

LOS DEPÓSITOS DEL MUSEO DEL PRADO EN EL ANTIGUO MUSEO PROVINCIAL DE GIRONA, ACTUAL MUSEO D'ART

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Museo del Prado

Dentro de nuestra cultura, el estudio de las artes visuales fue adquiriendo un interés siempre creciente en los últimos siglos. Poco a poco, la importancia de su conocimiento ha sido resaltada continuamente por los historiadores de la cultura, en la confianza de que las obras artísticas podrían ser una fuente en la que el ser humano encontrara, además del placer de la belleza, un espejo abierto por el que admirar tanto su propia historia como el presente más actual¹. Es en esta confianza por la que presentamos a este Primer Congreso de Historia de Girona este pequeño estudio sobre las colecciones depositadas por el Museo del Prado en el antiguo Museo Provincial, actual Museu d'Art de Girona, con la esperanza de que su mayor conocimiento redunde en beneficio del mestizaje interdisciplinar que se supone, necesitaremos, para llegar a comprender la rica realidad de una ciudad de tan singular historia como es Girona.

Los cuadros del Museo del Prado que llegaron aquí, lo hicieron durante el siglo XIX, comprendiéndose tres fechas sucesivas de órdenes gubernativas: 1876, 1880 y 1882². En cada una de ellas es significativa, como veremos, la diferencia entre la procedencia y autoría de las obras mismas.

¹ F. HASKELL (1994): *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid.

² (1991) *El "Prado disperso": Cuadros depositados en Gerona*, en "Boletín del Museo del Prado", nº 30, pp. 89-96.

Tras la unión de la colección del Museo de la Trinidad –formado tras las desamortizaciones decimonónicas– con la Colección Real –del que había surgido el Museo del Prado–, que tuvo lugar en 1872³, se llegaron a poseer tan gran número de obras que los depósitos a otros lugares dentro del Estado Español se mostraron como la única forma válida para contenerlas. Por todo ello, será a partir de esa fecha cuando estos depósitos se multipliquen y así se aprecia en los años en los que se trasladan las obras a Girona.

Además, se hace necesario recordar el fenómeno de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que tuvieron lugar durante el siglo XIX. Con ellas se pretendió alentar y apoyar las creaciones de los pintores contemporáneos, y dieron como resultado un gran número de pinturas que el Gobierno, convertido en garante de la historia de la pintura española, debía adquirir regularmente.

Se creaba de este modo todo un proceso que tendía a la creación de un “Museo Moderno”, por el que el Estado se convertía en suministrador de obras artísticas en los distintos edificios oficiales. El Gobierno desarrollaba, con la adquisición de cuadros, una política museística más o menos basada en unas premisas ideológicas que esencialmente eran la creencia en un sentido místico del arte, que el Estado debía proteger (el museo como palacio-templo donde habita la belleza), y la fe en su valor didáctico al servicio del progreso, tanto porque la percepción de la belleza es un hecho en sí mismo positivo como, sobre todo, por lo que a la pintura de historia se refiere, por los contenidos que ilustra.⁴

En 1876 se realiza la primera partida de depósitos en Girona. Se trata de once cuadros de autores contemporáneos, la mayoría catalanes, que habían sido adquiridos por el Museo recientemente.

Sin duda, el más importante fue la obra de Benito Mercadé y Fabrega (La Bisbal (Girona), 1821- Barcelona, 1897)⁵ *Colón en las puertas del convento de Santa María de la Rábida, pidiendo pan y agua para su hijo*. Aunque realizado durante su estancia en Madrid, la obra respira el más puro nazarenismo catalán de los años de la formación juvenil del artista. Mercader consiguió con ella su primer éxito al obtener una mención honorífica de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas artes de 1858⁶. El tema de la obra,

³ PORTÚS, J. (1994): *Museo del Prado. Memoria escrita*. Madrid, p. 40.

⁴ REYERO, C. (1989): *La pintura de Historia en España*, p. 49.

⁵ RÁFOLS, J.F. (1980-81): *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, t. III, pp. 736-73; OSSORIO, M. (1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.

⁶ Catálogo de la exposición (1992), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, cat. 12, pp. 180-183.

además, respondía al interés por la pintura de historia que se producía contemporáneamente⁷, especialmente por los temas del descubrimiento americano⁸ que tan valorados fueron en este tipo de certámenes. La obra fue comprada por el Estado el 10 de febrero de 1859 por la cantidad de 4000 reales, pasando al Museo Provincial de Girona, como decíamos, por Orden de septiembre de 1876.

Dentro del ambiente nazarenista e historicista se sitúa también la obra de Joaquín Espalter Rull (Sitges, 1809 - Madrid, 1880)⁹ *La Era Cristiana*, que fue presentada a la Exposición de 1871, siendo adquirida por el Estado en agosto de 1874 por 10.000 ptas. Este pintor, alumno de Gros en París, sitúa una idílica escena de los primeros cristianos en la Roma clásica –recordemos que Espalter vivió en Italia hasta 1842– sirviéndole como fondo arquitecturas antiguas como el Coliseo Flavio o el Arco de Constantino (sic), dando vida a unos personajes de una fe iluminada que se enfrentan al ocio y la despreocupación de los paganos.

También en la Exposición de 1871 figuró el *Entierro de Cristo*, del pintor y también escultor Francesc Torras Armengol (Terrassa, 1832 - Madrid, 1878)¹⁰ siendo adquirido por el Estado en agosto de 1876 por la cantidad de 2.000 ptas. y pasando el mes siguiente al museo gerundense. De nuevo nos encontramos con una temática religiosa, en la que el autor fue muy prolífico, realizada con suave idealización; destacando el punto de vista extremadamente bajo que utilizó el artista. En la Exposición de 1871 fue premiado con la cruz sencilla de María Victoria¹¹.

De temática paisajista son otras tres obras. Del barcelonés Modest Urgell (Barcelona, 1839-1919)¹², pintor fecundo especializado en paisajes y marinas¹³, tenemos una bella vista titulada como *Costas de Cataluña*¹⁴. Se

⁷ ARIAS ANGLÉS, E. (1986).: *Los orígenes del "fenómeno de la pintura de historia del siglo XIX en España"*, en "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", nº 62, pp. 184-216.

⁸ ARIAS ANGLÉS, E.- RINCÓN GARCÍA, W.(1990): *La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX*, en "Relaciones artísticas entre España y América", C.S.I.C., Madrid, pp. 273-363, nº7, p. 297.

⁹ RÁFOLS, M. : *o. cit.* vol. II, p. 375; OSSORIO, M.: *o. cit.* pp. 200-201.

¹⁰ RÁFOLS, M. : *o. cit.* vol. V, p. 1265.

¹¹ OSSORIO, M. : *o. cit.* p. 663.

¹² RÁFOLS, M. : *o. cit.* vol. V, pp. 1298-1299.

¹³ FONBONA, F.-ROMAGOSA, G.-RODRÍGUEZ, C. (1992): *Modest Urgell. 1839-1919*, Madrid, Fundación La Caixa.

¹⁴ FONTBONA, F.-CATALÀ ROCA, F. (1983): *Història de l'art català. Vol. VI. Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, Barcelona, pp. 186-187.

trata de una de las tres vistas que presentó a la Exposición de 1864¹⁵, y fue comprada por el Estado en febrero del año siguiente por la cantidad de 1.000 reales. También barcelonés y fundamentalmente paisajista fue Josep Armet Portanell (Barcelona, 1843-1911)¹⁶ presentando este *Paisaje rocoso y melancólico* a la Exposición de 1864, que se compró por parte del Estado en febrero del año siguiente por la cantidad de 1.000 ptas. Madrileño fue, sin embargo, el autor del tercer paisaje de esta serie. Se trata de Pedro Sánchez Blanco (Madrid, 1833-1902)¹⁷ y su obra *Molino de Dordrecht (Holanda)*, que obtuvo una mención en la Exposición de 1862, y seguramente fue adquirido al año siguiente por la cantidad de 3.000 ptas.

Menos interesantes son el resto de obras cedidas en 1876. Un *Retrato de Niña* del tarraconense Josep Nin Tudó adquirido en 1867 tras obtener una medalla de segunda clase en la Exposición del año anterior; una *Cabeza de estudio* del madrileño Alejandro Ferrant y Fischermans presentado a la Exposición de 1866 y comprado año siguiente; la copia que Miguel M^a de Ocal realizó del cuadro de Antonio Muñoz Degrain adquirido en marzo de 1876; así como dos bodegones: *Una perdiz* de la pintora de Fermoselle y discípula de Juan Espalter Joaquina Serrano, adquirida en 1876, y *Unas naranjas* del sevillano Eduardo Cortés y Cordero, seguramente comprado el mismo año.

Así pues, como hemos visto, el envío de obras realizado a Girona en 1876 contiene una gran variedad de temáticas y pintores, pero la mayoría de los cuadros están realizados por artistas catalanes que fueron premiados con diversa suerte en las exposiciones nacionales de los años anteriores.

Muy diferentes son las pinturas enviadas en 1880. En este caso no serán ya obras del siglo XIX sino obras históricas del siglo XVII que tenían una doble procedencia: el Museo de la Trinidad, creado tras la Restauración con las obras requisadas a los edificios religiosos, y la Colección Real de la corona española que había dado lugar al Museo del Prado. Ya habíamos comentado la llegada de los cuadros de la Trinidad al Prado en 1877 y el número desorbitado de obras que hizo pensar en su depósito en otros lugares. De esta premisa parte el nuevo traslado de 1880.

Dos son las obras que habían pertenecido al Museo de la Trinidad, ambas representativas de maestros de los años centrales de nuestro barroco.

¹⁵ OSSORIO, M.: *o. cit.* p. 673.

¹⁶ RÁFOLS, J.F.: *o. cit.* vol. I, p. 56.

¹⁷ OSSORIO, M.: *o. cit.* pp. 621-622

En la primera se trata de la *Huida a Egipto*¹⁸ del burgalés José Moreno (¿?-1674)¹⁹, al parecer discípulo de Francisco de Solís, que muestra una obra de colorido cálido y gran refinamiento²⁰, formada con figuras estilizadas inmersas en el paisaje. Mientras, la segunda, *San Nicolás de Tolentino*²¹, salió de los pinceles del más conocido Francisco Herrera el Mozo (Sevilla, 1627- Madrid, 1685), pintor del rey y maestro mayor de obras reales. Se trata de una obra que formaba una serie procedente del Convento de los Agustinos Recoletos de Madrid²². Con ella se demuestra, una vez más, el avanzado barroquismo de su autor, con el que influyó en los pintores contemporáneos de Madrid y Sevilla²³ y que habría aprendido en su estancia italiana según su biógrafo Palomino²⁴. Así, la figura del santo se revuelve pleno de vibrante energía, resuelta en un movimiento expresado con excelentes juegos de contraluz.

Los cuadros que habían pertenecido a las Colecciones Reales son seis. El más importante es el realizado por el italiano Lucas Jordán (Nápoles, 1634-1705), maestro fecundísimo de la segunda parte del siglo XVII²⁵, que pasó diez años en España (1692-1702) destacando en las grandes decoraciones llevadas a cabo para Carlos II, tanto en El Escorial como en el Buen Retiro, así como en la sacristía de la catedral de Toledo²⁶. Se trata de *Turno vencido por Eneas*, obra firmada en 1686²⁷, en la que se sigue una escena descrita por el mantuano Virgilio en su *Eneida*. Jordán muestra la victoria del troyano desarrollando todo su estilo de complicado y escenográfico barroquismo, así como sus cualidades para la invención narrativa. Todo ello con gamas de renovadores tonos brillantes y una libertad compositiva plagada de personajes mitológicos sobre nubes rompientes y cuerpos escorzados.

¹⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G.(1865): *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, nº 629, p. 76.

¹⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.(1956): *José Moreno*, en "Archivo Español de Arte", p. 67.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1992): *Pintura barroca en España*, Madrid, p. 303.

²¹ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *o. cit.*, nº 1077, p. 126; donde se atribuye a Francisco de Herrera el Viejo (Sevilla, h.1590 – Madrid, 1654).

²² PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1986): *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Museo del Prado, nº 110, p. 274.

²³ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1992): *o. cit.* pp. 294-299.

²⁴ PALOMINO DE CASTRO, A.(ed. 1988): *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, p. 394.

²⁵ PACCAROTTI, G.(2000) : *La pintura barroca en Italia*, Madrid, pp. 125-127 y 271-272.

²⁶ Catálogo de la exposición (1982) *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, Londres, pp. 168 y ss.

²⁷ FERRARI, O.- SCAVIZZI, G.(1966): *Luca Giordano. Vol. II. Catalogo delle opere*, Milán, fig. 310.

También nos encontramos con la obra de otro napolitano, Andrea Vaccaro (Nápoles, 1604-1670), en este caso con el tema bíblico *Lot embriagado por sus hijas* (Génesis, XIX, 30-35), en la que el italiano recalca su estilo ecléctico en el que ya domina casi por completo el rigor clasicista²⁸. Su pintura se había movido desde unos comienzos volcado en el naturalismo hasta un posterior interés por el clasicismo romano-boloñés²⁹. Se ha fechado la obra en torno a 1640, siendo muy estimada en el siglo XIX por su correcto academicismo, gracias a lo cual llegó a ser litografiada³⁰.

Los siguientes cuatro cuadros son de atribución complicada y menor calidad. A Francesco Solimena (Canale di Serino, 1657- Barra, 1747) se le adjudica *La serpiente de metal*. Se trata de un artista que también dio el paso desde unos comienzos imbuido en el naturalismo napolitano hasta interesarse posteriormente tanto por el clasicismo romano como por las renovaciones que había aportado Lucas Jordán³¹. Se trata aquí de un tema bíblico por el que el pueblo de Israel acude al símbolo de Moisés, lo que se resuelve en realidad como excusa para que el autor lleve a cabo un estudio anatómico de rasgos clasicistas. También una *Santa Cecilia* de Joseph Desbordes (1761-1827), correcta copia de Rafael, un *Bautismo de Cristo* procedente del Palacio del Buen Retiro, que se atribuyó respectivamente a Félix Castelo y Vicente Carducho aunque lo más probable es que sea obra italiana y así catalogada como “anónimo italiano del siglo XVII”³². Finalmente, un *San Jerónimo en oración* atribuido en los inventarios a Tiziano, pero de una dureza de rasgos que la señalan seguramente como obra de algún pintor hispano del siglo XVII.

El tercer envío de obras a Girona se produjo en 1882. De nuevo nos encontramos con lienzos históricos del siglo XVII, de muy diferentes escuelas y planteamientos.

Dos de ellos están relacionados con Rubens (Colonia, 1577-Amberes, 1640), *Ascanius (principio de la Guerra del Lacio o La muerte del ciervo de Silvia)* narra un episodio de la *Eneida* virgiliana, y se trataría de una obra del taller del maestro flamenco encargado para la completar la serie de Caza y

²⁸ Catálogo de la exposición (1985): *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, Museo del Prado, nº 146, p. 350.

²⁹ PACCIAIOTTI, G.: *o. cit.* p. 117; Catálogo de la exposición (1982): *o. cit.* pp. 261 y ss.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1965): *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, p. 463.

³¹ PACCIAIOTTI, G.: *o. cit.* pp. 125-126.

³² ANGULO ÍÑIGUEZ, D.-PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1969): *Historia de la Pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, nº 28, pp. 198-199.

Guerra con la que se adornó el Ochavo del Alcázar de Madrid³³. Para este lugar también se destinaría el original del cuadro siguiente, que se perdería en el incendio del palacio. Se trata de *La caza del toro*, una copia de taller de la obra del maestro³⁴. Ambas han sufrido diferentes mutilaciones, y su acabado está lejos de la calidad del pintor de Amberes, sin embargo mantienen el vigoroso impulso por el movimiento característico de éste.

Otra copia de maestro importante podría ser el lienzo procedente del Museo de la Trinidad con el tema de *La Última Cena*, ya sea copia de Tiziano o procedente de la escuela de Tintoretto, como se ha advertido en sucesivos inventarios³⁵.

Como obras de segura atribución tenemos dos obras del interesante Mateo Gilarte (h. 1625- 1675), natural de Oriola –se piensa que de formación valenciana con Espinosa u Orrente–. Trabajó en Murcia entre 1651 y 1675, siendo un artista de calidad reconocida pero de un estilo un tanto arcaico para su tiempo³⁶. Es en 1651 cuando le encontramos firmando la serie de *Vida de la Virgen*³⁷ a la que pertenecen las dos pinturas que nos interesan aquí: *El tránsito de la Virgen* y *La adoración de los reyes*³⁸. En ambas nos encontramos con figuras un tanto rígidas pero que muestran una cierta monumentalidad, y una composición que comprime el espacio para acentuarnos el primer término. *El tránsito de la Virgen* es obra más acertada, con una individualización de los rostros que dota de una gran humanidad a los distintos personajes en la expresión de sus sentimientos.

También nos encontramos con un retrato ideal de *Santa Teresa* en el acto de escribir, mientras es iluminada por el Espíritu Santo en forma de paloma. Cruzada Villaamil adjudicó esta obra a Francisco de Herrera el Joven³⁹, de quien ya hemos hablado anteriormente, pues se trata de otro de los retratos de santos de los que el autor decimonónico nos informa de que llegaron al Museo de la Trinidad procedentes del convento de Agustinos Recoletos de

³³ DÍAZ PADRÓN, M. (1995): *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, t. II, p. 1162.

³⁴ *Ibid.* p. 1160.

³⁵ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *o. cit.* n° 1115.

³⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1992): *o. cit.* pp. 395-396.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1964): *Mateo Giralte, un casi zurbaranesco*, en "Archivo Español de Arte", pp. 139-157. Aspectos documentales en LÓPEZ GIMÉNEZ, J.C. (1964): *Precisiones en torno al pintor Mateo Giralte*, en "Archivo Español de Arte", pp. 78-81.

³⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *o. cit.* n°s 436 y 789.

³⁹ *Ibid.* p. 125, n° 1072.

Madrid, donde estarían situados en la cúpula. Su deteriorado estado⁴⁰ hizo necesaria una severa restauración⁴¹.

El resto de obras son cuadros anónimos de diferente calidad. Un *Cristo muerto y las Santas Mujeres* fue atribuido por Cruzada al italiano Daniel Crespi⁴², adjudicación desmentida tajantemente, pensándose que sea obra española del siglo XVII, sin ningún contacto con el pintor transalpino⁴³. Es en realidad una pieza de un tono seco y con numerosos errores anatómicos. Curiosa cuando menos, es nuestra siguiente obra, una *Oración en el Huerto* fechada en 1604. Ya Cruzada Villaamil advirtió que estaba firmada con las iniciales “Po. Fn.” sin que desde entonces se hayan podido atribuir a pintor alguno: “Ignórase quién será este pintor, pues ni la fecha que lleva el único cuadro que de él se conoce, ni la cifra de su nombre, se avienen á las de un pintor alguno de su tiempo.”⁴⁴ Lo que sí es claro por sus formas es el arcaísmo de su autor.

Los restantes tres lienzos son también tres anónimos hispanos del siglo XVII, todos ellos procedentes igualmente del Museo de la Trinidad. Se trata de *Cristo atado a la columna*⁴⁵, *Cristo crucificado en el Calvario*⁴⁶ y *San Dámaso Papa*⁴⁷. Los tres presentan problemas de conservación y modesta ejecución.

Como hemos podido comprender tras este breve estudio de los depósitos que el Museo del Prado envió a Girona durante el siglo XIX, las tres fechas de las órdenes gubernativas –recordemos: 1878, 1880 y 1882–, crean una diferencia fundamental entre los envíos. Si el objetivo principal era repartir por diferentes lugares del Estado unas obras artísticas que el Museo del Prado no tenía capacidad para contener tras la llegada de las piezas del Museo de la Trinidad, el problema se agravó con las compras sucesivas de las pinturas presentadas a las sucesivas Exposiciones Nacionales. Vimos que en 1878 se tendió a elegir unas obras recientes y que en su mayoría tenían relación con la región a la que eran enviadas por el lugar de nacimiento de sus autores, generalmente catalanes. Incluso en alguna ocasión se trataba de *vistas* del país. Pero este criterio cambió radicalmente en 1880 y 1882. En estos casos se tendió a trasladar obras de la antigua Colección Real o bien procedentes del citado Museo de la Trinidad, en

⁴⁰ GAYA NUÑO, J.A.(1955): *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, p. 248.

⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1986): *o. cit.* p. 275, nº 111.

⁴² CRUZADA VILLAAMIL, G.: *o. cit.* p. 261, nº 772.

⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1965): *o. cit.* p. 349.

⁴⁴ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *o. cit.* p. 82, nº 553.

⁴⁵ *Ibid.* nº 1166.

⁴⁶ *Ibid.* nº 1169.

⁴⁷ *Ibid.* nº 195.

su gran mayoría obras del siglo XVII. Con ello, a pesar de abrir el abanico de obras y su variedad, se perdía un tanto la primera intención expresada, de hacer representativas las pinturas con el lugar elegido para su depósito.



Benito Mercadé y Fabrega: *Colón en la Rábida*. 1858.



Joaquín Espalter y Rull: *La era cristiana*. 1871.



Joaquina Serrano: *Una perdiz*. 1875.



Josep Armet Portanell: *Paisaje*.
1864.



Modest Urgell: *Costas de Cataluña*. 1854.



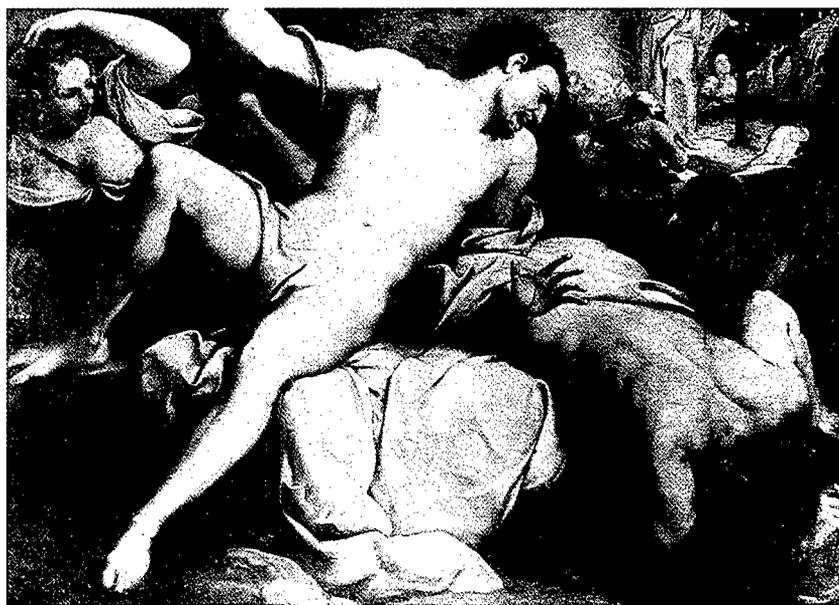
Eduardo Cortés: *Naranjas*. 1872.



Francisco de Herrera el Mozo: *San Nicolás de Tolentino*.



Lucas Jordán: *Turno vencido por Eneas*.
1686



Francesco Solimena?: *La serpiente de metal*.



Anónimo italiano del siglo XVII: *Bautismo de Cristo*.



Taller de Rubens: *Ascanius (principio de la Guerra del Lacio)*. 1639.



Mateo Giralte: *El tránsito de la Virgen*. 1651.