

Cien años caminando por el Museo del Prado

Luis Martín-Estudillo*

Titre / Title / Titolo

Cent ans à travers le musée du Prado
 Hundred years walking through the Prado Museum
 Cento anni passeggiando per il Museo del Prado

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El potencial hermenéutico del paseo se ha reivindicado recientemente como una actividad crítica estrechamente ligada al pensamiento de varios de los autores más señeros de la tradición filosófica occidental. En el peculiar espacio de los museos, la perspectiva cambiante que ofrece la marcha contribuye a renovar visitas y prácticas expositivas. Este artículo analiza el trazo escrito de dos singulares derivas por el Museo del Prado publicadas con un siglo de diferencia (1922-2022). En sendos ensayos, Eugenio d'Ors y Estrella de Diego proponen recorridos que interrogan la lógica interna de la galería madrileña. Sus textos ejemplifican la variación en las sensibilidades que orientan tanto los paseos por el museo como la reflexión sobre la institución en sí y las disciplinas que lo sustentan.

Récemment, le potentiel herméneutique de la marche a été revendiqué comme une activité critique étroitement liée à la pensée de plusieurs des auteurs les plus remarquables de la tradition philosophique occidentale. Dans l'espace particulier des musées, la perspective changeante offerte par la marche contribue à renouveler les pratiques d'exposition et de visite. Cet article analyse la réflexion écrite de deux dérives singulières à travers le Musée del Prado publiées à un siècle d'intervalle (1922-2022). Dans leurs essais, Eugenio d'Ors et Estrella de Diego proposent de visites perturbatrices de cette galerie espagnole. Ces textes illustrent différentes sensibilités qui guident à la fois les visites au musée et les idées sur l'institution elle-même et les disciplines qui la soutiennent intellectuellement.

The hermeneutic potential of walking has been vindicated as a critical activity that is closely linked to the work of a number of noted Western thinkers. In the peculiar space of museums, the changing perspective that walking offers can favor a renewal of exhibition and visiting practices. This article analyzes the written record of two singular walks through the Prado Museum published a century apart (1922-2022). In their respective essays, Eugenio d'Ors and Estrella de Diego propose disruptive tours of the Madrid gallery. Their texts exemplify the change in sensibilities that guide visits to the museum as well as in the criticism of the institution itself and the disciplines that support it.

Il potenziale ermeneutico della passeggiata è stato recentemente rivendicato come un'attività critica strettamente legata al pensiero di alcuni dei più eminenti autori della tradizione filosofica occidentale. Nello spazio peculiare del museo, la prospettiva mutevole offerta dalla marcia contribuisce a rinnovare le visite e le pratiche espositive. Questo articolo analizza il registro scritto di due singolari percorsi nel Museo del Prado pubblicati a un secolo di distanza uno dall'altro (1922-2022). Eugenio d'Ors ed Estrella de Diego propongono nei loro saggi percorsi che interrogano la logica interna della galleria spagnola. I loro testi esemplificano le differenti sensibilità che guidano le passeggiate attraverso il museo e la riflessione sull'istituzione stessa e sulle discipline che la sostengono.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Caminar, crítica, Prado, D'Ors, de Diego

Marche, critique, Prado, D'Ors, de Diego

Walking, critique, Prado, D'Ors, de Diego

Passeggiata, critica, Prado, D'Ors, de Diego

* The University of Iowa

En una escena de la película de Jean-Luc Godard *Bande à part*, de 1964, los tres jóvenes protagonistas se proponen recorrer el museo del Louvre en menos tiempo que un visitante estadounidense que lo había hecho en nueve minutos y cuarenta y cinco segundos. A la carrera, exultantes, a veces de la mano y otras deslizándose por los pulidos suelos de las galerías, apenas necesitan sortear a algún ujier y a unos pocos visitantes, todos ellos tan sorprendidos como el copista que al oír la alegre cabalgata deja en alto los pinceles. La cámara registra su paso y se queda un segundo fija en *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, al que uno de los chicos echa una mirada rauda. Cuando dejan atrás la escalera coronada por la Victoria de Samotracia han batido la marca de aquel tal Jimmy Johnson por dos segundos.

El frenesí de los tres chicos hace más patente la quietud de las obras exhibidas y el reposado ritmo de los visitantes con ambiciones más estéticas que deportivas. Su frescura lleva hasta las historiadas galerías parisinas algo de la energía de la calle. Con ella, una manera más de apropiárselas; en su caso, pícara, descarada, fugaz. También nos recuerda que, aunque no existen museos sin normas, los recorridos por los mismos no están completamente determinados de antemano: qué mirar y cómo hacerlo sigue siendo potestad de quien se adentra en ellos. La gozosa carrera llama la atención acerca de los patrones que rigen las formas socialmente aceptadas de relacionarse con el arte —y frente al mismo— y con las instituciones que salvaguardan las porciones de este que hemos convertido en patrimonio. El afán del turista de San Francisco y su ansia de velocidad pueden verse como un anticipo del acercamiento a las grandes colecciones más común ahora: los agotadores deberes del turismo cultural incluyen la visita al museo de rigor (haciendo caso omiso de la inmensa mayoría de los que existen), cubriendo con el paseo el mayor espacio posible en el escaso tiempo disponible.

Incluso cuando se hace de forma más flemática que la de esa *Bande à part*, hay algo peculiar en el caminar que se da en un gran museo. Si la visita responde al interés de una mirada atenta, el avance a trompicones conjuga los ritmos propios de la reflexión: la marcha sosegada y la

pausa. Es un paseo propicio a la fluidez de las ideas, en callado diálogo con uno mismo o con un interlocutor, mientras se buscan las piezas consabidas, o anhelando que nos asalte de nuevo la sorpresa. De una a otra obra, puntual contemplación, entre el capricho y el programa. Este avance truncado lleva pronto al cansancio. La falta de asientos se acusa. Paradójicamente, ahora que más se habla de cuidados y distintas capacidades, casi desaparecen los bancos que harían asumible la visita a quienes no pueden sostenerse largamente en pie, y más fácil la apreciación detenida. También en el museo se prescinde de aquello que invita al análisis sosegado, como si los tres de Godard fueran un adelanto apenas exagerado de la actual velocidad de la mayoría. Las exigencias del servicio y las limitaciones del erario no favorecen el paseo, sino la circulación rápida de números cada vez mayores de visitantes. Se nos invita a pasar menos tiempo en las salas frente a los cuadros y más en la tienda, ese no lugar que acertadamente retrata Luis Bagué hacia las páginas finales de *La Menina ante el espejo*.

Es otro recordatorio de que la aparente sencillez del paseo oculta aspectos menos obvios. De un tiempo a esta parte surgen propuestas que entienden el caminar como una acción política, una toma de posición intelectual o una obra de arte en sí misma. Los situacionistas hicieron gala de ello; pero ya mucho antes Rousseau se declaró incapaz de separar marcha andariega y pensamiento, y Nietzsche solo confiaba en la frescura de las ideas que surgían de una caminata. Más recientemente, hemos asistido a la proliferación de libros sobre los beneficios de una actividad que, según sus autores, alargará nuestra vida, nos hará más felices y nos acercará no solo a las distantes colinas, sino también a la sabiduría de ilustres andariegos como los ya citados, pasando también, cómo no, por Platón y Thoreau. Estas abundantes incursiones suelen compaginar algo de erudición ligera con el relato de unas caminatas campestres que sugieren una herencia directa del Romanticismo, dejando de lado, llamativamente, la más moderna y urbana tradición de *flânerie* (Bowlby, 8). Desde una perspectiva más académica, distintas iniciativas plurales han experimentado con las posibilidades del paseo como un ins-

trumento de investigación con características propias, a menudo tratando de entrelazar rigor científico y activismo social: es el caso de los colectivos universitarios *WalkingLab* (dirigido por Stephanie Springgay en Canadá y Sarah E. Truman en Australia) y *Walking As Research Practice* (coordinado por Tânia Cardoso, Fenna Smit y Alice Twemlow desde Ámsterdam). Nociones como las de lugar, investigación sensorial, fisicidad y ritmo les sirven para generar nuevas formas de discusión asociadas a la práctica del paseo.

En el espacio restringido del museo, la deriva también puede reiterar los esquemas recibidos o revolverse contra ellos, pues el paseo, como apuntan esos grupos de investigación ambulantes, tiene potencial de herramienta crítica. Vamos recorriendo las galerías y paso a paso establecemos ensayos de aproximación a la institución y a las obras que alberga. El bagaje y la compañía que llevemos determinarán la experiencia. Lo que realmente la condiciona —el prejuicio— no se deja en la consigna.

Una de las peculiaridades del Museo del Prado es que nace como apéndice del paseo del mismo nombre, donde los madrileños llevaban ya varias generaciones esparciéndose en caminatas galantes. La relación entre ambos espacios en lo que tienen de lugares para el ocio no ha sido porosa, a pesar de las intenciones didácticas para con el pueblo de los ilustrados tanto españoles como franceses responsables de los proyectos preliminares para un Museo Real de Pinturas (Calvo Serraller, 29-31). Más bien, ha estado mediada por una membrana de control que sirve para salvaguardar los preciosos contenidos del museo tanto como el edificio en sí, una necesidad evidente desde el mismo inicio de su singlatura. La apertura de la colección al público en 1819 como Museo Real tuvo que aplazarse para evitar que quienes se acercaran a ella dejaran una marca indeseable de sus pasos: el día previsto, 19 de noviembre, llovió, con lo cual no fue hasta el 21 cuando el público pudo adentrarse en las salas sin convertirlas en un barrizal (Afinoguénova, 27). Durante décadas, el museo no recibió gran atención por parte de la mayoría de quienes disfrutaban del paseo al aire libre. Aunque este pasa-

tiempo también aunaba los placeres del movimiento y de las miradas curiosas, las mismas tenían como objeto principal a los demás viandantes. Tampoco se ponían las visitas demasiado fáciles al gran público: durante sus primeras décadas los días de apertura fueron uno o dos por semana.

Muchos libros complementan los paseos de quienes sí se adentran en el ilustre edificio, y algunos surgen de los mismos; hasta los suplen cuando no podemos acceder a las galerías. No faltan, por supuesto, los que nos acercan el Museo del Prado presentándonos con distinto grado de detalle (y acierto) la colección que atesora. Pocos de estos sobrevivirán ahora que la página web de la institución española se ha convertido en un instrumento ejemplar, que trasciende el mero catálogo. Pero el corpus de compañeros de papel para estos paseos sigue creciendo «con pocos pero doctos libros juntos» capaces de transformar nuestra comprensión de este museo en particular y, con él, de todos por los que tenemos la fortuna de caminarlo con algo de tiempo. Son libros que, por otro lado, también descolocan los cuadros: los sacan de paseo, los descuelgan y reorganizan. Ofrecen un montaje alternativo al que se encuentran, no tan alejado del de un cineasta o el del visitante que va componiendo su propio recorrido por esa colección que poco a poco va haciendo más suya.

Entre esta bibliografía destacan dos ensayos cuya aparición separa justo un siglo. Ambos recuerdan el privilegio que supone poder disfrutar de un recorrido por esas salas con la compañía adecuada. Eugenio d'Ors puso un hito en 1922 con *Tres horas en el Museo del Prado*, su obra con mayor fortuna editorial (fue tempranamente traducida al francés, algo más tarde al inglés, y ha conocido numerosas reediciones). Cien abriles han tenido que transcurrir para que alguien recoja con pleno éxito ese testigo. El libro de Estrella de Diego aparecido en 2022, *El Prado inadvertido*, da fe del cambio de sensibilidad que está moldeando las nuevas propuestas del museo y está destinado a acompañar a las generaciones venideras en sus paseos por las galerías como lo hiciera el de Xènius durante tanto tiempo. Un repaso a ambos revela cómo han ido variando estos recorridos,

unas formas especialmente sugerentes de concebir esa gran institución, clásica pero más fluida de lo que suele apreciarse.

D'Ors no deja entrever en el texto el cambio de rumbo que acababa de experimentar su situación personal cuando lo redacta al poco de cumplir los cuarenta años. Todavía estaba fresca entonces la herida de su defenestración por parte del nacionalismo catalán, que el autor se trata cambiando de aires: en 1921 viaja a Argentina y Uruguay, donde imparte cursos y da conferencias, y establece su residencia en Madrid. Lleva a Castilla, según el soneto que le dedica entonces Antonio Machado, «un amor que conversa y que razona, / sabio y antiguo —diálogo y presencia—». Ese año también publica un libro sobre Cézanne. A los pocos meses, aparece *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*. En sus páginas, el personaje de d'Ors regresa a la pinacoteca un día de abril, «cuando la vida no aprieta demasiado». Su paseo comienza rodeando el edificio de Juan de Villanueva, deleitándose en los árboles que lo guardan. El documental que Juan Fernández Santos realizó en 1968 a partir del texto (hoy disponible en la web de la institución), reduciendo las tres horas a algo más de veintitrés minutos, captura ese movimiento y unos espacios en los que todo ha cambiado y todo sigue igual.

Ese «amor que conversa y que razona» que captara Machado en su bosquejo lírico del escritor catalán sustenta el trato entre el generoso cicerone y quien sigue sus pasos por el museo. D'Ors recrea las explicaciones que ofrece a un mudo interlocutor, un joven inteligente y receptivo, poco versado en cuestiones artísticas. La relación entre el experto que perora y el visitante que parece acatar su discurso no presenta grietas en el texto. Ese talante sigue estando en el sustrato de las iniciativas pedagógicas que acompañan a quienes franquean la entrada del museo, de los polémicos “docentes” voluntarios al papel de los curadores o de las cartelas y lo que en ellas se incluye. Guiar el paseo, orientar el gusto y la reflexión, son actos generosos: implican compartir tiempo, conocimiento, hasta ciertas inseguridades... También, como cualquier gesto pedagógico, bordean la imposición, especialmente cuando parten de una cer-

tidumbre sólida y esa conversación machadiana queda reducida a una sola voz. El cicerone orsiano no deja espacio para la duda. Todo parecía tan sólido entonces.

Frente a los técnicos y eruditos, d'Ors se reivindica como «gustador de criterio independiente». Él, por descontado, nunca se hubiera dejado engañar por el falso primitivo que la autoridad de «miopes» académicos expuso cerca de Fra Angelico. El paseo junto a este «sincero amigo de la belleza» quiere provocar un efecto higiénico, «desvanecer el efecto de tanta literatura amplificadora» que satura al visitante, en lugar de clarificar o contribuir al disfrute. D'Ors desea limpiar la mirada, quitando las capas textuales que se han adherido a la retina del acompañante, nublando su visión. Pero lo que su compañero pueda pensar parece importarle incluso menos que las contribuciones de los académicos; será que el diálogo, para el escritor catalán, también contamina el criterio independiente. Tal desconfianza de las opiniones ajenas implica que cuando las ocurrencias se le resisten, en lugar de preguntar, d'Ors dictamina que la imagen en cuestión simplemente *es*. Tautologías aparte, si bien nuestro cicerone trata de desprenderse de la erudición contra la que clama, ensayando algo que querría ser un acceso directo a las imágenes, no puede evitar la mediación de su propia memoria lectora: pasa a Tiziano por el filtro de Nietzsche, supone que el peligro de dejar fuera del recorrido a Teniers obedecería a «un olvido freudiano», y la elegancia que aprecia en Van Dyck la opone a una noción de belleza deudora de Baudelaire.

Así que, desechando los parámetros de los especialistas, lo que hace es reafirmar el espíritu del letraherido, el del ensayista que se acerca al arte desde ese ángulo del amor que exalta una suerte de inocencia opuesta al conocimiento técnico. El guía d'Ors reniega de las convenciones historiográficas para formular un «orden estético» a partir de lo que entiende como una «historia universal de la sensibilidad». Su paseo por el museo no supone, por tanto, solo un desmantelamiento de las categorías heredadas para así liberar la mirada. Pretende poner «mucho orden» —el suyo—, «tanto como la complejidad histórica de lo real consienta sin traición». El objetivo es «clasificar autores y obras por su actitud es-

tética únicamente». Ese orden que dota de sentido tanto el recorrido madrileño de d'Ors como el más amplio proyecto *noucentista* en que lo enmarca se apoya en una racionalidad que él sabe es una posibilidad de tantas: una cartografía subjetiva cuya rosa de los vientos es cierta idea de clasicismo. El ensayista comparte con su contemporáneo Aby Warburg tanto la fijación por las pervivencias de lo clásico como el afán por explorar nuevas maneras de ordenamiento de la historia de las imágenes.

Su propuesta de orden tiene, claro está, una lógica no demasiado alejada de la que era predominante en su tiempo. Ambas, la peculiar de d'Ors y la que podríamos denominar institucional, parten de fundamentos hoy profundamente cuestionados. Es preciso reconocer que han estado en constante revisión, aunque la memoria es limitada y además los cambios pasan a menudo inadvertidos. «Los cuadros en el Museo no están siempre quietos», apunta d'Ors: también ellos caminan a su manera, o más bien los ponemos en marcha. El gran museo nunca ha sido un fósil, sino un organismo vivo y, por consiguiente, problemático: por sus puertas se cuelan muchas las tensiones de la calle. Durante su recorrido en esa memorable tarde de abril, d'Ors observa «mayor agitación y zarabanda que jamás». Su preocupación va más allá de una nostalgia anticipada, del temor al momento en que un día se le escatime el placer de los reencuentros esperados. Nuestro autor tampoco es un inmovilista. Aunque le inquiete que ciertas novedades perturben el sentido del paseo, es capaz de percibir en algunas de ellas el valor de la «osadía; el gesto rehabilitador, vindicativo». El que había, por ejemplo, en la exposición de un «santo de palo», la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena, pieza que acababa de retornar al Prado en 1921. La decisión expositiva que alaba d'Ors, viéndola sustentada en un «criterio pedagógico y decorativamente perfecto», resultó fugaz. Solo una docena de años más tarde la talla volvería a ser expulsada del recinto, con destino Valladolid.

Así que esas «ampliaciones y mejoras, que parecen un presagio, para cuando cumplidas, de largos años de afortunado reposo» han sido una realidad constante y a veces polémica, sobre todo cuando las mutaciones han

respondido a despertares críticos más contundentes. D'Ors era perfectamente consciente del relativo alcance los lanzallamas retóricos que seguían manejando los jóvenes vanguardistas, algunos todavía encandilados por la furia destructiva que Marinetti llevaba una década pregonando (con un temprano portavoz para España en Ramón Gómez de la Serna, quien tradujo y publicó al italiano en su revista *Prometeo*). Probablemente al autor barcelonés no se le había escapado la amenazante aparición de una lata de aceite industrial junto a la crátera de la portada de la revista *Grecia* en mayo de 1919, cuyo primer texto se titula «Las llamas en danza» y al que sigue un nocturno en el cual Pedro Garfias celebra una granada incendiaria. También resonaría el impacto del notorio impacto del artículo que Mariano de Cavia pergeñó en 1891, anunciando falsamente un catastrófico incendio con el que pretendió (y hasta cierto punto consiguió) que se subsanaran algunos de los muchos problemas logísticos que ponían en peligro la colección tras años de incuria de las autoridades políticas. Mediterráneo y clasicista, D'Ors aplaudiría a quienes salvaran *El Tránsito de la Virgen* de Mantegna «si un día el fuego debiese consumir todo este Museo». Afortunadamente, no han sido esas fuerzas las que han alterado el museo desde que d'Ors lo recorriera. Aunque quizás le habría sorprendido la solidez del ordenamiento que contempló: a grandes rasgos, ha durado cien años. Pero lo que entiende como el principal «designio que se complace en la diversidad» al referirse a la variedad estilística que habría de esperar el paseante está ya ampliando su significado.

Si d'Ors se encontraba en el Prado en medio del camino de su vida, sin dejar constancia expresa del refugio que le proporcionaba en un periodo personalmente difícil, para Estrella de Diego (Madrid, 1958) el museo ha sido uno de los escenarios principales de su existencia desde la infancia. Frente al rato de solaz que evoca el autor catalán, ella recorre y repiensa el Prado en su libro de 2022 cuando la vida le aprieta: la colección es un consuelo ante el domicilio que se inunda, la muerte apenas separada en el tiempo de ambos padres, el mundo entero en vilo por culpa de una pandemia que aísla a la escritora —como a todos, cuadros incluidos— durante

una temporada aciaga cuyo final se va posponiendo una y otra vez. Hasta sus paseos por las salas del museo se ven afectados por las circunstancias cuando, obligados por el largo cierre, tienen que convertirse en una experiencia de recuerdo que reorganiza el plano de la colección. Es un periodo particularmente agitado durante el cual se precipita un discurso que valora la fragilidad como una posición propicia para renovar la mirada.

Separada de la colección a la fuerza, Estrella de Diego vuelve a las galerías por los caminos de su memoria, en lo que se convierte en una actualización de esa arte mnemónica de Cicerón y Quintiliano, que concibieron una forma sistemática de acceder a los recuerdos mediante un recorrido por espacios reales o imaginados. Este deambular de la mente está emocionalmente cargado: la evocación de una imagen arrastra consigo escenas, compañías y pensamientos que a su vez alientan la conexión crítica, la reevaluación de lo antes asumido, renovándolo en cada nuevo paseo. Mediado por la memoria, el museo se revela como un espacio más de la geografía íntima de sus visitantes asiduos.

La autora sabe que en toda escritura hay algo de autobiografía, uno de sus temas predilectos, sobre el que ya reflexionó en profundidad en *No soy yo*. En el género del ensayo resulta baladí tratar de ocultar esta presencia: lo que se trata siempre *es en yo*. Un yo, por lo demás, que encuentra en la soledad —en el paseo, frente a las obras, frente al teclado— la compañía callada de algunos de los interlocutores que la han enriquecido a lo largo de los años: del viejo instructor de dibujo o la hermana que le lee los clásicos hasta los maestros en la distancia (de Borges a Lacan) y en la cercanía, de Bonet a Brown, o ese Gombrich cuya voz resuena recordándole la importancia de las exclusiones.

La conversación es continua, aunque el diálogo no aparezca como tal. Y en ella la pregunta recurrente es la de qué hacer con el viejo paradigma, el orden que a tantos parece el innegociablemente propio del museo en torno al cual se ha ordenado su vida personal y profesionalmente. Conocedora de su historia, e implicada en su futuro, de Diego pone sobre la mesa «si es lícito condenar al Museo del Prado a ser depositario de todas

las esencias del relato canónico; a no poder incorporar otras miradas en su propio relato». El Prado, patrimonio aparentemente intocable donde no procede el cambio... pero en realidad, de forma más o menos discreta, siempre mutante. También mutable: nada está del todo fijo en él, y lo menos sólido ha de ser la respuesta que genera entre sus visitantes. Cuando esta tiene más de pregunta que de asentimiento, el paseo ha sido particularmente provechoso.

El libro de Estrella de Diego invita a la deriva, al descubrimiento propio, mientras necesariamente sugiere una forma alternativa de recorrer el museo. ¿Cómo conseguir variaciones en el itinerario establecido sin imponer otro? Era un problema que la autora ya abordaba en *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad* (2014). La revisión del orden reinante, por supuesto, no está exenta de riesgos; entre ellos, el que supone para quien mira, que ha de partir cuestionando la propia estabilidad de sus creencias y durante un rato «perderá pie». Es un peligro inherente a cierto asomarse a lo oculto: «las traseras, físicas y metafóricas», lo que se queda en los almacenes o se arrincona en zonas de transición. También estas realidades menos visibles forman parte del museo. Está en las obras y en los visitantes, que lo arrastran en su intimidad. Cuando salgan de las galerías habiéndolo confrontado, ni ellos ni el museo serán los mismos. Replantearnos radicalmente el museo, lugar de memoria, implica cuestionarnos nuestra propia identidad. La paseante se diluye «en ese acto de contaminarme, de dejar de estar a salvo, en ese espacio provisional que implica mirar una pintura». Se trata de explorar qué caminos nos llevan a las visitas más sorprendentes, más enriquecedoras —para la institución y, con ella, para todos los que la frecuentan. Por ello, de Diego se pregunta acerca de las formas de mantener encendida la llama de la novedad iluminando las obras que perezosamente renunciamos a ver con atención inquisitiva, esa llama ante la que d'Ors se mostraba receloso y que a la ensayista también genera dudas.

La autora nos recuerda que al ímpetu de cambio debe acompañar el escepticismo con respecto a los itinerarios, tanto los heredados como los de nuevo cuño;

siempre aparecen guías que prometen liberación y frescura mientras exigen acatar nuevas ortodoxias de forma más o menos subrepticia. Ante ello, el ensayo presenta dos líneas de fuerza cuyas dinámicas aparentemente opuestas la escritora trata de reconciliar. Por un lado, de Diego explica la importancia para las prácticas museísticas —y más allá— de las reflexiones teóricas que han transformado nuestro paisaje intelectual desde los sesenta. Las contribuciones de un grupo de pensadores más heterogéneos de lo que a menudo se aprecia (Foucault, Derrida, Cixous...) señalaron nuevos caminos por recorrer. Sin su trabajo sobre otredades, diferencias o dicotomías la radical revisión de nuestro canon cultural no habría existido, o como mínimo, hubiera sido muy diferente. Por supuesto, advierte con razón, se trata de una labor marcada a su vez por otras exclusiones: algunas que vienen de atrás, otras nuevamente generadas, entre las que están, seguro, unas cuantas que todavía no percibimos. Por ello, de Diego también ilustra cómo estas consideraciones críticas deben seguir en marcha, caminando continuamente, para no anquilosarse. En los momentos de mayor pesimismo, teme que «esa teoría ha terminado por construir un mundo previsible, atrapado en un lenguaje de lugares comunes, en el fondo y pese a las apariencias, un mundo de nuevas exclusiones, carente de eficacia política, polarizado y solipsista». Con todo, su propio libro es muestra de que una interrogación incansable mantiene vivas esas estrategias de relectura: la clave es someterlas continuamente al choque de lo inesperado, cortocircuitar lo consuetudinario. Esto toma las formas más variadas: Faith Ringgold junto a Picasso y este junto a El Greco, y tras todos el borgesiano *Quijote* de Pierre Menard.

Por otro lado, como posible antídoto para esa temida esclerosis teórica, Estrella de Diego propone rescatar algo de «la vieja historia del arte». Entendamos esto como una reivindicación de la complejidad y de la confrontación directa de imágenes específicas, cada una un objeto capaz de generar teoría. También, como una apuesta por recuperar una perspectiva histórica sobre la que ensayar acercamientos teóricamente informados, pues «pensar solo desde el presente es quedarse con

muy poco: agua que se escapa entre los dedos». Como d'Ors, la autora se rebela contra las cronologías convencionales. Y como a Mieke Bal, le interesa explorar los límites de una *preposterous art history*, en la que una manera renovada de entender la cita y la alusión —con su carga estética, epistémica y política— reescribe el pasado tanto como este configura el presente. Ya sea desde la teoría o la historiografía —en realidad, partiendo de la necesaria combinación de ambas— es imperativo seguir variando la narración, impidiendo la clausura del relato; al fin y al cabo, nada queda completamente concluido en la historia (menos las energías de quienes la escriben). De ahí la centralidad de las preguntas, que son a su vez la fuerza motriz del ensayo como género y del museo como espacio de exploración.

De Diego reclama mirar de nuevo, apartando viejos y nuevos (pre)juicios para volver a estimar las imágenes. Aquí está la clave: una reevaluación constante no solo de las obras, sino de las maneras de acercarse a ellas. Sin desechar las que tendemos a dar por más que conocidas, por superadas. Este esfuerzo, del que participan ya muchos de los museos mayores del mundo, tiene en los más singulares acentos propios. La autora viaja desde su estudio hacia el MOMA neoyorquino, el Stedelijk neerlandés, el MASP brasileño... para volver, inevitablemente, al Prado, cargada de preguntas que animan una apreciación diferente. Quitando capas de barnices y viejas lecturas, cambiando el ángulo de visión, surgen nuevos relatos: un Prado que es todo lo de siempre pero también ahora lugar donde se revelan presencias homoeróticas, africanas, americanas, otras —todas constitutivas de lo que es ese espacio inigualable para comprender lo que son y han sido nuestras formas de mirar. El paseo conecta el interior del museo, solo aparentemente inmutable, con el trasiego de la ciudad, donde todo está en continua transformación.

De Diego nos urge a caminar por las galerías de siempre imaginando otro museo y otras maneras de pensar los individuos, de Clara Peeters o Rosa Bonheur o Francisco Pradilla a Leonardo da Vinci, pasando por Velázquez; también, las persistentes jerarquías establecidas entre los géneros, y las épocas, con esos bodego-

nes y tanto del XIX relegados al desván colectivo. Volver a mirar, o crear nuevas miradas, propias del tiempo en que estamos, que desplacen —sin desecharlas— las que hemos heredado. Apropiarnos así del museo generando discursos comunes a todos, sin borrar los trazos de nuestro propio camino. Y siempre con conciencia de que dejamos senderos inexplorados: «relatos sin aspiración a verdades absolutas; narraciones que surgen en los paseos, aunque sea desde la mesa de escribir». Sin aferrarse al orden recibido, ni demasiado miedo a extrañarse: acercarse a un orden nuevo solo para empezar a perderse de nuevo.

El orden que celebraba Eugenio d’Ors adolecía de dos omisiones que él apenas supo entrever: el mundo más allá de Europa y la aportación de las mujeres. Ha tenido que pasar un siglo para que viéramos movimientos significativos hacia la reconsideración de estas ausencias que sí reverberan en el centro del ensayo de Estrella de Diego. La exposición *Tornaviaje* (2021), conceptualizada por Rafael López Guzmán con la colaboración de Pablo F. Amador y Jaime Cuadriello, marcó un hito en la historia del Prado, poniendo por fin de relevancia en su espacio un elemento fundamental de la cultura española: América. Su protagonismo en el centro fue más fugaz que el paso de la *Magdalena* de Mena, pero parecería imposible seguir haciendo caso omiso mucho tiempo más del papel del imperio tanto en la constitución de lo que es la nación española como, más concretamente, en el legado artístico de la monarquía hispánica, materializado en este museo.

Nuestros ensayistas notan esta carencia con grados muy distintos de atención. Ambos parten de dos detalles en sendas obras capitales para señalar un trazo de este vacío de dimensiones continentales. Para d’Ors, el loro que Rubens «subrepticamente introducía» en su versión del *Adán y Eva* de Tiziano llevaba a Europa la riqueza y el impacto de las tierras americanas y asiáticas, índice de la influencia del «más allá geográfico en la sensibilidad europea». De Diego hace memoria sobre su propia variada experiencia americana, a la que retorna repetidamente en el libro. Y nos indica el comienzo de un sendero que une el Prado con su trasera ultramarina en el mismísimo

centro de la colección. Como han señalado otros investigadores, la arcilla del búcaro que se le ofrece a Margarita en *Las Meninas* procedería de América, de donde se importó la moda de devorar esos barroos sazonados para incrementar la palidez de la piel. El curioso dato le sirve a la autora para reflexionar sobre la ausencia del capítulo del imperialismo en la historia que construye el museo, el cual es, a su vez, un producto sobresaliente de la misma. Seguir ocultando el entramado colonial sobre el cual se sostenía el poder de la Corona española resulta ya una opción intelectual y moralmente indefensible (por ello se intenta argumentar estéticamente). Para de Diego tiene, además, una dimensión racial, pues la exclusión de la conquista deja fuera también la hibridez intrínseca a la experiencia americana:

me pregunto por qué la obstinación de mantener «puro» el discurso del Prado a través de los siglos... sería extraordinario que esos cuadros americanos volvieran al Museo del Prado para actuar como guerrilleros en las salas «dimpias» y blancas. Sería un modo de interrumpir la calma tensa sobre las relaciones coloniales del XVI y XVII, camufladas con frecuencia en las traseras de la pintura española, entre tanta narrativa del poder. Sería revelador que «dos mulatos» regresaran al Prado definitivamente para confrontarse con la realidad de otras piezas. Y después esas piezas consigo mismas. ¿De qué manera se modificaría el relato del propio museo, el relato colectivo de los visitantes del Prado, el mío?

Tocaría completar de forma decisiva el relato presentado en el museo con un gesto que, para d’Ors, probablemente sería de «zarabanda y desorden», pero al que es difícil negarle una lógica histórica irreprochable. El reconocimiento de la americanidad del Prado, elemento fundacional aunque todavía invisible para quienes son incapaces de intuirlo en los y lodos, acentuaría la singularidad de la colección (algo innecesario) y haría de la institución más emblemática de la cultura española un auténtico centro de gravedad del mundo hispánico. Añadiría al paseo una etapa tan compleja como fascinante.

En estos dos recorridos separados por un siglo resultan todavía más divergentes los acercamientos a la presencia de las mujeres en el Prado. Solo muy tangencialmente hace d’Ors referencia a ello, apuntando con

apenas contenido desagradado que «cuando el triunfo de la femineidad [sic] se introduce en un clasicismo, inevitablemente lo corrompe un poco . . . entran, con ellas, el *pathos*, las lágrimas, la sensualidad». De Diego es una de las pioneras de la historia del arte feminista en España: baste recordar que su tesis doctoral sobre las pintoras del XIX sigue reeditándose (algo de esto hay también en su querencia por la producción de ese siglo menospreciado por d'Ors). A pesar de esas credenciales, habrá quien encuentre problemático que se sitúe un momento en un margen del camino para pararse a cuestionar

si es la teoría lo que ha conseguido este logro, esta visión crítica. Si ha conseguido desbaratar el discurso más allá de que entren en él las mujeres... o si la teoría es ahora esa nueva ortodoxia que ha perdido su energía por completo; si la teoría no es más que un nuevo discurso hegemónico.

Este dilema no es una conclusión, sino algo que la autora nos invita a considerar como forma de reactivación. Ella misma lo pone en práctica en páginas brillantes como las que logran desmontar varias exclusiones a la vez a partir de un motivo tan imprevisible para ese propósito como pudiera serlo el Cid.

Caminar lleva al agotamiento, y —bien lo advierte la autora— también los discursos tienen sus cadencias. En ocasiones toca hacer una pausa y plantearse los pasos que han de seguir. Vencido, finalmente, por las cuatro (que no tres) horas invertidas en su visita al Prado, incapaz de encontrar una fórmula satisfactoria frente a lo que se le aparece como el misterio de Rembrandt, el cicerone d'Ors balbucea: «vámonos». Como escueta conclusión del recorrido subraya «la necesidad de volver». Seguro que en esto de Diego estaría de acuerdo con él. Y en la siguiente ocasión le sugeriría preguntarse, al menos, por dónde debería dar comienzo el nuevo paseo.

Estas peculiares marchas por el museo no equivalen a las del *flâneur* o *flâneuse*, que curiosean por la ciudad sin objeto ni rumbo fijo y tampoco pretenden dejar un registro sobre lo que se van parando a observar. Tampoco son las de quien trisca por los campos entre meditabundo y extasiado y luego se sienta a relatar su marcha por escrito, salpimentando la narración de reflexiones. Pero

todos estos caminantes comparten el gozo del movimiento y la observación que lleva a sorpresas de distinto cariz: a veces provocada por algo completamente inesperado, otras al redescubrir la diferencia en lo familiar —lo inadvertido, siempre cambiante hasta en un museo con dos siglos de historia y paseos.

Referencias

- Afnoguénova, Eugenia. *The Prado: Spanish Culture and Leisure, 1819-1939*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Bagué Quílez, Luis. *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*. Madrid: Fórcola, 2016.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bowlby, Rachel. *Talking Walking: Essays in Cultural Criticism*. Brighton: Sussex Academic Press, 2018.
- Calvo Serraller, Francisco. «Breve historia del Museo del Prado». *Anales de Historia del Arte* 29, 2019, pp. 29-55.
- Diego, Estrella de. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- . *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra, 2014.
- . *El Prado inadvertido*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- D'Ors, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*. Madrid: Caro Raggio, 1922.
- Springgay, Stephanie y Sarah E. Truman. *Walking Methodologies In a More-than-Human World: WalkingLab*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018.

Filmografía

- Fernández Santos, Jesús (dir.) *La víspera de nuestro tiempo. Tres horas en el Museo del Prado*. Documental basado en textos de Eugenio D'Ors. RTVE, 1968.
- Godard, Jean-Luc (dir.) *Bande à part*. 1964.

