

« Quand, de loin, on pense au Prado, celui-ci n'apparaît jamais comme un musée, mais comme une espèce de patrie. Il y a là-bas quelque chose de très fixe, d'invulnérable, sans rédemption (...) Le Prado est un lieu hermétique, secret, conventuel (...) . Entrer dans le Prado c'est descendre dans une grotte profonde, mélange de rigueur et de solennité, où l'Espagne cache comme un butin d'elle-même... » . Ramón Gaya, « Roca Española », 1953, in *Obra Completa*, Valencia, 1990, p. 229-231.

Le Musée du Prado est devenu, depuis son ouverture en 1819, un des signes identitaires de la nation espagnole, dépourvue encore, vers la fin du XIX^{ème} siècle, d'un drapeau, d'un hymne ou d'une fête nationale unanimement acceptés ¹ .

La construction d'un « Musée-Patrie », lieu de mémoire et symbole de l'Espagne s'effectue progressivement autour de trois grands axes : l'apparition de la notion de patrimoine artistique dans l'Espagne du XVIII^{ème} siècle, la naissance d'une école espagnole de peinture promue par le romantisme, et la définition d'une personnalité esthétique du Prado, fondée sur les peintures espagnoles et les œuvres des écoles étrangères provenant des collections royales.

Dans les faits, l'histoire du Musée du Prado est liée à l'émergence d'un sentiment patrimonial concernant les richesses artistiques de l'Espagne ; la notion de patrimoine est présente dans la littérature des *ilustrados* qui recensent et décrivent les œuvres d'art et les monuments dans le but de les protéger et de les diffuser ² . Ainsi Antonio Ponz est chargé par le ministre Campomanes de choisir les œuvres dont il faut éviter l'exportation hors d'Espagne, à la suite de l'expulsion des jésuites en 1767 : cette mission est à l'origine de son *Viaje de España* publié en 1774, qui dresse un inventaire des trésors artistiques ³ . Isidoro Bosarte poursuit l'œuvre de Ponz, tout en élaborant une histoire des arts elle aussi dominée par l'esthétique du

¹ J. Alvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, p.545-565 ; C. Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, 1999, p. 77-159.

² P. Géral, *Recherches sur la naissance des musées d'art en Espagne de Charles III à Isabelle II*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, janvier 1998, p. 36-83.

³ A. Ponz, *Viaje de España*, 1774

néoclassicisme⁴. Finalement, J. A. Ceán Bermúdez, dans son *Diccionario histórico* recense les artistes espagnols ou étrangers ayant travaillé en Espagne, décrit leurs biographies respectives et établit la liste de leurs œuvres⁵.

Vers la fin du XVIIIème siècle, et quelques années avant la création du Musée du Prado, il existe donc un sentiment patrimonial certain, que la guerre d'Indépendance, avec ses destructions et spoliations, va conforter. Ainsi, en 1809, l'envoi de tableaux de l'Ecole espagnole au Musée Napoléon à Paris et le projet de création du Musée Joséphin à Madrid sont annoncés par le même décret royal, publié par la *Gaceta de Madrid*⁶. En effet, les ordres religieux venaient d'être supprimés et plus de 1500 tableaux provenant des monastères de Madrid et de sa région, avaient été déposés dans les couvents de San Francisco et du Rosario. Le Musée de Peinture du roi Joseph était destiné à rassembler ces œuvres « jusqu'alors enfermées dans les cloîtres afin qu'elles servent comme modèles et que brille le mérite des célèbres peintres espagnols, peu connus des nations voisines » ; les toiles pour le Musée Napoléon, toujours selon le même décret, représentaient « un monument de la gloire des artistes espagnols et le gage de l'union la plus sincère entre les deux nations »⁷. En 1813, cinquante tableaux de peintres espagnols furent envoyés à Paris, et demeurèrent dans les réserves du Louvre jusqu'en 1815, date à laquelle ils furent restitués au gouvernement espagnol. Le musée Joséphin qui ne sera pas réalisé, reste cependant « l'antécédent le plus clair du Musée du Prado »⁸. Dès son retour d'exil en 1814, le roi Ferdinand VII, très certainement influencé par le projet du roi Joseph, accorde à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando l'usage du Palais de Buenavista, confisqué à Godoy, pour y installer une galerie

⁴ I. Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, 1804.

⁵ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

⁶ « Gaceta de Madrid », 20-12-1809, cité par G. Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996, p. 76-77.

⁷ « Gaceta de Madrid », 21-12-1809, cit. par G. Anes, *op.cit.*, 1996, p.77: « Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vida de los conoedores, se hallan hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas sirvan como de primeros modelos y guías a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al mismo tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Ribalta... »

⁸ F. Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza, 1994, p. 10.

de peintures. Dans l'ordre royal de cession le roi exprime « l'estime distinguée » qu'il a envers les Beaux Arts « qui contribuaient si grandement à toutes les branches de l'industrie et à l'éclat et à la grandeur de la monarchie ». De même, cette galerie, destinée à l'instruction des peintres et de leurs élèves, servirait aussi à « satisfaire la noble curiosité des étrangers(...) et à donner à l'Espagne la gloire qu'elle méritait si justement »⁹. Finalement, ce projet n'aboutira pas mais Ferdinand VII ne renoncera pas à créer un Musée d'œuvres d'art.

En 1818, le bâtiment conçu sous Charles III par l'architecte Juan de Villanueva comme Académie des Sciences et resté inachevé, était très dégradé après son occupation par les troupes napoléoniennes ; il est destiné alors à recevoir un Musée des Sciences et des Arts. « Les sciences, après la guerre, ne se trouvant pas dans un état florissant », on décide d'y installer la plupart des collections royales de peintures et de sculptures¹⁰. Dans une note publiée en mars 1818 dans la *Gaceta de Madrid*, le roi exprime le désir de subvenir aux frais de restauration de ce « beau monument d'architecture » dont l'état ruineux « blessait continuellement son regard » ; il s'engage à y installer « le trône de l'illustration espagnole, des beautés des arts et des prodiges de la nature » et tout d'abord à terminer l'aménagement d'une « galerie des arts et d'y placer pour leur conservation, pour l'étude des professeurs et la jouissance du public, beaucoup des précieuses peintures qui décorent ses palais royaux »¹¹. La veille de l'inauguration, un article paru dans la *Gaceta de Madrid* décrit le nouveau musée comme « un établissement qui embellissait la capitale du royaume, contribuait à l'éclat et à la splendeur de la nation, et procurait aux amateurs le plus honnête des plaisirs et aux élèves des arts du dessin les moyens les plus efficaces de faire de rapides progrès (...) ; dans le magnifique bâtiment du Musée du Prado ont été disposés les tableaux de l'école espagnole, qui se distingue encore tellement de celles des autres nations qui ont cultivé avec gloire les beaux-arts... »¹². Prestige de la capitale du royaume et gloire de la nation, pédagogie et divertissement fournis généreusement par le roi à ses sujets, singularité de l'école espagnole de peinture. Tel est le Prado des origines. Le nouveau musée apparaît ainsi comme un signe remarquable de la bienfaisance de Ferdinand VII et de la modernité de l'Espagne, qui, à l'instar d'autres nations peut se doter, elle aussi, d'un musée public, c'est à

⁹ G. Anes, *op.cit.*, 1996, p. 77-79.

¹⁰ G. Anes, *Ibid.*, p. 88-89.

¹¹ G. Anes, *Ibid.*, p. 88-89.

¹² « Gaceta de Madrid », 18-11-1819, cité par F. Calvo Serraller, *op.cit.*, p. 23-25.

dire accessible. D'autres raisons ont été invoquées pour expliquer la création coûteuse du Musée par un roi qui était loin d'être un amateur éclairé mais qui sans doute devait confirmer sa légitimité de souverain, d'abord salué à son retour d'exil comme Ferdinand le *deseado*, puis bientôt haï comme instaurateur d'un absolutisme sanguinaire. On a mentionné l'influence qu'aurait pu avoir sur les desseins de Ferdinand VII, sa seconde épouse, Barbara de Braganza, dont le goût pour les arts était notoire¹³. Finalement, on peut citer la version de Richard Ford qui explique la création du Musée du Prado par le désir du roi de tapisser les murs de ses résidences de papier peint à la française¹⁴.

Le Musée Royal de Peintures inauguré en 1819, propriété du roi, puis de sa fille Isabelle II, devient en 1865 patrimoine de la couronne, puis finalement propriété de l'Etat en 1869¹⁵. Le transfert des tableaux des collections royales vers le Musée s'effectue progressivement : 311 tableaux de l'Ecole espagnole figurent dans le catalogue de 1819 établi par le peintre Luis Eusebi¹⁶, 512 dans celui de 1824, qui inclut également les toiles de l'Ecole italienne. Entre 1826 et 1838, le Musée s'enrichit grâce à une politique d'acquisitions entreprise dès 1820 avec l'achat du *Christ en croix* de Velázquez et avec la récupération des tableaux de nus déposés à l'Académie de San Fernando par Charles III, et qui seront rassemblés, de 1827 à 1838, dans la *Sala reservada* aménagée à cet effet. En 1843 le Musée Royal comprend 1833 tableaux, ainsi qu'une importante collection de sculptures et d'objets d'art, le « Trésor du Dauphin ». En 1872, se produit la fusion du Musée du Prado et du Musée National de la Trinité, qui réunissait depuis 1838, des œuvres provenant des couvents supprimés en 1835, puis dès 1842, la collection de l'infant Sébastien de Bourbon, frère de Ferdinand VII. C'est

¹³ La reine Barbara de Braganza est représentée dans un portrait posthume de 1829 par le peintre Bernardo Lopez, avec une main sur le plan du Musée et l'autre montrant le musée qui apparaît dans le fond du tableau.

¹⁴ *Handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, 1845, p. 418. Cité par G. Anes, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵ Voir le décret de fondation du Musée publié par la « Gaceta de Madrid », 18 novembre 1819, et cité par F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 5 et p. 23-24. Le Musée Royal de Madrid fut un des premiers musées publics créés en Europe à la suite de l'ouverture du Louvre en 1793.

¹⁶ *Catálogo de los cuadros de Escuela española que existen en el Real Museo del Prado*. On compte 40 toiles de Murillo et de Velázquez, 28 de Ribera, 15 attribuées à Juan de Juanes, 6 à Valdés Leal, Cano, Claudio Coello, Palomino, etc., et quelques oeuvres d'artistes contemporains, comme Bayeu, Maella, Paret, Madrazo, Goya.

l'origine du « Prado dispersé » qui concerne aujourd'hui environ 3000 œuvres réparties dans de nombreuses institutions publiques de la Péninsule¹⁷.

« Les seules trois bonnes choses d'Espagne sont la Garde Civile, le raisin chasselas, et le Musée du Prado », fait dire l'écrivain Benito Pérez Galdós à l'un des personnages de son roman *Fortunata y Jacinta*, publié en 1887¹⁸. Ou aussi, selon W. Ayguals de Izco, en 1845 : « La galerie de peintures de ce magnifique musée, gloire de la nation espagnole, objet de fierté des amoureux de cette patrie si traîtreusement bafouée, est considérée comme la première du monde par tous les connaisseurs qui ont admiré le nombre prodigieux de chefs-d'œuvre des plus grands peintres de l'univers »¹⁹. L'étude de la réception du Musée par les Espagnols permet de définir un musée aimé et admiré au-delà des avatars de l'histoire politique. Mais cette perception pour ainsi dire patriotique que nous livrent la littérature, les écrits des romanciers, des poètes, des historiens espagnols et qui est toujours bien vivante au seuil du XXI siècle²⁰ est l'aboutissement de la construction mythique du Musée. Le mythe du Prado naît de son rapport à l'histoire : celle de ses origines, les collections des rois d'Espagne, et celle de l'Espagne et de ses arts. Le Musée du Prado, dès sa création, a une personnalité esthétique originale, bien différente des autres musées étrangers, et son ouverture se produit au moment de la découverte de la peinture espagnole en Europe.

Après les guerres napoléoniennes, de nombreuses œuvres d'art entrèrent en France, destinées au Musée Napoléon ou faisant partie des butins des généraux. La présence de tableaux espagnols nombreux et de grande valeur dans les collections privées de quelques généraux

¹⁷ L'historien G. Cruzada Villaamil publia en 1865 un catalogue du Musée National de la Trinidad qui comprenait alors 1739 œuvres, dont 760 tableaux de peintres du XIX^{ème} siècle primés aux Expositions Nationales des Beaux-Arts (F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 39).

¹⁸ B. Pérez Galdós, Madrid, 1887. Edit. 1983, vol. 2, p. 70, cit. par J. Portús, *Museo del Prado. Memoria escrita, 1819-1994*, Madrid, 1994, p. 14.

¹⁹ W. Ayguals de Izco, *María o la hija de un jornalero*, Madrid, 1845-1846, vol. 2, p. 30-35. Cit. par J. Portús, *op. cit.*, p. 229.

²⁰ « Le Musée du Prado a été et sera la réalité culturelle la plus glorieuse d'Espagne et une des plus grandes de toute la planète (...) Le Musée du Prado est un don précieux dont la garde immédiate est confiée, et seulement d'une façon précaire, à ses gardiens (...) Le Musée du Prado est notre Musée, notre maison, notre amour, notre consolation de beaucoup de circonstances négatives et contraires. Au moins en ce qui concerne la grandeur de cet amour, tout espagnol devrait se sentir un peu directeur – et bien-sûr, par conséquent, premier serviteur- de notre très glorieux Musée du Prado ». (J. A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado 1819-1969*, Madrid, 1969, p. 233; cit. par J. Portús, *op.cit.*, p. 296).

français avait initié les amateurs à la connaissance « réelle » de la peinture espagnole, en orientant cet intérêt encore neuf pour un art jusque-là délaissé au profit de l'Italie ou des Flandres. La plus célèbre de ces galeries privées, celle du maréchal Soult, allait modifier plus qu'aucune autre l'image que les Français se faisaient de l'art ibérique. Le Musée du Prado apparaît comme l'illustration éclatante d'une école nationale de peinture, longtemps ignorée ou perçue comme un pâle reflet de l'art italien. Les œuvres du Musée sont à l'origine de nombreuses publications sur la peinture espagnole (récits de voyage, monographies, dictionnaires artistiques). L'hispanisme littéraire qui précède celui des historiens d'art de la fin du XIX^{ème} siècle, prend la relève des premiers récits de « voyages pittoresques » en Espagne, parus vers la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle²¹. Prosper Mérimée, qui en 1830 visite pour la première fois la péninsule, envoie à la revue *L'Artiste* un article mémorable sur le Musée Royal de Madrid où il exprime son admiration pour l'art de Velázquez et de Murillo²². Louis Viardot, homme de lettres, journaliste et grand connaisseur de l'Espagne, dans un long article paru dans la *Revue Républicaine* en décembre 1834, décrit le musée de Madrid et ses collections et réclame la création immédiate d'un musée d'art espagnol en France. Viardot imagine l'envoi en Espagne d'une mission scientifique composée de savants, d'architectes, de peintres, d'historiens, chargés de promouvoir des échanges artistiques et d'acquérir des œuvres d'art. Le défi lancé par Viardot n'allait pas demeurer sans écho et le 7 janvier 1838 était ouverte au public, dans les salles du Louvre, la Galerie espagnole du roi Louis-Philippe constituée avec les tableaux acquis en Espagne avec les deniers de sa liste civile, et qui constitue un chapitre fondamental de l'histoire de la « découverte » de la peinture espagnole en Europe²³.

Les écrits de Viardot, puis plus tard ceux d'Athanase Clément de Ris²⁴, Charles Blanc²⁵, André Lavice²⁶, Paul Lefort²⁷, pour ne citer que les plus remarquables ainsi que ceux des

²¹ J. F. Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau de l'Etat actuel de cette monarchie*, Paris, 1788-89 ; A. de Laborde, *Voyage pittoresque et artistique de l'Espagne*, Paris, 1806-1808 ; V. Denon, *Monument des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon pour servir à l'histoire des arts et lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval*, Paris, 1809 ; F. Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, 1816.

²² « Les grands maîtres du Musée de Madrid », *L'Artiste*, mars 1831.

²³ L. Viardot, « Le Musée de Madrid », *Revue Républicaine*, décembre 1834 ; J. Baticle et C. Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, 1981.

²⁴ *Le Musée Royal de Madrid*, 1859.

voyageurs anglais, comme William Stirling-Maxwell ²⁸, et Richard Ford ²⁹, élaborent tous une histoire de la peinture espagnole qui rejoint celle de la fortune critique du Prado. Le Musée du Prado est la révélation de Juan de Juanes, Murillo, Zurbarán, Alonso Cano, Ribalta, Ribera, mais surtout de Velázquez, dont les œuvres provenant des collections royales étaient longtemps demeurées inaccessibles. La promotion de l'École espagnole s'effectue, tout d'abord, à l'intérieur même du musée, dans la disposition des tableaux des différentes écoles. Au moment de son inauguration, les trois salles alors ouvertes sont consacrées uniquement à l'école espagnole ; dans l'édition du catalogue de 1821, Luis Eusebi recense déjà les toiles italiennes. Le musée s'agrandit avec l'aménagement de nouvelles salles destinées à l'école italienne et aux écoles françaises et allemandes (entre 1826 et 1830) puis flamandes (en 1839) ; finalement, c'est en 1854 qu'est achevé le corps absidal du musée, destiné à l'accrochage des « chefs-d'œuvre ». Le classement par écoles signifie la reconnaissance officielle, muséale, de l'existence d'une école espagnole de peinture telle qu'elle avait été proclamée par l'hispanisme littéraire et les collections d'art espagnol constituées à l'étranger ³⁰.

Mais c'est aussi à l'extérieur du Musée, dans la décoration des façades du bâtiment de Villanueva, que s'affirme, tout au long du XIX^{ème} siècle, la prééminence de l'école espagnole. Seize médaillons avec des bustes en relief représentant des artistes espagnols ornent la façade principale dès 1828 ³¹ : les peintres Murillo, Velázquez, Ribera, Juan de Juanes, Claudio Coello, Zurbarán ; les sculpteurs Alonso Berruguete, Alonso Cano, Gaspar Becerra, Gregorio Fernández, José Alvarez ; les architectes Juan de Toledo, Pedro Machuca, Juan de Herrera, Pedro Pérez et Ventura Rodríguez. En 1871 est érigée une statue de Murillo

²⁵ *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, 1849-1876.

²⁶ *Revue des Musées d'Espagne*, Paris, 1864.

²⁷ *La peinture espagnole*, Paris, 1877.

²⁸ *Annals of the artists of Spain*, Londres, 1848.

²⁹ *A Handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, 1845.

³⁰ L'école espagnole occupe ainsi une place privilégiée dans le recueil de gravures édité par José de Madrazo (*Colección lithographica de cuadros del rey de España el señor Don Fernando*, Madrid, Real Establecimiento Litografico, 1826-1832), « puisque plus d'un tiers-75 sur 198- en relèvent ». P. Géal, *op. cit.*, p. 411.

³¹ P. Géal, *op. cit.*, p. 339-344.

sur la place qui sépare le Musée du Jardin Botanique ; et finalement c'est en 1899 qu'est inaugurée devant la façade principale la statue de Velázquez.

En Espagne, les études sur le Musée du Prado sont plus rares, et dans les vingt premières années de sa fondation ne donneront lieu qu'à quelques monographies de peintres publiées dans des revues comme *El Artista* ou en 1875 à une étude plus détaillée de Ceferino Araujo Sánchez parue dans *Los Museos de España*³². Vers la fin du siècle, les caractéristiques d'un style national, d'une école nationale de peinture, semblent définitivement tracées à partir des œuvres du Prado, comme en témoignent les premières histoires de la peinture et de l'art espagnols. Dans les années 1880, Velázquez, puis le Gréco et Goya, sont perçus par les historiens et écrivains comme des peintres espagnols, représentants éminents d'un art et d'une nation³³. Pour Bartolomé Cossío, auteur de plusieurs études fondamentales sur le Gréco³⁴, « seules ces œuvres qui portent l'empreinte du sceau national, qui montrent les traits distinctifs du génie du pays... pouvaient être considérées espagnoles »³⁵. Le peintre Aureliano de Beruete publie en 1898 (d'abord en français, puis en anglais en 1906), une des premières monographies sur Velázquez, jusqu'alors peu étudié par les historiens de l'art espagnols³⁶. La découverte de Velázquez est le fait des voyageurs et érudits étrangers

³² C. Araujo Sánchez, *Los Museos de España*, Madrid, 1875.

³³ La popularité du Gréco et de Goya est tardive. Seulement deux tableaux de Goya figuraient au catalogue de 1819 (les deux portraits équestres du roi Charles IV et de la reine María Luisa) et en 1834 *Le 2 mai 1808* et *Le 3 Mai 1808* étaient encore dans les réserves du musée ; en 1854 ils se trouvent relégués dans une salle obscure, et le directeur José de Madrazo, à la suite d'une critique publiée dans *La Nación* (24-11-1854) s'en défend en affirmant que ces tableaux ne sont que des « esquisses » qui ne sauraient faire honneur à l'art de Goya. Les cartons pour tapisseries n'entreront qu'en 1872, et les 14 Peintures Noires en 1881 avec la donation du baron d'Erlanger. (N. Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1983, p. 20-23; et P. Géral, *op.cit.*, p. 418).

Quant au Gréco, inclus dans l'école italienne et représenté par un seul tableau dans le catalogue de 1821 (un *Portrait d'homme*), son rattachement à l'école espagnole ne commence à être revendiqué que vers 1850 ; onze toiles du Gréco figurent dans le catalogue de 1858, et c'est seulement après la fusion avec le Musée de la Trinité qu'entrent au Prado les tableaux religieux (J. Alvarez Lopera, *De Ceán a Cossío : la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p. 134).

³⁴ M.B. Cossío, « El Greco, Velázquez y el arte moderno », *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1907.

³⁵ J. Alvarez Junco, *op. cit.*, p. 257.

³⁶ G. Cruzada Villamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*, Madrid, 1885 ; J. O. Picón, *Vida y obras de D. Diego Velázquez*, Madrid, 1899.

(R.Ford, W.Stirling-Maxwell , C. Blanc, et surtout C. Justi)³⁷. Mais en 1899, à l'occasion du troisième centenaire de sa naissance, l'Espagne célèbre enfin officiellement son peintre mythique au Musée du Prado, avec l'inauguration de la Salle consacrée à ses œuvres et avec l'installation devant la façade principale de la statue réalisée par le sculpteur Aniceto Marinas.

Le Musée du Prado confirme l'existence d'une Ecole de peinture espagnole, et définit son histoire : l'histoire de l'art espagnol, conçue à partir des œuvres du Musée d'abord par les voyageurs, artistes et écrivains étrangers. Leurs regards créent ce que l'on a appelé par la suite la « tradition de l'art espagnol »³⁸, enraciné dans la peinture du Siècle d'Or, réaliste, religieux, attaché plus aux couleurs qu'au dessin. Mais le rapport du Musée du Prado à l'histoire est double : le Musée du Prado est aussi celui des collections constituées par les rois d'Espagne depuis la fin du XVème siècle. Les écoles étrangères de peinture témoignent tout autant d'un passé glorieux, celui de l'Empire de Charles V, de Philippe II, que du goût éclairé des rois collectionneurs. Il présente aussi une remarquable histoire des arts où l'Espagne brille dans une continuité picturale qui va du Titien, à Velázquez puis à Goya, peintres des rois, formés dans les collections royales. Les œuvres du Titien, du Tintoret, de Raphael, de Dürer, de Rubens, ou de J.Bosch, Patinir, Teniers..., définissent la personnalité esthétique du Prado et avec les toiles espagnoles, contribuent à la création du Musée-Patrie des poètes et des peintres, symbole indiscutable de la conscience historique espagnole.

Cristina Marinas. Maître de Conférences. Ecole Polytechnique.

³⁷ C. Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888.

³⁸ F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1990, p. 9 : « Dans mes recherches sur l'art espagnol moderne et contemporain, je me suis toujours heurté au même problème fondamental : le poids particulier des signes d'identité nationaux non seulement dans l'interprétation historique des œuvres du passé, qui selon la tradition romantique cherchait à définir depuis le XIXème siècle l'expression du génie d'un peuple, mais aussi dans la genèse même des œuvres d'art : c'est-à-dire que dans l'art espagnol, le sentiment et la conscience nationaux ont pris une telle envergure que l'aspect « espagnol » est devenu le sujet essentiel de l'art espagnol contemporain ».