

El museo de la Trinidad, germen del museo público en España

MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES *

RESUMEN

Es un estudio sobre el origen del museo público en España, centrado en el Museo Nacional de la Trinidad, formado con los objetos artísticos procedentes de la desamortización eclesiástica. Se hace un análisis de sus objetivos, de la formación de sus fondos y de su contribución al estudio de la pintura española.

ABSTRACT

This article studies the beginning of public museums in Spain, mainly centred in the Museo Nacional de la Trinidad, an institution that holds the artistic objects which came from the ecclesiastical «Desamortización». The article analyses the museum's objectives and the creation of its artistic funds. It also shows its contribution to the study of Spanish painting.

Cuando el 24 de Julio de 1838 abrió sus puertas por primera vez el Museo de la Trinidad, se materializaba un proyecto artístico que había comenzado a gestarse en la segunda mitad del siglo XVIII. El pensamiento ilustrado supuso un cambio en la concepción del arte, que pasó de ser instrumento al servicio de la religión o del poder, a tener un sentido educativo. Así, las piezas artísticas hasta entonces custodiadas en los claustros conventuales o en los palacios, se van a integrar en los recién creados museos o academias para servir de instrucción a los estudiosos y para que el público medio pudiera acceder a su contemplación. Se da por supuesto que estas obras de arte van perdiendo el significado para el que fueron creadas y pasan a ser objetos de estudio que la investigación sistemática del arte en España va incorporando en fases sucesivas.

* Departamento de Historia del Arte. UNED.

El Museo de la Trinidad ha sido un tema recurrente en la bibliografía artística española, un tema citado por su relevancia pero en el que aún existen aspectos sobre los que merece la pena reflexionar (Fig. 1). Cuando en 1947 Juan Antonio Gaya Nuño publicó en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* «El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida)» parecía que teníamos en nuestras manos una completa exposición sobre la existencia de este museo dimitonónico. Sin embargo, bastantes años después, el exhaustivo catálogo publicado por A. E. Pérez Sánchez y Mercedes Águeda vuelve a poner sobre la mesa estos mismos puntos de interés ¹. Se conoce el inventario

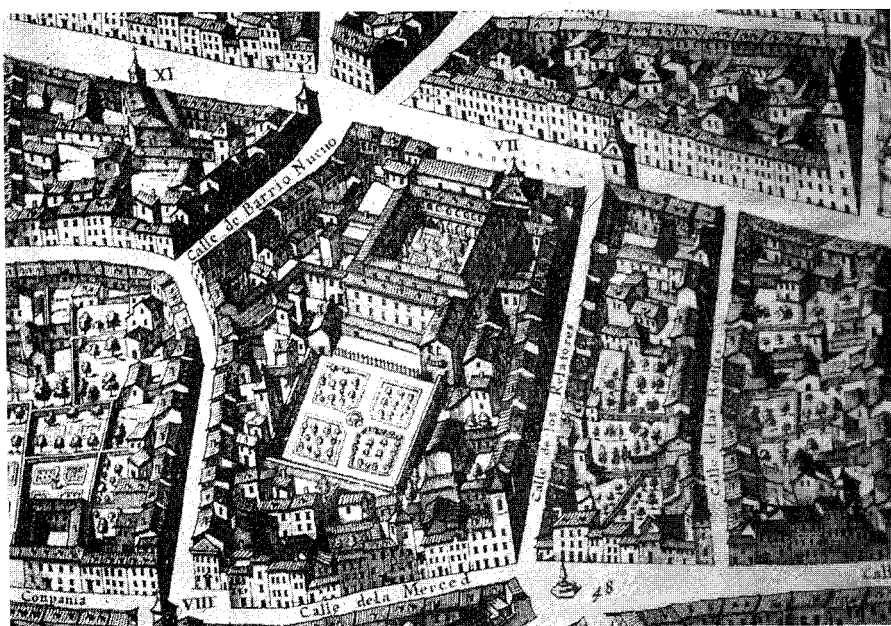


Fig. 1. Convento de la Trinidad Calzada en *Topographia de la Villa de Madrid* descrita por Don Pedro Texeira, 1656.

¹ La bibliografía dedicada al Museo de la Trinidad es diversa, desde el insustituible trabajo de JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: «El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida)» en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, págs. 20-77, al artículo de JOSÉ DEL CORRAL: «Notas sobre el convento de la Trinidad» en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo 8, 1972, pág. 231, que incide sobre la suerte del edificio dedicado a Museo. Especial relevancia tiene el inventario de la Trinidad publicado por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y M. ÁGÜEDA en *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Tomo II, El Museo de la Trinidad* (Museo del Prado y Espasa Calpe, Madrid, 1991). Más recientemente ha aparecido una síntesis sobre la existencia de la Trinidad en el libro de MARÍA BOLAÑOS: *Historia de los Museos de España. Memoria, cultura y sociedad*. (Ed. Trea, Gijón, 1997).

completo de lo que el Museo llegó a tener y su fin al integrarse con el Museo del Prado; pero aún se mantiene parcialmente la incógnita de cuál fue el pensamiento que lo hizo nacer, cuál el criterio para la selección de las obras destinadas al Museo, cuáles las pautas que guiaron a los comisionarios encargados de reunir los fondos de la Trinidad, etc. Estos y otros aspectos son el objeto de este trabajo basado, fundamentalmente, en la documentación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, casi la única fuente accesible. No es seguro que el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, que hemos consultado al respecto, o el Archivo Histórico Nacional puedan aportar demasiadas novedades al tema.

El Museo de la Trinidad es una etapa imprescindible en el necesario conocimiento y catalogación de nuestro patrimonio artístico; la labor de inventario rigurosa y sistemática ha desplazado a la tarea de interpretar los hechos pasados, ensombrecidos en muchos casos por el más amplio fenómeno de la desamortización, a la que suele hacerse responsable de los desaciertos cometidos en la catalogación y custodia de nuestro patrimonio artístico.

ANTECEDENTES DE UNA EMPRESA

Don Antonio Ponz, Secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando publicó desde 1772 *Viage de España*, como es bien sabido un texto imprescindible para conocer la historia del patrimonio artístico español y su inventario y catalogación desde la óptica académica. En sus páginas abordaba la necesidad de formar galerías de pintura que facilitasen a los forasteros su conocimiento y para que admiraran la magnificencia y buen gusto de sus propietarios, tal como se practicaba en Italia, Alemania, Inglaterra, Francia y otros países ².

La supresión de la compañía de Jesús en 1767 por Carlos III y la consecuente incautación de sus bienes, proporcionó un modelo de actuación con respecto a las órdenes religiosas, propietarias de cuantiosos bienes que no reportaban ningún beneficio a la hacienda pública. En esta ocasión Antonio Ponz fue encargado de catalogar y clasificar las obras artísticas incautadas a los Jesuitas.

Carlos IV decretó en 1798 la enajenación de los bienes de instituciones benéficas y obras pías, casi todas en manos de la iglesia, tales como hospitales, hospicios, casas de misericordia y cofradías, y la aplicación de sus

² Antonio PONZ: *Viage de España*. Madrid, 1793, por la Vda. de Ibarra, vol. V, págs. 66-67. Edición facsímil.

propiedades a la nación con objeto de sanear la deuda pública. Igual suerte corrieron las obras artísticas enajenadas a las diferentes instituciones³.

El Secretario de Estado de Carlos IV, Mariano Luis de Urquijo (1798-1800) dictaminó en una orden del 1 de septiembre de 1800, la necesidad de copiar los cuadros de Murillo del sevillano hospital de la Caridad, para que ocuparan el lugar de los originales que se traerían a Madrid para formar parte de un Museo que debería contener todas las escuelas pictóricas del país, galería que era imposible de mantener en provincias⁴. Aunque pocos años después esta orden fue revocada por su sucesor Pedro de Cevallos, su proyecto volvió a tomar cuerpo cuando José Bonaparte ocupó el trono de España en 1808.

Urquijo, Secretario de Estado del Gobierno Intruso (1808-1813), impulsó la supresión de todas las órdenes religiosas en España porque no aceptaban el nuevo estado de cosas y para que sus bienes sanearan la debilitada Hacienda. A la vez se creaba un museo con los cuadros procedentes de las casas religiosas incautadas y del patrimonio real. Su objetivo era claro: «Que estas muestras de las obras antiguas más perfectas, sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas»⁵. Entre los años 1809 y 1812 se emprendió una vasta operación de inventario y catalogación de obras de arte en la que tomaron parte estudiosos como D. Agustín Ceán Bermúdez, autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* que se publicó en 1800 y que fue la guía con la que se seleccionaron cuadros y obras artísticas de otros géneros para el Museo Josefino. Aunque todo quedó en un almacén que se fue formando en el suprimido convento del Rosario en la calle de San Bernardo, una sede en verdad poco adecuada para tal fin, la idea y el modo de actuación estaba ya marcado⁶.

En 1819 se abrió al público el Museo del Prado que nació, sobre todo, con el fin de exponer la colección real, una política frecuentemente seguida por las grandes monarquías europeas.

³ Francisco TOMÁS Y VALIENTE: *El marco político de la desamortización en España*. Ed. Ariel, Madrid, 1977, págs. 42-46.

⁴ Antonio RUMEU DE ARMAS: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Instituto de España, Madrid, 1980, págs. 100-101.

⁵ El Real Decreto de fundación del Museo Josefino tiene fecha de 20 de Diciembre de 1809 y se publicó en la *Gaceta de Madrid* del 21 de Diciembre de 1809.

⁶ Al análisis de la existencia y suerte del Museo Josefino dediqué mi artículo «La primera colección pública en España: El Museo Josefino», Madrid, *Fragmentos*, n.º 11, 1987, págs. 67-85.

EL DETONANTE DE LA DESAMORTIZACIÓN

El planteamiento económico consistente en aplicar los bienes conventuales a la amortización de la deuda pública, volvió a intentarse en el Trienio Constitucional, entre 1820 y 1823, y se culminó con todo el aparato legislativo creado desde la jefatura del gobierno por Juan Álvarez Mendizábal a través de una serie de medidas decretadas entre 1835 y 1837.

No es nuestra intención profundizar en el tema de la desamortización, sobre el que mucho se ha escrito, y que ocuparía más espacio que el que este artículo nos brinda, pero sí señalar que las pautas de la política económica puesta en práctica en esos años asocia desamortización, reforma eclesiástica y amortización de la deuda pública y, sobre todo, nacionaliza los cuantiosos bienes del clero regular para tratar de acabar con su poder económico y eliminar así un apoyo notable para la causa carlista que obstaculizaba la orientación liberal que había tomado la regencia de María Cristina de Borbón durante la minoría de Isabel II ⁷.

Entre las propiedades de las órdenes religiosas estaban los conventos y monasterios, con sus iglesias y claustros; unos y otros se adornaban con una ingente cantidad de imágenes y cuadros que perdieron su sentido al vaciarse las casas. Los edificios conventuales fueron reutilizados para destinos civiles, o bien derribados para contribuir a la mejora y regularización de las poblaciones; sus objetos artísticos y ornamentos religiosos fueron inventariados para cederlos a iglesias abiertas al público, venderlos o conservarlos según su calidad artística.

Según el Real Decreto de 8 de marzo de 1836 se suprimían los conventos y monasterios de religiosos varones y se destinaban a la extinción de la deuda pública los patrimonios de las casas de las comunidades religiosas de uno y otro sexo, suprimidas o no, señalando una pensión diaria a los religiosos de las instituciones suprimidas. No obstante, el 29 de julio de 1837 un nuevo Real Decreto ampliaba la supresión de conventos y monasterios a las órdenes religiosas femeninas ⁸.

Una Real Orden del 31 de Diciembre de 1937, disponía que se formase un Museo Nacional en el que se reunieran las esculturas y cuadros recogidos de los conventos de Madrid, y su provincia, de Toledo, Ávila y Segovia. Comisiones de expertos recorrerían los conventos y harían la

⁷ TOMÁS Y VALIENTE: Op. Cit. Pág. 73.

⁸ MARTÍ, Casimiro: «Afianzamiento y despliegue del sistema liberal» en *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo 1834-1923*, vol. VIII de la Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Labor, Barcelona, 1981, págs. 198-199.

selección de las obras mejores y más dignas de figurar en el museo madrileño; las de escaso mérito podrían venderse y su producto ser empleado en cubrir los gastos que estas tareas reportasen.

Antonio Gil y Zárate en su exhaustiva obra *De la Instrucción Pública en España* explica que se formaron museos y bibliotecas con los objetos salvados de los pertenecientes a los antiguos conventos y que en el de Madrid se intentó «reunir en un mismo local, cuadros de todas las escuelas españolas y de cuantos pintores han producido, a fin de presentar al público la historia del arte entre nosotros»⁹. Con ello se pone de relieve la misma idea que subyacía en el Museo Josefino: exponer cuadros de todas las escuelas de pintura española y recuperar las obras enajenadas en los conventos suprimidos. La misma orientación motivó en Francia la creación en 1795 del Musée des Monuments Français en el exconvento de los Petits Augustins de París, donde se trató de salvar de la ruina los restos de los conventos e iglesias saqueados durante la Revolución¹⁰.

LA ACADEMIA DEPOSITARIA DEL PATRIMONIO

Desde el año 1835 la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual que las demás academias provinciales, había tomado parte en el inventario de los objetos de ciencia y arte de los conventos suprimidos, una medida ya ensayada en las anteriores experiencias desamortizadoras y que se hacía necesaria ante el desamparo en que quedaron los edificios religiosos. En una junta ordinaria del 31 de agosto de 1835 la Academia acordó nombrar a D. Miguel de Inclán responsable de arquitectura, a D. Juan Gálvez responsable de la pintura y a D. Francisco Elías de la escultura para que, junto a D. Jerónimo de la Torre, dictaminasen sobre lo más conveniente para la protección de los bienes conventuales de las diferentes provincias¹¹.

Era un hecho que las ventas fraudulentas y la ocultación de obras de arte se habían multiplicado y por tanto había que hacer frente a los efectos no deseados de las medidas desamortizadoras, que evidenciaban la pre-

⁹ GIL y ZÁRATE, Antonio: *De la Instrucción Pública en España*. Imprenta del Colegio de Sordomudos, Madrid, 1855, tomo III, pág. 359-360.

¹⁰ HASKELL, Francis: *La Historia y sus imágenes*. Alianza, Madrid, 1994, págs. 224 y sigs.

¹¹ A.R.A.S.F., leg. 35-17/1, APUD LÓPEZ-YARTO, A. y MATEO GÓMEZ, I.: «Gestión del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX» Actas de las VII Jornadas de Arte *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Madrid, C.S.I.C., Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez, 1995, pág. 275-276.

cariedad de medios materiales con que se pusieron en marcha los decretos y la ingente cantidad de edificios y objetos que era necesario custodiar.

Un ejemplo del desamparo en que quedó el patrimonio lo proporciona un oficio que la Academia de San Fernando dirige a la Reina en 1836 para ponerle al corriente de la facilidad con que se podían adquirir pinturas antiguas y los escasos obstáculos que existían para sacarlas del país, como habían evidenciado las actividades del Barón Taylor. El detonante de la queja había sido, en este caso, el hecho de haberse decomisado en la aduana de la Puerta de Toledo de Madrid, seis cajones de cuadros pertenecientes a la señora viuda del Embajador de Francia, que se encontraban depositados en la Academia de San Fernando para obtener el preceptivo permiso de salida y sobre los que se habían interesado algunas autoridades. La protesta surtió efecto y el 2 de septiembre de 1836 un oficio a la Academia reconocía la prohibición de sacar del país los cuadros antiguos ¹².

La Academia difundió el 9 de abril de 1836 una circular del Ministerio de la Gobernación que avisaba sobre el peligro que corrían las preciosidades artísticas de algunos monasterios, en especial los de monjas, donde las desapariciones de objetos se multiplicaban y para los que era preciso tomar disposiciones «prontas y enérgicas». Para ello se instaba a los Gobernadores civiles a que tomasen noticia exacta de cuantas pinturas hubiese en todos los conventos de monjas suprimidos. Deberían ayudar a los comisionados de la Academia en la tarea de inventariar y poner en lugar seguro las obras de mérito que se designasen. También los gobernadores estarían obligados a dar cuenta al Ministerio de los resultados de la operación. En el caso de que la Academia pretendiese la posesión de alguna de las obras, y le fuese concedida, debería hacerse cargo de los gastos del traslado ¹³.

Siguiendo con esta política el 5 de octubre de 1836, una Real Orden ratificaba la prohibición de salida y venta de bienes de la iglesia, a la vez que un Real Decreto de 6 de octubre establecía la obligación de reunir los objetos preciosos e inscribirlos en «libros de asiento» que impidieran la ocultación de los objetos ¹⁴.

¹² El expediente citado pertenece al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.S.F.) leg. 1-34/8. Es uno de los aspectos que traté en mi comunicación «Coleccionismo y protección del patrimonio : Aproximación a los antecedentes sobre prohibición de exportar obras de arte» publicada en Actas del X Congreso del C.E.H.A. *Los Clasicismos en el Arte Español*, UNED, Madrid, 1994, págs. 391-396.

¹³ A.R.A.S.F., leg. 35-20/1.

¹⁴ NIEVA, José María de : *Decretos de S. M. la Reina Doña Isabel II, dados en su Real nombre por su Augusta madre*. Madrid, Imprenta Nacional, 1837, tomo XXI, págs. 547-550.

Todavía en 1837 la Academia luchaba por evitar las ventas y robos de obras de arte. El 25 de febrero se informa al Secretario de la Academia de la prohibición que se había hecho al cura de Ciempozuelos sobre vender un retablo de mérito; con anterioridad la Academia había denunciado que algunos curas de pueblo vendían maderas de los retablos para la quema, con lo que se perdían pinturas antiguas y a la vez se extendía la voz de que la institución vendía las maderas que recogía, en lugar de dedicarlas a iglesias abiertas al culto. Incluso de la Trinidad habían desaparecido cuatro capiteles de bronce dorado lo que había obligado a apercibir al vecedor del Gremio de Latoneros para que impidiera su compra ¹⁵.

De hecho una Real Orden del 13 de enero de 1836 había nombrado una junta encargada de los conventos suprimidos, a la vez que se designaron una serie de comisarios para recoger las pinturas de los conventos suprimidos de Madrid y su provincia, de Toledo y de otros lugares de Castilla que, en principio, se trasladarían al ex-convento de la Trinidad que desde el 20 de febrero había sido dedicado a depósito de cuadros ¹⁶. La enorme tarea tropezaba con el escollo de necesitar un fuerte apoyo económico del que la institución no disponía. No obstante los comisarios rindieron cuentas en sucesivos informes de lo recolectado en sus respectivos destinos. Los académicos Juan Gálvez y su hijo Miguel recorrieron la provincia de Madrid, Toledo, la Cartuja de El Paular y Alcalá de Henares. El también arquitecto Antonio Zabaleta fue comisionado para la provincia de Ávila y D. Valentín Carderera, pintor y erudito, recorrió Palencia, Valladolid, Burgos, Zamora y Salamanca. El pintor D. José Castelar y Perea era comisionado para Segovia. En Madrid actuaron varios comisionados por el gran número de conventos que la capital contenía: D. Manuel Cantero se ocupó de San Felipe el Real, Recoletos, Capuchinos del Prado y de la Paciencia y Carmelitas Calzados y Descalzos; D. Juan Guardamino inventarió Agonizantes de Santa Rosalía, Trinidad Calzada, San Cayetano de Gillitos, Santa Bárbara, la Merced y el de Jerusalén de Franciscos; por su parte D. Antonio Jordá visitó los conventos de Mínimos de la Victoria y de Trinitarios de Jesús ¹⁷.

Una relación sin fecha del Archivo de la Academia nos da noticia de la forma en que se hallaban colocados los efectos de pintura, escultura y demás enseres en el depósito de la Trinidad; por el volumen de objetos que refleja pensamos que debe ser de finales de 1836 o principios de 1837 ya

¹⁵ A.R.A.S.F., leg. 35-23/1.

¹⁶ A.R.A.S.F., leg. 35-23/1.

¹⁷ A.R.A.S.F., leg. 35-20/1.

que cita cuadros o esculturas ya reunidos por los diferentes comisionados. La iglesia y sus capillas servían de almacén para buen número de esculturas de diferentes templos de Madrid: Noviciado, San Felipe Neri, Monjas Baronesas, Del Rosario, Santa Bárbara, Carmen Descalzo, Capuchinos de la Paciencia, Mínimos de la Victoria, Salvador, San Vicente de Paúl, Carmen Calzado, Santa Catalina, Caballero de Gracia, Santa Rosalía, Santa Ana, Constantinopla, etc., además guardaban la sillería de San Martín de Valdeiglesias en el crucero, el monumento de Capuchinos de la Paciencia, un altar portátil y dos piedras de altar del convento de Atocha. En las capillas se apilan los cuadros de los conventos madrileños. La sacristía servía para guardar, además de los cuadros de los Capuchinos del Prado, 6 ó 7 tabernáculos de varias partes. En diferentes piezas del convento se amontonan cuadros y esculturas y los patios pequeños sirven para depositar las baldosas de mármol de la Merced y pilas de agua bendita de varias iglesias.

El claustro bajo y alto se llena de retablos, mesas de altar y sillerías. En habitaciones contiguas se guarda lo recogido por Zabaleta y Castelar. El refectorio tiene cuadros de San Martín, San Francisco, San Norberto, San Pascual, la Inquisición etc... Igual sucede en la sala De Profundis que almacenó los monumentos de San Felipe el Real, San Pascual, retablos y piedras de altar ¹⁸.

Esta relación nos confirma la enorme tarea de recogida de objetos de diferente género llevada a cabo, pero también de la dificultad para clasificarlos y exponerlos.

UN EDIFICIO PARA EL MUSEO

Los objetos artísticos recolectados por los diferentes comisionados se fueron reuniendo en el exconvento de la Trinidad Calzada, en la calle de Atocha de Madrid, que fue cedido a la Academia desde febrero de 1836 como depósito. Sin embargo, la Academia precisaba de una sede definitiva que pudiera albergar con dignidad el proyectado Museo; la Trinidad podía ser el lugar elegido y con este fin las Comisiones de Arquitectura y Pintura de la Academia fueron encargadas de examinar el local y alzar planos de la distribución más conveniente para tal objeto.

El 10 de junio de 1836, la Academia solicita formalmente al Ministro de la Gobernación la concesión de la Trinidad para Museo Nacional, pues

¹⁸ A.R.A.S.F., leg. 35-20/1.

era el lugar donde se habían ido amontonando los objetos recogidos en Alcalá, Toledo, Ávila, Segovia y Madrid, y así se podrían ir colocando y clasificando. La petición no tuvo pronta respuesta y el 4 de octubre la Academia renovó la solicitud haciendo hincapié en el hecho de que en la Trinidad se apilaban las pinturas, siendo además un edificio digno y capaz para servir de Museo, si bien por su estado harían falta muchos recursos para que pudiera utilizarse. La carta iba dirigida a D. Salustiano Moraga, presidente de la Junta de Enajenación y Conventos Suprimidos, y apuntaba la posibilidad de que pudiera habilitarse el convento de las Monjas Baronesas en la calle de Alcalá ¹⁹.

La realidad era que en el depósito convivían los cuadros recolectados con tropas del ejército, un destacamento del Regimiento de Milicias Provincial de Granada que había venido a Madrid en 1834 a causa de los sucesos políticos ²⁰.

El académico Miguel Gálvez pidió la salida de estos soldados que habían asolado el claustro y arrancado los azulejos que revestían su zócalo; también se habían quemado maderas con el consiguiente peligro de incendio. En última instancia la tropa abandonó la Trinidad y el exconvento quedó a disposición de la Academia.

El exconvento de la Trinidad Calzada ocupaba una enorme manzana entre las calles de Atocha, Calatrava y Concepción Jerónima hasta la que hoy es conocida como plaza de Tirso de Molina, nacida del derribo del convento de la Merced, e inaugurada como Plaza del Progreso. A pesar de su estado de abandono era un edificio notable tal como lo atestigua un informe de la Academia de principios de 1836, en él se señala la iglesia y las diferentes dependencias como locales aprovechables para otros usos. La iglesia, paralela a la calle de Atocha, tenía el testero hacia la calle de Relatores y los pies aproximadamente donde hoy se encuentra el teatro Calderón, esquina a la calle del Doctor Cortezo, una vía que se abrió cuando ya la iglesia de la Trinidad había sido derribada ²¹.

Ponz dice en su mil veces citado *Viage de España* que el convento fue fundado por Felipe II quien incluso dio el diseño ²². Las trazas fueron re-

¹⁹ A.R.A.S.F., leg. 35-23/1.

²⁰ La noticia la proporciona JOSÉ DEL CORRAL: Op. Cit. pág. 240 y procede del Archivo de la Comunidad Autónoma de Madrid, libro de Acuerdos n.º 15, folio 161.

²¹ La idea de abrir la calle de Dr. Cortezo fue de Mesonero Romanos quien la expuso en «Rápida ojeada sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla» citado por Ruiz Palomeque, Eulalia: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Inst. Estudios Madrileños, 1976, págs. 140 y 144.

²² PONZ. Op. Cit. Tomo V. pág. 429.

alizadas por Juan de Valencia y Gaspar Ordóñez lo edificó. Tal y como atestigua el plano de Madrid de Wit (h. 1635) entre 1590 y 1611 estaban ya levantados el cuerpo de la iglesia y dos lienzos del claustro así como el gran dormitorio. Entre 1618 y 1629 Alonso Marcos construyó la escalera regia de aspecto escurialense y en la segunda mitad del siglo se acabó el claustro y se concluyeron el crucero y la capilla mayor, como podemos ver en el plano de Madrid de Texeira de 1656. La manzana fue completándose con diferentes casas en el siglo XVIII como las diseñadas por Francisco de Lara Caballero en 1722, viviendas y sacristía con su portada hacia la calle de Relatores que lindaba con el testero de la capilla mayor ²³ (Fig. 2).

Como podemos ver en el plano de Tomás López de 1785, el convento de la Trinidad tenía unas proporciones notables. Evidentemente eran la iglesia, el claustro y la regia escalera las partes más significativas del conjunto. Las fuentes literarias nos hablan de que la fachada lateral del templo, a la que se abría una puerta, corría paralela a la calle de Atocha a la

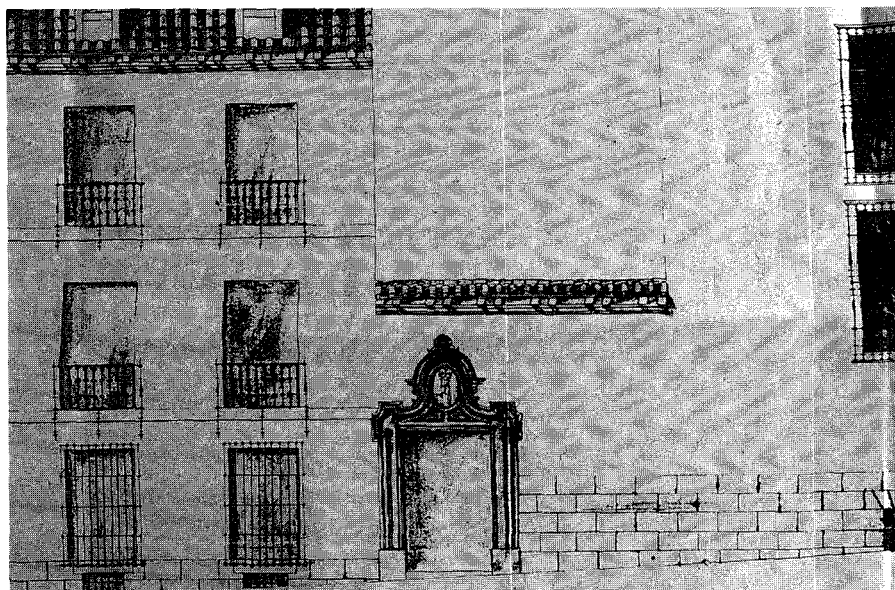


Fig. 2. Trinidad Calzada. Puerta de la Sacristía a la calle Relatores. Dibujo de Francisco de Lara Caballero, 1722.

²³ Archivo de la Villa. Secretaría legs. 1-66-124 y 1-15-53, Dibujo de fachada a la calle Relatores nº 34, firmado Francisco de Lara Caballero, firmado al reverso «Madrid junio 17 de 1722».

que se asomaba con una lonja, un espacio tradicionalmente ocupado por puestos de libros que aún en el siglo XIX proporcionaban una renta a la Academia como propietaria del edificio ²⁴.

La maqueta de Madrid de León Gil de Palacio del Museo Municipal proporciona un perfil de la Trinidad verdaderamente destacable entre el caserío madrileño; en ella podemos ver una fachada a los pies del templo rematada por frontón triangular entre torres, sólo una de ellas rematada por chapitel, semejante al que coronaba la cúpula del crucero de la iglesia, maciza y sin cuerpo de luces.

Pero es sin duda el claustro la zona con más entidad, con galerías de veintiocho arcos por cada lado entre pilastras llanas de orden dórico. Tanto en el claustro como en la iglesia o la escalera predominaba un orden arquitectónico clásico que recordaba su origen escurialense. Estas tres dependencias, la iglesia, el claustro y la escalera, se convirtieron en zonas imprescindibles por sus proporciones cuando se acometió la tarea de remodelar el convento para adaptarlo a Museo.

La cesión de la Trinidad Calzada para Museo de la Trinidad se hizo por medio de una Real Orden, según se estableció en una Junta de la Academia el 3 de diciembre de 1837; en la Junta del 21 de enero de 1838 se comunica la Real Orden del Ministro de la Gobernación al Ministerio de Hacienda sobre la cesión ²⁵. Esta cesión la realizó la Reina bajo pago de un canon anual, que luego se retiró en virtud de ser de utilidad pública ²⁶.

El 17 de Febrero de 1837 la Academia recibe la noticia del derribo del convento de la Merced Calzada, situado a la espalda de la Trinidad, donde mantenía una escuela de dibujo con 500 niños; la única salida fue trasladarlos a los locales de la Trinidad. A lo largo del mes de marzo, la escuela de dibujo fue ocupando los cuartos y el claustro bajo de la Trinidad y fue allí donde se colocaron las mesas de dibujo ²⁷. La escuela de dibujo entró así a compartir sus clases con las obras que pretendía habilitar los salones para Museo.

La Comisión Directora del Museo estaba presidida por D. Miguel de Inclán y de ella formaban parte personajes relevantes y eruditos como D. Valentín Carderera; la Junta Ordinaria de la Academia del 21 de

²⁴ La cuenta de ingresos por inquilinato de los puestos de libros pertenecientes a los años 1839, 1840, 1841 1842, 1843 y 1844, se recogen en el leg. 35-9/1 A.R.A.S.F.

²⁵ A.R.A.S.F. leg. 35-6/1.

²⁶ A.R.A.S.F. leg. 35-16/1.

²⁷ A.R.A.S.F. leg. 35-23/1.

enero de 1838 da cuenta del aumento de la Comisión con los señores Esteban de Agreda, Vicente López y Juan Antonio Ribera, artistas relevantes y pintores consagrados. En la Junta del 22 de abril se considera la urgencia de completar los miembros de dicha Comisión tal y como establecía una Real Orden. Los dos nuevos miembros, el Sr. Marqués de Falces y el Sr. Gálvez, como ya vimos uno de los comisionados para recoger objetos artísticos, ya se han incorporado en la Junta del 27 de mayo, en la que se aclara que son del agrado de la Reina ²⁸.

Un acuerdo de la Reina Gobernadora con la Academia y la Junta Directora del Museo señaló el 24 de Julio como fecha de apertura del Museo, una vez que la Soberana cedió el edificio a la Academia sin gravámenes ni imposición alguna ²⁹. Desde el mes de marzo los documentos nos hablan de la Trinidad como un edificio en obras para ensanchar las salas destinadas a exposición. La apertura estaba prevista el 24 de Julio en obsequio a la onomástica de la Reina Gobernadora. A finales de mayo sabemos que se estaban blanqueando los claustros y estancias destinadas a colgar cuadros, se colocaban cristales y luces, en resumen se procedía a la ornamentación del edificio. Estas tareas se unían al dorado de marcos, la instalación de un cancel en la puerta de ingreso y la colocación de una placa en la entrada que recordara la inauguración del Museo por la Soberana. Todas estas tareas, tal y como se pone en conocimiento del Ministro de la Gobernación se realizan sin medios a la espera de la ayuda del Gobierno ³⁰.

Las fuentes literarias nos informan de que la iglesia se dividió en altura en dos partes, creándose un enorme salón en la parte superior con el cañón de la iglesia; otro salón salió del tabicado del antiguo crucero del templo (Fig. 3). La parte más notable por sus proporciones salió de los corredores del claustro alto, en cuyas bóvedas se abrieron lucernas y sus vanos cerrados se destinaron a colgar cuadros ³¹. Evidentemente se pretendía conseguir un espacio expositivo de características similares a las del Museo del Prado o las salas del Museo del Louvre de París, con claraboyas que aportaran iluminación a las salas, dentro de la tipología museística en boga por aquellos años.

²⁸ A.R.A.S.F. leg. 35-6/1

²⁹ A.R.A.S.F. leg. 35-23/1.

³⁰ A.R.A.S.F. leg. 35-23/1.

³¹ Los datos proceden de GIL y ZÁRATE: *Op. Cit.*, tomo III, pág. 360 y MADDOZ; PASCUAL: *Madrid, Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid, 1848, pág. 347.

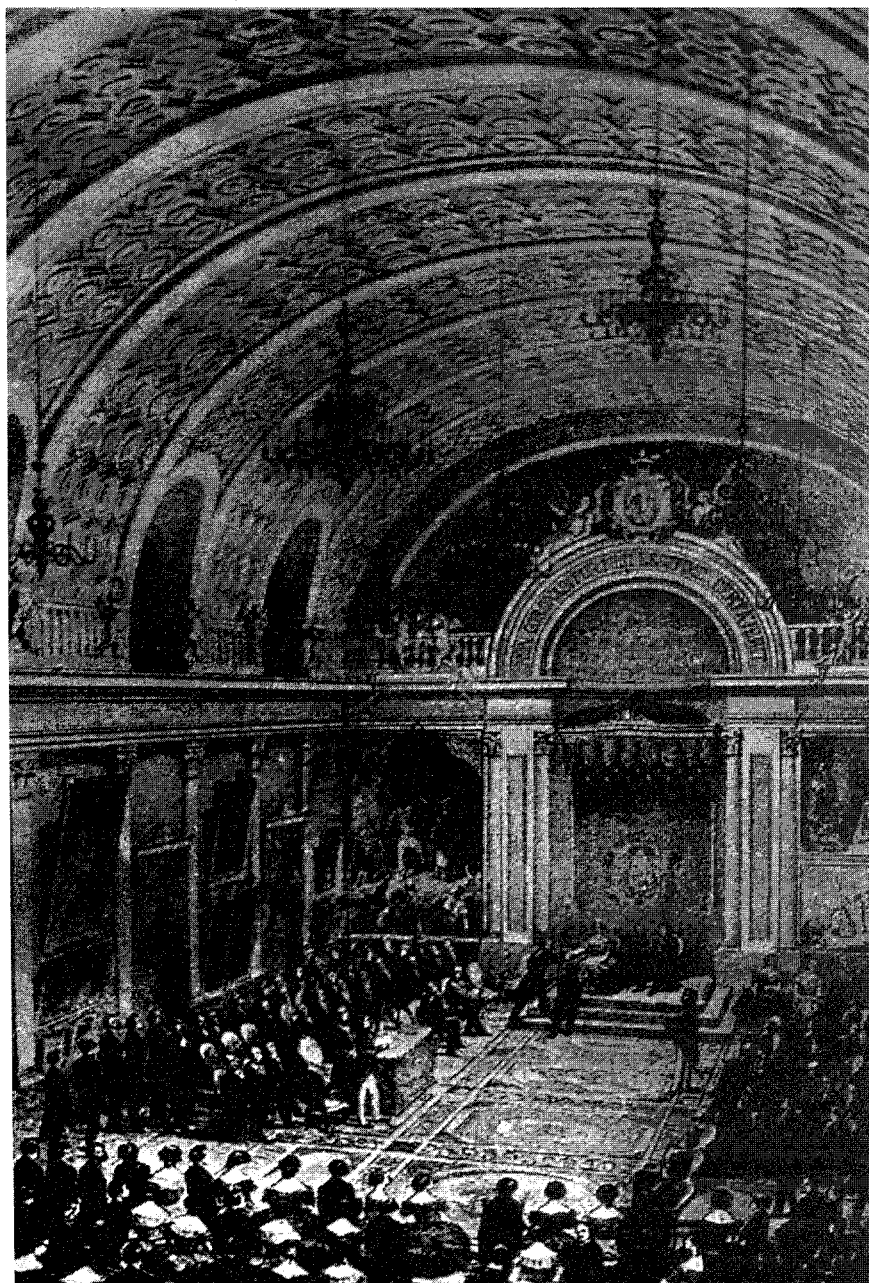


Fig. 3. Salón de la Trinidad en la antigua iglesia. Dibujo de J. Tomé, 1856.

LA RAÍZ DE UN MUSEO

La Trinidad sólo estuvo abierta como galería por espacio de nueve días esta primera vez. Lo que pudo verse no pasaba de ser un leve atisbo de lo que el Museo podía reunir en el futuro.

Su fin, como la documentación pone de manifiesto, era satisfacer los justos deseos del público de ver reunidas las preciosidades artísticas menos maltratadas de lo que en Madrid y otras provincias habían procurado reunir los académicos en monasterios y conventos suprimidos. Lo que se podía ver no era propiamente un museo ya que, como desde el principio quiso dejar claro la Comisión, un museo es labor de tiempo, pero, sobre todo, «debe servir para instrucción de la juventud y para conocimiento de nuestras obras clásicas por parte de nacionales y extranjeros». Su objetivo final era fundar un museo español, si bien la institución nacía con un claro predominio de obras de pintores que trabajaron principalmente en los círculos madrileños e incluso más concretamente para conventos. Entre todas estas reflexiones se hace la salvedad de que hay un buen número de pintores de relieve cuyas obras no existen en el Museo como pueden ser Rincón, Sánchez Cotán, Cabezalero, etc.³².

Un inventario general de los cuadros del depósito de la Trinidad con fecha de 24 de junio de 1838, un mes antes de la inauguración del museo, proporciona una relación de las pinturas allí reunidas, clasificadas según su calidad como de primera o segunda, con sus medidas y lugar de procedencia³³. En ella están las pinturas de los conventos de Madrid, las procedentes de Alcalá de Henares, de conventos de Toledo, del convento de Santo Domingo de Burgos, los traídos por Zabaleta (suponemos que de Ávila) y que arrojan un total de 421 pinturas, 172 de primera clase y 249 de segunda. Además de esta relación ya clasificada, existían muchos otros cuadros que la Academia fue remitiendo a la Trinidad en fechas anteriores pero que, evidentemente, no pudieron incluirse en el inventario del mes de junio; a ellos había que unir una buena cantidad de imágenes procedentes de conventos suprimidos de Madrid capital, no sólo imágenes de culto, sino partes de la decoración escultórica de los edificios³⁴.

Quizá podríamos hacer un itinerario del Museo de la Trinidad siguiendo la documentación que proporciona la Academia y que nos puede dar una idea

³² A.R.A.S.F. leg. 35-23/1.

³³ A.R.A.S.F. leg. 35-8/1.

³⁴ A.R.A.S.F. leg. 35-20/1, contiene listas de las imágenes reunidas y enviadas de la Academia a la Trinidad.

de la ingente cantidad de objetos que el Museo acumuló ³⁵. En las galerías formadas por el claustro se colocaron los cuadros traídos de la Cartuja del Paular hasta un total de 56, la serie que sobre historia de los cartujos realizó Vicente Carducho a la que pertenece «La muerte del Venerable Odón de Novara» (Museo del Prado, n.º inv. 649); los carduchos se mezclaban con la sillería del convento de San Martín de Valdeiglesias que se había salvado de ser vendida en el descontrol de aquellos años; incluso cubrían las escaleras junto a algunos traídos de Toledo, cinco de la Merced y uno de San Jerónimo.

Los comisionados Gálvez, que recorrieron Toledo, recogieron en el convento de S. Pedro Mártir lo que hoy es una joya del Prado, los cuadros de Juan Bautista Maino que formaban el retablo de las Cuatro Pascuas al que pertenecen «El nacimiento» (Prado, n.º inv. 3227), «La adoración de los Reyes» (Prado, n.º inv. 886) y «La venida del Espíritu Santo» (Prado, n.º inv. 3018) (Fig. 4) consideradas como de primera clase en la relación de 1838. También de Toledo se trajo «El tránsito de la Virgen» (Prado, n.º inv. 671) de la iglesia del Tránsito de Juan Correa de Vivar en la que aparece el donante D. Francisco de Rojas.

También en la caja de la escalera había cinco pinturas de la Merced Calzada, podrían corresponder a una parte de las ocho reseñadas en el inventario como de primera clase con asuntos de la Historia de Moisés, a la que podía pertenecer «Moisés y el agua de la roca» (Museo Municipal, n.º inv 2957) (Prado, n.º inv. 21137), pintada por Juan Antonio de Frías Escalante entre 1666 y 1668, una de las obras de esta serie dispersa por distintos museos de España.

En la galería superior del claustro también se mezclaban los cuadros del secuestro del Infante D. Sebastián Borbón y Braganza que le habían sido enajenados con el resto de sus propiedades como represalia por apoyar la causa carlista si bien le fueron devueltos mediante un R. D. de 4 de junio de 1859 ³⁶. Del secuestro de Infante se reseñan el «Boceto del entierro de una reina» de Sebastián Muñoz, «Sansón desquijarrando a un león» de Rubens, «La Anunciación de Ntra. Sra.» de Pereda», «El martirio de S. Bartolomé» de Carreño, «S. Fernando» de Murillo, «Retrato de Carlos II joven» de Velázquez, «Martirio de S. Sebastián» en tabla de

³⁵ La relación de 554 cuadros pertenece al A.R.A.S.F. leg. 35-20/1, no tiene fecha pero aparece redactada en un papel de oficio del año 1839.

³⁶ A.R.A.S.F. leg. 35-22/1 contiene el secuestro de los bienes del Infante. Para los objetos de arte se designa como comisionado a D. Ramón de Llano y Jandiola. La colección no sólo tenía cuadros, estampas, esculturas y marfiles, sino que incluía una colección de historia natural con pajarillos disecados. El legajo de la Academia contiene el inventario de todo lo recogido y su distribución en la Trinidad.

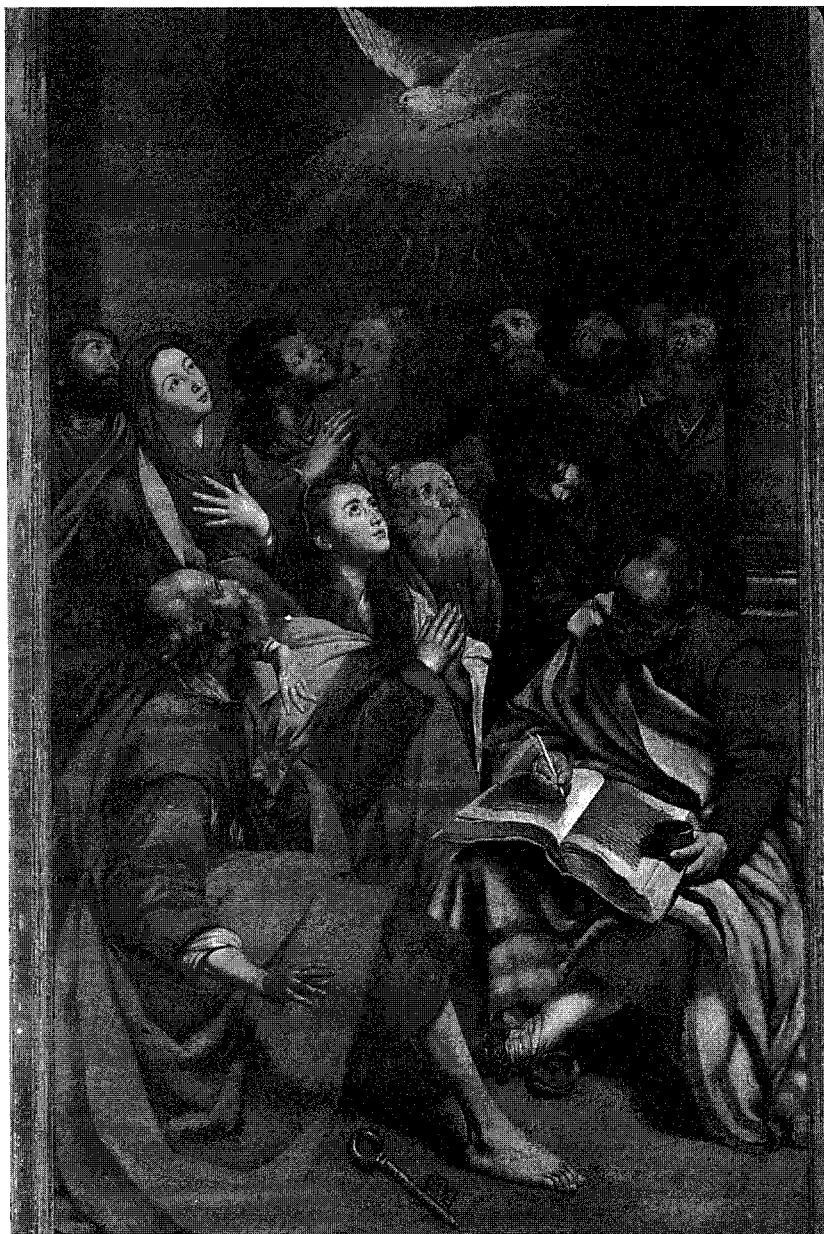


Fig. 4. Juan Bautista Maino: «La venida del Espíritu Santo» (Museo del Prado). Procede de San Pedro Mártir (Toledo).



Fig. 5. Claudio Coello: «Triunfo de San Agustín» (Museo del Prado). De los Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares.

Sebastián Muñoz, «Retrato de religioso» de El Greco, «El Salvador» de Juan de Juanes. En el salón del mediodía aún había expuestos un Murillo, un Greco y algunas tablas. El interés de la colección del Infante estaba, además de en la variedad de autores, en pinturas relativamente modernas, algunos cuadros de Tejeo de tema mitológico y un Goya notable «Unas manolas y manolos asomados a un balcón», todos ellos colocados en el salón de la biblioteca. En total 191 pinturas ³⁷.

Repartidos en distintos salones estaban los cuadros traídos por los Gálvez de Alcalá de Henares, entre ellos el espléndido «Triunfo de S. Agustín» (Prado, nº inv. 664) de Claudio Coello que perteneció al convento de Agustinos Recoletos y que en la relación de 1838 es considerado como obra de primera clase (Fig. 5), al igual que el «San Jacobo de la Marca» (Prado, nº inv. 2472) de Francisco de Zurbarán procedente del convento de San Diego.

De la comisión de Zabaleta a la provincia de Ávila estaban en la Trinidad los retablos dedicados a «San Pedro Mártir» y «Sto. Domingo de Guzmán» de Pedro Berruguete, del convento de Santo Tomás, obras importantes dentro del primer renacimiento español. También de Santo Tomás de Ávila procedía «La Virgen de los Reyes católicos» (Prado, nº inv. 1260) de anónimo autor hispanoflamenco. Del convento de Agustinos del Risco de Piedrahita (Ávila) salió la tabla flamenca de la «Virgen con el Niño» (Prado, nº inv. 1921) de Petrus Christus (Fig. 6). En el Monasterio de San Jerónimo de Guisando, cerca de El Tiemblo, Zabaleta había elegido los retablos de la Estación de la Anunciación y de la Natividad, pinturas del siglo XVI poco conocidas, aunque ya Ponz las identificaba como de Juan Correa de Vivar ³⁸. También Ponz identificó como obra de Correa «La aparición de la Virgen a S. Bernardo» (Prado, nº inv. 2832) del convento cisterciense de S. Martín de Valdeiglesias.

El comisionado Castalaro, enviado a Segovia, tuvo ocasión de reunir una buena porción de obras de primera calidad; merece la pena reseñar «La Fuente de la Gracia y el triunfo de la Iglesia sobre la sinagoga» de la escuela de Jan Van Eyck (Fig. 7), una tabla que ya ocupaba la sacristía del monasterio de S. Jerónimo del Parral en 1454 ³⁹.

³⁷ Para completar el conocimiento de esta interesante colección puede consultarse ÁGUEDA, Mercedes: «La colección de pinturas del Infante don Sebastián Gabriel», *Boletín del Museo del Prado*, 1982, n.º 8, págs. 102-117.

³⁸ PONZ: Op. Cit. Tomo II, pág. 464, edición de Aguilar, 1988. Sobre estas pinturas y las dificultades posteriores para identificarlas como obra de Correa versa el trabajo ya citado de LÓPEZ-YARRO y MATEO GÓMEZ: «Gestión del catálogo del Museo Nacional de pintura en el S. XIX», pág. 279.

³⁹ A.R.A.S.F. leg. 35-20/1 aparece la factura por los gastos de empaquetado y traslado del «tablero» o retrato de El Parral.



Fig. 6. Petrus Christus: «Virgen con el Niño» (Museo del Prado). Del convento de Agustinos del Risco de Piedrahita (Ávila).

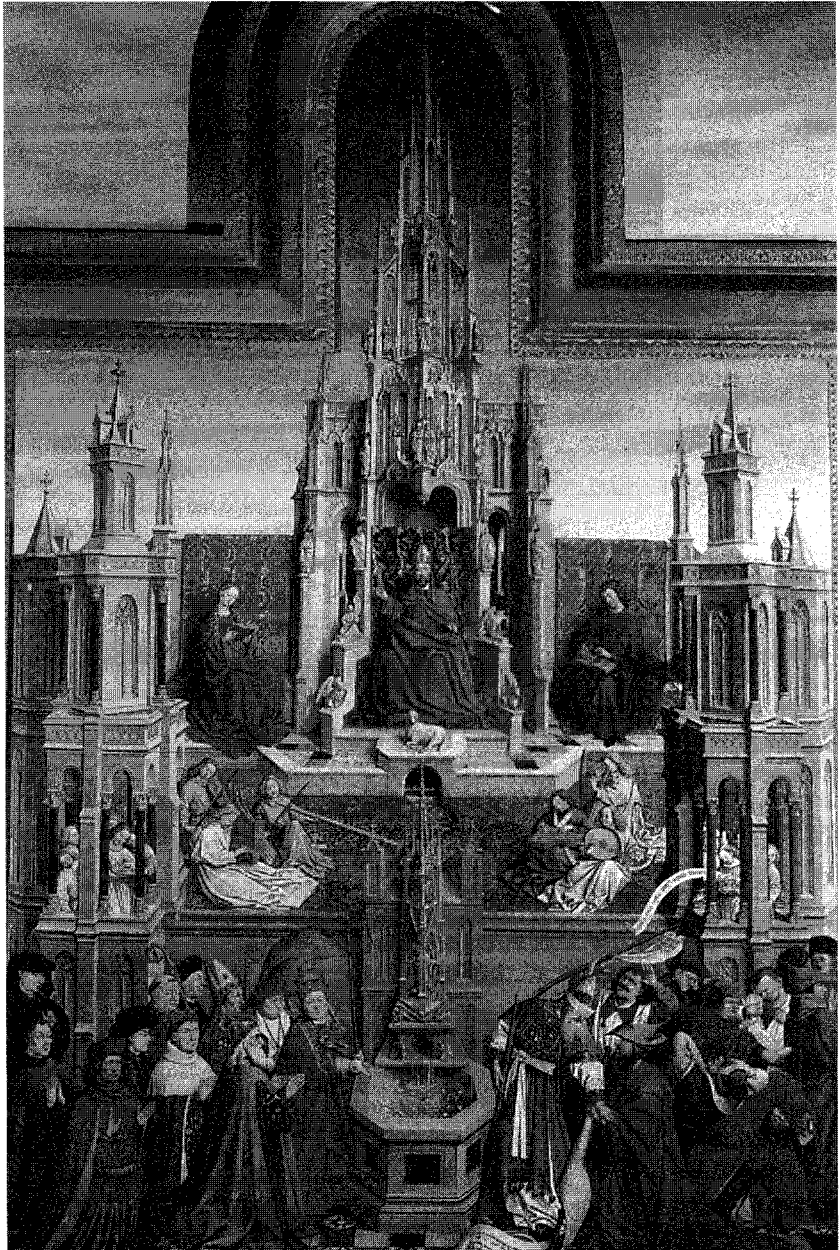


Fig. 7. Escuela de Van Eyck: «La Fuente de la Gracia» (Museo del Prado). Del Monasterio del Parral (Segovia).

La relación de lo seleccionado en Madrid capital sería interminable si pensamos el elevado número de conventos de la ciudad y las numerosas series pictóricas que adornaban claustros y clausuras. Como muestra podemos mencionar los lienzos que componían el retablo de Dña. María de Aragón y que firmó El Greco: «Bautismo de Cristo» (Prado, nº inv. 821), «Cristo en la Cruz» (Prado, nº inv. 823), «Resurrección» (Prado, nº inv. 825) y «Pentecostés» (Prado, nº inv. 1138).

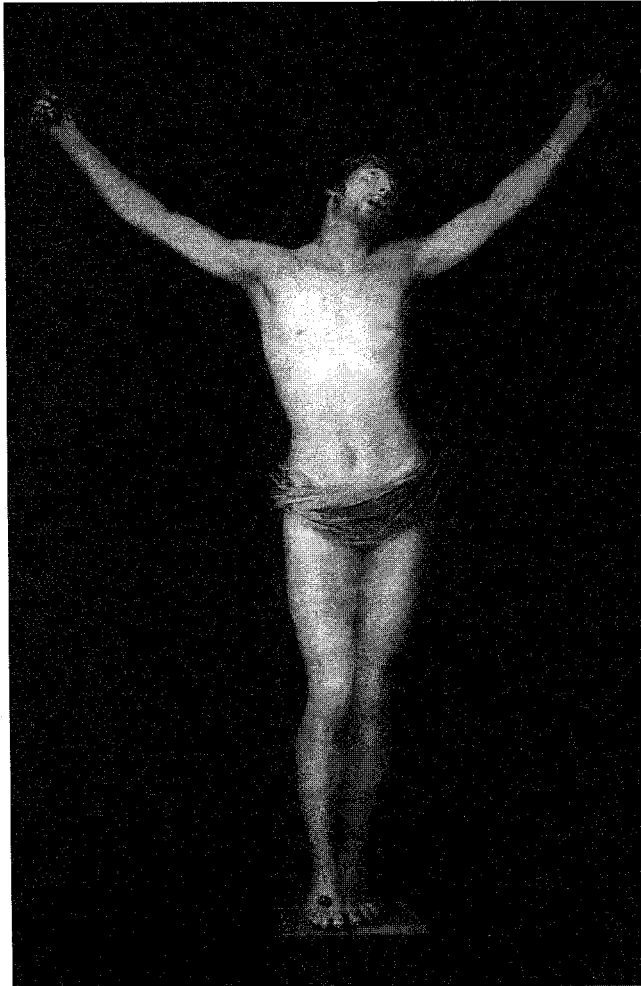


Fig. 8. Francisco de Goya: «Cristo en la cruz» (Museo del Prado). De San Francisco el Grande.

El mismo convento de la Trinidad estaba ornado con inmejorables series como la que pintó Vicente Carducho dedicada a la Orden Trinitaria, doce lienzos de los que vale como muestra «S. Juan de Mata renunciando al doctorado» (Prado, nº inv. 3265).

De otros conventos madrileños importantes proceden cuadros de notable calidad como «El martirio de S. Bartolomé» (Prado, nº inv. 623) de Francisco Camilo, compañero de un «San Jerónimo azotado por los ángeles» salidos del Carmen Descalzo, hoy parroquia de S. José. Giovanni Domenico Tiepólo pintó en 1772 un viacrucis con ocho escenas para la Congregación de San Felipe Neri, de los que había seis en la Trinidad (Prado, nº inv. 356 a 362) considerados de segunda clase.

Del convento franciscano de San Francisco el Grande se sacó el «Cristo en la Cruz» (Prado, nº inv. 745) de Francisco de Goya, la obra con la que fue admitido en la Academia de Bellas Artes (Fig. 8). De los Capuchinos de la Paciencia procedía «La Concepción» (Prado, nº inv. 1128) de Francisco Rizi considerada como obra de segunda clase.

Las clausuras de los conventos de monjas también proporcionaron al Museo de la Trinidad obras de gran interés. De las monjas Bernardas, vulgarmente denominadas Vallecas, procedía «San Sebastián» (Prado, nº inv. 649) de Juan Carreño de Miranda, autor perfectamente identificado y de cuya mano es también «Santa Ana dando lección a la Virgen» (Prado, nº inv. 651) que presidía la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Santa Ana.

Del convento de los Ángeles se llevaron a la Trinidad los cuadros de la serie pintada por Francisco Rizi de Guevara: «La Anunciación», «La Adoración de los Reyes» y «La Presentación en el Templo» (Prado, nº inv. 1128 a 1130), y el denominado tríptico de «La Redención» que en la relación de 1838 se denomina «un oratorio en tabla con sus dos puertas» clasificado como de primera clase, una obra atribuida a Roger van der Weyden, pero en realidad obra de Vrancke van der Stockt, con sus tres tablas centrales y la portezuelas al exterior con grisallas (Prado, nº inv. 1888-1889-1891 las tres tablas interiores, las portezuelas al exterior nº inv. 1890-1892) (Fig. 9).

Si tenemos que hacer caso de la relación inexacta de lo que contenía en 1838 el Museo de la Trinidad, según la Academia, serían 554 cuadros además de esculturas apenas identificadas, a lo que se unía mobiliario litúrgico y piezas diversas como «un arca de caoba con tres cerraduras». Tras nueve días de apertura al público la Trinidad volvió a cerrarse, aunque nos consta que la labor de recolección de objetos no se interrumpió.



Fig. 9. Vrancke van der Stockt: *Tríptico de la Redención*. (Museo del Prado). Del convento de Los Ángeles.

UN NUEVO GOBIERNO, UNA NUEVA ORIENTACIÓN

La llegada al poder en 1840 del General Baldomero Espartero, Duque de la Victoria, como Regente del Reino y cabeza del partido progresista, supuso una conmoción en la existencia del Museo Nacional de la Trinidad. Ya desde 1840 la Junta Superior de Enajenación de Edificios y Efectos de los Conventos Suprimidos había solicitado de la Academia los inventarios de lo recogido en los conventos. Una nueva orden del 28 de abril pidió que la Academia desocupase el edificio del Museo, que se limpiasen los patios y se adecentaran los cuadros ⁴⁰.

Claramente los aires habían cambiado, un comunicado de la Regencia el 9 de febrero de 1841 pedía cuentas a la Academia del estado en que se hallaba el Museo. Se solicitaba una relación de los trabajos realizados los dos últimos años por la Comisión Directora, a la vez que se propone determinar un orden de exposiciones públicas. Además de pedir el estado de cuentas, se insta a la Academia a presentar una propuesta de presupuestos para asegurar la conservación de los cuadros y esculturas y la habilita-

⁴⁰ A.R.A.S.F. leg. 35-20/1.

ción del edificio, de forma que la institución sirva al público y aproveche a los artistas. Todo ello debía conducir a que «el Museo de la Trinidad de esta Corte se ponga desde luego en estado de prestar a las artes los importantes servicios que hizo concebir esperanzas su única exposición verificada en 1838»⁴¹. En una Junta del 14 de marzo de 1841 la Academia acordó proporcionar toda la información que se le solicitaba.

La respuesta no debió ser satisfactoria pues una orden del 8 de diciembre designó a D. Joaquín Íñigo como encargado de los efectos existentes en el Museo, cargo que ocupó rápidamente, cesando automáticamente las juntas y comisiones designadas con anterioridad. Íñigo recibió los inventarios de las enajenaciones de conventos y las llaves del Museo⁴². Con ello la Academia abandonó las competencias en la gestión de la institución artística, además de desocupar los locales que en la Trinidad tenía su escuela de dibujo⁴³.

La falta de confianza que el Gobierno había mostrado desató las quejas de la Academia que en sucesivas exposiciones se hicieron llegar a la Regencia sin obtener respuesta⁴⁴.

El Museo se reinauguró el 2 de mayo de 1842 bajo el gobierno del Duque de la Victoria. Las noticias no son demasiado alagüeñas sobre el modo y el estado de lo expuesto en el Museo, si bien también sabemos que las Cortes votaron en el año 1842 una dotación extraordinaria de 92.500 reales con destino al funcionamiento del Museo⁴⁵.

Esta existencia precaria se vio trastocada con el establecimiento en 1847 del Ministerio de Comercio y Obras Públicas, llamado luego Ministerio de Fomento, en el mismo edificio de la Trinidad. Bravo Murillo remodeló las estancias para las labores administrativas, quedando a disposición del Museo las galerías del claustro alto con los cuadros de Vicente Carducho del Paular y los lienzos más importantes en el salón correspondiente al antiguo crucero de la iglesia; otros muchos estaban hacinados en la pieza de restauración entregados al polvo y la polilla⁴⁶.

No obstante en esos años ha ido surgiendo la necesidad de racionalizar la existencia del Museo Nacional, que ya no es una institución directa-

⁴¹ A.R.A.S.F. leg. 35-9/1.

⁴² A.R.A.S.F. leg. 35-20/1.

⁴³ A.R.A.S.F. leg. 35-16/1.

⁴⁴ Las quejas se repitieron en escritos del 22 de abril de 1842, del 14 de diciembre de 1843, del 25 de enero y 26 de julio de 1844, cuando ya estaba en el poder el General Narváez. A.R.A.S.F. leg. 35-9/1.

⁴⁵ MADOZ: Op. Cit. Pág. 347. GAYA NUÑO: Op. Cit. pág. 22.

⁴⁶ GIL y ZÁRATE: Op. Cit. tomo III, pág. 360.

mente dirigida por la Academia ni orientada por la monarquía como podría haberlo sido en el siglo XVIII, sino que es un centro cultural que se enfrenta a un proyecto museológico con criterios científicos. También la desamortización hizo surgir un planteamiento más lógico en la gestión del patrimonio artístico, con la creación de las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos y el nacimiento de Museos Provinciales que pudieran acoger las obras de los conventos suprimidos y asegurar su custodia y conservación, estas medidas se implantaron mediante la R.O. de 13 de junio de 1844 ⁴⁷.

El 30 de agosto de 1854 el Ministro de Fomento Sr. Luján solicitó a la Academia le remitiese los inventarios que se hicieron con lo recogido de los conventos suprimidos para formar el Museo Nacional. La Academia expuso que no podía responder a esta demanda y explicó en carta al Ministro el 8 de septiembre las circunstancias en las que había entregado las llaves del Museo y los inventarios a D. Joaquín Íñigo al que una orden del 8 de diciembre de 1841 había comisionado para hacerse responsable del establecimiento ⁴⁸.

En 1856, una Real Orden plantea redactar un catálogo de los cuadros del Museo Nacional. Parece que en 1854 se había llegado a redactar un inventario breve de las pinturas procedentes de los conventos suprimidos, que no pasó de ser una relación sucinta, plagada de anotaciones que los comisionados habían ido incorporando ⁴⁹.

Pero realizar el inventario planteaba numerosos problemas como el Ministro de Fomento, Luxan, expone al Presidente de la Real Academia en una carta del 23 de febrero de 1856:

«Los cuadros del Museo nacional de pinturas tan digno de aprecio, ya se considere su valor artístico, ya el que proceden dar a la historia, retratando la cultura, el espíritu y las tendencias de las pasadas edades, constituyen sin duda una riquezas de inestimable precio, y sin embargo de poca utilidad si permaneciendo como hasta ahora aglomerados en un vasto depósito no se ordenan y clasifican formándose de todos ellos un catálogo razonado. Esta empresa es tan digna de los conocimientos e ilustrado celo de la Real Academia de San Fernando como a propósito para realzar las glorias de la Nación y contribuir a su ornamento. Porque no solamente existen aquí pinturas nacionales y extranjeras de más cré-

⁴⁷ GIL y ZÁRATE: Op. Cit. págs. 557-558.

⁴⁸ A este respecto existen datos en A.R.A.S.F. leg. 35-12/1, 35-9/1 y 35-21/1 con la actuación de la Academia y los antecedentes del caso.

⁴⁹ Este inventario que recoge 1733 pinturas, es el reproducido por PÉREZ SÁNCHEZ y ÁGUEDA pero perfectamente anotado con la situación actual de todos y cada uno de los cuadros.

dito, sino que hay varias anteriores o contemporáneas de Antonio del Rincón que bien analizadas pueden con su descripción llenar el vacío que se advierte en la historia del arte, y que comprende el largo período transcurrido desde los últimos años del siglo trece hasta que restaurada la pintura en Italia, introdujeron sus buenas máximas en España, Becerra, Berruguete, Joanes y otros eminentes artistas. Nadie hasta ahora ha reunido siquiera los materiales para ilustrar esta época, harto célebre y de provechosas enseñanzas para que por más largo tiempo permanezca ignorada. Darla pues a conocer, presentar al público los testimonios auténticos que la acreditan, vindicar la memoria de muchos artistas españoles, cuyas producciones tal vez con poca justicia se atribuyen bastante generalmente a los Pisanos y Alemanes, es digna tarea de esa Real Academia; la más conforme con su objeto y destino, la que ahora le confía S. M. la Reina, contando con su ilustración y patriotismo, y a propuesta del Director del Museo Nacional de pinturas.

Para dar un fundamento sólido a tan útil propuesta, es la voluntad de S. M. que la Real Academia nombre desde una comisión compuesta de individuos de su seno que procediendo de acuerdo con el Director del Museo forme el catálogo razonado de sus pinturas, clasificándolas por escuelas y citándose hasta donde sea posible al orden cronológico. El artículo de cada cuadro contendrá la medida exacta de sus dimensiones; su descripción y su objeto; un breve juicio de su mérito o como producción del arte o como monumento de la historia, y siempre que sea posible, la noticia de su procedencia, el nombre del autor, y la escuela a que pertenezca.

Impreso y circulado después el catálogo para conocimiento y utilidad de los amigos de las bellas artes, será un comprobante más de los progresos que estas alcanzaron entre nosotros, y un guía seguro del verdadero genio, ya busque altos ejemplos para la imitación, ya los consulte para recibir nuevas inspiraciones y emular la gloria de los grandes maestros.

S.M. confía en que la Real Academia, esta vez como siempre, corresponda cumplidamente a su confianza y a las esperanzas del público. De R. O. lo digo a V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 23 de Febrero de 1856»⁵⁰.

La carta del Ministro Luxán es verdaderamente una exposición de las carencias que, en esos momentos tenía la historia de la pintura en España, pero también marca el camino de lo que debería hacerse en el Museo, cuya clasificación serviría para desvelar la obra de artistas hasta entonces asimilados con los maestros primitivos alemanes.

La Real Orden se pasó a la sección de Pintura de la Academia y la respuesta de su Secretario D. Pedro de Madrazo es reveladora del estado de cosas:

⁵⁰ A.R.A.S.F. leg.35-21/1.

«Sobre la Real orden de formar un catálogo razonado, incluyendo pinturas de “época de profundo y religioso silencio” hago constar que no estamos aún en el caso de poder formular ideas generales acerca del desarrollo de la pintura en Castilla, en la Corona de Aragón, en Andalucía, desde el tiempo de San Fernando hasta el de los Reyes Católicos. Para clasificar los cuadros antiguos del museo nacional sería necesario tener al menos ideas fijas sobre los caracteres de las diversas escuelas en el siglo XV y primera mitad del XVI; y estas ideas fijas e incontestadas no han venido aún; serán el resultado final de largos, lentos y concienzudos trabajos analíticos. Entonces se podrá entrar con seguridad a deslindar y clasificar épocas y estilos en esa aglomeración heterogénea de tablas y lienzos que el Museo Nacional ofrece. Lo que puede hacer la Academia, o una comisión de su seno, es clasificar de una manera tan sólo provisional y aproximativa los referidos cuadros asignándoles la colocación debida cuando haya local a propósito en que distribuir y ordenar los hoy ignorados tesoros que el Museo Nacional encierra»⁵¹.

Todas estas opiniones no hacen sino mostrar la precariedad y nula funcionalidad que el Museo tenía en esos momentos. La redacción de un catálogo parecía el paso previo a la exposición de los fondos en un local adecuado, la Trinidad se había convertido en un almacén polvoriento.

Cuando en 1862 se nombra subdirector a D. Gregorio Cruzada Villaamil parece que los proyectos comienzan a tomar cuerpo. Se formalizan las tareas de catalogación y de conservación de todo lo custodiado y el nuevo subdirector inicia un catálogo elaborado con criterios rigurosos. Para ello la Academia solicita al Ilmo. Sr Director de Instrucción Pública los inventarios del Museo, que como ya vimos, habían entregado a D. Joaquín Íñigo en 1841⁵².

El catálogo de Cruzada es una pieza de notable valor que aparece en 1865 cuando ya su autor ha abandonado la subdirección del Museo⁵³; es un inventario ordenado alfabéticamente por autores, con noticias críticas e históricas de cada artista e información sobre la procedencia de las obras. Cruzada sólo incluye el comentario de 603 cuadros frente a los 1733 que recogía el catálogo manuscrito de 1854. Este hecho se explica por la enorme dificultad de reunir información cierta sobre las obras, muchas de ellas pertenecientes a lo que se ha llamado «zonas oscuras de la historia»,

⁵¹ A.R.A.S.F. leg. 35-21/1.

⁵² A.R.A.S.F. leg. 35-6/1, 28 de octubre de 1863.

⁵³ Gregorio CRUZADA VILLAAMIL: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas, formado de orden del Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Marqués de la Vega de Armijo por D. Gregorio Cruzada Villaamil (subdirector que fue del mismo Museo)*, Madrid, 1865.

pero también por el inconveniente de contrastar y analizar los datos reunidos en los múltiples inventarios redactados por los comisarios enviados a los conventos suprimidos con la escasa bibliografía existente sobre el tema ⁵⁴.

La Revolución de septiembre de 1868 cercenó lo que podría ser la aspiración del Museo, su establecimiento definitivo con unas condiciones adecuadas para cumplir con sus fines. Con rapidez aparecieron voces que pedían la fusión con el gran Museo de Madrid, el Prado, el rival que podría haber sido su complemento natural. El erudito Vicente Poleró en un folleto de 1868 apuesta por la creación del Gran Museo Nacional con los cuadros, no sólo de la Trinidad y del Prado, sino también de la Academia de San Fernando, del Palacio Real, de los Reales Sitios y de una selección de las iglesias españolas ⁵⁵.

Según esta idea los fondos de la Trinidad pasaron al Museo del Prado mediante dos decretos dispuestos por la Regencia. Estos fondos se fundieron con los del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado mediante un decreto del 25 de noviembre de 1870, promulgado por la Regencia, después sustituido por otro del 22 de marzo de 1872 ya emitido por el nuevo rey Amadeo de Saboya. Una comisión nombrada al efecto se ocupó de estudiar la unión de ambos Museos y en ella actuó de secretario D. José Grajera ⁵⁶.

El edificio del antiguo convento fue derribado en 1897 cuando el Ministerio de Fomento ocupó su nuevo edificio en la Glorieta de Atocha, su solar dejó lugar a viviendas y a un teatro, el destino, al fin, de muchos de los solares de los conventos desamortizados.

Según el Catálogo de Pedro de Madrazo de 1873, lo transferido de la Trinidad al Prado no fue más que 84 cuadros entre los que había nuevas adquisiciones y obras de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. El resto de lo almacenado en la Trinidad fue repartido entre museos provinciales o instituciones varias, como ministerios, embajadas y hospitales.

⁵⁴ LÓPEZ-YARTO y Mateos pusieron de relieve este aspecto en su trabajo ya citado sobre el Museo de la Trinidad, sirviéndose del ejemplo de las tablas traídas de Guisando por el Comisionado Zabaleta, ya desde el siglo XVIII consideradas por Ponz como de Correa de Vivar y que son catalogadas por Cruzada de distintas formas.

⁵⁵ VICENTE POLERÓ y TOLEDO: *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*. Madrid, 1868.

⁵⁶ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Fondos Contemporáneos, Ministerio de Obras Públicas. Secretaría de Fomento, leg. 307, nº 41. Expediente sobre la Comisión para las reformas que se han de introducir en el Museo de Pinturas del Prado y el de la Trinidad.

Por su parte el Museo del Prado se enfrentó con la dificultad de dar acomodo a este nuevo legado que es, de hecho, el detonante de una de las primeras ampliaciones.

El Museo de la Trinidad fue un proyecto fallido, en él se perdió la ocasión de crear una institución museológica que a través de la desamortización, hubiera estudiado sistemáticamente e inventariado la pintura religiosa española a través de los siglos, que hubiera dado cuenta de aquellos pintores que en ocasiones sólo trabajaron para las órdenes religiosas o para una clientela piadosa que esperaba de ellos imágenes que ilustrara su devoción, en resumen , como los mismos fundadores de la Trinidad pretendían, los artistas de un genuino museo español.