

1-1-2013

# El Neocatolicismo, la Exhibición de Figuras Humanas y las Capillas Ardientes en el Museo del Prado

Eugenia Afinoguénova

Marquette University, [eugenia.afinoguenova@marquette.edu](mailto:eugenia.afinoguenova@marquette.edu)

---

Published version. "El Neocatolicismo, la Exhibición de Figuras Humanas y las Capillas Ardientes en el Museo del Prado," in *Las Artes y la Arquitectura del Poder*. Ed. Víctor Mínguez. Castelló de la Plana: Universitat Jaume, 2013. [Publisher Link](#). © Universitat Jaume 2013.

# *El neocatolicismo, la exhibición de figuras humanas y las capillas ardientes en el Museo del Prado*

EUGENIA AFINOQUÉNOVA

MARQUETTE UNIVERSITY (WISCONSIN, EE. UU.)

**Resumen:** La ponencia analiza cinco capillas ardientes que se instalaron en el Museo del Prado entre 1894 y 1922. Ofreciendo una re-exanimación de la cultura funeraria finisecular y de las estrategias de exhibición del cuerpo humano y prestando atención al desarrollo del concepto del arte público laico en España, se analizan las representaciones visuales y discursivas de capillas ardientes de los directores del Museo Federico de Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvares (1901), y Aureliano de Beruete (1922), así como la capilla ardiente de Mariano José de Larra, José de Espronceda y Eduardo Rosales, instalada en el Prado durante el traslado de sus restos al Panteón de Hombres ilustres en 1902.

**Palabras clave:** Museo del Prado, siglos XIX y XX; capillas ardientes; cultura funeraria; cuadros vivientes (*tableaux vivants*); laicización; Federico de Madrazo; Panteón de Hombres ilustres.

**Abstract:** The paper analyzes five mortuary chapels installed at the Prado Museum between 1894 and 1922. Re-examining turn-of-the-century funeral culture and the strategies of exhibiting human bodies, and paying special attention to the development of the notion of laic public art in Spain, the author analyses the visual and textual representations of the mortuary chapels of the museum directors Federico de Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvares (1901), y Aureliano de Beruete (1922), alongside the

mortuary chamber of Mariano José de Larra, José de Espronceda, and Eduardo Rosales installed at the Prado in 1902, when their remains were being transferred to the Panteón de Hombres ilustres.

**Keywords:** The Prado Museum, 1894-1922; mortuary chapel; funerary culture; *tableaux vivants*; laicization; Federico de Madrazo; Panteón de Hombres ilustres.

En la variada escenografía funeraria finisecular era común abrir las residencias privadas o los espacios públicos para el último homenaje a los recién fallecidos. Las misas fúnebres podían celebrarse en las viviendas particulares que entonces admitían a personas ajenas, con o sin invitación. En cambio, la instalación de una capilla ardiente en un lugar público, normalmente costeada por el gobierno o por alguna corporación, simbolizaba la importancia social del finado. Percibidos como umbrales entre la vida activa y la fama póstuma, estos espacios anticipaban, sobre todo, cómo se iba a codificar la memoria del fallecido. Al morir el compositor Francisco Asenjo Barbieri (1824-1894), la capilla ardiente fue instalada en su biblioteca personal que él había legado a la nación. La capilla ardiente del *krausoinstitucionista* Eduardo Pérez Pujol (1830-1894), historiador, teórico y catedrático de derecho, fue instalada en la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia, de la que había sido rector. De similar manera, la capilla de Pedro de Madrazo (1816-1898), el autor de los catálogos del Museo del Prado, fue instalada en la Academia de San Fernando para señalar que, a pesar de haber sido también miembro de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, su mayor contribución había sido el trabajo como Secretario de la RABASF. Los periodistas describían con ahínco estas instalaciones y los artistas (y, más tarde, los fotógrafos) las retrataban con atención especial al detalle. Para los contemporáneos las honras funerarias sonaban a la fama, la herencia y la trascendencia.

La costumbre de usar edificios públicos para las capillas ardientes, sin embargo, sólo explica una parte de lo que pasaba en el Museo del Prado entre 1894 y 1922. No resulta tan difícil comprender por qué el Museo fue escogido como lugar del último homenaje a los directores Federico Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvarez (1901) y Aureliano de Beruete (1922). Pero, ¿por qué en 1902 se exhibieron en el Museo los restos mortales de Luis Rosales, Mariano José de Larra y José de Espronceda? ¿Cómo se pudo abrir el Museo a las multitudes e instalar los candelabros para velar los cuerpos de los directores que en vida habían puesto tanto empeño en restringir el acceso y el uso del fuego en el edificio? Y, más importante, ¿qué nos revelan las capillas ardientes sobre las actitudes hacia el Museo por parte de la sociedad finisecular? Como pretendo demostrar a continuación, tales usos excepcionales del Prado apuntan a una serie de facetas que todavía no han recibido suficiente atención. En primer lugar, las escenografías funerarias permiten ver hasta qué punto el consumo del arte público dependía de las actitudes religiosas hacia la pintura y la escultura. En segundo lugar, las «exhibiciones de cadáveres» (como se llamaban estas instalaciones) en el museo de arte revelan la presencia de los nuevos estándares de la exposición promulgados desde los museos de cera que entonces se pusieron en boga en varios países europeos, tales como el Musée Grévin parisiense. Uniendo la estética elitista y el arte popular, la exhibición

de los cuerpos humanos en el Prado puede estudiarse como manifestación de la cultura visual de la clase media. Un conjunto de grupos sociales de varia procedencia y fines ideológicos a menudo incompatibles<sup>1</sup>, la burguesía española de finales del siglo se adhería a los valores culturales que también eran híbridos pero que tendían a movilizarse en los rituales de la unidad nacional. Así, un análisis de los ritos funerarios que tuvieron lugar en un museo nacional que no había perdido todavía sus conexiones con el Antiguo Régimen, como lo era el Museo del Prado, arroja luz a lo que entendían por arte y por museo las elites y las masas urbanas a finales del siglo XIX y principios del XX.

### *La cultura de la muerte y las capillas ardientes en el fin del siglo*

Aunque la cultura de las «capillas ardientes» se arraigaba en los rituales funerarios reales del Siglo de Oro<sup>2</sup>, en las fechas que abarca el presente estudio estas estructuras efímeras ya eran parte de la vida de las clases media y alta. En muchos casos, la decisión de instalar una capilla ardiente y la selección del lugar no eran prerrogativas del finado ni de su familia, sino del gobierno y de las corporaciones. Éstas, a su vez, tenían que guiarse por las consideraciones del orden público. El caso más espectacular fue el debatido entierro de José Zorrilla en 1893. Un elocuente artículo que en aquella ocasión publicó Mariano de Cavia hacía claro que importantes sectores de la sociedad consideraban oportuno rendirle homenaje militar correspondiente a un héroe nacional y designar como lugar de la despedida la rotonda de San Francisco el Grande<sup>3</sup>. Sin embargo, el gobierno y la Real Academia de la Lengua decretaron instalar la capilla ardiente en la sede de dicha Academia entonces situada en la Calle Valverde. Cavia arremetía contra la decisión de rendir honras fúnebres en esta «ruin y destartada casa» y contra la negativa del gobierno que la procesión funeraria pasara frente al Teatro Español y el Monumento a Calderón. Mientras tanto, *La Dinastía* (el diario católico de Barcelona) denunciaba la «brutalidad del populacho», justificando las «vallas materiales» y lamentando la debilidad de las «vallas morales» que no impidieron que los reunidos al entierro rompieran los cristales y profanaran tumbas en el cementerio<sup>4</sup>. Las autoridades parecían haber aprendido la lección; en 1920, cuando murió Galdós, su féretro fue instalado en la Casa de la Villa; durante este entierro no se registró ningún acto destructivo.

Si la calle finisecular era un lugar de movilizaciones, el emplazamiento de la capilla ardiente constituía una decisión estratégica de alta importancia política. Así, el que Emilio Castelar, muerto en 1899, tuviera dos capillas ardientes reflejaba tanto el miedo a los

---

1. Véase, por ejemplo, Núñez Seixas, José Manuel, «¿Una clase inexistente? La pequeña burguesía urbana española (1808-1936)», *Historia Social* 26, 1996, pp. 19-45.

2. Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, p. 55 *et passim*.

3. Cavia, Mariano de, «Los precedentes», *El Liberal*, Madrid, 25 de enero de 1893, pp. 1-2.

4. «Notas sueltas», *La Dinastía*, Barcelona, 27 de enero de 1893, p. 2.

disturbios como el debate sobre su herencia política. Castelar falleció en Murcia sin dejar testamento; su pariente más cercano supuso que le hubiera gustado reposar al lado de su hermana en el cementerio de San Isidro en Madrid y se tuvo que traer su ataúd en tren. La primera capilla ardiente se instaló en la sala de espera de primera clase en la estación de Atocha; por miedo a las aglomeraciones, el espacio fue vigilado por las fuerzas de orden público. Asegurando así que el homenaje masivo tuviera lugar en un lugar amplio, controlable y relativamente apartado del centro de la ciudad, las autoridades procedieron a transportar el féretro a la segunda capilla, más oficial, instalada en el edificio del Congreso. Allí la afluencia de la gente era tal que se tuvo que cerrar las puertas «pues era tanta la gente que pugnaba por acercarse, que las barandillas cedieron»<sup>5</sup>. Mientras tanto, la familia del difunto protestaba contra el plan de entierro elaborado por el Gobierno<sup>6</sup>.

A finales del XIX la muerte no era ya lo que había sido. A lo largo del siglo la técnica del embalsamamiento de cadáveres estaba experimentando continuo desarrollo. En 1894, sólo unas semanas antes de que muriera Federico de Madrazo, salía publicada una sensacional biografía del Doctor Velasco, fundador del Museo Antropológico en Madrid. El autor, un antiguo amigo de Velasco el médico Ángel Fernández Pulido tenía cosas que contar sobre las indeseables consecuencias del progreso científico, recordando el pintoresco afán que tenía su colega por el cadáver embalsamado de su hija<sup>7</sup>. Si en los siglos pasados el embalsamamiento sólo había sido disponible para los monarcas, en los noventa muchos españoles adinerados ya tenían que tomar decisiones sobre la conservación (o no) de su propio cuerpo para incluirlas en la testamentaria<sup>8</sup>. Es lo que hizo, entre otros, Federico de Madrazo.

El público siempre había sentido fascinación por ver las señales de la descomposición, y los eventos de principios del siglo, formativos para la nación española, habían servido para encauzar esta mórbida curiosidad en la corriente de prácticas cívicas. La apertura de las tumbas de Daoíz y Velarde en 1814, por ejemplo, animó a los testigos a combinar la información gráfica sobre el estado de sus cadáveres con comentarios patrióticos<sup>9</sup>. La creciente disponibilidad del embalsamamiento sólo añadía un tema más a estos debates cívico-mórbidos. Así, tres semanas antes de la muerte de Federico de Madrazo la España torera seguía el estado del cadáver y el posterior embalsamamiento de Manuel García, *El Espartero*, un torero sevillano muerto por un toro en Madrid.<sup>10</sup> Estos y otros informes indican que el embalsamamiento, además, daba forma científica y legal a los miedos de declarar muerta a una persona

---

5. «El cadáver de Castelar», *La Época*, 27 de mayo de 1899, p. 3.

6. «Un incidente», *La Época*, 27 de mayo de 1899, p. 2.

7. Fernández Pulido, Ángel, *El Doctor Velasco*, Madrid, E. Teodoro, 1894.

8. Sobre la evolución del embalsamamiento y las decisiones de dar o no dar permiso a abrir el cuerpo, véase Varela, *op. cit.*, pp. 88, 143-146.

9. *El Conciso*, 3 de mayo de 1814, p. 6; un informe detallado sobre el estado de sus cadáveres, presentado como «testimonio auténtico», se publicó en un artículo firmado por *Un madrileño*, «Siete estaciones del buen patriota», *El País*, Madrid, 2 de mayo, 1908, p. 3.

10. «El último tributo», *El Enano*, 29 de mayo de 1894, p. 1.

viva. Según la legislación de finales del siglo, no se permitía embalsamar el cuerpo sin haber dejado pasar veinticuatro horas.

Así, la muerte finisecular era un acto que necesitaba testigos, y la contemplación de cadáveres se convertía en una parte importante de la cultura visual que no sabía distinciones de clase. Creciente número de instalaciones museísticas que retrataban escenas de muerte o asesinatos alimentaban la moda de ver los cadáveres, encauzándola hacia el arte. Pero como señala Mark B. Sandberg, la contemplación de los cadáveres reales y los simulados exigía la misma mirada, cargada de emoción y atenta al detalle<sup>11</sup>. De ahí que las ejecuciones públicas, los «gabinetes de horrores» en el Museo de Cera de Madame Tussaud y el Museo Grévin, en realidad, atraían el mismo tipo de espectadores, a pesar de que unos pretendían despertar pasiones y otros educar sobre la historia y dejar constancia de sus personajes ilustres. Lo que queda fuera del estudio de Sandberg es que las capillas ardientes también formaban parte del mismo círculo de fenómenos. Movilizando las emociones y actitudes morales afines a la contemplación de *escenas vivas*, las capillas ardientes añadían a esta experiencia visual una dimensión sacramental que no tenía cabida en los museos de cera.

A diferencia de otros tipos de *escenas* (tales como, por ejemplo, los *tableaux vivants* o las instalaciones históricas de cera), las capillas ardientes incluían cuerpos reales aunque sin vida y se diseñaban como retablos polisémicos que conectaban el mundo terrenal y el más allá. En el espíritu del historicismo modernista, las capillas ardientes de los venerandos públicos finiseculares remitían a varios prototipos a la vez. Descendiendo de las cámaras funerarias barrocas<sup>12</sup>, estas instalaciones incluían un tarimón con gradas de ascenso, donde se instalaba un lecho rodeado de cuatro columnas con un dosel. Encima se ponía el féretro, en posición inclinada, para facilitar la contemplación. Se formaba, de esta manera, una especie de túmulo, alrededor del cual en el Siglo de Oro se instalaban los altares para decir misas. Los altares improvisados también aparecían en algunas capillas decimonónicas, rodeados de múltiples velas (el diseño que se debía al prototipo de *castrum doloris* de los ritos funerarios papales). Los túmulos reales se componían de varios cuerpos que significaban el poder temporal en la tierra, el triunfo de la muerte, y a la gloria póstuma y la perduración de la dinastía<sup>13</sup>. Aunque mucho más modestas, las capillas modernas también empleaban estos elementos para designar la importancia social del finado o su estatus. Y mientras los túmulos monárquicos hacían uso de referencias a los estilos arquitectónicos del pasado para anunciar las genealogías reales, estas nuevas capillas remitían a las ideas de la memoria, la desaparición y la permanencia.

Los dibujos, aguafuertes, grabados y fotografías de las instalaciones funerarias eran el género común para finales del siglo XIX, bien representado, por ejemplo, en *La Ilustración*

---

11. Sandberg, Mark B., *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

12. Varela, *op. cit.*, pp. 83-85.

13. Varela, *op. cit.*, pp. 51-52.



*española y americana*. Trazados para conservar estas efímeras estructuras, las reproducciones se perciben ahora como partícipes de la eterna batalla contra el tiempo, el gran debate entre la desaparición y la permanencia. Juan José Martín González señala que los artistas españoles de la Edad Media evitaban fijarse en las señales de la descomposición de la carne o pintar los esqueletos, tan comunes entre los pintores nórdicos<sup>14</sup>. Las imágenes de las capillas ardientes continuaban la tradición, transmitiendo una gama de mensajes que no sólo involucraban la muerte, sino también la conservación. Cuando el finado era artista, las imágenes de su capilla ardiente incluían, además, mensajes meta-pictóricos sobre el arte. Así eran, por ejemplo, los dibujos al natural de la capilla ardiente del artista Casto Plasencia instalada en su estudio (1890) hechos por Joaquín Sorolla y Maximino Peña. El primero (Fig. 1) establecía un diálogo entre la estructura funeraria y un cuadro sin acabar todavía en el caballete. El segundo (Fig. 2) colocaba en el primer plano la paleta y los pinceles del artista y dejaba ver al fondo una armadura medieval «velando» el cadáver y posiblemente apuntando a la caballerosidad del finado y sus interés por la historia.

### *12 de junio de 1894: el entierro de Federico de Madrazo*

Federico de Madrazo había pedido un entierro monacal: su testamento especificaba que el artista quería ser enterrado vestido de monje franciscano, en un ataúd simple de hierro negro, y sin embalsamar el cuerpo. De esta manera, la exhibición de su cadáver rompía con el ideal de un entierro ascético que se había imaginado el difunto, cuyas ideas neocatólicas eran bien conocidas. Una noticia publicada en *El Día* indica que la decisión de exhibir al público su cuerpo y hacerlo en el Museo del Prado salía del Círculo de Bellas Artes y había sido consensuada con el secretario y futuro sucesor de Madrazo, Vicente Palmaroli<sup>15</sup>. Entonces, estas pompas funerarias transmitían las actitudes hacia la muerte y lo que podría llamarse *la cultura de la exhibición* que profesaban las élites y los artistas de aquel entonces.

Para comprender la magnitud de cambio que suponía la instalación de la primera capilla ardiente en el Museo del Prado en 1894, bastan dos observaciones. La primera: nunca antes de esta fecha había el Museo del Prado cobijado un acto público. Mientras existen noticias de bailes celebrados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, los directores del Prado habían celosamente protegido su establecimiento de cualquier uso que no fiera el disfrute del arte. En 1890, por ejemplo, Federico de Madrazo se había negado a la petición del Ayuntamiento

---

14. Martín González, Juan José, «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 38, 1972, pp. 267-285.

15. «Don Federico de Madrazo», *El Día* 12 de junio 1894, p. 1.

de Madrid a instalar un colegio electoral en la rotonda del Museo<sup>16</sup>. Cuatro años después, el cuerpo de Madrazo estaba expuesto en la misma rotonda para el público multitudinario comparable con el que se había reunido meses antes para el funeral de Zorrilla<sup>17</sup>. El segundo detalle: a partir de 1891, cuando Mariano de Cavia anunció en el famoso artículo que el Museo del Prado se había quemado, no sólo los directores, sino también sus superiores en el Ministerio de Fomento y un amplio público estaban velando por la seguridad de la colección. El mismo Palmaroli, quien autorizó la capilla ardiente de Madrazo, una vez nombrado director del Prado, iba a prohibir el uso de la calefacción hasta que no se reemplazaran las cubiertas de madera por las de metal<sup>18</sup>. Y sin embargo, los que venían a despedirse de Federico Madrazo el 12 de junio de 1894 vieron un impresionante panorama de 132 velas en el centro de la rotonda, entre los crucifijos de madera tallados, al lado de la cama imperial, y rodeados de terciopelo inflamable. ¿Cómo fue posible celebrar en el Museo un acto al que el propio Madrazo sin duda se hubiera opuesto?

Las descripciones y las representaciones gráficas nos pueden prestar algunas claves. Se conservan dos imágenes de esta capilla ardiente. El dibujo de José Garnelo sólo muestra la cara del artista vestido con la capucha de franciscano (Fig. 3). No se ve ninguna instalación funeraria y el artista es indistinguible de un monje<sup>19</sup>. En cambio, el dibujo de Alejandro Ferrant Fischermans publicado en *La Ilustración española y americana* (Fig. 4) hace prácticamente invisible el cuerpo del artista, colocado en el fondo de la rotonda. El cadáver yace en un ataúd semi-inclinado bajo un dosel. A los pies del tarimón cubierto de un tapiz se ven esparcidas una veintena de coronas, entre las que se destaca una, adornada con una paleta y los pinceles. Hombres y mujeres con trajes que indican su variada procedencia social están de pie o sentados sobre las bases de las columnas. La imagen venía acompañada de una foto que retrataba el exterior del museo durante el traslado del féretro. Una multitud de personas aparecía llenando todos los tramos de la escalera, mientras las carrozas ocupaban todo el espacio del acceso. Así, mientras el dibujo de Garnelo trazaba un camino de salvación del artista abrazando la virtud monacal, el de Ferrant proyectaba la pervivencia del arte más allá de la muerte. Mientras tanto, la foto ofrecía un comentario sobre la fama.

Pero Ferrant, además, empleó en su dibujo una cita iconográfica de alto simbolismo, colocando en el primer plano una cortina entreabierta. Esta referencia al «velo rasgado»

---

16. AGA Cultura, Caja 31 6797, Carta del Ayuntamiento del 18 de noviembre, respuesta de Federico de Madrazo del 22 de noviembre de 1890: «que no existe precedente de que ni el vestíbulo del Museo ni en ninguna de sus salas ni dependencias hayan jamás servido al objeto indicado, y que aun cuando en las actuales circunstancias se considera oportuno hacer una excepción, en el mencionado vestíbulo, no podría hacerse hoy por hallarse convertido en una sala de exposición donde figuran, provisionalmente, las mas preciosas obras de arte de la Sala en construcción de la Reina Isabel, las cuales no pueden colocarse en otra sala alguna».

17. «El entierro de D. Federico Madrazo», *El Liberal*, Madrid, 13 de Junio de 1894, p. 2.

18. La enciclopedia del Museo del Prado, <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/palmaroli-y-gonzalez-viceite/>.

19. González López, Carlos, «Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando,» *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1994, Número 79, pp. 387-418, p. 407.



convertía, simbólicamente, la rotonda del Prado en un templo, la capilla ardiente en un altar y al finado en un partícipe del destino de Jesucristo. Como autor de decoraciones murales de muchos templos madrileños, entre los cuales se destacan las de San Francisco el Grande, Ferrant no podía ignorar el paralelismo entre su representación de la capilla ardiente en el museo y los grandes santuarios modernos. La representación del cadáver en el museo que enlazaba el arte pictórico con el objeto de culto venía, así, de mano de un artista cuyo genio José Francés llamaría místico «suave, dulce, de un sano y confortador optimismo»<sup>20</sup>. Fue este tipo de mensaje confortador de la resurrección del arte el que transmitía el dibujo. «El templo ha sido digno del dios», resumía metafóricamente el evento el periodista de *El Álbum Ibero-Americano*<sup>21</sup>.

Mientras los artistas ofrecían interpretaciones místicas del entierro, los periodistas veían la capilla ardiente como un *tableau vivant*. El autor de la noticia *El Día* citada arriba ponía hincapié en la fastuosidad del arreglo:

En el centro de la rotonda, alfombrada con un magnífico tapiz, se colocó una gran cama imperial, de talla, de ébano, cuyas colgaduras son de terciopelo negro guarnecidas de galón de oro.

Rodeaban el túmulo dieciocho blandones de metal dorado, y en las esquinas cuatro pedestales grandes de talla, con diez luces cada uno.

Sirviendo de testero estaba colgado el Cristo, de Velázquez, entre las dos columnas, frente a la puerta de la Sala Italiana, cubriéndose con negros tapices los intercolumnios restantes de la rotonda.

Allí han velado el cadáver muchos de los discípulos del insigne maestro<sup>22</sup>.

La descripción asocia la capilla ardiente con el prototipo de las cámaras funerarias barrocas y los túmulos reales que, según Varela, se habían basado en una serie ritualizada de reglas inmutables<sup>23</sup>: el tarimón, un tapiz, un lecho rodeado de columnas con un dosel. Pero había una gran novedad en el túmulo de Madrazo: en lugar de un altar, allí estaban los cuadros del Museo. *El Día* mencionaba *El Cristo* de Velázquez en el testero del lecho mortuario; otras fuentes afirmaban que a la cabecera de la cama estaba *La Inmaculada* de Murillo, mientras el cuadro de Velázquez colgaba más arriba, por encima del lecho:

Rodeaban la lujosa cama imperial treinta y dos candelabros de talla, conteniendo 132 luces. A los pies de cadáver, como a los lados, se veían veintiocho hermosísimas coronas, llamando poderosamente la atención la de los discípulos de la Escuela especial de Pintura, que era enorme, formada de flores naturales combinadas con exquisito gusto y conteniendo en el centro una paleta con sus pinceles correspondientes. A la cabecera de la cama imperial, destacando sobre la amarillenta y fría faz del ilustre muerto, veíase una de las más inspiradas

---

20. Francés, José, «El Homenaje a Ferrant», Año Artístico 1915, p. 68.

21. Prat y Gil, Eugenio, «Crónica», *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 22 de junio de 1894, p. 2.

22. «Don Federico de Madrazo», *El Día* 12 de junio 1894, p. 1.

23. Varela, *op. cit.*, pp. 83-85, 119-120.

*Concepciones* de Murillo, contrastando de un modo soberano, el rostro lleno de luz y de divina belleza de la Inmaculada, con el severo y yerto del cadáver; y por último, como coronamiento de tanta majestad y de arte tanto, en lo alto, arrancando de la cornisa tallada del lecho mortuorio, iluminado tenuemente por la luz cenital de la lucerna de la cúpula, se erguía el soberano y famoso *Cristo* de Velázquez.<sup>24</sup>

Se trataba, entonces, de un túmulo de a tres niveles: 1) el terrenal a los pies y a los lados de la cama, simbolizado por las coronas, 2) el umbral entre la muerte y la salvación, hecho visible en el cadáver velado por la Virgen, y 3) el reino eterno del Señor bajo la cúpula y alumbrado por la luz cenital. Pero aquí está la pregunta: ¿qué papel cumplían en tal contexto los cuadros del museo? ¿Simbolizaban las obras de arte la genealogía profesional del artista, o, al contrario, estaban allí como objetos simbólicos que estaban allí para que le alma superara las penas?

Los periodistas evaluaban la capilla ardiente en términos pictóricos del colorido, luces y sombras, destacando el juego estético entre el color del cadáver, el colorido de los cuadros, y la luz de las velas. Parece, entonces, que los contemporáneos preferían comprender la capilla como un arreglo más visual que simbólico y utilizaban la mirada estética para darle sentido a esta nueva experiencia. Otra serie de descripciones, sin embargo, deja constancia de una doble actitud, —artística a la vez que simbólica,— hacia estos cuadros. Así informaba, por ejemplo, *La Época*:

El pórtico y rotonda de entrada habían sido convenientemente dispuestos para recibir el cadáver. Entre las dos columnas de piedra que hay en la última plataforma de la escalera, delante de la puerta principal y pendiente del techo, colocóse una cruz de hojas de laurel, entre dos pabellones de crespón, recogidos con anchas cintas de seda a las propias columnas.

En la rotonda, púsose de cuerpo presente el cadáver del ilustre artista. *Sus facciones delicadas y correctas, su blanquísima barba, recortada; su enjuto y pajizo rostro; la rigidez de aquel cuerpo, vestido con el hábito ceniciento de los Franciscanos; echada sobre su cabeza la capucha, y calzados sus pies con toscas sandalias, infundía respeto.*

De columna a columna se cerró el círculo con paños enlutados, de terciopelo, y la cornisa, todo alrededor, fue festoneada, formando ondas y pabellones de laurel.

A la cabecera de la soberbia cama imperial, por iniciativa del Sr. Palmaroli, se colocó en la parte exterior el «Cristo» de Velázquez, y bajo el dosel de la misma, la «Concepción» de Murillo, *imágenes que simbolizan el espíritu católico y asocian el recuerdo de aquellos dos grandes artistas a los últimos honores tributados a Madrazo.*

Rodean y alumbran el túmulo 12 candelabros de talla, de a siete velas; 2 candelabros, y cuatro pedestales con ángeles, de siete ciclos cada uno. Formando un total de 132 luces. Alrededor del féretro, y sobre el tapiz que cubría el suelo, manos cariñosas tendieron una alfombra de flores naturales, que perfumaban aquel recinto.<sup>25</sup>

---

24. «El entierro de D. Federico Madrazo», *El Liberal*, 13 de junio de 1894, p. 2.

25. *La Época*, 12 de junio de 1894, p. 3, énfasis añadido.

De nuevo, el periodista interpretaba la instalación estéticamente, sugiriendo que la yuxtaposición del cadáver y las obras maestras de Velázquez y Murillo construía un nuevo relato sobre el canon español en que Madrazo acababa de ser incluido. Pero al lado de esta interpretación aparecía ya otra, que *volvía a lo divino* el relato sobre la fama del difunto artista atribuyendo a Murillo y Velázquez el «espíritu católico». La doble función de los cuadros se manifestaba, quizás, de la forma más elocuente en «la cruz de hojas de laurel» que descendía del techo: un símbolo cristiano hecho del material de las coronas que los antiguos usaban para glorificar a sus héroes y a sus dioses. Desde esta segunda perspectiva, los cuadros de Murillo y Velázquez formaban parte de la composición no sólo debido a su belleza, sino también por una razón opuesta: la de ser símbolos transparentes de lo divino. La fragancia de las flores disipadas en el suelo de la rotonda que menciona el periodista de *La Época* ponía punto final a esta composición cuyo protagonista se representaba como artista santo.

Sorprendentemente, el quien dispuso descolgar al *Cristo Crucificado* y a la *Inmaculada* e incluirlos en el arreglo no debía de ser otro que el Secretario del museo Vicente Palmaroli. La estructura vertical de la composición sugiere, entonces, que también para la dirección del Museo, los cuadros eran, a la vez, obras maestras y creaciones del espíritu que se destacaban tanto por su belleza como por su transparencia: la capacidad de hacerse invisibles para dar forma a sus inmateriales protagonistas. En los años sesenta y principios de los setenta, Pedro de Madrazo, el hermano de Federico, había afirmado que el arte español era inherentemente religioso.<sup>26</sup> El uso de los cuadros en las capillas ardientes sugiere que en una fecha tan tardía como 1894 ni siquiera el Secretario del Prado trazara una separación entre un museo y un lugar de culto religioso.

Tal pasión por transformar lo material, —el lecho, el cuerpo, — en lo ideal simbolizado por la pintura, la luz, y la fragancia apuntaba, además, a otro prototipo: las capillas funerarias de las iglesias. Ahora bien: la obvia diferencia entre el mármol de aquellas instalaciones escultóricas y la materialidad del cadáver, el acero, o la paleta y los pinceles del artista exigían un tipo especial de mirada, oscilante entre la piadosa, la estética, y la espectacular. Entrenada en la contemplación de la estatuaria religiosa, esta última también servía para contemplar los cuerpos que no estaban ni vivos ni muertos, como los maniqués o las figuras de cera. Y fue este tipo de mirada, normalmente repudiado en el museo de arte, que hacía legítimo la contemplación de la capilla ardiente. Palmaroli era admirador del arte de los prerrafaelitas. La exaltación de la muerte que los artistas de la hermandad plasmaron en sus cuadros es bien conocida. Menos conocido es el uso de las figuras de cera en lugar de modelos que practicaban los prerrafaelitas.<sup>27</sup> Sería difícil encontrar un ejemplo más elocuente de la sublimación de la materia a través del arte que la capilla ardiente de Federico de Madrazo.

---

26. Madrazo, Pedro de, «Respuesta al Sr. Huet», 1866; Madrazo, Pedro de, «Discurso de la apertura del año académico de 1870», *La América*, 13 de diciembre de 1870, pp. 7-8.

27. Wilton, Andrew; Upstone, Robert; Bryant, Barbara, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, Tate Gallery Publishing, 1997.

*Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvarez Catalá (1901), Aureliano de Beruete (1922)*

A partir de aquel precedente y hasta 1922, similares honores se rendirían a todos los directores que morían ocupando el puesto. Estas capillas ardientes se instalaban por la iniciativa de la administración del Museo y no recibían tanta atención en la prensa como la de Madrazo. Sus descripciones ya prestaban más atención a la seguridad del edificio que, en 1894, parecía no preocuparle a nadie. Por otra parte, a partir de entonces la transformación del museo en un templo que la exhibición del cadáver de Madrazo hizo patente iba a suscitar diferentes interpretaciones.

Ningún cambio se nota todavía en las noticias sobre el entierro de Vicente Palmaroli. Apenas un año y medio después de la muerte de Madrazo, el artista sufrió un ataque cardíaco o un insulto del que nunca se recuperó. Como en el caso anterior, su capilla ardiente se instaló en la rotonda del Museo que fue redecorada apropiadamente. El autor del informe más detallado que he podido encontrar utilizaba una metáfora de un *tableau vivant*, describiendo la escena como un «cuadro triste»:

Su féretro, cubierto de coronas, fue conducido a la rotonda del Museo, toda enlutada, donde, rezado un responso y vuelto al carro fúnebre, fue regado de flores por los copiantes del Museo, mientras formaban el fondo de aquel cuadro triste, como una nota simpática, las niñas del Asilo de las Mercedes, que iban a despedir al hermano de su superiora<sup>28</sup>.

El informe de *El Imparcial* hacía claro que, aunque en esta ocasión no se descolgó, aparentemente, ningún cuadro de la colección del Museo, la rotonda sirvió no sólo para una despedida civil sino también para un rito religioso. Así, mientras unos (los empleados del museo y los discípulos) rendían tributo a la importancia terrenal de Palmaroli, otros rezaban por su alma:

El féretro fue llevado a hombros por artistas y alumnos de la Escuela General de Pinturas hasta la capilla ardiente, instalada en la rotonda del Museo, en el mismo sitio donde estuvo expuesto el cadáver de su antecesor, don Federico Madrazo, y donde hará un año presentó el finado a un selecto público de académicos y artistas los bustos de D. osé y don Federico Madrazo, maestros de la pintura española, a quienes Palmaroli profesaba filial cariño.

Allí estuvo el cadáver el tiempo necesario para rezarle dos responsos, volviendo en hombros de los mismos que lo depositaron en la capilla ardiente y entre dos filas de celadores del Museo con hachas encendidas a la carroza fúnebre, que siguió camino del cementerio de San Justo por la calle del Prado<sup>29</sup>.

---

28. *Ilustración española y americana*, 30 de enero de 1896, p. 2.

29. «Entierro de Palmaroli», *El Imparcial*, Madrid, 27 de enero de 1896, p. 1.

Para el periodista, la capilla ardiente señalaba la afiliación entre Palmaroli y los Madrazo, convirtiéndole a aquél en un partícipe de un rito que él mismo había inventado.

El Prado volvía a transformarse en un lugar de culto cinco años después, al morir Luis Álvarez Catalá<sup>30</sup>. Esta vez, el túmulo incluía ya un verdadero altar, aunque los cuadros del museo no formaban parte de su estructura:

En hombros de varios de aquellos artistas fue conducido el féretro a la rotonda de entrada, donde se había preparado la capilla ardiente. Allí quedó depositado el cadáver en un sencillo túmulo, a cuyos pies hay un gran crucifijo de bronce, y a la cabecera un altar, donde se dirán misas mañana por la mañana...<sup>31</sup>.

En la rotonda que da acceso a los salones, y sobre negros pañol galoneados de oro, se alzaba un modesto túmulo, y sobre él la caja de ébano conteniendo los restos del ilustre artista.

Alrededor del féretro veíanse varias coronas, la mayor parte de flores naturales, y gruesos cirios que ardían desde las primeras horas de la mañana. En el testero principal un enlutado altar sostenía un crucifijo y seis blandones encendidos<sup>32</sup>.

Mientras el cuerpo de Palmaroli aparentemente sólo se había quedado en el museo un tiempo muy breve, el cadáver de Álvarez, como antes el de Madrazo, estuvo expuesto durante la noche. No sabemos si, cerrado el Museo, alguien quedaba para velar el cuerpo, aunque la noticia en *La Época* me lleva a suponer que eran los «porteros y celadores», — es decir, las personas que tenían el derecho a quedarse allí, — los que permanecían al lado del féretro.<sup>33</sup> Lo que sí se sabe, en cambio, es que por la noche la administración tomó precauciones anti-incendiarias, prohibiendo el uso de las velas: «Los blandones que alumbraban la capilla han sido sustituidos al anochecer por luces de aceite, cumpliendo lo establecido en el reglamento del Museo, que prohíbe tener otro género de luces durante la noche»<sup>34</sup>. En realidad, también aquella medida iba en contra del reglamento corriente que prohibía el uso el fuego en el edificio no sólo de noche, sino también de día, hasta el punto de mandar apagar los caloríferos. En diciembre de 1901, el frío en el Museo iba a convertirse en el tema de los debates en el Senado que acabarían con la instalación de un nuevo sistema de calefacción.

Otra precaución que había parecido necesaria desde el entierro de Madrazo era el control de las multitudes, y en este caso no parecían tomarse medidas. Escribía *La Época*: «Durante toda la mañana de hoy hay sido visitada por numeroso público la capilla ardiente instalada en el palacio del Museo de Pinturas»<sup>35</sup>. La capilla ardiente de Luis Álvarez, —la primera instalación funeraria del nuevo siglo, — se destaca, de esta manera, por su silenciosa

---

30. Álvarez Catalá fue nombrado director del Museo tras la dimisión de Francisco Pradilla, quien había ocupado el cargo desde 1896.

31. *La Correspondencia de España*, 5 de octubre de 1901, p. 1.

32. «Entierro de D. Luis Álvarez», *La Época*, 5 de octubre de 1901, p. 3.

33. «Porteros y celadores del Museo daban guardia al cadáver». (*Ibidem.*)

34. *La Correspondencia de España*, 5 de octubre de 1901, p. 1.

35. «Entierro de D. Luis Álvarez», *La Época*, 5 de octubre de 1901, p. 3.

aceptación de la función religiosa del museo como sitio adecuado para instalar altares y «decir misas». Al mismo tiempo, era un arreglo más (si bien insuficientemente) respetuoso con los reglamentos del museo, que respetaba su colección y se ajustaba a las medidas básicas de la seguridad.

Como el sucesor de Álvarez, José Villegas Cordero, no murió en el puesto sino que dimitió, tendrían que pasar veinte años hasta que se instalara la siguiente (y la última) capilla ardiente de un director, Aureliano de Beruete. Estas instalaciones se asemejaban a las pompas funerarias de Federico de Madrazo hacía un cuarto de siglo. El *Cristo* de Velázquez otra vez fue parte de la estructura funeraria, aunque se colocó en la cabecera del lecho donde normalmente se ponía un crucifijo. Ahora bien: aunque la posición del cuadro sugería un uso similar al de un altar, los periódicos hacían indistinguibles sus funciones artísticas y religiosas, calificándolo de un objeto de «devoción artística» del finado. En las interpretaciones del túmulo de Beruete se destacaba, entonces, la misma ambigüedad que había caracterizado las reacciones de los contemporáneos de Madrazo:

Mañana, domingo, a las nueve, el cadáver será trasladado al Museo del Prado, uno de los grandes amores de Beruete. Allí se expondrá en la rotonda, teniendo detrás un Cristo famoso, acaso el de Velázquez, quizás el de Goya, las dos principales devociones artísticas de don Aureliano, para que por última vez puedan verle los amigos y los visitantes de nuestra excelsa Pinacoteca, a los que tantos desvelos consagrara<sup>36</sup>.

Al día siguiente, enterrado ya Beruete, *La Correspondencia de España* repetía la metáfora: «Paños negros cubrían los muros. En el fondo había sido colocado el famoso Cristo de Velázquez, una de las devociones artísticas del finado.»<sup>37</sup> Los periódicos no dan noticia alguna sobre las misas u oraciones en el Museo y tampoco enfatizan la función religiosa alguna del cuadro. *La Correspondencia de España*, por ejemplo, sólo reflejaba el carácter cívico del evento: «Muchos artistas y aficionados desfilaron por delante del cadáver.»<sup>38</sup> Se puede suponer que para 1922 el «culto al arte» ya había absorbido o legitimado el uso religioso del Museo hasta el punto de convertir las capillas ardientes en instalaciones verdaderamente híbridas.

Este entierro ya se distinguía de todos los anteriores por su completa conformidad a los reglamentos del Museo: «El féretro, de ébano, en que yacía el cadáver, fue depositado en un túmulo rodeado de hachones y velas, que no fueron encendidos por respeto a una disposición del reglamento interior del Museo, que prohíbe sea encendida luz alguna dentro

---

36. «Don Aureliano de Beruete», *La Época*, Madrid, 10 de junio 1922, p. 2.

37. «Aureliano de Beruete, La Capilla.—En el Museo del Prado», *La Correspondencia de España*, 12 de junio 1922, p. 5. Otras fuentes, sin embargo, carecían de justificación artística: «Ayer por la mañana fue trasladado el cadáver del finado al aplacé del Museo del Prado, en cuya Rotonda se instaló la capilla ardiente, cubierta de paños negros, colocándose el féretro en el centro de la columnata, rodeado de grandes candelabros, y a la cabecera se colgó el famoso «Cristo Crucificado», de Velázquez.» («El Entierro», *El Heraldo de Madrid*, 11 de junio de 1922, p. 1).

38. *Ibid.*, p. 5.



del edificio<sup>39</sup>. Además, los informes permiten ver que el cadáver no se había quedado en el Museo durante la noche: instalado el féretro en la capilla ardiente a las nueve y media de la mañana, fue llevado al cementerio a las cinco y media de la tarde.

Se puede concluir que el experimento de la exhibición del cadáver de Federico de Madrazo dio pie a una nueva tradición de instalar en la rotonda del Museo las capillas ardientes de los directores. El análisis de estas instalaciones indica que aún a principios del siglo XX el espacio del Museo se percibía como compatible con las actividades litúrgicas. De la misma manera, los cuadros fácilmente se transformaban en iconos religiosos. No obstante, los artículos que informaban al público sobre la incorporación de los cuadros sugieren que no todos se sentían cómodos al ver las obras maestras del museo formar parte del túmulo. Mientras las instalaciones funerarias de dos directores no incluían ningún cuadro, en los dos casos cuando éstos sí fueron incorporados en la capilla los periodistas recurrieron a justificaciones estéticas.

Esta oscilación entre las funciones civiles y religiosas puede explicar por qué algunos directores se sentían con derecho de violar las normas del museo que en otras ocasiones ellos mismos habían celosamente respetado. Entre el entierro de Madrazo, cuyo cadáver estaba rodeado de centenares de cirios, y el de Beruete, durante el cual no se encendió ninguna vela, el respeto hacia la seguridad del edificio y la colección aumentó notablemente. Por el otro lado, aunque en muchos casos los periodistas mencionaban gran afluencia de personas que deseaban despedirse de los difuntos, parece que no se había presentado la necesidad de controlar el público. Tal vez estos visitantes, aunque fueron numerosos, no se percibían como aglomeración capaz de comportamientos peligrosos para el museo.

### *Una capilla cívica: Larra, Espronceda, Rosales, el 25 de mayo de 1902*

Otra cosa fue la capilla ardiente instalada en el Museo el 25 de mayo de 1902 durante el traslado de los restos de Mariano José de Larra, José de Espronceda y Eduardo Rosales al Panteón de Hombres ilustres. Al igual que en el caso de Federico de Madrazo, la iniciativa salía del Círculo de Bellas Artes. Los cadáveres por trasladar estaban esparcidos en dos cementerios y los organizadores necesitaban un centro estratégico que le diera coherencia al evento. Éste fue el Museo del Prado. En la mañana del 25 de mayo de 1902, los notarios, médicos, periodistas y el amplio público interesado se reunieron en el cementerio de San Nicolás para presenciar la exhumación de los cadáveres de Mariano José de Larra y José de Espronceda. Los dos grandes de letras españolas habían fallecido en 1837 y 1842, respectivamente, y los restos de Larra ya habían sufrido un traslado en 1841. Los periódicos saboreaban los detalles de la descomposición: «El cráneo de Larra, deshecho y en parte pulverizado, ostentaba la corona de laurel, verde y casi intacta, con que le honraros sus con-

---

39. *Ibid.*, p. 5.

temporáneos. La corona guardaba fielmente su posición vertical por encima de la calavera, que va desapareciendo.» En el informe sobre la exhumación de Espronceda se destacaba, además, la atención al estado de diferentes materiales: «Sacada de la enorme caja, muy deteriorada por efecto de la humedad y abierta a la luz del sol, viéronse los restos del gran poeta: los huesos amontonados y revueltos en jirones de ropa; los zapatos de charol, casi sin forma ya, un montón de lana de la almohada que pudieron en el ataúd, y sobre esta blanda cabecera el cráneo sucinto, grande, intacto, destacándose con gran limpieza de líneas»<sup>40</sup>.

Al transferir los restos de los dos grandes hombres a las arcas previamente preparadas, los allí presentes formaron un cortejo fúnebre que se dirigió al Museo. Allí las arcas fueron depositadas en el salón de escultura griega, mientras el cortejo se dirigió al cementerio de San Martín para recoger los restos del artista Eduardo Rosales.<sup>41</sup> El pintor sólo hacía treinta años que había fallecido (1873), y su cuerpo mostraba menos señales de descomposición, también fielmente apuntadas por los periodistas: «Abierta la caja que guardaba los restos del autor de Lucrecia, apareció el esqueleto completo, así como el traje con que fue enterrado el cadáver, del cual se conservan todas las prendas.»<sup>42</sup> Se repitió la operación del traslado del féretro al Museo que cobijaría a los tres hombres durante la noche: «Las tres cajas pasaron del Salón Griego a la Rotonda, quedando en el centro la del pintor ilustre y a la derecha e izquierda las de Larra y Espronceda»<sup>43</sup>. La mañana siguiente, el multitudinario público reunido alrededor del Museo los transportó al Panteón. Allí estaban los representantes del gobierno, los alumnos de todas las escuelas de arte, las asociaciones y los gremios artísticos, los estudiantes de la Universidad Central, los actores e incluso los obreros de las especializaciones relacionadas con las artes y las letras<sup>44</sup>.

Una serie de detalles distinguía esta capilla de las de los directores del Prado. En primer lugar, se destaca el hecho de que esta vez sí se tomaron precauciones para controlar las multitudes y sólo se admitieron personas con invitación. Escribía *La Época*: «Para evitar aglomeraciones no se permitió el acceso a la puerta del Museo sino a las personas invitadas.»<sup>45</sup> En segundo lugar, el centro de este evento no era la rotonda del Museo, sino la puerta central (la puerta Velázquez) que daba al vestíbulo y al salón de la escultura antigua donde los cuerpos permanecieron más tiempo. Los informes prestaban particular importancia a este entorno y a la falta de pompas, destacando de esta forma la naturaleza civil del evento y remitiendo al ejemplo de las democracias antiguas. En el reportaje ilustrado en *El Nuevo Mundo*, Francisco Fernández Villegas («Zeda») escribía: «En aquel templo de arte, rodeados de esculturas he-

---

40. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.

41. *El Globo*, 25 mayo 1902, p. 2.

42. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.

43. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.

44. «El panteón de hombres ilustres» *La Época*, 19 de mayo 1902, p. 2, y «El panteón de hombres ilustres» *El Liberal*, 24 de mayo 1902, p. 2.

45. «La traslación de los restos de Larra, Espronceda y Rosales», *La Epoca*, 25 de mayo de 1902, p. 2.

lénicas, permanecieron durante veinticuatro horas los gloriosos restos».<sup>46</sup> Todos los autores destacaban la austeridad de las instalaciones: «En hombro de varios de los que estaban en el cementerio fueron trasladados a la sala de escultura griega. Allí quedaron depositados sobre el suelo y sin aparato de ningún género».<sup>47</sup> Algunos indicaban que por la noche los sarcófagos fueron llevados a la rotonda, pero no está claro si esta vez se trataba de la rotonda en la misma planta baja. Todas las descripciones coinciden, sin embargo, en que en esta ceremonia no se usó ningún símbolo religioso. En cambio, el laurel —el símbolo de la gloria de los antiguos— servía como el leitmotiv de la capilla ardiente y otros espacios adaptados para la ocasión. El reportero de *El Globo* registraba la presencia de los ramos de laurel en la rotonda, «habiendo sido previamente decorada con paños negros, coronas y ramos de laurel, hasta el cementerio de San Justo»<sup>48</sup>. *La Correspondencia de España* dejaba constancia del mismo motivo decorativo sobre las arcas «cubiertas con coronas, flores y ramos de laurel; las paredes se habían decorado con telas de raso encarnado»<sup>49</sup>.

Y mientras la rotonda llevaba el luto, otros espacios lucían colores brillantes. El rojo y el dorado, en particular, se repetían no sólo en la decoración de las paredes, sino también en las banderas nacionales que cubrían las arcas. En cambio, nunca se menciona ningún cirio. La detallada descripción en *La Época* nos deja frente a un escenario solemne pero también festivo:

Bajo el peristilo de la puerta de Velázquez se encontraban los féretros... las paredes estaban cubiertas con grandes paños de damasq color carmín, galoneados con fajas de oro.

Sobre los macizos de los testeros aparecían colgadas las coronas ofrecidas por la Asociación de escritores y Artistas,

Los tres féretros se hallaban cubiertos por banderas de seda de los colores nacionales y ramas de laurel.

Sobre la caja mortuoria de Larra veíanse magníficas coronas ofrecidas por sus nietos.

Sobre la de Rosales una del Museo de Pinturas y otra del Centro del Ejército y la Armada. A los pies se encontraba la paleta del ilustre artista, cubierta con un crespón negro.... Todo el suelo del pórtico estaba cubierto con una espesa capa de hojas de laurel y rosas del tiempo<sup>50</sup>.

Así fue el otro modelo de capilla ardiente instalada en el Prado. Esta vez, como espacio de conmemoración nacional, el museo no se convertía en un lugar de culto cristiano sino en un templo cívico revestido de referencias a las democracias antiguas, a la fama, y a la nación. El evento no fue diseñado para conmemorar la muerte, ni para asegurar la supervivencia individual de ningún artista. Celebrado una semana después de la jura de Alfonso XIII, la

---

46. Zeda, «Los restos de Lara, Espronceda y Rosales», *El Nuevo Mundo*, el 28 de mayo de 1902, p. 2.

47. «Traslación de restos», «En el Museo del Prado», *La Correspondencia de España*, 25 de mayo de 1901, p. 1. El informe fue repetido en *Siglo Futuro*, 26 de mayo 1902, p. 2.

48. *El Globo*, 26 de mayo de 1902, p. 1.

49. «Espronceda, Larra, Rosales. Traslación de los restos.» *La Correspondencia de España*, 26 de mayo 1902, p. 1.

50. «La traslación de los restos de Larra, Espronceda y Rosales», *La Epoca*, 25 de mayo de 1902, p. 2.

traslación de los restos mortales de los tres grandes hombres se insertaba en el programa regeneracionista que, como muchos creían entonces, iba a armonizar las relaciones entre la monarquía y amplios grupos sociales.

¿Qué nos enseñan estas capillas ardientes sobre las actitudes hacia el Museo a finales del siglo XIX-principios del XX? En primer lugar, está claro que el Museo cumplía el papel de un templo católico y a la vez cívico, mientras los cuadros de su colección podían verse, simultáneamente, como obras maestras del arte pictórico y como símbolos trasparentes de lo divino. Cierta falta de atención que se detectaba en estas instalaciones hacia las normas del comportamiento establecidas en el museo estaba acorde con este uso religioso del edificio que parecía negar su especificidad cultural. Sin embargo, en el siglo XX los organizadores de las capillas ardientes mostraron más respeto por los reglamentos del museo y su seguridad. Se puede interpretar estas medidas como indicio de la creciente comprensión social de lo que era un museo del arte.

En segundo lugar, los textos que describían estas capillas mezclando la piedad con la exaltación del arte hacen claro hasta qué punto los usos religiosos del edificio, que de otra forma nos chocarían como anacrónicos, venían legitimados por la sublimación modernista del arte entonces en boga. El que Vicente Palmaroli, quien, probablemente, participó en el diseño de la capilla de Madrazo, fuera aficionado de los prerrafaelitas, saca a relucir la naturaleza moderna de estas instalaciones. Desde este punto de vista, la exaltada mezcla de lo artístico y lo religioso en la presencia de un cadáver no constituía un simple retroceso hacia los usos litúrgicos del arte, sino que respondía a las pesquisas estéticas del movimiento simbolista.

Continuando este análisis se podría afirmar que las capillas ardientes en el Prado contaban con un público que era capaz de apreciar tales instalaciones fúnebres, viendo en ellas la continuación de la arquitectura de las capillas funerarias de los templos pero también de las procesiones religiosas y los *tableaux vivants* laicos. El creciente interés de estas clases urbanas por las imágenes en que lo vivo se entrelazaba con lo muerto puede explicar que la tradición se hubiera mantenido durante casi treinta años.

Entrenado en la contemplación de la escultura religiosa y en las imitaciones teatrales del arte, este público podía, además, apreciar el lujo material de las ostentosas decoraciones de las capillas. Ahora bien: si recordamos que la reforma educacional finisecular promulgada por los Krausoinstitucionistas, buscaba a entrenar la mirada de todas las clases urbanas a comprender, específicamente, la imagen artística, nos daremos cuenta de que las capillas ardientes legitimaban las actitudes menos educadas hacia el museo, que ofuscaban la diferencia entre la mimesis artística y la materia.

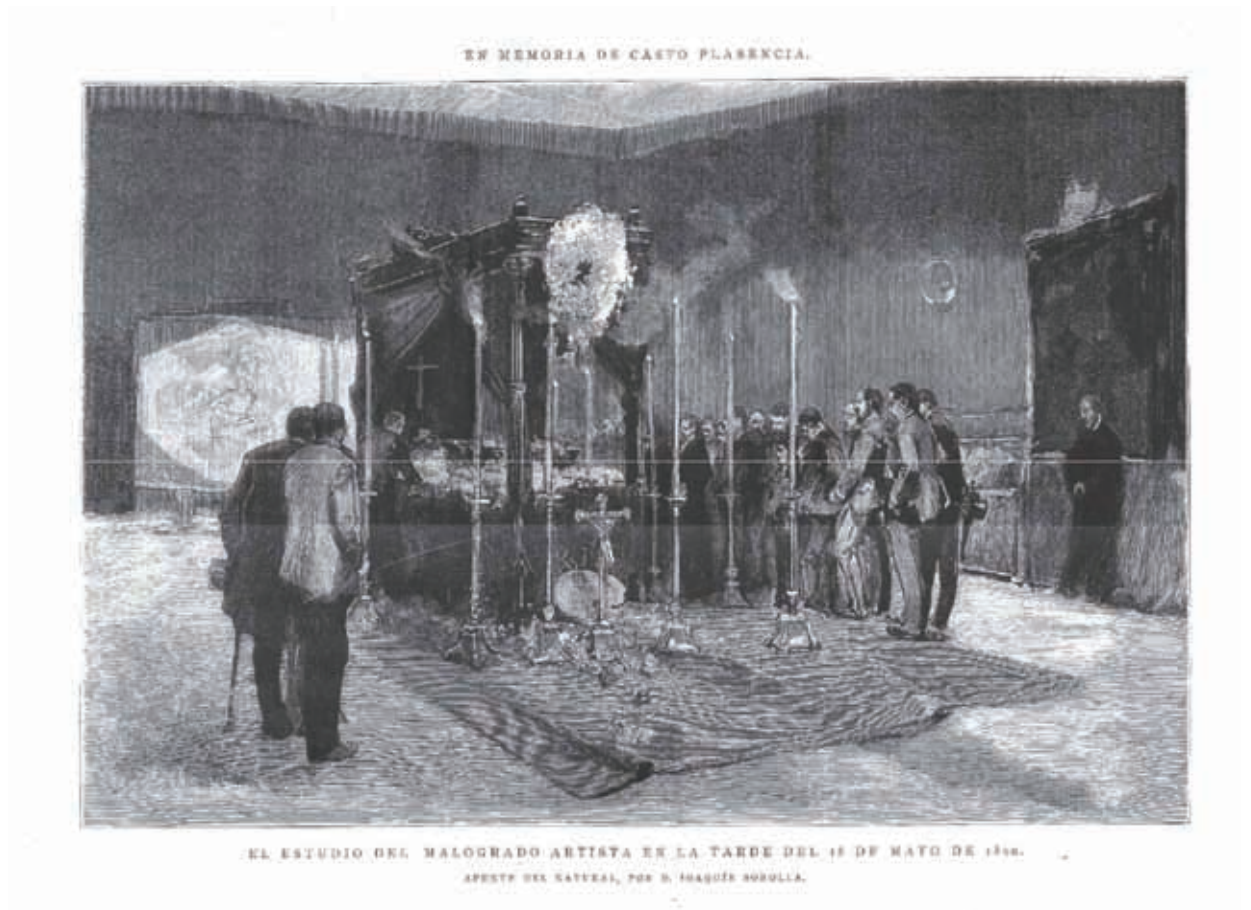


Fig. 1. Joaquín Sorolla, *La capilla ardiente de Casto Plasencia instalada en su estudio*. 1890. *La Ilustración española y americana*, Año XXIV, Núm. XX, 30 de mayo de 1890, p. 341





MADRID.—CASTO PLASENCIA EN LA CAPILLA ARDIENTE.  
(Agente del natural por Maximino Peña, discípulo del ilustre artista.)

Fig. 2. Maximino Peña, *Casto Plasencia en la capilla ardiente*. 1890. *La Ilustración española y americana*, Año XXIV, Núm. XX, 30 de mayo de 1890, p. 344





Fig. 3. José Garnelo, *Federico de Madrazo en el lecho de su muerte*. 1894. Colección Carlos González, Barcelona. En Carlos López, *Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1994, Número 79, pp. 387-418, p. 407



MADRID.—EXPOSICIÓN DEL CADÁVER DEL EXCMO. SR. D. FEDERICO DE MADRAZO  
EN LA ROTONDA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

(Composición y dibujo de D. A. Ferrant.)

Fig. 4. Alejandro Ferrant Fischermans, *Exposición de cadáver del Excmo. Sr. D. Federico de Madrazo en la rotonda del Museo Nacional de Pinturas*. 1894. *La Ilustración española y americana*, Año XXXVIII, Núm. XXIII, 22 de junio de 1894, p. 380