



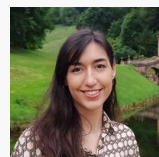
Capítulo 3.3

[IR AL LIBRO MULTIMEDIA](#) | [VER ARTICULO EN EL LIBRO MULTIMEDIA](#) | [DOI](#) | Fecha versión PDF: 29/09/2026

La Testamentaría y la colección del Real Museo de Pinturas

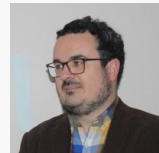
Clara Bajo Gutiérrez

Conservadora de museos en la Subdirección General de Publicaciones y Patrimonio Cultural del Ministerio de Defensa. Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid en relación a la dirección del duque de Híjar del Real Museo de Pinturas, actual Museo Nacional del Prado.



Pedro J. Martínez Plaza

Conservador en el Área de Pintura del siglo XIX del Museo del Prado y doctor en Historia del Arte (UCM, 2016). Es también Máster de Tasación en Antigüedades y Obras de Arte (UAH, 2008) y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (UCM, 2011). Trabajó en el Departamento de Documentación del Museo Nacional de Artes Decorativas (2008-2009) y desde 2010 se encuentra vinculado al Área de Pintura del siglo XIX, donde ha participado en diferentes proyectos, como la coordinación del Catálogo General de la Colección (2015).



El Real Museo de Pinturas fue una iniciativa que, como bien es sabido, se enmarca en una corriente internacional bastante extensa y cuenta con importantes referentes en la propia concepción y en el desarrollo del museo, como el Museo Pío Clementino en Roma, la Galería Belvedere en Viena o el Museo del Louvre en París. Tampoco fue el Real Museo de Pinturas un proyecto pionero a nivel nacional, ya que le antecedieron el Museo Josefino^{12,3,4,5} y el Museo Fernandino⁶, este último particularmente ligado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando^{7 8,9,6,10,4}. En estos referentes nacionales e internacionales, la vinculación a la realeza y a aquellos que ostentaban el poder en sus respectivos territorios se hacía evidente en mayor o menor medida. En el caso del Real Museo de Pinturas la vinculación con la Corona era directa, por lo que el fallecimiento del rey Fernando VII afectaría inevitablemente al devenir de la institución. Para determinar la relación entre el museo y la testamentaría de Fernando VII y describir su influencia en la institución, resulta imprescindible en primer lugar conocer cuál era la situación y la naturaleza jurídica del museo como patrimonio real.



Vista del Real Museo de Pintura de Madrid

Vista del Real Museo de Pintura de Madrid. Brambila, Fernando (pintura); Asselineau, Léon-Auguste (litografía); Real Establecimiento Litográfico de Madrid (estampa). Hacia 1833. Estampa iluminada sobre papel. Museo Nacional del Prado, G000919.

©Museo Nacional del Prado



Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico

Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico. Avrial y Flores, José María. Hacia 1835. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P002851.

©Museo Nacional del Prado

El Real Museo de Pinturas, desde su creación en 1819^{11 4,12} y aun en el momento de la muerte de Fernando VII, era una dependencia más de la Real Casa, una institución de la Corona de la que el rey era propietario a todos los efectos. De hecho, algunos de los elementos propios del concepto del museo moderno procedían de la Corona: el edificio, la colección, la financiación, la organización y la gestión o, incluso, el personal.

En cuanto al edificio en que se instaló y en el que hoy día permanece, obra del arquitecto Juan de Villanueva encomendada por Carlos III para albergar el Real Gabinete de Historia Natural, fue una empresa de la Corona. Sin embargo, el edificio de Villanueva no tuvo la consideración de real sitio, ni siquiera se incorporó al Real Sitio del Buen Retiro. Su condición, así como otros aspectos como la financiación de las obras, están sumidos en la confusión. Se dedican las temporalidades de los jesuitas para la compra de los terrenos y la construcción. No hay ningún título de propiedad, por lo que Martín de los Heros como intendente general no atiende al museo como edificio. En cambio en 1836 el listado de Calvet de los edificios de Madrid sí que lo incluye. Finalmente quedaría vinculado a la Corona mediante la ley de 1865. De cualquier modo, adaptar el edificio encomendado por Carlos III al proyecto museográfico de Fernando VII supuso una estrategia ejemplar por parte de este último para reforzar la imagen de continuidad y herencia entre sus respectivos reinados, mediante el encadenamiento de ilustres proyectos reales de carácter cultural. Los trabajos de reforma y adaptación del edificio para la exposición de las diferentes escuelas artísticas reflejan esa dependencia de la Corona por parte del museo, ya que toda propuesta debía obtener el consentimiento del rey y, en ocasiones, el sistema burocrático para la autorización de las obras convertía estos trabajos en largos procesos debido a la intervención de diferentes dependencias palaciegas.

Interior de la rotonda del Museo Del Prado

Interior de la rotonda del Museo Del Prado. Kuntz y Valentini, Pedro. 1833. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P003117.

©Museo Nacional del Prado



Por otra parte, la colección del museo se nutrió desde el primer momento de las obras que formaban la propia colección real y que se encontraban dispersas en los diferentes Reales Sitios. Tal y como figura en la solicitud del marqués de Santa Cruz, se deseaba llevar obras “*para formar la galería de pinturas desde este real palacio y demás casas reales*”¹³. Esto incluía, no solo el Palacio Real o Nuevo, sino también el Buen Retiro, los palacios de Aranjuez, Zarzuela y de Moncloa, el Real Sitio del Pardo, la Quinta del Arco, o la Granja de San Ildefonso¹⁴ [inv="4*5*6*7*8*3"]^{15,16,17}, incluso la propia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo conjunto depositado por Fernando VII en 1816 pasó a ingresar en el Real Museo en 1827¹⁸ [inv="10"]^{19,20,3}. Con el traslado de las obras de la colección real al museo mediante sucesivas partidas de envío de obras no se produjo ningún cambio de titularidad, ya que Fernando VII se mantuvo como su propietario, aunque ahora pasarían a ser competencia de una nueva dependencia dentro de la estructura de Palacio, el Real Museo; incluso su personal tenía la condición de “*criados de Su Majestad*”. Al poco tiempo de que el duque de Híjar, un personaje fundamental para comprender el papel del museo y de la testamentaria de Fernando VII, ocupara su puesto como director en 1826, se iniciaron nuevas campañas para traer más cuadros. Siguiendo como criterio principal la excelencia y el mérito de las obras a juicio de los encargados de su selección^{21,22,23} [inv="12"]²⁴, se trasladaron pinturas de todas las escuelas que próximamente estarían representadas en la colección –española, italiana, francesa, alemana y flamenca–, además de esculturas, pensando ya en la futura galería dedicada a estas últimas e ideada durante la dirección de Híjar. Entre las partidas de entrega cabe destacar la de 1826 por la clara organización que sigue, comenzando por la creación de una comisión formada por el Pintor de Cámara Juan Antonio Ribera, el conserje –o conservador– del establecimiento Luis Eusebi y el Primer Escultor de Cámara José Álvarez Cubero, a quienes se encargó el “*reconocimiento y elección de los [objetos] que les parezcan más dignos*”. Esta misión, tal como indica el Duque de Híjar en la minuta que les dirige, procedía de una real orden y, por tanto, de la voluntad de Fernando VII, mas la elección de los comisionados se debió al director del museo. El proceso implicaba una serie de pasos y la intervención de diferentes agentes de Palacio, como Mayordomía para poder acceder a los palacios, la Veeduría General de la Real Casa para los traslados de obra o la Tesorería Real para el pago de la manutención y alojamiento de los comisionados, lo que demuestra una vez más la dependencia del museo respecto a Palacio y la administración [inv="86"]. Algunos otros criterios que primaron para la selección de obras a trasladar al museo fueron, por ejemplo, el tamaño de las obras o la existencia de parejas o conjuntos, cuestiones que determinaron la selección de piezas que se expondrían en el Real Gabinete de Descanso de Su Majestad en el museo²⁴. La historiografía recoge a menudo que el gusto de Fernando VII llevó a cambiar el estilo artístico de las obras que decoraban los palacios, en

especial el de Madrid, y que por ello muchas de las obras que pasaron al museo estaban almacenadas o que se remitieron allí para dejar paso a nuevas obras acordes con el gusto del rey. Otro motivo para el traslado al museo era la correcta conservación de las obras, aunque su situación en el museo, en especial en los almacenes del mismo, no supuso una gran mejoría en este sentido.

De cualquier modo, hacer accesibles las obras en una institución abierta al público, aunque con restricciones, es una idea anterior a Fernando VII y a su Real Museo, el cual se remonta incluso hasta las propuestas de Mengs²⁵. La decisión de crear un nuevo museo ha sido contextualizada en diferentes ocasiones¹⁵ y se había convertido ya para entonces en imperativa. La concentración de las obras en diferentes palacios debió ayudar, o incluso estimular, esta iniciativa. Así, en el Palacio de Buenavista –elegido como sede del nonato museo Josefino– existían al acabar la guerra unas trescientas pinturas²⁶, aunque no parece probable que fueran trasladadas directamente desde allí al edificio de Villanueva. Del Buen Retiro debieron sacarse en estas primeras décadas de andadura unas 150 pinturas. Muchas de las que aparecen en la testamentaria de Fernando VII se encuentran también en el inventario de 1794 del Buen Retiro y algunas de ellas ya habían pasado al museo antes de 1821^{27 28}. Otras muchas pasaron primero al Real Palacio –allí aparecen en el inventario de 1814– y acabaron llegando al museo décadas después.

La Trinidad

La Trinidad. Ribera, José de. Hacia 1635. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P001069.

©Museo Nacional del Prado



El Triunfo De San Hermenegildo

El Triunfo De San Hermenegildo. Herrera el Mozo, Francisco de. 1654. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P000833.

©Museo Nacional del Prado



Cristo crucificado

Cristo crucificado. Velázquez, Diego Rodríguez de Silva de. Hacia 1632. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P001167.

©Museo Nacional del Prado



También influyó la concepción del museo por escuelas, siguiendo las corrientes museológicas internacionales, que

conllevaría una selección de obras que definieran y nutrieran las distintas escuelas artísticas nacionales^{4,29,30,12}. Con el tiempo se produjeron, además, adquisiciones que se destinaron expresamente al museo –caso de la *Trinidad* de José de Ribera que ingresó en 1820^{31,32} o el *Triunfo de San Hermenegildo* de Herrera el Mozo en 1831³³–, pero era el rey quien las compraba o a quien se las donaban –caso del *Crucificado* de Velázquez regalo del duque de San Fernando a Fernando VII^{34 23}– y fue este quien dispuso que pasaran a formar parte de la colección. Cuando el Real Museo se inauguró, se exponían un total de 311 pinturas según el catálogo publicado en 1819, a la muerte de Fernando VII y de acuerdo al inventario incluido en la testamentaria del difunto rey se exponían en el museo en torno a 1311 obras, aunque había muchas más en los distintos almacenes del edificio.

Por último, en cuanto a la propia disposición de las obras en el museo, ya Javier Portús indicó que había dos espacios claramente vinculados al carácter real de la institución y a la tradición de las colecciones reales, la Sala Reservada²⁰, que como su nombre indica tenía un acceso restringido por decisión del rey, demostrando así su plena capacidad de decisión en el museo, y el Gabinete de Descanso, un espacio privado de uso exclusivo para el monarca y su familia²⁴.

Administrativamente, dependía a todos los efectos de la Casa Real, aunque las ordenanzas no hacen mención al museo hasta 1840¹⁷. En realidad, su administración durante la etapa fundacional de la institución se ejercía mediante la figura de los directores. En una situación política en la que el centralismo de Fernando VII buscaba la concentración del poder en el rey y sus más allegados, los grandes nobles del país eran además los que ocuparon los principales cargos de gobierno y de la administración del reino. Es por ello que la dirección del Real Museo recayó en nobles, siguiendo los planteamientos previos a los que acostumbraba la otra gran institución cultural del momento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que desde mediados del siglo XVIII el poder del Estado se reafirmó con la presencia de nobles en su gobierno, junto a los propios académicos. Algunos de los primeros directores del museo tenían incluso un cargo previo en Palacio, caso del marqués de Santa Cruz o del duque de Híjar. Las decisiones sobre el museo siempre contaban con la ratificación del rey, como demuestra la correspondencia entre los dirigentes del museo y sus superiores en Palacio. Otros miembros del personal destinado a la galería también reflejan esta relación de dependencia, es el caso del primer Pintor de Cámara Vicente López, que llegó a ser nombrado director artístico del museo en 1823³⁵. Asimismo, el salario del escaso personal de entonces, entre el que destaca el conserje Luis Eusebi, corría a cuenta de la tesorería de la Real Casa³². No obstante, los trabajadores del museo y el museo en sí mismo no contaron con un reglamento propio hasta 1853³⁶, aunque hay prácticas recogidas en documentos previos, como un reglamento de 1831, compuesto por once artículos en los que se establecía la jerarquía interna, los horarios y los cometidos y responsabilidades de cada uno, entre otras cuestiones³⁷. Sin embargo, los presupuestos necesarios para la restauración y adaptación del edificio fueron costeados por el Bolsillo Secreto de Fernando VII, quien asignó desde la inauguración del museo y hasta su muerte 24.000 reales mensuales^{38,8,39,31,40}. Por el contrario, los gastos ocasionados por el traslado de las obras desde los reales sitios, así como las obras de restauración o el gasto en combustible para calentar el edificio, fueron cargados a la tesorería general de la Real Casa, incluso durante el Trienio Liberal.

La enfermedad de Fernando VII

La enfermedad de Fernando VII. Madrazo y Kuntz, Federico de (pintura); Decraene, Florentino (litografía). 1832-1837. Litografía sobre papel. Museo Nacional del Prado, G004202.
©Museo Nacional del Prado



En base a lo anterior, la muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833 –cuando Isabel II no tenía tres años aun y la infanta María Luis Fernanda solo contaba con un año y medio–, el proceso de la testamentaría y todo el contexto económico y político del momento afectaron al devenir del Real Museo. Por ejemplo, la financiación fija y continuada procedente del Bolsillo Secreto del rey se vio alterada, llegando a cesar las asignaciones fijas y causando retrasos en las reformas y los proyectos del museo. En agosto de 1834 se tomaron medidas que retrasaron la consecución de las reformas de la galería de esculturas debido al despido de operarios por falta de fondos. El duque de Híjar llegó a escribir, solicitando que si ya no era posible mantener el presupuesto de 24.000 reales se aseguraran al menos 14.000 ⁴¹. Precisamente, con el objetivo de aumentar el control sobre los gastos del museo, se creó la Junta directiva del Real Museo en julio de 1836 ^{42 41}, aunque no llegaría a constituirse hasta 1837 ⁴³, y pasó a depender de la Real Intendencia General en 1838 ⁴⁴. Este cambio excedía los límites de la institución, siendo motivado por la regulación de los cargos palatinos que pasarían a distinguirse entre los reservados a cuestiones de etiqueta y aquellos que controlarían las finanzas de la Corona, ahora concentradas en la Intendencia, una medida que intentaba sanear las cuentas del reino. Hasta entonces dependía de la Sumillería de Corps y, a través de esta, de la Mayordomía Mayor, responsable de la organización de la Real Casa y Patrimonio de la Corona de España. En cambio, la Intendencia General de la Real Casa era un departamento con funciones administrativas y financieras y el cargo de intendente general surgió en un intento de ajustar y racionalizar los gastos de la Real Casa, mediante una figura dotada de mayor independencia.

José Rafael Fadrique de Silva Fernández de Híjar, XIII duque de Híjar y director del Real Museo de Pinturas

José Rafael Fadrique de Silva Fernández de Híjar, XIII duque de Híjar y director del Real Museo de Pinturas. Aparicio e Inglada, José. 1815-1818. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P006331.

©Museo Nacional del Prado



En la situación del museo a la muerte de Fernando VII es fundamental volver a citar a José Rafael Fadrique Fernández de Híjar, el duque de Híjar y Marqués de Orani, que tuvo un papel capital en el proceso de la testamentaría del rey, ya que además de director del Real Museo de Pinturas fue albacea testamentario de Fernando VII –junto al marqués de Santa Cruz, primer director del Real Museo–, formó parte de la Junta Suprema Patrimonial que aprobó la testamentaría y presidió la comisión formada en 1844 para reevaluar la partición que se hizo de la herencia ⁴⁵. En 1826 Fernando VII le designa director administrativo interino del Real Museo ⁴⁶ –desde la etapa de dirección anterior a su llegada se estableció una dirección dual entre el Marqués de Ariza en cuanto a la administración del museo y el pintor Vicente López como director artístico– y más tarde se le reconoció ya como director general del museo. En 1836 le nombran presidente de la citada junta directiva del museo hasta 1838. Por tanto, era el director del museo en el momento de la muerte del rey, en el momento de la interpretación del testamento de Fernando VII y en el momento en que se empezó a gestar la testamentaría. A su vez, el duque de Híjar ostentaba el cargo de sumiller de corps cuando Fernando VII le

encomendó la dirección del museo. Este cargo conllevaba, entre otras tareas, la de cuidar los aposentos privados del monarca y todo lo relativo a su atención personal, lo que implicaba una gran proximidad al rey. Asimismo, el sumiller de corps era el superior de todo individuo de las bellas artes dependiente de la Real Cámara, por lo que su cargo le habilitaba perfectamente para ser el director del Real Museo. Por último, el sumiller de corps se encargaba de la administración del Bolsillo Secreto del rey ⁴⁷, fuente de financiación de la institución como ya se ha indicado. Finalmente, Isabel II le llegaría a nombrar mayordomo mayor ^{48 49}.

En cuanto al [testamento del rey Fernando VII](#), debe destacarse que no se hace mención expresa al Real Museo de Pinturas. La cuarta cláusula del testamento se dedicó a las mejoras por Fernando VII de los bienes raíces de la Corona que debían pasar a su sucesora, los palacios y las joyas de la Corona principalmente, pero la colección del museo y otros muchos bienes artísticos no quedaron incluidos. La colección del museo se consideró como bienes libres a repartir entre las únicas y universales herederas del rey según estableció la cláusula decimoséptima.

Fernando VII con uniforme de capitán general

Fernando VII con uniforme de capitán general. López Portaña, Vicente. 1814. Óleo sobre lienzo. P007114. ©Museo Nacional del Prado



María Cristina de Borbón

María Cristina de Borbón. Cruz y Ríos, Luis de la. 1833. Óleo sobre lienzo. P008206. ©Museo Nacional del Prado



Isabel II, niña

Isabel II, niña. Ribera y Fieve, Carlos Luis de. Hacia 1835. Óleo sobre lienzo. P003302. ©Museo Nacional del Prado



La infanta María Luisa Fernanda de Borbón

La infanta María Luisa Fernanda de Borbón. Ponzano Gascón, Ponciano. 1848. Esculpido en mármol. E000566. ©Museo Nacional del Prado



Una de las problemáticas que surgieron a partir del testamento giró, por tanto, en torno a si la colección del Real Museo debía considerarse propiedad de la Corona, y pasar a su sucesora, o si había sido correcto identificarlas como pertenencias del propio rey y dividirse entre sus legítimas herederas. El catálogo de 1828 del Real Museo especificaba que “*todos los cuadros del museo son propiedad del rey nuestro señor*” ^{50,31}, y por consiguiente divisibles entre sus herederas. Este fue el criterio seguido por el secretario de la Mayordomía Mayor y contador del Real Patrimonio en el reinado de Fernando VII, Salvador Enrique de Calvet, investido por la reina María Cristina como contador-partidor de

la testamentaria, quedando aprobados el testamento y la partición el 21 de noviembre de 1834^{51,31,52,53,17}. Sin embargo, se decidió esperar para su ejecución a la mayoría de edad de Isabel II, la cual se forzó en 1843^{31,54,55}.

La interpretación del testamento y su ejecución dio lugar al largo proceso de la testamentaria. En relación al Real Museo, la herencia de la colección del museo constituyó un tema de revisión recurrente. De hecho, fue uno de los motivos por los que Isabel II mandó constituir en 1844 una [comisión](#)^{56 53} para evaluar la testamentaria de su padre, contó con representantes designados por todas las partes interesadas –la reina regente María Cristina, la infanta María Luisa Fernanda y la reina Isabel II– y quedó formada por el duque de Híjar como presidente, Juan Bravo Murillo, Manuel García Gallardo, José María Huet, Manuel Pérez Seoane, Pedro José Pidal y Alejandro Mon, y Antonio María Rubio como secretario. Para tratar la cuestión del museo, se llegó a convocar a Salvador Enrique de Calvet para informarse expresamente de los motivos que llevaron a incluir la colección del Real Museo en los bienes divisibles⁴⁵.

Tras el conjunto de investigaciones y pesquisas, la comisión optó por recomendar el pago por Isabel II de una indemnización dineraria estimada en 33.769.476 reales de vellón a su hermana la infanta María Luisa Fernanda, las tres quintas partes de la suma que le correspondía según la partición, para conservar todos los muebles y efectos, entre ellos las obras artísticas, que se le adjudicaron en la partición⁵⁷. Sin embargo, la unidad de la colección del museo no corrió peligro, tal como muchos temieron^{58 59}, ya que la partición de los bienes entre Isabel II y su hermana adjudicó a la reina el conjunto completo de todos los fondos situados en el Real Museo. No obstante, esto implicó, como ya se ha mencionado, que estos bienes sirvieran para aumentar el monto a repartir y, si realmente y tal como se consideró a continuación la colección debía heredarla la reina como parte de su sucesión del trono y no como condición de heredera, Isabel II se vio seriamente perjudicada en la partición de la herencia.

La comisión de 1844 también concluyó que las obras artísticas de la colección real debían ligarse directamente a la Corona, en lugar de atribuirse al monarca que la ostentara, y a tal fin propuso la elaboración de un real decreto cuyo borrador se remitió a Isabel II⁴⁵. No obstante, debido a la situación política del país por las guerras carlistas y siguiendo el consejo del intendente general de la Real Casa en 1846, Pedro de Egaña, se consideró más adecuado esperar^{60 61,62}. Conocido el contenido del informe y después de oír la opinión de la Intendencia, se emitió un real decreto el 25 de noviembre de 1845 en el que, en palabras de Cos-Gayón, se resolvió “*que las cosas quedasen en el estado que entonces tenían, hasta que los príncipes que fuesen llamados por el matrimonio de la reina Isabel y de la infanta a participar de los intereses de la testamentaria, pudiesen concurrir a la solución definitiva, evitándose así los inconvenientes legales hijos de las circunstancias de edad y demás que concurrían en las augustas herederas*”⁵³. Sería en 1858 cuando las particiones quedarían finalmente resueltas⁵³. Por otra parte, también se consideró más adecuado conferirle un rango de ley. Más tarde, las Cortes Constituyentes de 1854 volvieron a examinar si la colección del museo debía considerarse libre o no, y determinaron que no había base legal alguna para no considerarla como tal, por lo que estimaba conveniente que se vinculara a la Corona mediante con el objetivo de que no fuera divisible^{51,53}. Es por ello que el proceso de la testamentaria de Fernando VII fue crucial para la supervivencia y la conservación de la colección del Real Museo, al sentarse las bases de su vinculación, no a la persona reinante, sino a la propia institución de la Corona. Esto se materializó finalmente en la Ley promulgada el 12 de mayo 1865⁶³, en la que se incluyeron las disposiciones propuestas por la comisión de 1844 y, a continuación, en la nacionalización del museo y su dependencia del Estado en 1869, cuando la ley del 18 de diciembre de ese año abolió el patrimonio de la Corona tras el destronamiento de Isabel II⁶⁴.

Otra aspecto a destacar en la testamentaria fue el conjunto de inventarios de los que partió, inventarios que la reina María Cristina ordenó confeccionar mediante el Real Decreto de 21 de octubre de 1833 dirigido a los albaceas y una disposición de Mayordomía Mayor⁶⁵, por indicación de la reina gobernadora, que daba orden a los conserjes de los reales palacios de tasar los bienes. En el caso del Real Museo hay dos inventarios que quedaron formados el 16 de mayo de 1834: por una parte el inventario de las estatuas, bustos y demás objetos de escultura [inv="15"] –hay que recordar que la galería de esculturas se inauguró en 1830^{31,66,67,68,69}, aunque el cambio en la denominación del museo no se advierte hasta 1838^{3,69,70}– y, por otra, el inventario de los cuadros y otros efectos del museo, como alfombras, tapicería o cerrajería [inv="79"]. El inventario de esculturas fue confeccionado por los escultores Esteban de Ágreda y José Elías, en cambio, para la elaboración del inventario de pinturas se creó una comisión formada por los pintores Vicente López, José de Madrazo, Bartolomé Montalvo y Juan Gálvez⁵⁹, aunque algunos autores como Mariano de Madrazo también citan a Carlos Mariani, conserje del museo tras la muerte de Luis Eusebi en 1829, y al pintor Carlos Ribera^{19, 31}.

Centrándonos en concreto en el inventario de las pinturas, este proyecto de investigación incluye trabajo de su transcripción y la propuesta de una identificación de las obras respecto al catálogo actual del Museo Nacional del Prado⁷¹. El propio museo ya ha identificado un número considerable de obras, especialmente en algunas secciones de la

colección como en el caso de las pinturas expuestas en la Sala Reservada o en el Gabinete de Descanso del rey, y hay propuestas en diversos catálogos, sin embargo, aún hay un alto volumen de pinturas por identificar a lo que este proyecto aspira a contribuir.

El “*Inventario general de los Cuadros de S.M. existentes en la Galería del Real Museo*” se estructura en función de los espacios en que se encontraban las obras, de forma que se divide en los distintos salones del museo. Esto implica que se estructure también por escuelas, ya que en 1834 el museo agrupaba las obras según la escuela española, italiana, francesa, holandesa, flamenca... Se conserva un primer borrador [inv="25"] en el que se incluyen datos como las medidas o si disponen de marco, pero el inventario incluido en el segundo tomo de la testamentaria, conservado en el Archivo General de Palacio, consta de los siguientes campos:

La Familia de Felipe V

La Familia de Felipe V.
Loo, Louis-Michel van.
1743. Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del
Prado, P002283.
©Museo Nacional del Prado



La Abundancia y los Cuatro Elementos

La Abundancia y los Cuatro Elementos.
Brueghel el Viejo, Jan; Clerck, Hendrik de.
1606. Óleo sobre lámina de cobre.
Museo Nacional del Prado, P001401.
©Museo Nacional del Prado



- El número de inventario. Numeración no siempre correlativa, que encuentra repeticiones dentro del mismo salón o que incluso falta.
- El asunto. Se trata del título de la obra o, más frecuentemente, la descripción de la obra, que en ocasiones es muy sucinta y en otras se extiende identificando cada personaje. En este último caso cabe mencionar el asunto por el que se reconoce a *La Familia de Felipe V*⁷² por Louis-Michel van Loo, cuya descripción consta de veintiún líneas. Hay asuntos en los que se incluyen valoraciones subjetivas, como *La Abundancia y los Cuatro Elementos*⁷³ por Hendrick van Balen y Jan Brueghel el Viejo, en cuya descripción se expresa que “[...] *Las Figuras principales son en extremo bellas, correctas, y de excelente colorido y parecen de otro Reino. El país es preciosísimo, muy concluido de admirable propiedad en cada objeto*”. Mientras que otros mencionan el estado de conservación de la pintura o la forma en que estaba almacenada —“*en cilindro*” por ejemplo.
- El autor. Lamentablemente, no siempre está identificado o solo se cita mediante sus iniciales —procedentes probablemente de su firma o una marca sobre el lienzo— y los mismos autores se citan de diferente manera incluyendo el nombre y apellido, solo el apellido o, incluso, con distinta grafía.
- El soporte de la pintura. Como cabía esperar, hay una proporción muy alta lienzos, aunque también se incluyen tablas, láminas de cobre o papel en el caso de dibujos.
- La valoración económica. Cuantías de reales de vellón expresadas en números arábigos.

Uno de los datos más remarcables es la tasación individual que se propone para cada obra, en la que influía la valoración de la época de los distintos estilos artísticos, así como los autores las escuelas, la calidad y el tamaño de las obras.

Marte

Marte. Velázquez, Diego
Rodríguez de Silva y.
Hacia 1638. Óleo sobre
lienzo. Museo Nacional
del Prado, P001208.
©Museo Nacional del Prado

El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia

El bufón Barbarroja, don
Cristóbal de Castañeda y
Pernia. Velázquez, Diego
Rodríguez de Silva y,
hacia 1633, óleo sobre
lienzo, P001199
©Museo Nacional del Prado



El Gusto, el Oído y el Tacto

El Gusto, el Oído y el Tacto. Brueghel el Viejo, Jan. Hacia 1620. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P001404.
©Museo Nacional del Prado



Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II

Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II. Anguissola, Sofonisba. 1561-1565. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P001031.
©Museo Nacional del Prado



Hipómenes y Atalanta

Hipómenes y Atalanta. Reni, Guido. 1618-1619. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P003090.
©Museo Nacional del Prado



Sin embargo, también son de interés algunas cuestiones observadas en otros campos del inventario que muestran importantes cambios entre los datos consignados en el inventario y los que están corroborados y asentados por el catálogo actual del museo y estudios más recientes. Por ejemplo, hay cambios en la descripción o el título de muchas obras, debidos a que en 1834 parece que no se conocía la identidad de algunos retratados, se malinterpretó la iconografía de la escena representada o simplemente se desconocía la realidad y el origen de la pintura. El *Marte*⁷⁴ de Velázquez se cita como “*Un hombre sentado desnudo con un morrión en la cabeza*” y *El bufón Barbarroja*⁷⁵, también del pintor sevillano, se identifica como “*Retrato que se dice de Barbarroja, famoso Corsario*”. Incluso hay casos muy enigmáticos, como el del número 221 del primer salón de la escuela holandesa, “*Un aparador*” que se corresponde con *El Gusto, el Oído y el Tacto*⁷⁶ de Jan Brueghel el Viejo, identificación que corrobora el inventario del museo de 1857 en el que se reitera ese asunto para esta obra.

Asimismo, otra cuestión sería el conjunto de las numerosas atribuciones erróneas, que con el tiempo se han ido corrigiendo, y también autorías desconocidas en 1834 que hoy en día sí han podido identificarse. En el inventario de 1834 se atribuyen erróneamente muchas obras a artistas más conocidos en el siglo XIX, en lugar de los auténticos autores de las obras en cuestión, caso del *Retrato de Isabel de Valois*⁷⁷ de Sofonisba Anguissola que estaba atribuido a “*Alonso Santos Coello*”, un ejemplo que además muestra como también hubo equivocaciones al citar los nombres de los autores, ya que este sería en todo caso Alonso Sánchez Coello.

De igual modo, estos cambios de autoría suponen en ocasiones que las obras se enmarcasen en 1834 en escuelas pictóricas que no les correspondía, algo frecuente en las obras de las escuelas francesa, alemana u holandesa. En el campo de autor también se señala si se considera una copia de un pintor determinado. En ocasiones esto era y sigue siendo cierto, pero en algunos casos, lo que se tenía por una copia en 1834 hoy día es una obra de plena autoría del pintor, como ocurrió con *Hipómenes y Atalanta*⁷⁸ de Guido Reni.

El estudio pormenorizado y en conjunto de este inventario ha planteado numerosas cuestiones sobre el museo y la colección, como porqué se mantenían en almacenes obras con valoraciones económicas superiores a otras de las mismas escuelas que sí estaban expuestas: ¿no había espacio para ellas en sala?, ¿quería respetarse el catálogo del museo y su descripción de las salas?, ¿las obras en almacén se encontraban a la espera de exponerse en sala?

En conclusión, la ambigüedad en la consideración del museo y la colección de pinturas como bienes propiedad de Fernando VII, y por tanto divisibles, o como bienes heredados de sus antecesores en el trono, y por tanto vinculados a la Corona y transmisibles directamente a su sucesora, es uno de los aspectos claves en el estudio de la testamentaria de Fernando VII. A su vez, todos los documentos que la forman, los inventarios que se realizaron para la misma, los estudios y los diversos dictámenes al respecto supusieron un hito en la historia del museo. Hasta el momento, las obras que habían formado parte de las herencias de los distintos reyes^{79 17} habían estado dispersas entre los Reales Sitios, pero con Fernando VII se trata de la primera ocasión en la historia en que se habían reunido para formar una colección en sí misma, ligada a una institución a la que se le dio un valor de representación nacional. Desde el tratado de Bayona y Cortes de Cádiz, se empezó a dejar de concebir el patrimonio real desde la perspectiva propia de la monarquía absoluta del antiguo Régimen, aunque cabe recordar que se mantuvo el Real Museo de Pinturas como parte de la dotación de la Familia Real¹². La consideración del museo, más allá de su carácter real, había empezado a cambiar, tal como demuestra que el Real Museo se mencionara en los presupuestos estatales de 1821 y 1822¹². Esto hizo reflexionar sobre su condición y significado durante el proceso de gestión de la herencia y la partición de la misma entre las legítimas herederas de Fernando VII. Las conclusiones que se extrajeron constituyen –tal como algunos autores, como por ejemplo Cos Gayón ya en 1881, han venido señalando– el germen de la nacionalización del museo, puesto que su concepto empieza a desligarse de la figura personal del monarca para asociarse a la propia institución de la Corona.

[cod="1"]

Notas y referencias bibliográficas

1. En 1809 se decreta la creación de una galería de objetos artísticos en la capital española que se formaría a partir de los bienes sustraídos en conventos, palacios e iglesias de todas las regiones del país. Sin embargo, el proyecto no llegaría a ver la luz y tras la expulsión de los franceses los bienes requisados se devolvieron a los legítimos propietarios que fueron localizados, de forma que las obras procedentes de los Reales Sitios volvieron a sus respectivos emplazamientos de origen.
2. Antigüedad del Castillo-Olivares, M. D. (1988): "La primera colección pública en España: el Museo Josefino", *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. Serie VII, nº II, UNED, Madrid, pp. p. 261.

3. Bolaños, María (2008): *Historia de los Museos en España*, Trea, Gijón, pp. pp. 156-158, p. 193, p. 194.
4. Géral, Pierre (2002): "La creación de los museos en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, nº 14, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. p. 212, pp. 124-129, pp. 51-52, pp. 208-209.
5. Crespo Delgado, Daniel (2020): "Luces y Museo. Lo público y el público de las bellas artes en la Ilustración española", *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. pp. 41-42.
6. Sambricio, Carlos (1942): "El Museo Fernandino I", *Archivo Español de Arte*, nº 51, CSIC, Madrid, pp. pp. 132-146.
7. La Academia designó una comisión que evaluara las distintas opciones para crear este museo a partir de las colecciones reales y esta elegiría finalmente el Palacio de Buenavista como la sede más adecuada. Sin embargo, por diferentes motivos presupuestarios, burocráticos y políticos se terminó desestimando el proyecto que por el momento quedó relegado, y en compensación se entregó en 1816 dieciséis cuadros procedentes del Palacio Real a la Academia.
8. Beroqui, Pedro (1933): *El Museo del Prado (notas para su historia). I. El Museo Real (1819-1833)*, Madrid, pp. pp. 78-82, pp. 98-99.
9. Martínez Frieria, Joaquín (1942): *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista*, Afrodísio Aguado, Madrid, pp. pp. 15-25.
10. Gaya Nuño, Juan Antonio (1969): *Museos de Madrid I. Museo del Prado*, Everest, Madrid, pp. pp. 48-49.
11. La motivación de la creación del museo ha sido objeto de estudio y se han llegado a vincular diferentes personajes a la decisión e iniciativa de fundar el Real Museo de Pinturas, desde María Isabel de Braganza –una corriente de gran recorrido, aunque autores como Eugenia Afinoguénova apuntan que no fue más que la estrategia política del propio Fernando VII– al gentil hombre de cámara Isidoro Montenegro –crucial cuando las disputas con el Consejo de Castilla dejaron claro que si el rey quería un museo, tendría que financiarlo él mismo, exponer cuadros de su propia colección e instalarlo en el edificio de Villanueva–.
12. Afinoguénova, Eugenia (2019): *El Prado: La cultura y el ocio (1819-1939)*, Cátedra, Madrid, pp. p. 66, p. 94, p. 61, p. 80.
13. 1818-06-27 Solicitud del marqués de Santa Cruz, firmada el 27 de junio de 1818. AGP Reinados Fernando VII Cª 401/1.
14. Más tarde, en 1839-1840, se incorporarían obras procedentes de El Escorial. Este Real Sitio tenía una consideración diferente respecto al resto, debido tanto a su fundación por Felipe II, como a su condición de panteón real. Es por ello que, en los primeros años de existencia del museo, las obras situadas en El Escorial no se incluyeron en las partidas de pinturas que se remitieron al Real Museo. Además, el Escorial gozaba de fama y reconocimiento nacional e internacional también por la colección que en el monasterio podía visitarse y esto contribuía al uso propagandístico y de reconocimiento que buscaba Fernando VII.
15. Portus, Javier (coord.) (2018): *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria*, Museo del Prado, Madrid, pp. p. 24, pp. 30-34.
16. Portús, Javier (2019): "Cronología", *Boletín ANABAD*, vol. LXIX, nº 4, Arcos Libros, Madrid, pp. pp. 33 y 43.
17. Fernández, Tomás-Ramón y Prieto de Pedro, Jesús (2019): *Historia institucional del Museo del Prado*, Marcial Pons Historia, Madrid, pp. p. 60, p. 101, p. 107, pp. 45-46.
18. Se trata, en esencia, del conjunto de obras que integraron la que se denominó la "Sala Reservada". El conjunto de piezas que formó dicha sala fue mandado quemar por Carlos III en 1765, siendo salvados por el Pintor de Cámara Mengs quien consiguió que fuesen depositados en la Academia de San Fernando, donde debían permanecer ocultos.
19. Madrazo, Mariano de (1945): *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, C. Bermejo Impresor, Madrid, pp. p. 111, p. 130.
20. Portús, Javier (1998): *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura al desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
21. 1830-08-07 Proposición de comisionar a Pedro Grande para ir a Sevilla a recoger fragmentos de esculturas de las ruinas de Itálica que se encuentran en el Alcázar y para adquirir algunos cuadros en Jerez, Cádiz y Córdoba. AGP Reinados Fernando VII Cª 400/29.
22. 1831-08-14 Minuta de oficio del Sumiller de Corps a Francisco Blasco, por la que se comisiona a Juan Antonio Rivera [sic], pintor de cámara del Real Museo, y a José Bueno, restaurador del Real Museo, para que elijan los cuadros que se han de trasladar. AMNP Cª357/18.01/4/3.
23. 1826-08-11 Adquisición del "Cristo crucificado" de Velázquez, puesto a la venta por la condesa de Chinchón en París. AMNP Cª 357/11.202/13.
24. Martínez Plaza, Pedro José (2019): *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. p. 12, p. 14.
25. Sancho Gaspar, José Luis (2001): "Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la description des Tableaux du Palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808)", *Arbor*, vol. 99, nº 665, en pp. 83-141, CSIC.
26. Según testimonio de Joaquín Martínez Mendinueta en carta al duque de San Carlos, 12 de noviembre de 1814.
27. Así se deduce del inventario levantado durante el intercambio de pinturas entre el Museo y Manuel López Cepero, en el cual hay al menos tres pinturas del Buen Retiro.
28. Martínez Plaza, Pedro José (2016): "Manuel López Cepero (1778–1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 28, nº 1, Board, Oxford, pp. p. 75.

29. Poulot, Dominique (2011): *Museo y museología*, Abada, Madrid, pp. pp. 54-55.
30. Paul, Carole (ed.) (2012): *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe*, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pp. p. 151.
31. Alcolea Blanch, Santiago (1991): *Museo del Prado: escuela española*, Polígrafa, Barcelona, pp. p. 33, p. 34, p. 44, p. 45, p. 43.
32. Díez, José Luis (1999): *Vicente López (1772-1850)*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, pp. p. 170, p. 266.
33. 1831-09-19 Oficio de José de Madrazo, primer Pintor de Cámara, al duque de Híjar, Director del Real Museo de Pinturas, por el que informa de la calidad de la obra "El triunfo de San Hermenegildo" de Francisco Herrera el mozo, pintado para el altar mayor del Convento de Religiosos Carmelitas Descalzos de Madrid, y la conveniencia de adquirirlo para el Real Museo de Pinturas. AMNP C^a 1470/5/2.
34. El que atañe a esta pintura ha sido sobradamente tratado por diferentes estudios, entre los que cabe señalar la evolución del caso detallada por José Luis Díez en su tesis de 1999, empleando como base los documentos conservados en Palacio.
35. 1823-12-20 Oficio del conde de Miranda al marqués de Ariza por el que le traslada el nombramiento como Director administrativo del Museo de Pintura y a Vicente López asigna la Dirección artística del mismo. AMNP C^a915/35.01/2.
36. Martín Bravo, Ana (2019): "200 años documentando las colecciones en el Museo del Prado. Más allá del Papel", *Boletín ANABAD*, vol. LXIX, nº 4, Arcos Libros, Madrid, pp. p. 5.
37. 1828-06-27 Documentación relativa a la Sala de Restauración del Real Museo de Pinturas. AMNP C^a77/23.01/4.
38. Madrazo y Kuntz, Pedro (1882): "Origen del Museo del Prado", *La Ilustración artística*, Montaner y Simón, Barcelona, pp. p. 355.
39. Moleón Gavilanes, Pedro (1988): *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, pp. p. 401.
40. Géral, Pierre (2005): *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. p. 144.
41. 1818-1819 Documentos relacionados con el Real Museo de Pinturas. AGP Administración General 458.
42. La junta estaría "compuesta de V.S [el Duque de Híjar] con el carácter de Presidente, del Secretario de la Mayordomía mayor [Francisco Blasco], del contador ó Gefe de Contabilidad de la RI Casa y Patrimonio, de los pintores 1^o y 2^o de Camara [Vicente López y José de Madrazo], y del 1.º Escultor de la misma [Valeriano Salvatierra]" y uno de sus propósitos, aunque fallido, fue la redacción de un reglamento para el museo.
43. 1837-1838 Libro de Actas de Sesiones de la Junta Directiva del Real Museo de Pinturas (Real Orden de 20 de julio de 1836). AMNP C^a 411/34.01/8.
44. 1838-08-15 Real Orden por la que se dispone la nueva organización del Museo, el cambio de la dependencia de la Sumillería de Corps a la Intendencia general de la Real Casa, cese la Junta Directiva y el nombramiento de un nuevo Director del Establecimiento, José de Madrazo. AMNP C^a 1366/11.280/3.
45. [1844-04-16 Libro de Actas de la Comisión de Examen de la Testamentaría \(1844-1845\). AGP. Sección Histórica. Caja 150/18.](#)
46. 1826-05-03 Real Orden por la que se nombra al duque de Híjar Director interino del Real Museo, en ausencia del marqués de Ariza. AMNP C^a1429/11.286/1/1.
47. Gómez-Centurión Jiménez, Carlos (2003): "Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. p. 216.
48. Mientras tanto, continuó ejerciendo el cargo de sumiller de corps de Fernando VII y, a su muerte, de Isabel II, y recibió repetidas muestras de aprecio y consideración como la de su nombramiento como mayordomo mayor de la Reina el 29 de mayo de 1838. Sin embargo, en las actas de la comisión de 1844 para la revisión de la testamentaría de Fernando VII se le continuaba citando como sumiller de corps.
49. 1816-1863 Expediente personal de Rafael Fadrique Fernández de Híjar, Duque de Híjar y Marqués de Orani. AGP Expedientes personales C^a 512/12.
50. Eusebi, Luis (1828): *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Museo del Rey, nuestro señor, sito en el Prado de esta Corte*, Madrid.
51. [Cos-Gayón, Fernando \(1881\): Historia jurídica del patrimonio real. Imprenta de Enrique de la Riva. Madrid.](#), pp. p. 207, p. 226.
52. Anes, Gonzalo (1996): *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Amigos del Museo del Prado, Madrid, pp. p. 97.
53. García Monerris, Encarna y García Monerris, Carmen (2015): *Las cosas del rey. Historia política de una desavenencia (1808-1874)*, Akal, pp. p. 153, pp. 153-156, p. 162, p. 163, p. 149.
54. García-Monsalve, Antonio (2004): *Historia jurídica del Museo del Prado*, [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid., Madrid, pp. p. 96.
55. Afinoguénova, Eugenia (2009): "Painted in Spanish: The Prado Museum and the Naturalization of the Spanish School in the

Nineteenth Century", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, Taylor and Francis Group, 2009, Londres, pp. p. 104.

56. Esta comisión cuenta con otra que le precedió en 1840, creada con el fin de investigar la pérdida del expediente de la testamentaria. Llegó responsabilizar al escribano del Real Patrimonio, Ramón Carranza, acusación que ratificó más tarde el secretario mediante interrogatorio.

57. No se optó por rehacer los inventarios y las particiones porque muchos objetos habían desaparecido, bien por su carácter perecedero bien porque se habían realizado transacciones con ellos, por lo cual la comisión optó por resolver el problema partiendo de la partición realizada en 1834.

58. Uno de los que temieron por la integridad de la colección del museo y del museo mismo fue José Musso y Valiente quien escribió en 1834 a José de Madrazo en los siguientes términos: "[...] *resultará de ese inventario que están Vds. Haciendo, la fatalidad de que el Museo se descabale. Cuánta inquietud me causa, cuanto importa a la gloria nacional que se conserve íntegro. Espero que me diga Vd. la suerte que cabe al fin a las preciosas colecciones y alhajas que contiene [...]*".

59. Alcolea Blanch, Santiago (1994): "Federico de Madrazo y el Museo del Prado", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. p. 109, p. 478.

60. Informes fechados el 30 de julio y el 12 de septiembre de 1846 y firmados por Pedro de Egaña.

61. [1846-07-30 Primera exposición del Intendente general de la Real Casa. Pedro de Egaña. sobre observaciones al anterior dictamen del Sr. Monreal. AGP. Sección Histórica. Caja 150/27.](#)

62. [1846-09-12 Segunda exposición del Intendente general de la Real Casa. Pedro de Egaña. sobre observaciones al anterior dictamen del Sr. Monreal. AGP. Sección Histórica. Caja 150/27.](#)

63. [VV.AA. \(1865\): Gaceta de Madrid, nº 138, Madrid.](#)

64. [VV.AA. \(1865\): Gaceta de Madrid, nº 353, Madrid.](#)

65. [1833-10-21 Circular de 20 Octubre 33 sobre formación de Inventarios. AGP, Sección Histórica. Caja 148/3 \(cartela\) o 4 \(portada\).](#)

66. Matilla, José Manuel y Portús, Javier (2004): *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. p. 29.

67. Schröder, Stephan (2007): "La galería de escultura en el Museo del Prado y su catalogación por Emil Hübner", *Historia del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. p. 626.

68. [Moleón Gavilanes, Pedro \(2011\): El Museo del Prado: biografía del edificio. Museo Nacional del Prado. Madrid.](#), pp. p. 69.

69. Azcue Brea, Leticia (2012): "El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. p. 76.

70. García Felguera, María de los Santos (2018): "La política de adquisiciones del Museo del Prado", *El Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. p. 218.

71. El Museo Nacional del Prado ya ha realizado notables esfuerzos en la identificación de obras respecto a este inventario, lo cual puede consultarse a través de catálogo disponible en la web o en el sistema documental del museo, SAC. También catálogos publicados han contribuido a esta labor. Estas han sido fuentes esenciales en el proceso de trabajo, no obstante, un alto porcentaje de los bienes relacionados en el inventario no estaba identificado hasta el momento. Los datos incluidos en los campos de asunto y autor han sido cruciales para poder identificar las obras, en ocasiones podía resultar evidente y en otras ha sido necesaria la consulta de otros inventarios de la colección del museo e, incluso, un proceso final de descarte.

72. En el inventario se incluye como la obra número 23 del "*Gabinete de descanso de SS.MM.*". Catálogo del Museo Nacional del Prado (en adelante Catálogo MNP), P002283.

73. En el inventario se incluye como la obra número 246 del "*Salón 2 Escuela Flamenca*". Catálogo MNP, P001399.

74. En el inventario se incluye como la obra número 23 del "*Salón Iº*". Catálogo MNP, P001208.

75. En el inventario se incluye como la obra número 78 del "*Salón Iº*". Catálogo MNP, P001199.

76. Catálogo MNP, P001404.

77. En el inventario se incluye como la obra número 928 del "*Depósito Entresuelo*" dedicado a la escuela española. Catálogo MNP, P001031.

78. En el inventario se incluye como la obra número 43 de la "*Sala Reservada*". Catálogo MNP, P003090.

79. Los Austrias dispusieron su testamento de forma que los bienes artísticos fueran indivisibles e inalienables, pero esto no se incluyó en las testamentarias de Carlos III y Carlos IV, las cuales se estudiaron durante el proceso de la testamentaria de Fernando VII.