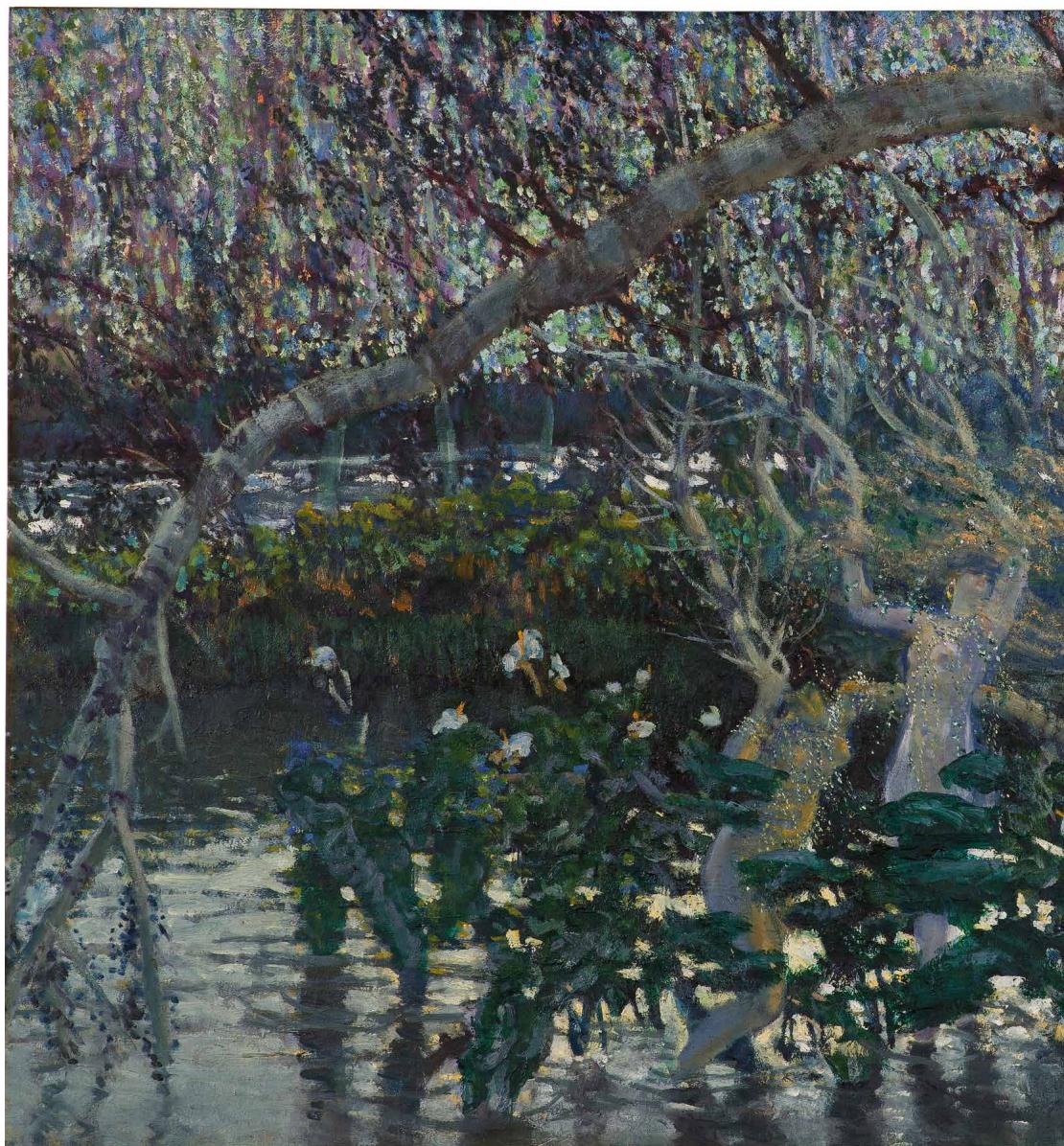
*Catálogo
de obras*

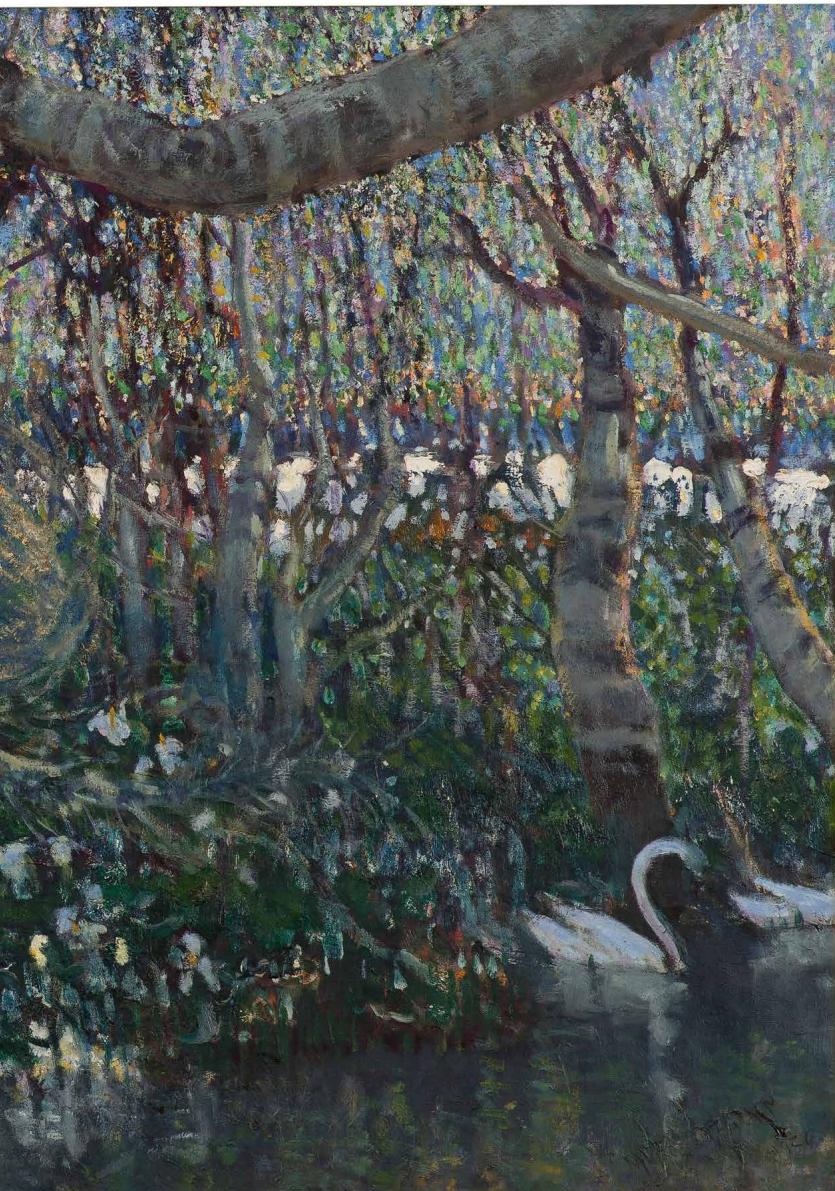


Jacques d'Arthois
Paisaje con figuras

Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 1,68 x 2,40 m.

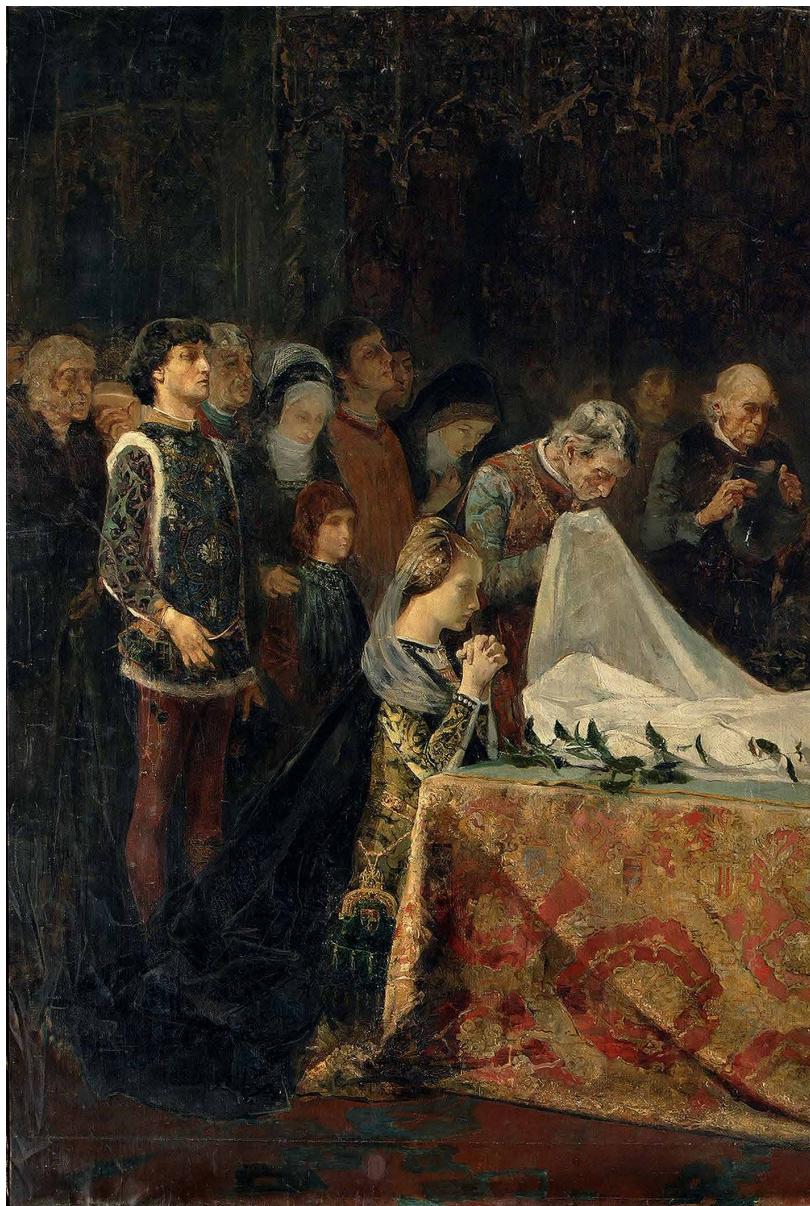






Antonio Muñoz Degrain
Metamorfosis de las Heliades

Óleo sobre lienzo. 1920. 0,70 x 1,11 m.



Vicente Poveda y Juan
Muerte del príncipe de Viana

Óleo sobre lienzo. 1887. 2,98 x 4,97 m.

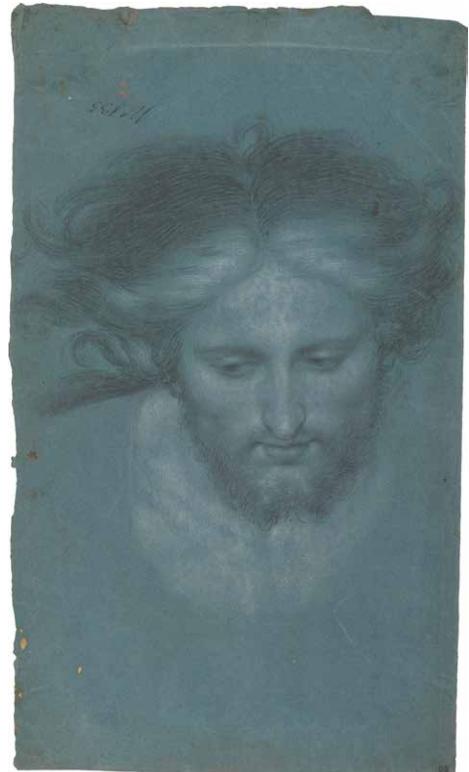
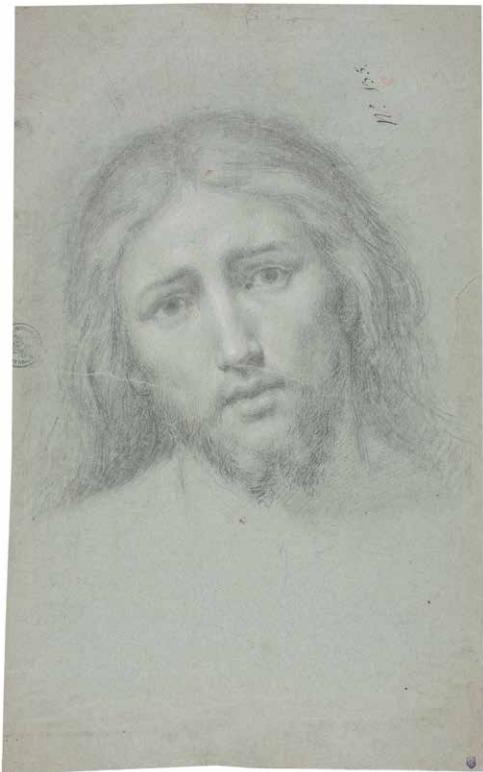




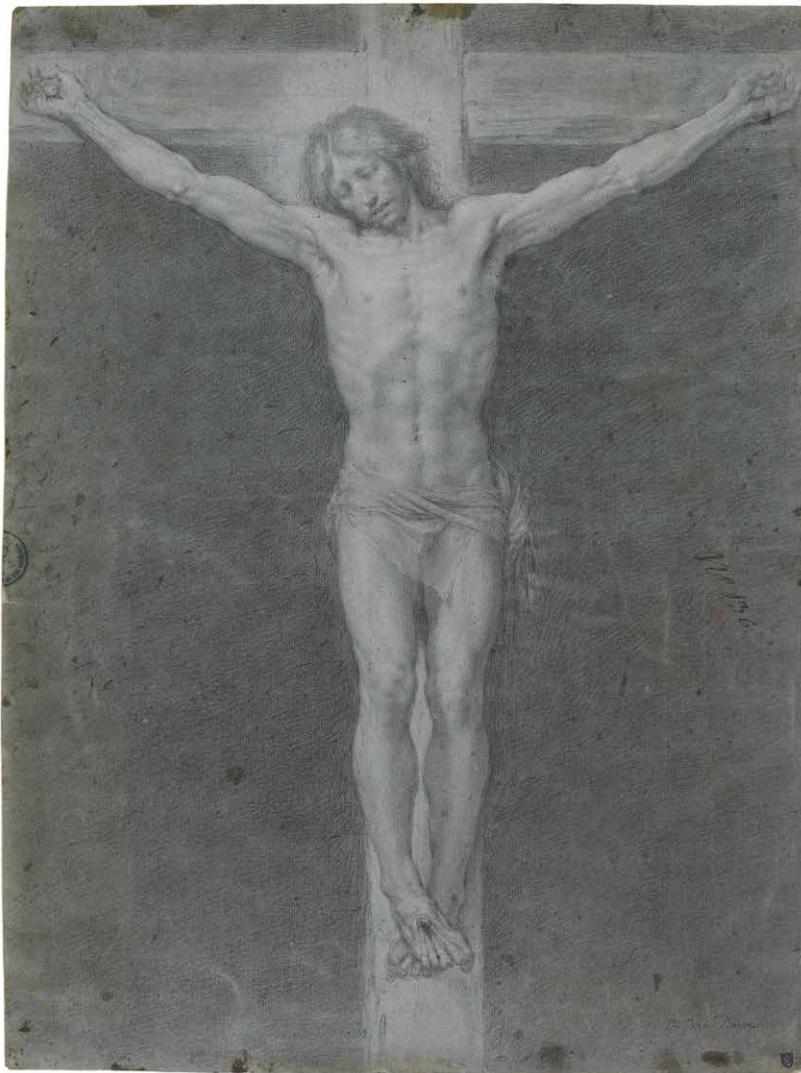
Manuel de Castro (¿?)

Pasaje de la vida de un santo (¿San Juan de Mata?)

Óleo sobre lienzo. Circa 1700. 2,72 x 2,69 m.



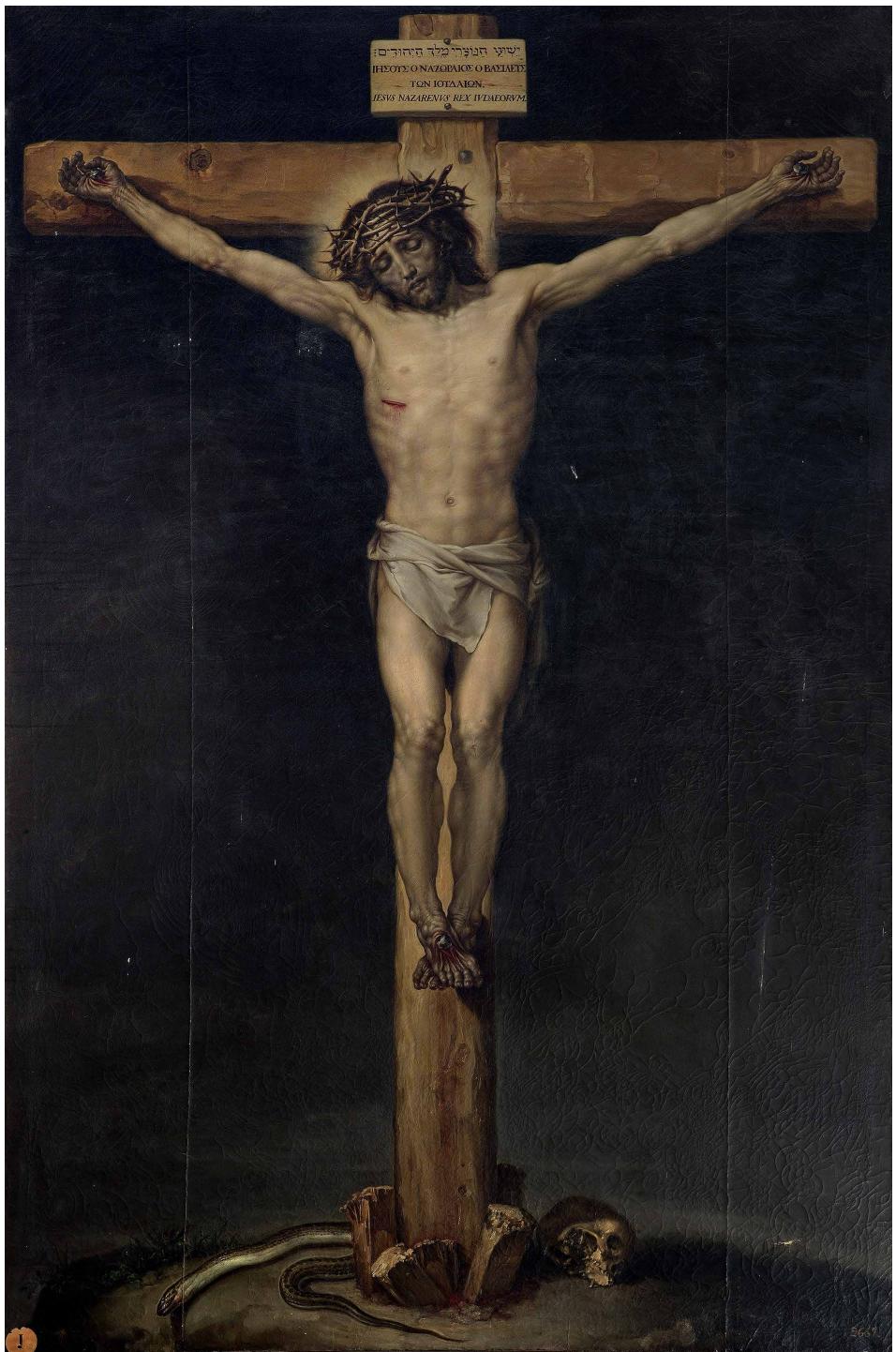
Francisco Bayeu y Subías, *Cabeza de Cristo*,
(D-570), (D-595), (D-3284)
© Museo Nacional del Prado, Madrid.



Francisco Bayeu y Subías, *Cristo crucificado*, (D-3300)
© Museo Nacional del Prado, Madrid.

Francisco Bayeu y Subías
Cristo crucificado

Óleo sobre lienzo. 1792. 3,10 x 1,96 m.





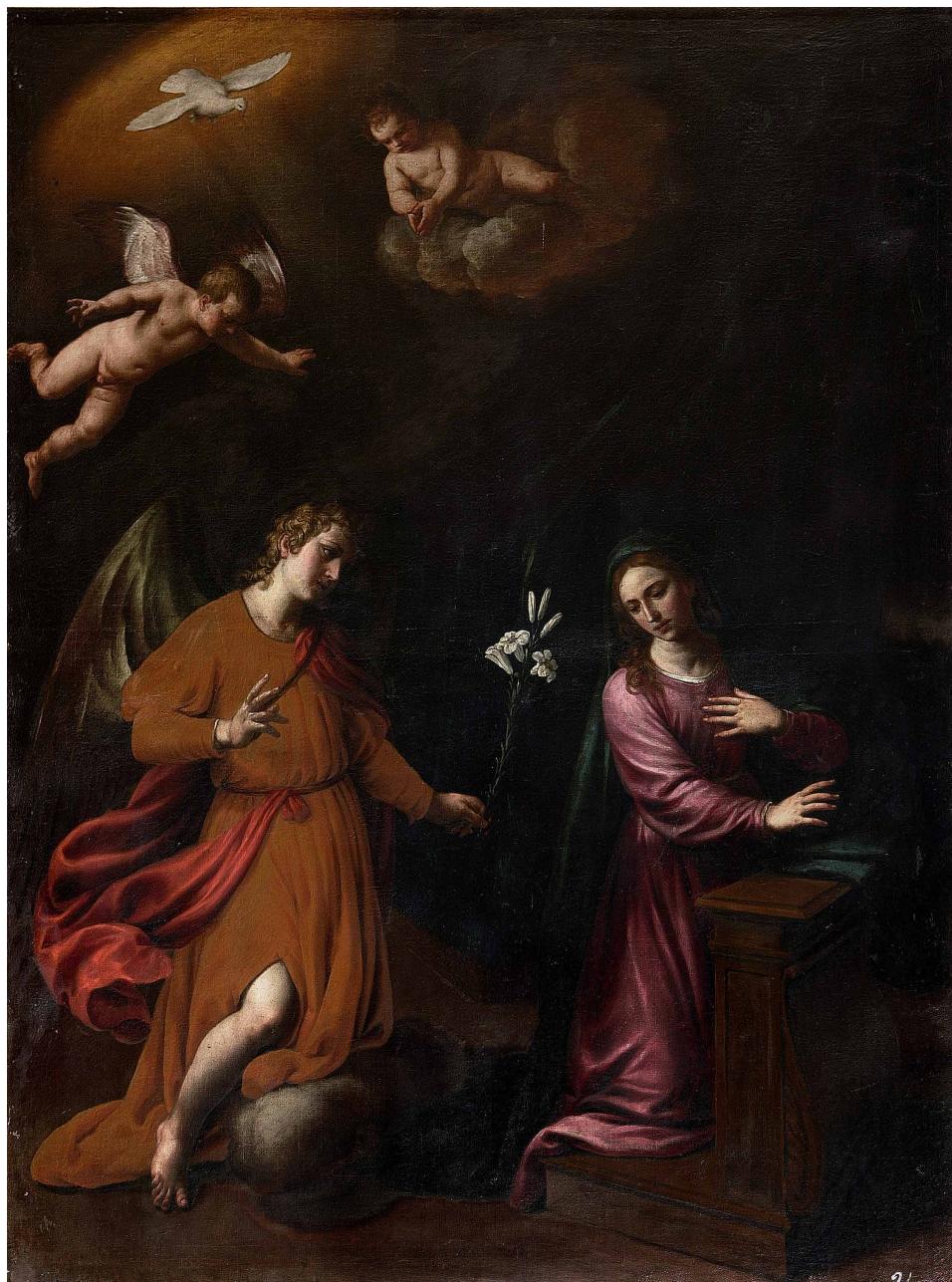
Francisco Bayeu y Subías
Cristo en la cruz, (D-3308)
© Museo Nacional del Prado, Madrid.

Francisco Bayeu y Subías
Cristo crucificado, (D-3309)
© Museo Nacional del Prado, Madrid.



Alonso del Arco
Retrato de Enrique IV

Óleo sobre lienzo. Circa 1670. 1,96 x 1,22 m.



Alessandro Turchi
La Anunciación

Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 1,79 x 1,33 m.



Alessandro Turchi
La Visitación

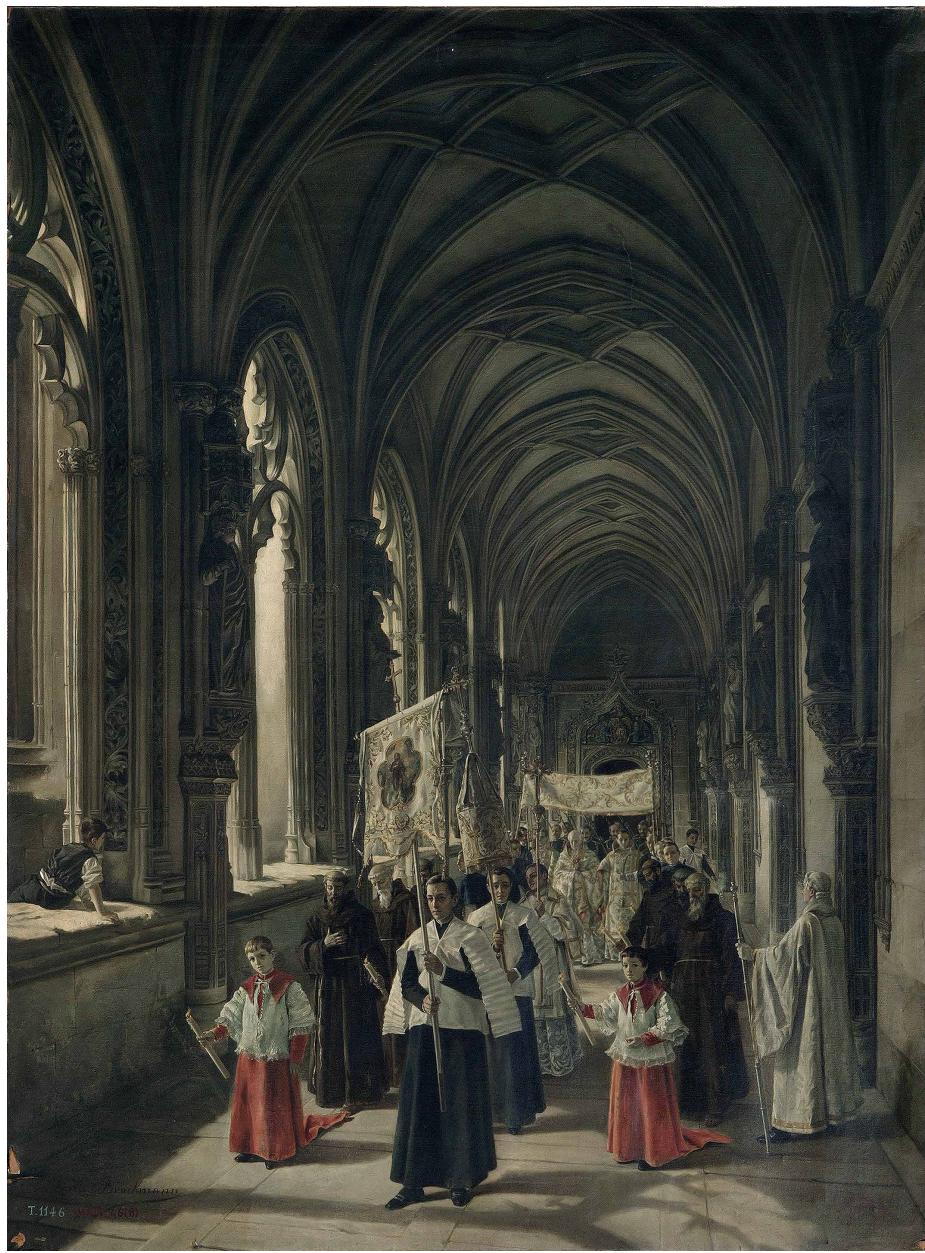
Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 1,78 x 1,35 m.



Luis Álvarez Catalá
Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores

Óleo sobre lienzo. 1866. 1,75 x 1,86 m.





Elena Brockmann

*Paso de una procesión por el claustro de
San Juan de los Reyes. Toledo.*

Óleo sobre lienzo. 1892. 2,50 x 1,80 m.



Adela Ginés y Ortiz
Casa de vecindad

Óleo sobre lienzo. 1901. 1,47 x 0,88 m.





Manuel López Vázquez
(Copia del original de Antonio Arias Fernández, 1639-1640)
Carlos V y Felipe II

Óleo sobre lienzo. 1958. 1,61 x 2,12 m.



Anónimo

(Copia del original de Leone Leoni
y Pompeo Leoni)
Busto del Emperador Carlos V

Yeso policromado. Circa 1950.
1 x 0,62 x 0,28 m.

Anónimo

(Copia del original de Leone Leoni
y Pompeo Leoni)
Carlos V

Latón fundido y patinado.
Circa 1965. 1,95 x 0,80 x 0,60 m.



BIBLIOTECA
GENERAL
EDACIONES
NACIONALES





Epifanio Barroso
(Copia del original de Eduardo Rosales)
El testamento de Isabel la Católica

Óleo sobre lienzo. 1882. 1,60 x 2,29 m.



Anónimo (Copia del original de Tiziano)
Retrato del Emperador Carlos V

Óleo sobre lienzo. Circa 1850. 1,90 x 1,08 m.

Rectora
Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio
Víctor Jesús Medina Flórez

Directora del Secretariado de Bienes Culturales
Mª Luisa Bellido Gant

Directora del Secretariado de Conservación y Restauración
Teresa Espejo Arias

Director del Secretariado de Patrimonio Arquitectónico
Ricardo Hernández Soriano

Dirección de Promoción Cultural y Área de Artes Visuales
Antonio Collados Alcaide

EXPOSICIÓN

Organización y producción
Área de Patrimonio
Secretariado de Bienes Culturales
Secretariado de Conservación y Restauración
Secretariado de Patrimonio Arquitectónico

Colabora
Museo Nacional del Prado

Comisariado
María Luisa Bellido Gant
María Elena Díez Jorge

Coordinación técnica y museografía
Manuel Rubio Hidalgo

Conservación-restauración
Amparo García Iglesias
Concha Mancebo Funes
(Empresa Artemisia Gestión de Patrimonio C.R.D.I. SL.)

Montaje
Cañadas. Arte y exposiciones
Equipo de Mantenimiento del Hospital Real

Asistencia al montaje
Amparo García Iglesias, Concha Mancebo Funes
(empresa Artemisia Gestión de Patrimonio),
Cristina Rodríguez Ruiz

Transporte de obras
Cañadas. Arte y exposiciones

Documentación gráfica
Juan Manuel Gómez Segade
Oficina de Gestión de la Comunicación.
UGR
© Museo Nacional del Prado, Madrid.

Comunicación
Oficina de Gestión de la Comunicación UGR
Isabel Rueda Castaño

Programa educativo
Isabel Bellido Gant
Juan José Feria Sánchez
Raquel García Molina
María Santamaría Sancho

CATÁLOGO

Edita
Editorial Universidad de Granada

Coordinación general
María Luisa Bellido Gant
María Elena Díez Jorge

Coordinación editorial
Antonio Collados Alcaide

Coordinación técnica
Patricia Garzón Martínez

Textos
Pilar Aranda Ramírez
Víctor Medina Flórez
Miguel Falomir Faus
Mª Elena Díez Jorge
Mª Luisa Bellido Gant
José Manuel Rodríguez Domingo
Ana Aranda Bernal
Cristina Barroso Gutiérrez
Manuel Rubio Hidalgo

Diseño y maquetación
Juan Carlos Lara Bellón

Impresión
Imprenta Comercial Motril, Granada

ISBN: 978-84-338-6509-0
Depósito Legal: Gr./438-2019
© De la presente edición,
Universidad de Granada.
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores



Colección Extensión Universitaria



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTES

patrimonio / UGR /

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO 200 AÑOS



eug EDITORIAL
UNIVERSITARIA
DE GRANADA



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO