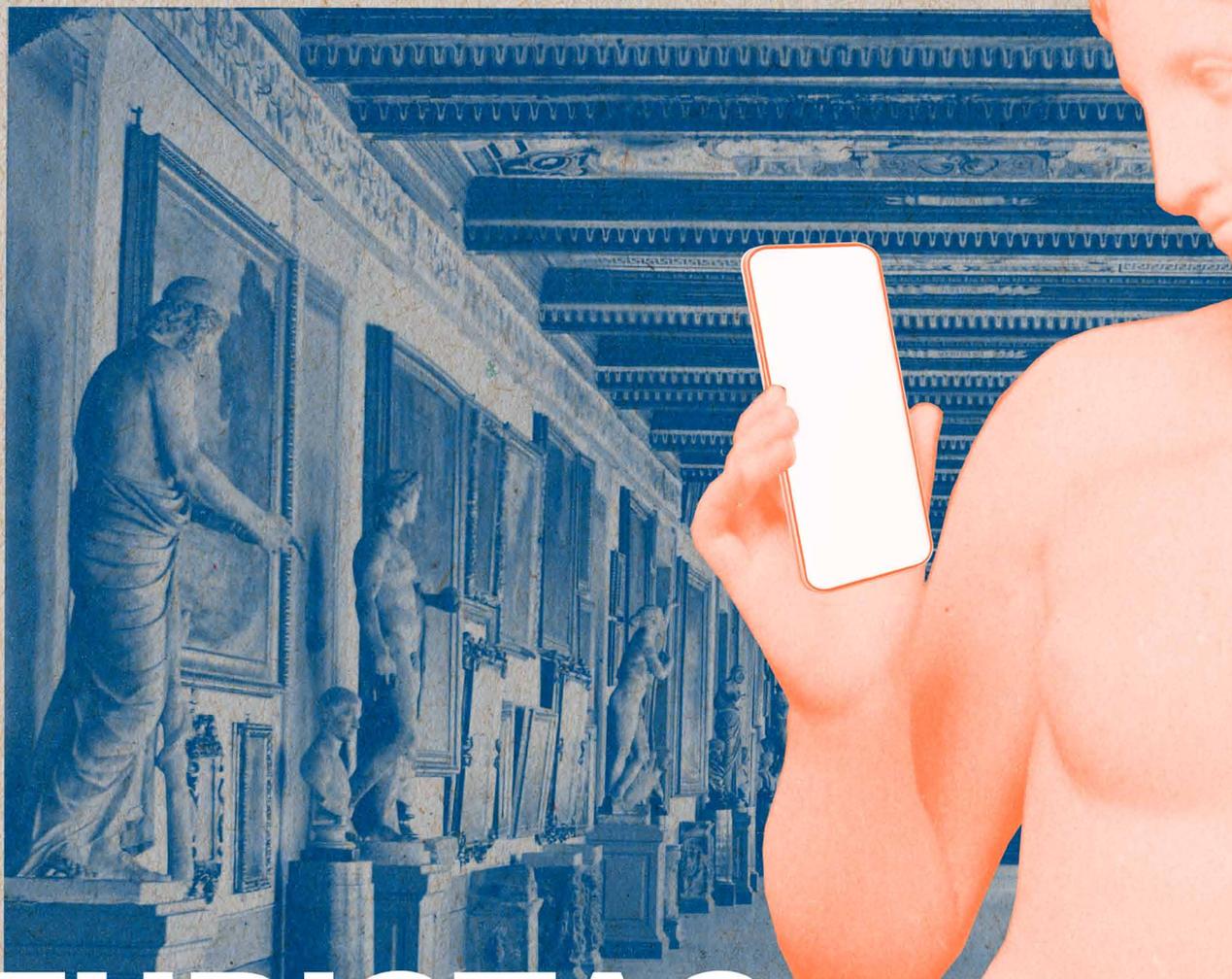


**IV ENCUENTRO  
INTERNACIONAL  
MUSEO CERRALBO**



# **TURISTAS VISITANTES SEGUIDORES**

**El público de los museos  
entre los siglos XIX y XXI:  
perspectivas de futuro**

**IV ENCUENTRO  
INTERNACIONAL  
MUSEO CERRALBO**

# **TURISTAS VISITANTES SEGUIDORES**

El público de los museos  
entre los siglos XIX y XXI:  
perspectivas de futuro

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.culturaydeporte.gob.es](http://www.libreria.culturaydeporte.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es/>

Edición 2022

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin la debida autorización.



MINISTERIO DE CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:  
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General de Atención al Ciudadano,  
Documentación y Publicaciones

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus propietarios

NIPO (publicación digital): 822-22-092-0  
ISBN: 978-84-8181-799-7

Diseño: DRSP, Museo Cerralbo  
Maquetación: Cristina Rico

Pocas cosas resultan tan satisfactorias como presentar el resultado del trabajo en equipo realizado desde una institución pública, en concreto uno de los dieciséis museos estatales como es el Museo Cerralbo, a partir de las reflexiones de profesionales del ámbito del Patrimonio y Turismo Culturales. Un trabajo coral publicado ahora, que recoge ópticas variadas, diferentes y complementarias de las relaciones entre los museos y sus públicos, desde una experiencia profesional de carácter personal.

Una satisfacción que todavía es mayor por haberse desarrollado este Encuentro en 2021, año complejo en el que las instituciones culturales, en este caso los museos y sus profesionales, demostraron su gran compromiso para adaptarse a unos tiempos excepcionales, marcados por la pandemia mundial, sin dejar de trabajar para la sociedad, en una búsqueda constante de conexión con la ciudadanía. Tiempos difíciles que han sido abordados también por el Ministerio de Cultura y Deporte, a través de dos proyectos de la Subdirección General de Museos Estatales destinados a estudiar y analizar al público, a los profesionales y a los museos españoles tras el impacto inicial de la COVID-19. Ello se hizo, respectivamente, desde el Laboratorio Permanente de Público de Museos y desde el Observatorio de Museos de España. Constituyen un ejemplo de cómo el conocimiento y la investigación nos siguen ayudando a *normalizar la vida*.

Desde 2013, el Museo Cerralbo organiza aproximadamente cada tres años un encuentro internacional dedicado a museos, museología y coleccionismo desde el punto de vista histórico, a fin de ampliar sus relaciones científicas y profundizar en dichos estudios. Los Encuentros de pasados años, en formato presencial, y dirigidos de manera alternante por las conservadoras del Museo, tuvieron como temas el coleccionismo arqueológico, la museografía histórica y el coleccionismo de artes decorativas en Europa, con ponentes internacionales cuidadosamente seleccionados por su especialización y conocimiento. El resultado de dichos encuentros ha quedado recogido en las diferentes actas publicadas por el Ministerio de Cultura y Deporte, al alcance de todos.

Para el IV Encuentro, celebrado el 17 de mayo de 2021, debido a las nuevas necesidades mencionadas, la convocatoria surgió del Palacio Cerralbo con un aire renovado, en formato virtual y con una duración ajustada a las nuevas tecnologías.

Se focalizó la atención en un apartado concreto de la museología, el estudio del público, pero con su ya tradicional perspectiva histórica. De ahí el título elegido para el Encuentro: «Turistas, visitantes, seguidores. El público de los museos entre los siglos XIX y XXI: perspectivas de futuro». Un tema que además estaba en sintonía con el lema del Día Internacional de los Museos de ese año: «El futuro de los museos: recuperar y reimaginar», siendo el Encuentro la actividad estrella propuesta por el Museo Cerralbo para esta gran celebración mundial de los Museos, auspiciada por el ICOM todos los 18 de mayo. Hay que decir que, por primera vez, el Encuentro realizó un *call for papers* bilingüe de gran repercusión entre la comunidad museológica, e incluyó a más de 20 ponentes internacionales en un programa ágil y diverso, señal de las fructíferas conexiones establecidas.

La temática del Encuentro estuvo focalizada en la transformación que ha vivido el público de los museos desde finales del siglo XIX, momento en que los viajeros eran los protagonistas del incipiente turismo, pasando por la irrupción de los estudios de público y visitantes presenciales durante el siglo XX, hasta la aparición del público virtual y los nuevos retos sociales y tecnológicos a los que se enfrentan los museos en este comienzo del siglo XXI.

Para este fin, contó con dos importantes ponentes de cabecera: Ana Moreno Garrido, experta en historia del turismo, y Eloísa Pérez Santos, experta en estudios de público, con la colaboración de Teresa Morillo, del Laboratorio Permanente de Público de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales.

Por último, deseo expresar mi agradecimiento por el interés suscitado por este Encuentro entre los profesionales de los museos y el patrimonio cultural, y reconocer el esfuerzo de todo el equipo del Museo Cerralbo, dando las gracias a los coordinadores del evento, Cecilia Casas y Demian Ramos, así como a Lourdes Vaquero, jubilada en esos días tras dirigir el centro durante veintiún años, y a Carmen Jiménez Sanz, entonces subdirectora general de Museos Estatales y actual directora del Museo Cerralbo.

**Isaac Sastre de Diego**

Director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes

# ÍNDICE

8	<b>Introducción</b>
10	<b>TURISMO Y MUSEOS ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX</b>
11	<i>Lo que hay que ver</i> . Turismo, turistas y museos en España 1900-1936 Ana Moreno Garrido
25	Visitantes de museos en el siglo XIX: el viaje a Italia de los hermanos Fernández Blanco y Sierra Pambley Patricia Centeno del Canto
40	"I visited the natural history museum, which is very good, and also the mining museum...". Frederick Horniman and his reviews of museum practices at the end of the nineteenth century Ryan Nutting
52	Un saber de bolsillo. Guías, catálogos y visitantes en los orígenes del museo moderno en Madrid Álvaro Molina
68	El público de los museos provinciales en la segunda mitad del siglo XIX: de «monumentos de las artes» para la «juventud estudiosa» a «despertar otros generosos instintos hasta en el vulgo de toda la provincia» Enrique Martínez Lombó
86	<b>ESTUDIOS DE PÚBLICO</b>
87	La transformación de los públicos de los museos: de los estudios de público al desarrollo de audiencias Eloísa Pérez Santos
98	Nuevas tecnologías, nuevas evaluaciones, nuevas formas de involucrar a los usuarios en los museos Adriana Hurtado Jarandilla
109	Museums and visitor studies: diffusion, applications, and challenges of shared evaluation frameworks Alejandra Alonso Tak
121	¿Qué piden los públicos? El futuro de los museos en España desde el punto de vista de sus visitantes Íñigo Ayala, Jaime Cuenca y Macarena Cuenca-Amigo
137	"A new and seductive temptation": The introduction of museum catalogue stalls and the emerging focus on public education Jamie Larkin
152	Análisis de los estímulos y respuestas de la experiencia del público de las casas-museo de la Región de Madrid Gerasela Clementina Gaman, Laura Fuentes-Moraleda y Nuria Morère Molinero

## 167 PÚBLICO PRESENCIAL Y PÚBLICO VIRTUAL

- 168 Los museos del siglo XXI, museos centrados en los públicos  
Antoni Laporte
- 181 Emoción y tecnología al servicio del público  
Deborah Fernández León
- 192 Audiencias, museos y videojuegos  
Florencia Croizet
- 203 How do online visitors look for museum information?  
Some indications from research literature  
Werner Schweibenz

## 213 CASOS DE ESTUDIO

- 214 Renovarse o morir. Análisis, desarrollo e implementación  
de la comunicación digital en el Museo Sefardí  
Alicia Núñez Palomar
- 227 ¿Refugiarse en el arte? Museos y público en tiempos de postguerra:  
el caso del Cau Ferrat en Sitges  
José Ignacio Carrillo Martínez
- 240 Museo del Virreinato de San Luis Potosí: ejemplo de las buenas  
prácticas de comunidad virtual, mercadotecnia digital y divulgación  
de la ciencia  
Ricardo Aguilar Martínez
- 243 #MuseosChilenosEnCuarentena: ¿cómo nos comunicamos  
en tiempos de distanciamiento físico?  
María Paz Undurraga R., Elizabeth Mejías Navarrete y Candela Arellano G.
- 254 El Anahuacalli y la Casa Azul: ejes turísticos del sur de Ciudad  
de México  
Ximena Jordán

## Introducción

El comienzo de 2021 se presentaba difícil, tras la sobrecarga de trabajo de un año 2020 congestionado por la pandemia, y con un equipo disminuido, cuando nos enfrentábamos a conceptualizar nuestro siguiente Encuentro Internacional.

Ya a finales de 2020 habíamos esbozado que el tema del turismo, al que nuestra antigua compañera Carmen Sanz Díaz había dado vueltas años antes, podría ser una buena opción; nuestra compañera Caroline Montero de Espinosa había sugerido ya una de las ponentes de cabecera, Ana Moreno Garrido, y habíamos invitado a la otra, la incombustible Eloísa Pérez Santos. Pero fue la publicación del lema del ICOM para el siguiente Día Internacional de los Museos, «El futuro de los museos: recuperar y reimaginar», lo que nos dio el impulso final para conceptualizar el Encuentro Internacional, que finalmente tuvo lugar el 17 de mayo de 2021 y cuyas actas estás leyendo en este momento. Porque a veces es un tema de oportunidad, que diría nuestra directora Carmen Jiménez.

«Turistas, visitantes, seguidores» fue el título principal elegido para realizar una llamada de atención sobre la intencionada perspectiva histórica que intentamos aplicar siempre en nuestros Encuentros, esa visión que une el contexto histórico del Museo Cerralbo y sus fundadores con el presente, que busca siempre una conexión con el pasado. Los tres diferentes perfiles de usuario pretendían aludir a periodos bien diferenciados del consumo cultural y museológico: el del turismo, que aparece como concepto actual entre el siglo XIX y principios del XX; el de los modernos visitantes tradicionales y presenciales, y el de los seguidores, esos usuarios virtuales que tienen las instituciones culturales desde la irrupción de la web 2.0 y el *boom* de las redes sociales. Todos ellos categorías de usuarios vigentes e importantes para los museos, que deben mantenerse siempre a disposición de todos los ciudadanos, sea cual sea su forma de aproximarse a ellos.

«El público de los museos entre los siglos XIX y XXI: perspectivas de futuro» fue el subtítulo elegido: explicaba el contenido que pretendíamos estuviera representado por las ponencias, pero, además, insertando un guiño al lema del Día Internacional de los Museos, al hacer alusión a ese futuro de las instituciones culturales que en aquel momento era tan impreciso, pero que debíamos afrontar con optimismo. Para enriquecer lo que empezaba a perfilarse como algo más ambicioso, y pese a nuestra escasez casi absoluta de medios, decidimos dar un paso más y realizar un *call for papers* que, gracias a una potente imagen gráfica y a la ayuda desinteresada de instituciones amigas como Ibermuseos, la Asociación Española de Museólogos, REMED, ICOM España o el comité del ICOM para las casas-museo, el DEMHIST, tuvo el alcance suficiente para que pronto tuviéramos más de 60 propuestas de gran calidad.

Paralelamente, constituimos un comité científico en el que enrolamos también a la entonces directora del Museo por más de 20 años, Lourdes Vaquero Argüelles, y solicitamos la ayuda de Teresa Morillo, representante del Laboratorio Permanente de Público de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales, de la cual dependemos. Junto con Ana Moreno Garrido y Eloísa Pérez Santos, ya teníamos un comité científico de 6 integrantes para revisar y seleccionar las propuestas que nos habían llegado. A los miembros externos al Museo les asignamos conjuntos de propuestas relacionadas con sus áreas de especialidad, mientras que el personal del Museo revisábamos todas para ser capaces de dar uniformidad. Tras la elección, realizada mediante reuniones virtuales, llegamos a definir cuatro bloques temáticos: turismo y museos entre los siglos XIX y XX, estudios de público,

público presencial y público virtual, y casos de estudio. Esto nos permitió delimitar un Encuentro rico y variado, repartido entre las 12 del mediodía y las siete de la tarde, que se realizaría por Zoom. El Encuentro era totalmente gratuito, sin remuneración para los ponentes y gratuito para los asistentes, que no podían superar los 100 por motivos técnicos. Cuando abrimos la inscripción, hubo más de 300 solicitudes, lo que nos da una idea del éxito de la convocatoria y lo acertado de la propuesta. En atención a la gente que no iba a poder asistir, decidimos publicar en nuestra web, además del programa cuidadosamente maquetado, unas preactas con información sobre todos los ponentes y sobre el contenido de sus futuras presentaciones. Además, estas preactas sirvieron para guiar a los asistentes durante el Encuentro, permitiéndonos ahorrar el tiempo habitualmente empleado en presentaciones y otorgando agilidad al desarrollo de la jornada.

Tenemos que agradecer también la implicación de la Subdirección General de Museos Estatales, que pronto reparó en la convocatoria y accedió a que la entonces directora general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, Dolores Jiménez-Blanco, y la entonces subdirectora de Museos Estatales, Carmen Jiménez, realizaran el acto de apertura virtual, así como a la participación de Olga Ovejero, jefa de difusión de Museos Estatales. Y no podemos olvidar dar las gracias por su colaboración a nuestra compañera Rebeca Recio Martín, que tanto nos ayudó el «día D» manejando ella sola uno de los bloques de intervenciones; a la alumna de prácticas de difusión Sara González Manzanero, por su apoyo en labores de secretaría, y por supuesto a Álvaro Yaner, de Caligrama Servicios Culturales, nuestra empresa de actividades en aquel momento, que nos dio el toque de calidad con su impecable soporte técnico y de grabación en la plataforma Zoom, incluyendo los días de ensayos previos. Gracias a este soporte de grabación pudimos publicar, tres meses después y convenientemente editados, los vídeos completos del Encuentro en el canal de YouTube del Museo Cerralbo. Gracias también a Cristina Rico Iboleón por su estupenda labor maquetando estas actas y a los compañeros de Publicaciones en el Ministerio de Cultura y Deporte por hacerlas realidad.

Por último, agradecer a todos los ponentes y asistentes su profesionalidad, entusiasmo y rigor. Antes, durante y después de la celebración del Encuentro. Esperamos que estas actas sean de vuestro agrado y hayan merecido los meses de espera.

**Cecilia Casas Desantes y Demian Ramos San Pedro**

Museo Cerralbo



**TURISMO Y  
MUSEOS  
ENTRE LOS  
SIGLOS XIX Y XX**

# Un saber de bolsillo. Guías, catálogos y visitantes en los orígenes del museo moderno en Madrid<sup>1</sup>

Álvaro Molina

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (España)

**Resumen:** El conocimiento sobre el pasado de los públicos ha sido un objeto de estudio poco atendido en la historia de los museos, donde apenas ha existido interés en saber cómo fueron y evolucionaron las experiencias y vivencias de sus espectadores, sobre todo cuando nos referimos a los orígenes del museo moderno surgido tras la Revolución Francesa. En el caso español, la apertura de los primeros museos públicos en Madrid a comienzos del siglo XIX vino acompañada de una manifiesta voluntad por publicar guías y catálogos. Estas obras fueron concebidas con fines divulgativos para instruir al público y promover su afición a las ciencias y las bellas artes, como se puede constatar en las primeras publicaciones elaboradas para dar a conocer los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Real Museo de Pinturas del Prado.

**Palabras clave:** visitantes de museos; historia de los museos; catálogos de museos; guías de museos; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Museo del Prado.

**Abstract:** Visitors have been essentially ignored as a subject of the history of museums, with barely any attention paid to their makeup or how their experiences evolved. That disinterest is particularly acute as regards the early history of the modern museums founded in the wake of the French Revolution. In Spain, the opening of the first public museums in Madrid in the early nineteenth century was characterised by the publication of guides and catalogues. The purpose, to educate the public at large and popularise and foster a general interest in science and the fine arts, is attested to by the earliest literature describing the collections on display at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando and the Real Museo de Pinturas del Prado.

**Key Words:** Museums Visitors; Museum History; Museum Catalogues; Museum Guidebooks; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Museo del Prado.

Si hoy en día el catálogo es concebido como un instrumento básico en la función investigadora de todo museo para el estudio pormenorizado de sus colecciones, conviene recordar que en sus orígenes este tipo de publicación tuvo igualmente una vocación claramente divulgativa, dirigida a la instrucción del público. Su manejable formato como libro de bolsillo, normalmente impreso en octavo, permitía identificar *in situ* la relación de piezas exhibidas, así como satisfacer la demanda de información por parte de los visitantes y curiosos que recorrían sus salas y galerías. Conocimiento y difusión constituían así la cara y la cruz de estas tempranas obras derivadas del espíritu enciclopédico del Siglo de las Luces, que por sus contenidos, cualidades formales y finalidad cumplieron una función muy similar a la que tienen —o han tenido hasta hace muy poco tiempo— las guías impresas en papel. Si bien es cierto que la publicación de estas obras empezó a ser un fenómeno cada vez más habitual en Europa durante el último tercio del siglo XVIII, coexistiendo diversos formatos y tipologías<sup>2</sup>, en el caso español hubo que esperar a los años posteriores a la Guerra de la Independencia para ver las

<sup>1</sup> Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i «Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, representaciones» (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

<sup>2</sup> Para una aproximación a la temprana publicación de guías y catálogos en el contexto europeo del siglo XVIII, véanse Schnapper, 1995: 615-629 y Marín Torres, 2002: 117-171.

primeras iniciativas, surgidas en Madrid y vinculadas a las exposiciones anuales celebradas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —donde se exhibían el fondo artístico de la corporación y los trabajos recientes de alumnos, profesores y aficionados—, así como a la colección de cuadros del monarca cedida al Real Museo de Pinturas, acondicionado en la magna arquitectura de Villanueva del Paseo del Prado e inaugurado a finales de 1819<sup>3</sup>.

## ¿Inventarios, catálogos o guías? La definición de un formato

Tanto en el caso de la Academia de San Fernando como en el del Museo del Prado, la aparición de las primeras publicaciones realizadas sobre sus colecciones tuvo al visitante como principal razón de ser, pues en ambos casos surgieron ante la necesidad de ofrecer al público un recurso básico de información para moverse de manera autónoma por sus salas. Disponer de un catálogo permitía subsanar, de entrada, la carencia de cartelas o tarjetas colocadas al pie de las obras para identificar su autoría y asunto, una práctica que apenas se empezó a normalizar en los museos españoles hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX<sup>4</sup>, lo que explica la dependencia que los visitantes tuvieron de estos catálogos hasta, por lo menos, la aparición de otras publicaciones como guías y libros de viaje usadas por muchos viajeros, cuyas descripciones complementaban y ampliaban en gran medida la información básica contenida en los primeros (Portús, 1994: 46-47). Todos ellos han sido reconocidos como fuentes documentales de indudable valor para estudiar aspectos historiográficos y museológicos tales como la evolución de las propias colecciones, los paraderos de piezas o las atribuciones de obras, pero no tanto para recuperar el contexto de las prácticas y modos con que fueron producidos, leídos y manejados por parte de un público que, en su doble calidad de lector y espectador, hubo de familiarizarse con un género de obra inédito hasta la fecha en el país.

### Catálogos para una exposición temporal en la Academia de San Fernando

La primera noticia de la que tenemos constancia sobre la intención de elaborar un catálogo con fines didácticos de la colección artística de la Real Academia de San Fernando data de 1815, cuando el *Paseo por Madrid, o guía del forastero en la corte*, al citar las obras más relevantes conservadas en el establecimiento, anunciaba que se estaba «formando un catálogo para la instrucción de los aficionados, que pueden ver estas salas dirigiéndose a alguno de los dependientes» (*Paseo Madrid*, 1815: 51). Publicada a principios de año, la guía no se hacía eco de la costumbre —interrumpida durante la guerra— de organizar al final del verano las citadas exposiciones temporales promovidas por la corporación, cuya celebración se recuperó el mes de septiembre de ese mismo año (Molina,

<sup>3</sup> Del contexto temprano de los públicos de ambas instituciones me he ocupado recientemente en Molina, 2020a y 2020b.

<sup>4</sup> La iniciativa más temprana de la que tenemos noticia corresponde al proyecto no materializado de museo fernandino propuesto por Pablo Recio y Tello en 1814, que explicaba la idea en estos términos: «Se colocará al pie de cada cuadro una tarjeta con la descripción de su autor, asunto que representa, patria, y grados de mérito, que cada uno tenga en sus respectivos ramos según la graduación general, que deberá hacerse de todos los autores en las partes, en que cada uno haya sobresalido, o se haya aventajado a otro». Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sig. 5-4/1. Citado por Géal, 2005: 353, quien estudia el contexto de los recursos pedagógicos de los museos en España durante esta centuria, entre otros muchos aspectos de interés para conocer las dinámicas y prácticas de los primeros públicos.

2020c: 272)<sup>5</sup>. No sabemos los motivos por los que no se llegó a publicar entonces el mencionado catálogo, pero se debe comprender que la iniciativa se retomara dos años más tarde en este mismo contexto, llegándose a editar hasta seis versiones en poco más de diez años, lo que permitía ofrecer al público un producto actualizado pese a las alteraciones y movimientos de obra que se producían de un año para otro<sup>6</sup>.

Si la razón de ser de estos primeros catálogos se vinculaba a la celebración de las exposiciones, es fácil comprender que la inauguración de las mismas no se produjera hasta haber recibido los ejemplares de la imprenta, lo que provocó en numerosas ocasiones el retraso en su apertura, incluyendo la primera muestra celebrada en 1817 (Navarrete, 1999: 386). El título dado a la publicación, repetido en las siguientes tres ediciones, permite identificar el alcance, finalidad y organización de sus contenidos: *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*. Es decir, la obra era una relación de las piezas que los visitantes podían ver en las salas de la institución durante un periodo limitado de tiempo, organizando la información bajo un criterio topográfico y dando a conocer, mediante el número asignado a cada obra —que se identificaba con etiquetas pegadas junto a las piezas—, la mención al asunto representado y a su autoría si se conocía. La utilidad que se suponía de cara a los artistas y estudiosos, sin embargo, resultaba bastante más limitada, pues no sirvió para impulsar un estudio serio de las obras, un problema estructural que se mantendría a lo largo de toda la centuria (Arana, 2013: 31). En lo que respecta a la distribución, el recorrido se dividía en dos partes diferenciadas: la «galería de pintura», que englobaba las principales estancias de representación (sala de juntas y de recibimiento, sala de funciones, biblioteca, etc.), y la «galería de escultura», cuyas salas no hacían referencia a otras funciones o usos cotidianos de la entidad, trasladándose del cuarto de la planta principal al entresuelo dos años más tarde<sup>7</sup>.

Aunque no tenemos constancia de ningún informe que refleje la toma de decisiones en cuanto a la organización, estructura y concepción del catálogo, parece lógico pensar que el modelo que se debió seguir para su elaboración fue el inventario encargado en la Junta Particular de 6 de noviembre de 1816 a José Manuel Arnedo, conserje de la Academia (Navarrete, 1999: 384), a quien también se debe en buena medida la organización definitiva de las salas abiertas un año más tarde al público<sup>8</sup>. Se trataba del primer inventario completo que se realizaba desde 1804 y que, a diferencia de los anteriores, clasificaba la información atendiendo a la localización del contenido<sup>9</sup>, una fórmula que resultaba indudablemente útil para un catálogo que aspiraba a servir de guía para visitar las colecciones. Del

<sup>5</sup> Un indicio del creciente interés que parecía existir por visitar la Academia tras la reapertura de las exposiciones anuales en agosto de 1815 es el anuncio publicado un mes más tarde en el *Diario de Madrid* (28/09/1825, n.º 271, p. 393), donde se ofertaban visitas particulares en estos términos: «Cualquier sujeto decente que quiera ver particularmente las preciosidades artísticas que contiene la real academia de las nobles artes de San Fernando, entregará una esquila el día antes al conserje de la misma D. Francisco Durán, quien le franqueará en el siguiente la entrada a las horas de buena luz con las personas que lleve en su compañía».

<sup>6</sup> Para una aproximación general a las exposiciones y catálogos de la Academia de San Fernando publicados durante este periodo, véase Navarrete, 1999, a quien agradezco sus siempre amables y útiles sugerencias sobre la documentación conservada en el archivo de la institución.

<sup>7</sup> Pese a la diferenciación de los espacios en torno a las dos galerías, la mayor parte de las salas contenía piezas pictóricas y escultóricas, haciéndose constar de todos modos en la relación. Fuera del listado quedaban «los planos y modelos de arquitectura» y «las obras de grabado en dulce y hueco» conservadas en dos gabinetes que formaban parte de la «sala que da paso a la biblioteca»; Catálogo Academia, 1817: 29 y 32.

<sup>8</sup> Profesor de escultura y discípulo de grabado, Arnedo fue nombrado para el cargo de conserje el mismo día que la Junta Particular le encargaba la realización del inventario; Navarrete, 1999: 138.

<sup>9</sup> En la descripción del inventario se reflejaba en primer lugar la relación de «cuadros» colgados en cada sala, señalando en la segunda parte el mismo recorrido para dar nota de los «bustos de bronce y mármol, e igualmente estatuas de yeso», es decir, la clasificación que daría pie a la denominación de las galerías en el catálogo posterior; ARABASF, sig. 2.58-17.

inventario no se recogió, sin embargo, información que podría haber sido de interés para los verdaderos aficionados, como las medidas de los cuadros o la relación de obras conservadas en la denominada «sala reservada», que mantenía su acceso restringido al público. Del mismo modo, para la versión impresa se optó por reducir al máximo otras precisiones complementarias; así se puede comprobar a modo de ejemplo en la pintura *El Padre Eterno* de Anton Raphael Mengs. En el inventario se describía la obra de este modo:

«8. Otro [cuadro] de 5 pies de alto con 8 pies de ancho; en tabla. Representa el Padre Eterno y el Espíritu Santo acompañado de dos ángeles en acto de veneración y dolor. Don Antonio Rafael Mengs pintó este cuadro para colocarlo sobre el Descendimiento que pintó él mismo y se halla en el Real Palacio.» (ARABASF, sig. 2.58-17, fol. 1r).

En el catálogo, por su lado, se obviaron los datos relativos a las dimensiones, el soporte y la procedencia de la obra, quedando reflejado como sigue:

«11. El Padre Eterno con el Espíritu Santo acompañado de dos ángeles en actitud de veneración: *de Don Antonio Rafael Mengs.*» (Catálogo Academia, 1817: 4).

Aunque es evidente que la simplificación de la información podía obedecer a una mera cuestión de economía de medios, lo cierto es que la inclusión de esta clase de datos solía ser habitual en otros catálogos similares en Europa<sup>10</sup>, donde también era común insertar un breve texto a modo de advertencia, prefacio o introducción que informara al lector sobre los criterios adoptados en la organización de las colecciones y sus catálogos, algo que tampoco encontramos en los textos iniciales de la Academia<sup>11</sup>. Esta aparente falta de reflexión contrastaba, sin lugar a dudas, con los debates museológicos e historiográficos que, durante las últimas décadas, se habían dado en todo el continente a la hora de ordenar y exhibir las colecciones de galerías y museos (Bolaños, 2020: 99), y que venían igualmente a redefinir los principios de la propia historia del arte en el caso español, comprendiendo la concepción de las bellas artes y su actividad historiográfica como asuntos clave de Estado en estos primeros años del siglo XIX, en los que la Academia había asumido, de hecho, un papel central (Portús, 2018: 32).

Por las noticias recogidas en la explicación inicial de la *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando* del año 1824, parece ser que la formación del catálogo de 1817 fue dirigida y corregida «por los directores don Francisco Ramos, don José Camarón y don Esteban de Agreda» bajo la presidencia del Viceprotector Pedro Franco (ARABASF, sig. 3-620, fol. 2r), aunque la única información que tenemos sobre la posible autoría personal de la obra procede de la documentación de los libros de cuentas. Como ya avanzó en su día Navarrete (1999: 386), sabemos que el escribiente Santiago O'Filn recibió el 20 de julio de 1817 «ciento ochenta reales por tres semanas que ha invertido en escribir los Catálogos de las dos Galerías y ponerlos en limpio para la impresión»<sup>12</sup>, librándose al día siguiente otro pago de «cincuenta y siete reales [por] importe del vino generoso y bizcochos para los Sres. Profesores la mañana de la rectificación del Catálogo»

<sup>10</sup> Un ejemplo es el *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum Français*, primera edición del catálogo del Louvre, publicada en 1793. Clasificado topográficamente, la composición del texto hacía resaltar los nombres de los artistas que encabezaban cada registro, reservando el pie de cada entrada —a un tamaño inferior de letra— a la indicación de las medidas.

<sup>11</sup> En el caso del catálogo del Louvre, por ejemplo, se incluía una breve «advertencia» en la que se explicaba la decisión de no haber adoptado una clasificación estricta por escuelas en la ordenación de las salas, sino una mezcla destinada «a desarrollar el genio de los alumnos y a formar su gusto de forma segura y rápida»; *Catalogue Louvre*, 1793: 3.

<sup>12</sup> El mismo personaje recibió en el mes de septiembre otros dos pagos de 56 reales cada uno por «siete días para la asistencia al despacho de los catálogos a ocho rs. diarios», ocupándose seguramente de su venta al público durante el periodo de apertura de la exposición; ARABASF, sig. 3-257, fols. 116r-116v.

(ARABASF, sig. 3-257, fol. 108r), lo que permite constatar que la Academia se debió limitar a revisar el trabajo de O'Filn, que como ya dijimos debió adaptar y actualizar la información que previamente había elaborado Arnedo al redactar el citado inventario del mismo año<sup>13</sup>.

La estructura del catálogo de 1817 se mantuvo en las ediciones preparadas con motivo de las exposiciones de los años 1818, 1819 y 1821, con apenas variaciones formales más allá de actualizar altas, bajas y cambios de ubicación de piezas, lo que tampoco afectó prácticamente a su extensión<sup>14</sup>. Gracias al anuncio insertado en el *Diario de Madrid* el 27 de agosto de 1820 (n. 237, p. 318) para comunicar, como era costumbre, la inminente apertura de la exposición, sabemos que ese año no debieron ser numerosos los cambios en las salas, y, al haber ejemplares suficientes del año anterior, en esta ocasión se vendieron los catálogos de 1819 «con un suplemento en ellos que manifiesta las pequeñas variaciones de algunos cuadros y estatuas», lo que permitía agotar las existencias sobrantes y ahorrar costes de impresión. En lo que respecta a contenidos, sí se aprecian cambios sutiles en la redacción de algunas entradas en los catálogos de 1819 y 1821; entre ellos destacan la introducción ocasional, sobre todo en las primeras páginas, de datos biográficos de los autores, la ampliación de algunas descripciones o nuevas explicaciones sobre los personajes y asuntos representados, así como la inserción de apreciaciones estéticas y juicios de valor en torno a algunas obras y artistas (Crespo Delgado, 2020: 237)<sup>15</sup>. Lamentablemente, no sabemos a quién se encargó redactar en estas ocasiones los contenidos, ya que se aprecia un tímido interés por dotar al catálogo de una información destinada a formar el gusto del aficionado por las bellas artes, no solo a identificar las piezas exhibidas. Este mismo espíritu es el que se advierte en la edición de 1824, para la cual se encargó a Juan Agustín Ceán Bermúdez —que había sido nombrado consiliario en el mes de febrero— la dirección de una comisión en la que también participaron, según se comunicó en la junta ordinaria de 22 de agosto de 1824,

«los directores y tenientes don Esteban de Agreda, don Pedro Hermoso, don Zacarías Velázquez, don Juan Gálvez y don José Madrazo, nombrados por el señor Viceprotector para esta comisión, la cual habían desempeñado con el acierto que recomendaba el señor Ceán». (Navarrete, 2020: 66).

A juzgar por la renovación del título —*Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*—, donde no se hacía mención al año de la exposición, la nueva edición debió planificarse con una voluntad de cierta permanencia, e incorporó por vez primera un breve texto de advertencia donde se anunciaban al público los planes de la comisión liderada por Ceán Bermúdez:

«Con las luces y auxilio de tan diestros, celosos e inteligentes maestros deseaba el consiliario dar a las pinturas y esculturas contenidas en el catálogo otra distribución y colocación más cumplidas y más análogas al mérito de cada una, que las que ahora tienen. Propuso separar las originales de las copias en distintas salas, clasificar las escuelas, especialmente la española, y ordenar cronológicamente las obras que presentaron a la Academia los que consiguieron con ellas el honor de ser académicos de mérito, y las de los discípulos con que obtuvieron los premios generales». (Catálogo Academia, 1824: s/n).

<sup>13</sup> La misma dinámica se siguió en la edición del catálogo del año siguiente. En la nota de las cuentas del mes de julio de 1818 constan los pagos «al escribiente Carasa [de] cuarenta y ocho reales por seis días que asistió a escribir las enumeraciones [de las obras]» y de «cuarenta reales por cinco días que asistió a escribir el nuevo catálogo y números», abonados los días 18 y 24; ARABASF, sig. 3-258, fols. 169r-169v.

<sup>14</sup> De las 64 páginas que contenía la edición de 1817 se pasó a 67 en 1818, 70 en 1819 y 75 en 1821.

<sup>15</sup> Para una relación de ejemplos de estos cambios, véase Navarrete, 1999: 388-389, que analiza en profundidad la edición del año 1821.

La premura con la que, sin embargo, se había hecho el encargo —la comisión fue nombrada el 26 de julio de 1824— obligó a los responsables del nuevo catálogo a limitarse a revisar el último texto publicado en 1821, además de buscar «que se formasen relaciones concisas de los asuntos que representan; que se refiriesen los nombres de sus autores, y que se fijase la época en que florecieron». Del mismo modo, se «añadió al fin de este prontuario un índice alfabético de los nombres de los artistas y de los aficionados, cuyas obras constan en el catálogo, con referencia a las páginas en que están descritas para satisfacción y comodidad de los curiosos afectos a las bellas artes» (Catálogo Academia, 1824: s/n). El nuevo enfoque dado al catálogo respondía así a los intereses de la prolífica producción literaria de Ceán en el ámbito de la historia del arte, pero también estaba en clara sintonía con el creciente interés que sus textos sobre bellas artes habían despertado durante esos años en la opinión pública en periódicos como *El Censor* (García López, 2020a: 266); es decir, su trayectoria no solo respaldaba la calidad científica del catálogo, sino que también podía promover cierto interés por parte de nuevos lectores ajenos a las bellas artes. Esto, sin embargo, no pareció bastar para dar continuidad a los trabajos en los años siguientes, ya que la Academia no volvió a publicar un nuevo catálogo hasta 1829. La edición no era más que una nueva puesta al día sin introducir cambios en sus enfoques y planteamientos (Navarrete, 1999: 392), una muestra del progresivo desinterés de la institución por estas publicaciones —el siguiente catálogo no vería la luz hasta cien años más tarde— y una oportunidad perdida si se compara la evolución que tuvo este género de literatura artística en el Real Museo de Pinturas del Prado durante el mismo periodo de tiempo.

### Catálogos para una colección real en el Museo del Prado

Mientras que la redacción de los catálogos de la Academia de San Fernando estuvo ligada desde sus orígenes a la constitución de comisiones de varios profesores, la responsabilidad de escribir los correspondientes al Real Museo de Pinturas recayó desde el principio en Luis Eusebi (1773-1829), pintor culto especializado en miniaturas y abanicos nacido en Roma pero afincado en la corte española desde 1795, quien desempeñó el puesto de «conserje de la galería de pinturas» desde el 21 de abril de 1819 (Pardo Canalís, 1968: 182; Espinosa, 2001: 334). Eusebi dedicó los primeros meses en el cargo —cuyas funciones serían hoy en día más próximas a las de un subdirector que a las de un ordenanza (Portús, 1994: 47)— a culminar los preparativos en el edificio para instalar las 311 pinturas de la escuela española con las que se abrirían las puertas al público, un cometido que, según el marqués de Santa Cruz, primer director del museo, estaba listo a finales del mes de octubre a la espera de tramitar en la Imprenta Real el permiso de publicación del catálogo, cuya tirada y encuadernación se resolvieron en los primeros días del mes de noviembre, apenas una semana antes de la inauguración (Madrazo, 2018 [1945]: 106).

Al margen de los modelos europeos con los que se ha comparado el primer catálogo del Prado, entre los cuales se pueden encontrar referentes previos y ejemplos coetáneos similares (Portús, 1994: 102), parece que no se ha llegado a poner en valor la decisiva influencia que los catálogos de la Academia ejercieron en Eusebi a la hora de concebir su redacción<sup>16</sup>. Este último conoció, sin duda, los ejemplares vendidos con motivo de las exposiciones de 1817 y 1818, adoptando de hecho sus

<sup>16</sup> El desconocimiento sobre estas tempranas publicaciones era ya manifiesto a finales del mismo siglo XIX. Ceferino Araujo, por ejemplo, al tratar la cuestión de los catálogos en su pionero libro *Los museos de España*, criticaba que la Academia no poseía más que «algunos imperfectos inventarios» y «no ha redactado catálogo formal, o por lo menos no le ha dado al público»; Araujo, 1875: 26. Un siglo más tarde, Gaya Nuño (1975: 168) tampoco hacía referencia a estas primeras publicaciones de la Academia, reconociendo a Eusebi el mérito de haber publicado el primer catálogo de un museo español, dato erróneo como ya puso de manifiesto Navarrete (1999: 388).

principales elementos, algo por otro lado lógico de cara a ofrecer a los lectores una tipología de obra que empezaba a ser familiar para muchos de ellos, ya que, a fin de cuentas, se trataba de un sujeto colectivo que participaba de los mismos entretenimientos al visitar espacios de interés artístico (Molina, 2020b: 74). El título seguía la fórmula empleada por la Academia, cambiando la denominación de los objetos expuestos —«cuadros de escuela española» en vez de «cuadros, estatuas y bustos»— y, como es lógico, el nombre del establecimiento; sí se prescindía, por contra, de la mención al año de la exposición temporal y el subtítulo posterior. En cuanto a la estructura y ordenación, Eusebi siguió el mismo criterio topográfico, aunque en el caso del Prado la distribución de espacios era más sencilla, ya que se reducía a tres salones. En lo que respecta al contenido, se optó igualmente por dar una relación breve y concisa de cada pintura, limitándose a señalar el asunto representado y la autoría. Por su parte, si nos fijamos en el formato, la publicación adoptó el mismo tamaño en octavo y, en lo referido al estilo, la composición del texto se planteó de idéntica forma: el número dado a cada obra seguido de tres puntos suspensivos, la expresión sucinta del asunto representado y, finalmente —empleando tipografía en cursiva—, la referencia a los autores<sup>17</sup>.

La segunda edición del catálogo, publicada en 1821 con motivo de la instalación de los cuadros de la escuela italiana en la galería central, mantuvo el mismo planteamiento, ampliándose el volumen de obras registradas, que pasó de 311 a 512<sup>18</sup>. También en esta edición se incorporaba una nota a modo de advertencia en la que se comunicaba al público el carácter provisional del catálogo, explicando que

«en los sucesivos se harán las enmiendas o ampliaciones que se crean convenientes, así como en la colocación y elección de las pinturas, a medida que el edificio se vaya habilitando y adelantando la restauración de aquellas: exponiendo en la actualidad del modo que se ve, cuanto el estado de uno y otro ha permitido.» (Catálogo Prado, 1821: s/n).

La publicación en 1822 del *Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura*, en cuya portada se presenta a Luis Eusebi como «pintor honorario de Cámara de S. M., Caballero de la Orden de la Espuela de Oro, y Conserje del Real Museo de Pinturas de esta corte», supuso un punto de inflexión en los intereses intelectuales y pedagógicos del autor que pronto se dejarían notar en los siguientes catálogos del museo<sup>19</sup>. Según se planificaba la ampliación de nuevos salones en el futuro para alojar las pinturas de otras escuelas, Eusebi buscó presentar en este «pequeño libro, de un modo sencillo y elemental, las nociones más útiles y necesarias» para que los «jóvenes que estudian este difícil arte» y los «aficionados a la pintura» pudieran «juzgar con algún conocimiento sobre el mérito respectivo de las escuelas y de sus fundadores» (Eusebi, 1822: v-vi), haciendo llegar al gran público el

<sup>17</sup> Para una visión de conjunto sobre los catálogos editados por el Museo del Prado durante estos años todavía son claves, por el grado de atención prestada, los pioneros estudios sobre la historia de la institución de Beroqui, 1933 y Madrazo, 2018 [1945].

<sup>18</sup> Respecto a los espacios, la nueva edición precisó la ubicación exacta de los salones: el «SALÓN PRIMERO» de la edición de 1819 se denominaba ahora «SALÓN DE LA DERECHA»; el «SALÓN SEGUNDO» pasaba a ser el «SALÓN DE LA IZQUIERDA», y el «SALÓN TERCERO», que en el momento de la apertura del museo se limitaba al arranque de la galería central, pasaba a llamarse «SALÓN DEL CENTRO», denominado a su vez «GALERIE DU MILIEU» en la edición francesa de 1823 y «GRAN SALÓN DEL MEDIO» en 1824, haciendo significar así la diferencia espacial de los interiores.

<sup>19</sup> Según el aviso insertado en el *Diario de Madrid* (07/09/1822, n.º 249, p. 6) para anunciar su venta, la obra se hallaría «en la librería de Paz, frente de San Felipe, y en la portería del Real Museo de pinturas al Prado, a 7 reales de vellón». El *Ensayo* se seguía vendiendo en 1828 en la entrada del propio museo, donde se ubicaba el dependiente encargado de «confiar con toda seguridad los bastones y paraguas», no permitidos durante la visita: «el mismo individuo venderá la explicación de los cuadros de la Galería en lengua española, francesa e italiana, y el Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura por don Luis Eusebi»; Catálogo Prado, 1828: s/n.

concepto de las escuelas pictóricas en la historia de las bellas artes<sup>20</sup>. Prueba de la actualidad del asunto es que ese mismo año Ceán Bermúdez comenzó a escribir bajo esa misma clasificación los once tomos de su *Historia del Arte de la Pintura*, sin olvidar que el problema de la definición de una escuela nacional de pintura fue uno de los ejes identitarios en los relatos del Museo del Prado desde sus orígenes (Afinoguénova, 2019: 76-78)<sup>21</sup>.

La vocación didáctica con la que Eusebi redactó su *Ensayo* se tradujo en los siguientes catálogos en la progresiva incorporación de comentarios críticos e información complementaria sobre las obras y autores en la misma línea que los catálogos de la Academia publicados en 1819 y 1821, lo que permite conocer algo mejor sus ideas artísticas y estéticas (Portús, 1994: 48)<sup>22</sup>. En términos cualitativos, el gran salto se puede apreciar en la edición publicada primero en francés en 1823 —se aprovechaba así la presencia en la capital española de las tropas de los Cien Mil Hijos de San Luis— y traducida al castellano en 1824. Las novedades se anuncian ya en la advertencia y notas iniciales: la principal consistía en incorporar a la noticia de cada registro «siempre que se empiece la explicación de un cuadro, cuyo autor se nombre por primera vez [...] las noticias de la época de su nacimiento, de su muerte y la escuela a la que pertenece» (Catálogo Prado, 1824: s/n)<sup>23</sup>. La inclusión de este criterio en 1823 se anticipaba así al adoptado un año más tarde por la comisión de la Academia dirigida por Ceán Bermúdez de cara a redactar el catálogo de 1824; es decir, si en las primeras ediciones Eusebi había seguido el modelo de catálogo de la Academia de San Fernando, en esta ocasión el Real Museo de Pinturas tomaba la iniciativa como referente. Finalmente, otra novedad importante —sobre todo pensando en el público extranjero, entre quien se deseaba hacer valer la excelencia de la pintura española— residía en la incorporación de las siglas «C. R.» en aquellos artículos que disponían de una reproducción grabada, «y cuyas estampas se venden en la Calcografía Real». Con esta medida se abrían nuevas posibilidades para difundir el conocimiento de las colecciones reales, una antigua aspiración que en esos mismos años asumiría también la *Colección litográfica de cuadros del rey de España*, dirigida por José de Madrazo (Vega, 1990: 170-192; García López, 2020b).

La última edición del catálogo a manos de Luis Eusebi, publicada en 1828, consolidaba el nuevo enfoque planteado en las versiones de 1823 y 1824, normalizando ya las explicaciones, noticias y valoraciones histórico-artísticas en una gran parte de las obras registradas, a las cuales se sumaban otros cuadros procedentes de las escuelas francesa y alemana, que se acababan de instalar en el museo tras dos largos años cerrado por obras de acondicionamiento. En el texto inicial de la advertencia se explicaba igualmente que «las escuelas flamenca y holandesa ocuparán, luego que estén dispuestos para este objeto, los dos grandes salones que miran al Jardín

<sup>20</sup> El autor insertó en el *Ensayo* los números de referencia de las obras del catálogo del museo al hablar de algunas piezas y autores, convirtiendo de este modo las pinturas de la colección real en ilustraciones del texto y, en consecuencia, haciendo de esta obra lo que podría ser un temprano vademécum del propio museo; Crespo Delgado y García López, 2016: 33-35.

<sup>21</sup> Sobre el concepto de escuela española y su construcción historiográfica, véase Portús, 2012.

<sup>22</sup> Esta práctica, ampliada en gran medida en la edición de 1828 —la última de Eusebi antes de su fallecimiento—, fue interrumpida por Pedro Madrazo, autor de los catálogos publicados entre 1843 y 1920, siendo las últimas ediciones resultado de adiciones y ampliaciones realizadas por parte de otros especialistas. Madrazo (1843: xi-xii) juzgaba que este tipo de comentarios eran críticas inútiles para los «profesores e inteligentes» por innecesarias, y perjudiciales «para los no inteligentes» al proporcionar simplemente «términos vagos y de significación indeterminada, que suelen aplicar a su capricho».

<sup>23</sup> Esto permite comprender que también se cambiara el modo de insertar en la relación de obras los encabezados referidos a las escuelas. Si la edición de 1821 se limitaba a señalar «ESCUELA ESPAÑOLA» y «ESCUELA ITALIANA» al presentar las obras de los correspondientes salones, en esta ocasión se recurría a las fórmulas «EXPLICACIÓN DE LOS CUADROS DE LA ESCUELA ESPAÑOLA» y «ESCUELA ITALIANA. Explicación de los cuadros de las diferentes escuelas de Italia, que están colocados hasta la hora presente», otro sutil detalle del nuevo enfoque que parecía perseguir Eusebi en los nuevos catálogos.

Botánico, compañeros de los otros en que está distribuida la escuela española antigua» (Catálogo Prado, 1828: s/n)<sup>24</sup>. La decisión de ampliar las explicaciones y el incremento de las pinturas expuestas, que llegó al total de 755, hizo aumentar muy considerablemente la extensión de la obra —pasó de 48 a 226 páginas— y el precio de venta, cuyo importe se amplió de los 4 a los 6 reales de vellón «en beneficio del establecimiento»<sup>25</sup>. En lo que tiene que ver ya con los propios espectadores, principales destinatarios del catálogo, las páginas preliminares ponen de manifiesto cómo la visita al Real Museo formaba ya parte de las nuevas prácticas modernas de ocio alumbradas en la centuria anterior (Afinoguénova, 2019: 90), y como tal se precisaba el interés de la institución por acoger a toda clase de visitantes, más allá de los perfiles que solían recorrer sus salas con mayor frecuencia, como los artistas y los viajeros:

«El permiso de entrar, contemplar y estudiar esta magnífica y preciosa colección, se concede tanto a los extranjeros como a los españoles, no reservándose tan solo a los poderosos que tienen tiempo bastante para admirar los talentos, protegerlos y promover sus adelantamientos, o a los profesores capaces de apreciar estas pinturas, y hallar en ellas con deleite el mérito más sublime. Persuadido nuestro benigno Soberano, que Dios guarde, de que la naturaleza no distribuye la perspicacia y el talento a medida de la situación y opulencia de los miembros de la sociedad, quiere que a cualquiera individuo del reino, como al más humilde de la capital, sea igualmente permitido excitar su capacidad si fuese apto para recibir las impresiones de la belleza.» (Catálogo Prado, 1828: s/n).

## Los catálogos en manos del público. Usos, recepción y ventas

Si ya es difícil recuperar testimonios personales sobre experiencias, vivencias y opiniones del público aficionado en sus visitas a las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y al Museo del Prado en sus primeros años de vida, más complejo resulta acercarnos a las impresiones que pudo tener el «más humilde de la capital», que seguramente concebía su visita ocasional a estas instituciones como un entretenimiento más de sus paseos por la ciudad en los días de ocio y solaz, sin pertenecer en absoluto a la minoría culta y curiosa que compraba los catálogos que venimos estudiando. Para eruditos como Ceán Bermúdez, que dedicaron su vida a fomentar el estudio y divulgación de las bellas artes, la preparación del público común era nula, y eso se demostraba al observar las gentes que acudían, por ejemplo, a las exposiciones de la Academia, cuya apertura coincidía en la capital con la época de las ferias, sumando así un divertimento más a los foráneos que visitaban esos días la ciudad (Molina, 2020b: 79). Con motivo de la muestra de 1821, por ejemplo, Ceán dejó escrita una mordaz crítica, seguramente con ánimo de ser publicada en la prensa (García López, 2020a: 267), donde exponía duramente su opinión sobre «los pelotones de gente ociosa y holgazana» que acudían en masa a pasearse por allí:

<sup>24</sup> El fallecimiento del autor en 1829 impidió incorporar la relación de obras de estas escuelas cuando finalmente se abrieron al público, aunque en la actualidad se conserva en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano un manuscrito encuadernado en tres tomos con el título de *Llave para la introducción al conocimiento de los cuadros que posee el Rey N. S. de las escuelas flamenca, holandesa y alemana, para ilustración de los mismos [...] y la formación del Catálogo del Real Museo de Pinturas*, fechado en 1826, con la indicación al pie de «obra hecha para mi uso»; Espinosa, 2001: 336; Afinoguénova, 2019: 78.

<sup>25</sup> Como prueba del reconocimiento internacional que empezaba a tener el museo, la edición española se acompañó de traducciones al francés y al italiano, cuyos precios ascendían a 8 y 10 reales respectivamente. Todas las versiones se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Digital del sitio web del Museo del Prado.

«¿Pues a qué va toda esa gente a la Academia, si no ve, ni conoce, ni entiende lo que allí se presenta? Va, como dice el refrán; ¿a dónde vas, Clemente? A donde va la gente. Va, como un rebaño de carneros, que sigue al que lleva el cencerro; y va, como a un paseo público, porque allí, además de las figuras pintadas, las hay vivas de ambos sexos, que son las que más le interesan»<sup>26</sup>.

Tras ridiculizar los comportamientos de los asistentes, Ceán se detenía en quienes «deseando enterarse a fondo de todo lo que hay en la Academia, hasta de los vaciados en yeso, compran el Catálogo, que se vende a la puerta, y con él en la mano, comienzan a leer por la Sala de Juntas [...] sin levantar los ojos» del texto, una problemática familiar en nuestros días respecto al debate sobre el efecto que pueden tener móviles y *tablets* al primar la mirada hacia la pantalla antes que a las propias obras (Fernández Cortés y González Sánchez, 2019: 117). Las críticas de Ceán a la publicación son enormemente relevantes porque ayudan a comprender los cambios que, tres años más tarde, trataría de insertar en la nueva edición del catálogo. Para el asturiano, la selección de noticias y observaciones incluidas en las entradas de las obras era insuficiente y resultaba arbitraria, no servía para hacer saber diferenciar obras maestras de pinturas corrientes o copias y, en ocasiones, contribuía incluso a confundir más que a aclarar el juicio del lector/espectador, como argumentaba al contrastar la información de las pinturas de Alonso Cano y Sebastián Muñoz<sup>27</sup>:

«¿Quién ha de sufrir con paciencia, que se diga a secas *Cristo muerto en la cruz*, cuando este crucifijo es *il capo d'opera del gran Cano*? ¿Y quién ha de leer sin irritarse, *Alonso Cano, pintor y escultor* solamente, cuando se dice a renglón seguido *Sebastián Muñoz, con Don*, que nunca tuvo, *pintor acreditado y de mucho mérito por su bello tono de color*, cuando todos sabemos, que sacrificó a esta parte del colorido, la corrección del dibujo, la grandiosidad de las formas y la nobleza de los caracteres con actitudes violentas y afectadas?» (BNE, Mss./21458/1, fol. 6v).

El interés de la crítica de Ceán reside igualmente en su singularidad y rareza, ya que hablamos de un género que no empezaría a normalizarse en la prensa escrita española hasta unas décadas más tarde. Las únicas referencias publicadas con regularidad durante estos años corresponden a los anuncios que la misma Academia de San Fernando mandó sacar en el *Diario de Madrid* para dar a conocer la apertura de sus salas con motivo de las exposiciones anuales. En estos avisos se comunicaban los días y horarios de visita, la invitación a artistas y aficionados para exhibir sus obras —que debían entregar al conserje unos días antes—, las normas de admisión y las medidas a tomar en caso de superar el aforo para recorrer las salas sin aglomeraciones, algo que sucedía de forma habitual y que hizo que casi todos los años se prorrogase el periodo de apertura<sup>28</sup>. En el anuncio de 1817 se explicaba por primera vez que se había «impreso un catálogo que se venderá a la entrada de la puerta principal de dicha Real casa» con la finalidad de «que el público pueda instruirse mejor de todas las pinturas, estatuas, bustos y bajo relieves que existen en las salas de la Academia» (*Diario de Madrid*, 26/08/1817, n.º 236, p. 261), fórmula que se empleó de manera muy similar en los años posteriores<sup>29</sup>. Ese mismo

<sup>26</sup> «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas artes ejecutadas este año de 1821»; Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss./21458/1, fol. 5r.

<sup>27</sup> Las obras colgaban en la Sala de Juntas y se identificaban respectivamente con los números 18 y 19; Catálogo Academia, 1821: 6.

<sup>28</sup> Para una visión de conjunto de las singularidades y vicisitudes de las exposiciones, véase Navarrete, 1999: cap. 3.

<sup>29</sup> En 1818, por ejemplo, se daba cuenta de haberse «impreso ahora un nuevo catálogo que contiene las alteraciones y mejoras que se han hecho en las salas y galerías durante este año» (*Diario de Madrid*, 29/08/1818, n.º 240, p. 278) y un año más tarde se explicaba, además, que los cambios de ese año correspondían igualmente a «la adquisición de varios cuadros nuevos» (*Diario de Madrid*, 25/08/1819, n.º 237, p. 277). Finalmente, cabe destacar que el nuevo enfoque planteado en el catálogo de 1824 no tuvo un reconocimiento en el anuncio correspondiente a la exposición de ese año, limitándose a señalar que «se venderán a la puerta principal de dicha casa los nuevos catálogos que expresan todas las obras artísticas que hay en ella» (*Diario de Madrid*, 20/09/1824, n.º 263, p. 3).

año se publicó en la *Gaceta de Madrid* (16/10/1817, n.º 124, p. 1110) una detallada crónica sobre la «exposición pública de las obras de pintura y escultura de la Real Academia de San Fernando de esta capital» que había tenido lugar desde el 1 de septiembre al 5 de octubre, pero no se llegó a mencionar la novedad que había supuesto la aparición del catálogo<sup>30</sup>. El único testimonio que hemos localizado reconociendo explícitamente la relevancia que tuvo en el ámbito museístico español la aparición de esta nueva tipología de publicación, y la proyección que podían alcanzar estos libros en el extranjero, se encuentra en la noticia insertada dos años más tarde en la *Crónica científica y literaria* (28/12/1819, n.º 287, s/n) del *Paseo por el Gabinete de Historia Natural de Madrid, o descripción sucinta y divertida de los principales objetos de Zoología que ofrecen las salas de esta interesante colección*, una detallada descripción escrita por el profesor de física y química Juan Mieg que pretendía servir como guía para visitar el establecimiento que, como es sabido, se ubicaba en la segunda planta del palacio que alojaba la Academia en la calle Alcalá, y que resultaba inédita en su campo<sup>31</sup>:

«En casi todas las naciones cultas se han impreso catálogos o descripciones más o menos completas de sus principales establecimientos pertenecientes a las ciencias y las artes; y comúnmente son los primeros libros que los extranjeros compran para llevarlos a su país, y hacer reflexiones sobre el estado más o menos floreciente de las ciencias y las artes en los diferentes estados que han visitado. Hasta ahora no hay quien haya emprendido en España una obra semejante sobre los numerosos e importantes establecimientos de ciencias y artes de todas clases que se hallan en esta capital. El catálogo, aunque muy sucinto, que hace poco ha publicado de las obras de pintura de la Real Academia de San Fernando, es acaso el único de este género que se ha impreso hasta ahora, y aunque hay muchos que desearían encontrar en él algunas reflexiones acerca de la historia y mérito de cada obra, sin embargo ha merecido el aprecio de nacionales y extranjeros, y excitado el deseo de que se extienda y complete más este trabajo».

Sobre la cuestión de la utilidad y uso de los catálogos de la Academia se pueden citar dos referencias más de interés. La primera es una carta al director del *Diario de Madrid* (25/09/1817, n.º 267, p. 409) en la que se ponía en valor el rumbo de la corporación, equiparándola a los progresos de las bellas artes que se estaban dando en otras instituciones similares en Europa. Sobre el catálogo en particular, se explicaba que «con este auxilio, puede saberse sin preguntar a nadie la escuela a que cada cuadro corresponde, y lo que en él se representa; dándose el lugar privilegiado a los célebres profesores antiguos y modernos, y el distinguido que se merecen las personas aficionadas», haciendo mención particular a «las señoras que honran las artes dedicándose a su estudio»: es decir, se celebraba la utilidad de la publicación para dotar al público de autonomía en su visita. La segunda referencia es una crónica publicada dos años más tarde en el *Mercurio de España* donde se insistía en el valor instructivo de los catálogos para el público:

«Para facilitarle este examen había dispuesto e impreso la Academia un catálogo de cuanto se halla colocado en sus salas y galerías con método y simetría, y por este medio han podido los sujetos particulares instruirse, no solo del autor de cada obra y de lo que representaba, sino de otras circunstancias que suelen interesar la curiosidad o contribuir a la instrucción pública.» (*Mercurio de España*, noviembre de 1819, pp. 256-257).

<sup>30</sup> Esta circunstancia tampoco nos debe extrañar si se tiene en cuenta que la apertura dos años más tarde del Real Museo de Pinturas, un acontecimiento de muchísima más trascendencia, tampoco llegó a concitar prácticamente interés en la prensa, cuestión que sigue suscitando sus propios interrogantes (Portús, 1994: 21; Géal, 2018: 215; Afínoguénova, 2019: 54).

<sup>31</sup> Pese a concebirse en la misma categoría de publicaciones, la obra de Mieg estaba pensada para explicar a fondo las colecciones del Gabinete mediante la fórmula didáctica del diálogo, y aspiraba a servir tanto de guía en las propias salas como de lectura fuera de las mismas, para lo cual el autor acompañó el texto de un segundo volumen de láminas que vio la luz en 1821.

Aparte de los testimonios reflejados en la prensa, que no son suficientes para hacerse una idea más profunda sobre la recepción que tuvieron estos catálogos entre el público, la consulta de la contabilidad de la Academia sí permite alumbrar, al menos, algunas noticias inéditas sobre la evolución de su venta y los destinatarios de los ejemplares que se regalaban como cortesía. Los libros de cuentas y registros de venta de la institución relativos a los años en que se publicaron catálogos permiten visualizar, en primer lugar, que la iniciativa tuvo una extraordinaria acogida inicial por parte del público que se iría diluyendo con el paso de los años. Si atendemos al volumen de tiradas, venta de ejemplares (tabla 1) y balances de ingresos y gastos (tabla 2), no dejan de sorprender las cifras. En 1817 se publicaron un total de 2.500 ejemplares en dos impresiones: en la primera, se tiraron 1.400 en papel común y 100 en papel fino destinados «a SS. MM. y AA., Sres. Consiliarios y Académicos de honor», y en la segunda, otros 1.000 ejemplares en papel común. El número total de catálogos vendidos —cuyo precio se mantuvo en 4 reales en los años sucesivos— ascendió a 2.057, dándose como regalo 127 y sobrando en el almacén 330<sup>32</sup>. Es muy probable que la cifra final de catálogos despachados determinara los ajustes de las siguientes ediciones, ya que para el año 1818 la impresión se redujo a 2.150 ejemplares, 150 de ellos en papel fino. El ritmo de ventas alcanzó igualmente un éxito enorme, vendiéndose 1.775 catálogos, regalándose 192 y quedándose en stock 183<sup>33</sup>.

En 1819, por su parte, se empezaban a notar ya ciertas señales de desgaste: de los 1.525 ejemplares de la tirada —limitándose en esta ocasión a tan solo 25 los de papel fino—, se regalaron 135 y se vendieron al público 920<sup>34</sup>. Es probable que este balance influyera en la decisión de no publicar una nueva versión en 1820, subsanando la información de los cambios producidos en las obras con la impresión de un breve suplemento, como ya tuvimos ocasión de mencionar más arriba. Las ediciones de 1821 y 1824, por su lado, evidencian que la demanda de catálogos se normalizó a la baja, resultando por primera vez deficitario el balance de ingresos y gastos. Pese a la evidente diferencia con los años anteriores, el número de ejemplares adquiridos por el público en su visita no resultaba en sí un mal número, sobre todo si se tiene en cuenta que, a diferencia de otras publicaciones de la Academia, la venta de los catálogos se concentraba solamente en las semanas que permanecían abiertas las exposiciones, las cuales no solían superar un mes de duración. De la versión de 1821 se debieron imprimir de nuevo en torno a 1.500 ejemplares, de los cuales se vendieron 398 y se regalaron 111<sup>35</sup>. El encargo en 1824 de un nuevo catálogo a la comisión liderada por Ceán Bermúdez debió hacer pensar que el ritmo de las ventas se animaría, pues ese año la tirada ascendió de nuevo a los 2.000 ejemplares, imprimiendo 100 en papel fino; sin embargo, los resultados no fueron mejor que en 1821, ya que las ventas solo representaron 239 ejemplares, regalándose 179<sup>36</sup>.

	1817	1818	1819	1821	1824
Ejemplares impresos	2.500	2.150	1.525	1.500 ?	2.000
Ejemplares vendidos	2.057	1.775	920	398	239
Ejemplares regalados	127	192	135	111	179
<b>Ejemplares despachados en total</b>	<b>2.144</b>	<b>1.967</b>	<b>1.055</b>	<b>509</b>	<b>418</b>

**Tabla 1.** Ejemplares de los catálogos impresos, vendidos y regalados por la Academia de San Fernando (1817-1824) según la documentación de los libros de cuentas. Elaboración propia.

<sup>32</sup> «Razón de los catálogos recibidos de Don Francisco Fernández, regente de la Imprenta de Fuentenebro, en las dos impresiones hechas por orden de la Real Academia de San Fernando»; ARABASF, sig. 3-257, fol. 214r.

<sup>33</sup> «Razón de los catálogos recibidos de Don Francisco Fernández, regente de la Imprenta de Fuentenebro»; ARABASF, sig. 3-258, fol. 188r.

<sup>34</sup> «Razón de los catálogos remitidos de la Imprenta Real, a la Real Academia de San Fernando»; ARABASF, sig. 3-259, fol. 329r.

<sup>35</sup> «Razón general de la venta de libros, lápiz, cuadros y estampas que se han vendido en el Despacho de la misma, sus productos y gastos mensuales que ha habido en el segundo semestre del presente año de 1821»; ARABASF, sig. 3-261, fol. 243r.

<sup>36</sup> «Razón general de los libros y lápiz vendidos en el Despacho de la Real Academia de San Fernando en el mes de septiembre de 1824» y «Razón de los libros vendidos en el Despacho de la Real Academia de San Fernando en el mes de octubre de 1824»; ARABASF, sig. 3-264, fols. 248r. y 256r.

	1817	1818	1819	1821	1824
Gastos de impresión de catálogos	4.264	4.648	2.740	3.052	3.742
Ingresos por venta de catálogos	8.068	7.100	3.680	1.592	959
Balance de ingresos y gastos	3.804	2.452	940	-1.460	-2.783

**Tabla 2.** Balance de ingresos y gastos de la venta de catálogos publicados por la Academia de San Fernando (1817-1824) según la documentación de los libros de cuentas en reales de vellón. Elaboración propia.

Aunque no tenemos un conocimiento tan exhaustivo de las cuentas sobre la venta de catálogos del Real Museo de Pinturas<sup>37</sup>, la información que ya avanzaron en su día Beroqui y Madrazo nos permite resaltar algunos datos de interés. Al igual que sucedió en la Academia, las ventas cumplieron las altas expectativas en los primeros años: tanto en 1819 como en 1821 la tirada de ejemplares impresos llegó a los 2.000<sup>38</sup>, una cantidad bastante coherente si se tiene en cuenta que, a diferencia de la Academia, la venta de catálogos en el Museo del Prado era continua a lo largo del año y tenía una vocación de mayor permanencia, pese a las sucesivas ampliaciones de las salas con el paso de los años y la incorporación de nuevas pinturas. Las impresiones de 1823 y 1824 se redujeron, por su parte, a sendas tiradas de 1.000 ejemplares por año, una cifra bastante más ajustada al consumo posterior de catálogos por parte de los visitantes si tenemos en cuenta que en 1824 se habían vendido 100 ejemplares de la versión francesa y 130 españoles (Beroqui, 1993: 107-111; Madrazo, 2018 [1945]: 119).

En lo que respecta, finalmente, a la distribución de ejemplares de cortesía para la familia real, personas distinguidas de la corte y otros compromisos institucionales, era habitual acomodar a la categoría de cada destinatario la calidad del papel y de las encuadernaciones. En el caso de los ejemplares regalados desde el Museo del Prado, sabemos que en 1819 el marqués de Santa Cruz ordenó remitir 82 ejemplares impresos en papel fino y con canto dorado para que la Casa del Rey hiciese los oportunos presentes a las personas distinguidas de la corte, y que en 1821 la impresión de ejemplares en papel fino reservada a este fin, aunque también se destinaba un pequeño número a la venta, ascendió a 200 ejemplares, de los cuales se hicieron encuadernar en tafilete rojo doce para la familia real (Madrazo, 2018 [1945]: 106 y 110). En la Academia de San Fernando, por su lado, se han conservado algunas relaciones de los catálogos regalados, cuya lectura resulta valiosa para saber cómo se hacía la distribución. Los destinados a personas distinguidas estaban impresos en papel fino, y por la calidad de las encuadernaciones se podía discernir la jerarquía del destinatario. El rey y los miembros de la familia real recibían, así, los volúmenes más lujosos, seguidos de los responsables del gobierno de la Academia, los consiliarios y otras personas distinguidas a juicio de su Protector. En papel común se remitían, por su lado, otros ejemplares a los académicos de honor y diversas personalidades, distinguiendo en ocasiones los encuadernados en pasta o en rústica. Tomando de ejemplo la relación del año 1817, los reyes recibieron «dos ejemplares en tafilete encarnado y papel fino» y «SS. AA. SS. dos en tafilete azul»; también se tuvo la deferencia de remitir un ejemplar para el «Sr. el Ministro de Estado»

<sup>37</sup> La justificación y control de gastos del museo no debió ser muy detallada en sus orígenes: en unas «Observaciones a la cuenta de Conserjería del Museo correspondiente al año 1821» remitidas desde Palacio y fechadas a 6 de marzo de 1822, se hacía saber a Eusebi que debía acompañar las cuentas de los recibos y justificantes correspondientes a gastos como los de la impresión y encuadernación de catálogos. Respecto al registro de ventas, se indicaba también la necesidad de «expresar los catálogos de que se hace cargo, y los que vende finos y ordinarios; para saber los que quedan existentes, y para la debida formalidad». El conserje contestó el 8 de abril diciendo que «no estando prevenido para ello, no ha exigido los recibos que acompañan a estas cuentas, pero que para los sucesivos los exigirá y acompañará. Que asimismo hará la expresión de los catálogos que vende»; Archivo del Museo del Prado, Caja: 4725 / Exp. 35.

<sup>38</sup> No sabemos el número de ejemplares vendidos de la primera edición, pero, a título orientativo, es significativo saber que los gastos de febrero, marzo y abril de 1820 se pagaron con el producto de su venta. En el transcurso de 1822, una vez formalizado el registro de los ejemplares vendidos, sabemos que se despacharon 700; Beroqui, 1933: 100-101; Madrazo, 2018 [1945]: 106.

y otros 12 para «los oficiales de la Secretaría de Estado». Dentro de la propia institución, el Viceprotector y el Secretario recibieron 3 ejemplares encuadernados en pasta y se hicieron llegar 30 «para repartir al Señor Don Pedro Franco», Protector de la Academia. Para «los Señores Consiliarios» se reservaron 29 ejemplares en papel fino, cerca de 30 en papel común fueron a parar a los académicos de honor y otros 12 de igual calidad a «los dependientes de la Academia»<sup>39</sup>. A partir de 1818, finalmente, se incorporaron otros miembros de la corporación como los «directores, tenientes, ayudantes y académicos de mérito», a quienes se destinaron ese mismo año 29 ejemplares «en papel fino y común con cubierta de papel fino de colores»<sup>40</sup>.

Independientemente de los acabados de su papel, la calidad de sus encuadernaciones o la forma de adquisición, la circulación de los catálogos publicados con motivo de las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la colección real exhibida en el Museo del Prado pudo superar entre 1817 y 1824 los diez mil ejemplares, un volumen suficientemente elocuente del grado de interés que manifestaron los públicos en hacer de la visita a colecciones y museos un nuevo hábito en sus prácticas de ocio que, pese al lamento de Ceán Bermúdez, iría progresivamente creciendo en las siguientes décadas del siglo XIX, y que poco a poco vamos conociendo mejor pese a lo mucho que aún nos falta por descubrir.

## Bibliografía

- AFINOQUÉNOVA, Eugenia (2019): *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid: Cátedra.
- ARANA, Itziar (2013): «Un catálogo de Pedro de Madrazo, de la Colección de Pintura de la Academia de San Fernando», en SOCIAS, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (eds.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, pp. 15-34.
- ARAUJO, Ceferino (1875): *Los museos de España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.
- BEROQUI, Pedro (1933): *El Museo del Prado (notas para su historia). I. El Museo Real (1819-1833)*. Madrid: Gráficas Marinas.
- BOLAÑOS, María (2020): «Modelos museográficos internacionales hacia 1819», en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y CRESPO DELGADO, Daniel (eds.), *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 97-102.
- CATÁLOGO ACADEMIA (1817): *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro.
- CATÁLOGO ACADEMIA (1821): *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*. Madrid: Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- CATÁLOGO ACADEMIA (1824): *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Ibarra.

<sup>39</sup> «Nota de los catálogos encuadernados en papel fino y común encargados de orden del Sr. Vice Protector»; ARABASF, sig. 3-257, fol. 174r.

<sup>40</sup> «Cuenta y razón de los catálogos entregados de orden del Sr. Vice Protector de la Real Academia de San Fernando»; ARABASF, sig. 3-258, fol. 190r. Las relaciones posteriores apenas ofrecen ya cambios en cuanto a la tipología de los destinatarios. En algunos años, como 1821, es posible ver igualmente el desglose de ciertos colectivos como el de los profesores y directores, entre los que figuran nombres como el de Esteban de Agreda, Vicente López, Silvestre Pérez, Isidro Velázquez o Zacarías Velázquez. Ceán Bermúdez también recibió, como estos últimos, un ejemplar en papel fino el mismo año en que redactó su crítica a la exposición. «Cuenta y razón de los catálogos entregados de orden del Sr. Vice Protector de la Real Academia de San Fernando»; ARABASF, sig. 3-261, fol. 331r.

- CATÁLOGO PRADO** (1821): *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Nacional.
- CATÁLOGO PRADO** (1828): *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte*. Madrid: La Hija de D. Francisco Martínez Dávila, Impresor de Cámara de S. M.
- CATALOGUE LOUVRE** (1793): *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum Français*. París: Imprimerie de C. F. Patris.
- CRESPO DELGADO, Daniel** (2020): «Justa melancolía. La historia del arte durante la Ilustración española», en GARCÍA LÓPEZ, David y SANTIAGO PÁEZ, Elena María (dirs.), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*. Gijón: Trea, pp. 227-248.
- CRESPO DELGADO, Daniel, y GARCÍA LÓPEZ, David** (2016): «Estudio preliminar. Ceán Bermúdez y la Historia del Arte de la Pintura», en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Historia del arte de la pintura en España*. Oviedo: KRK Ediciones, pp. 11-208.
- ESPINOSA, Carmen** (2001): «Luis Eusebi (1773-1829), pintor miniaturista y primer conserje del Museo del Prado», *Goya. Revista de Arte*, 285, pp. 332-338.
- EUSEBI, Luis** (1822): *Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura*. Madrid: Imprenta Nacional.
- FERNÁNDEZ CORTÉS, Alicia, y GONZALEZ SÁNCHEZ, Rocío** (2019): «Análisis del uso de la tecnología en los museos: Los museos inteligentes. Estudio de casos en la ciudad de Madrid», *Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio*, 3 (1), pp. 96-139.
- GARCÍA LÓPEZ, David** (2020a): «Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad», en GARCÍA LÓPEZ, David y SANTIAGO PÁEZ, Elena María (dirs.), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*. Gijón: Trea, pp. 249-272.
- (2020b): «La Colección litográfica y la literatura del Prado», en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y CRESPO DELGADO, Daniel (eds.), *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 192-204.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio** (1975): *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- GÉAL, Pierre** (2005): *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe - XIXe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- (2018): «"El trono de la Ilustración española": génesis intelectual del Museo del Prado», en PORTÚS, Javier (coord.), *Museo del Prado (1819-2019). Un lugar de memoria*. Madrid: Museo del Prado, pp. 203-215.
- MADRAZO, Mariano de** (2018 [1945]): *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*. Madrid: Casimiro.
- MADRAZO, Pedro de** (1843): *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* Madrid: Oficina de Aguado, Impresor de Cámara.
- MARÍN TORRES, María Teresa** (2002): *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea.
- MOLINA, Álvaro** (2020a): «Las exposiciones de la Academia de San Fernando. Espacios y prácticas de saber artístico y sociabilidad», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 30, pp. 447-468.
- (2020b): «Los públicos de las bellas artes en los orígenes del Museo del Prado», en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y CRESPO DELGADO, Daniel (eds.), *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 74-84.
- (2020c): «El forastero en la corte: ocio, entretenimiento y saber para después de una guerra», en CÁMARA, Alicia; MOLINA, Álvaro, y VÁZQUEZ MANASSERO, Margarita Ana (eds.), *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*. Gijón: Trea, pp. 261-275.
- NAVARRETE, Esperanza** (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: FUE.
- (2020): «Juan Agustín Ceán Bermúdez en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en GARCÍA LÓPEZ, David y SANTIAGO PÁEZ, Elena María (dirs.), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*. Gijón: Trea, pp. 49-78.

- PARDO CANALÍS, Enrique (1968): «Noticias y escritos de Luis Eusebi», *Revista de Ideas Estéticas*, 26 (102), pp. 179-200.
- PASEO MADRID (1815): *Paseo por Madrid, o guía del forastero en la corte*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- PORTÚS, Javier (1994): *Museo del Prado. Memoria escrita (1819-1994)*. Madrid: Museo del Prado.
- (2012): *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Editorial Verbum.
  - (coord.) (2018): *Museo del Prado (1819-2019). Un lugar de memoria*. Madrid: Museo del Prado.
- SCHNAPPER, Antoine (1995): «Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle», en POMMIER, Edouard (dir.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. París: Klincksieck, pp. 615-629.
- VEGA, Jesusa (1990): *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

## MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Ministro

Miquel Iceta i Llorens

Secretaría General de Cultura y Deporte

Víctor Francos Díaz

Subsecretaría de Cultura y Deporte

Eduardo Fernández Palomares

Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes

Isaac Sastre de Diego

Subdirección General de Museos Estatales

Mercedes Roldán Sánchez

## COORDINACIÓN DE ENCUENTRO Y ACTAS

Cecilia Casas Desantes

Demian Ramos San Pedro

## COMITÉ CIENTÍFICO

Lourdes Vaquero Argüelles, exdirectora del Museo Cerralbo

Cecilia Casas Desantes, conservadora del Museo Cerralbo

Demian Ramos San Pedro, técnico del Museo Cerralbo

Eloísa Pérez Santos, Universidad Complutense de Madrid

Ana Moreno Garrido, especialista en historia del turismo

Teresa Morillo Sánchez, Laboratorio Permanente de Público de Museos

## MUSEO CERRALBO

Equipo técnico

Dirección

Carmen Jiménez Sanz

Departamento de Investigación y Colecciones

Ester de Frutos González

Alicia Suárez Blanco

Cecilia Casas Desantes

Álvaro Fernández Mercado

Cristina Recoder Monasterio - Biblioteca

Irene Galvañ Martínez - Archivo

Elena Moro García-Valiño - Restauración

Departamento de Comunicación y Difusión

Cecilia Casas Desantes

María Sanz Cubells

Caroline Montero de Espinosa Helly

Administración

Nuria Rubio Carrión

María Luisa Castro García



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE