

# El asunto Beistegui y sus silencios

Laura Arias Serrano

## Introducción

Aunque los legados y donaciones juegan un papel fundamental en la génesis y desarrollo de muchos de nuestros museos y colecciones públicas, a veces un simple malentendido, un prejuicio o el mero desinterés de quienes deciden dan al traste con iniciativas, realmente únicas, destinadas al enriquecimiento de sus fondos. Y esto sin olvidar que en ocasiones la historia de un legado o donación es tan compleja que nos impide conocer lo que realmente pasó.

Este es el caso del legado de Carlos de Beistegui, empresario y coleccionista mejicano, cuyo nombre<sup>1</sup> se asocia desde hace casi un siglo al Museo del Prado y a uno de sus legados fallidos más recordados. Un fracaso del que tradicionalmente se ha culpado al propio Museo, que, por causas no del todo claras, acabó «rechazando» una magnífica colección de pinturas de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente francesas, junto a dos retratos realizados por el pintor español Ignacio Zuloaga.

La noticia de este fracaso la leí por primera vez en un artículo escrito en 1990 por el historiador, crítico de arte y antiguo director del Prado, Francisco Calvo Serraller (1949-2018), en el que lamentaba algunas adquisiciones frustradas que hubieran incrementado nuestro patrimonio:

Todo el mundo tiene oportunidad de apreciar en Lisboa los fondos de la Gulbenkian, pero quizá sólo algunos eruditos sepan que la donación Beistegui comprendía, entre otras maravillas, varias obras de David e Ingres, dos figuras capitales del arte en la época contemporánea de las que no hay representación en nuestra pinacoteca, además de uno de los mejores retratos de Goya, el de la condesa de Carpio, también llamada marquesa de Solana, de una calidad equiparable, al de la condesa de Chinchón, y, en fin, cuadros muy notables de Rubens, Van Dyck, Fragonard, Languillière, de primitivos franceses... Todos ellos están hoy colgados en el Museo del Louvre, junto a un retrato del propio Beistegui, pintado por Zuloaga, y un autorretrato del citado pintor vasco<sup>2</sup>.

Estos comentarios de Calvo Serraller, que, si bien no vivió en directo la situación por cuestión de edad, pudo oírlos a los que sí lidiaron con ella, acabaría convirtiéndose en «la fuente incuestionable» para posteriores investigaciones<sup>3</sup>. Incluso la propia *Enciclopedia del Museo del Prado*, creada en 2006 por Calvo Serraller y Miguel Zugaza, recoge en su entrada dedicada a Beistegui:

Vocal del Real Patronato del Museo del Prado, nombrado en 1931. Empresario de origen vasco, fue coleccionista de arte y amigo de Zuloaga, que lo retrató en

1 Sirva como advertencia que a Carlos de Beistegui se le suele confundir con su sobrino Charlie de Beistegui Yturbe (1895-1970), multimillonario extravagante y muy popular en los medios que también coleccionó arte y antigüedades.

2 Calvo Serraller 1990.

3 Véanse Magariños 1992, p. 81; Parrado 2018; Espinosa de los Monteros 2018; Samperio 2019, pp. 42-46; Viribay 2019.

varias ocasiones. En 1942, tras ofrecérsela al Museo del Prado, donó su colección de arte al Musée du Louvre bajo reserva de usufructo. [...] La colección cuenta con obras de artistas como Rubens, Van Dyck, Fragonard, Goya, David, Ingres y Zuloaga, entre otros.

Partiendo de estos datos, y con el convencimiento de encontrarme ante otra lamentable oportunidad perdida para nuestro patrimonio, comencé mi investigación con el deseo de desentrañar las circunstancias que propiciaron el desencuentro entre el coleccionista y el Museo. Sin embargo, pronto advertí que la historia estaba plagada de contradicciones, y que no existe documentación alguna que demuestre que dicha colección fue ofrecida al Prado.

Para saber lo qué hay de cierto o de simple rumorología sobre el tema, comencé contextualizando el legado dentro de la propia trayectoria del coleccionista mejicano. Carlos de Beistegui Benítez nació en Ciudad de México el 18 de febrero de 1863<sup>4</sup> en el seno de una familia de origen vasco, que había emigrado a México a finales del siglo XVIII. Allí su abuelo, Juan Antonio Beistegui y Arróspide (1778-1865), oriundo de Mondragón, amasó una inmensa fortuna gracias a actividades comerciales y financieras de gran calado, pero la inestabilidad política y económica que siguió al derrocamiento y ejecución del emperador Maximiliano de Habsburgo (1867) obligó a los Beistegui a abandonar México.

En 1876 encontramos a Carlos de Beistegui, de tan solo 13 años, establecido con su familia en París. Allí empieza su formación artística<sup>5</sup> en el taller de Léon Bonnat (1833-1922), retratista francés considerado el introductor en París de esa manera de pintar «a la española». Cuentan que este pintor solía aconsejar a sus alumnos visitar el madrileño Museo del Prado, con el fin de que pudieran conocer la pintura de Ribera, Goya y, sobre todo, Velázquez, a quien se refería como «el Maestro por *excelencia*»<sup>6</sup>. Asimismo, su afición por el coleccionismo le hizo reunir casi 3.000 obras de artistas franceses, ingleses o españoles, que terminó legando al Museo de Bellas Artes de Bayona, su ciudad natal, con la condición de que nunca se prestaran, como años después haría su propio discípulo.

## Beistegui, Francia y sus inicios como coleccionista

No sabemos si esta afición de Bonnat por el coleccionismo pudo influirle, pero Beistegui, que no pudo ver cumplido su sueño de ser pintor, empezó muy pronto a coleccionar monedas y medallas antiguas —griegas, romanas, bizantinas, etc.—, creando una valiosísima colección que fue llegando de 1902 a 1944, tras sucesivas ventas y donaciones, al Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France<sup>7</sup>.

No menos importante fue su afición por la pintura, iniciando en 1895 su exquisita colección con la compra de su primer cuadro, *La barricada* de Ernest Meissonie, al que siguieron el retrato de *Mrs. Isaac Cuthbert* de Thomas Lawrence, el *Retrato de un caballero genovés*, atribuido al taller de van Dyck, la imponente *Muerte de Dido* de Rubens, así como el retrato de la *Duquesa de Chaulnes* de Jean-Marc Nattier, adquirido en 1900.

El primer indicio que desmonta de raíz la teoría de que el coleccionista mejicano pensó en el Prado como sede de su espléndida colección, lo encontramos en los estrechos vínculos que, desde 1912, mantuvo con los conservadores de pintura del Musée du Louvre; contactos de los que se hacen eco distintas publicaciones de la época, como *Parnassus*, *Mouseion* o *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*<sup>8</sup>. Un compromiso tácito que hizo que sus compras, siempre supeditas a las necesidades de ese museo, se destinasen a cuadros de gran calidad, dignas de una gran institución como el Louvre, aunque ello le exigiera tener grandes dosis de paciencia y aceptar precios muy elevados.

Una prueba de su estrecha relación con el personal de importantes museos, y, sobre todo, de su capacidad de «espera», es el modo en que adquirió la obra maestra de su colección: el retrato de la *Marquesa de la Solana* de Goya, adquirido en 1912. Según relata Charlotte Chastel-Rousseau, actual conservadora de la colección Beistegui en el Louvre, el empresario mejicano descubrió este lienzo en Madrid en julio de 1908, con ocasión de una visita a la casa del cuarto marqués del Socorro. Un encuentro del que unas semanas después informaba así a Gaston Brière, conservador del castillo de Versalles:

4 Copia traducida al francés de la partida de nacimiento de Carlos de Beistegui (21 de febrero de 1863). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56.

5 Véase Antena 2018.

6 Álvarez Lopera 2006.

7 En 1902, por ejemplo, donó al Gabinete 1.145 medallas y monedas procedentes de la maravillosa colección de Henri Meyer. Véase *Mouseion* 1934. Para más información, consúltese:

<https://gallica.bnf.fr/html/und/objets/collection-carlos-de-beistegui-1931?mode=desktop>

8 Véanse Reau, 1931, p. 9; *Mouseion* 1934; Chastel-Rousseau 2020.

He ido a Madrid. Por fin he visto el famoso retrato de mujer de Goya, que es de una belleza y una calidad excepcionales, aunque la modelo no es bonita [...]. Como puede suponer, hice todo lo posible por comprarlo, pero el propietario no quiere desprenderse de él, a ningún precio, ya que es el retrato de su abuela [su bisabuela]<sup>9</sup>.

Sin embargo, el coleccionista no solía rendirse y cuatro años más tarde, en 1912, tras la muerte del marqués y por mediación de Raimundo de Madrazo<sup>10</sup>, adquirió el cuadro a sus herederos por la suma de 500.000 francos de oro<sup>11</sup>.

De la implicación de Beistegui con los museos franceses también tenemos constancia a través de Jean Guiffrey<sup>12</sup>, antiguo conservador del Louvre, quien señaló el papel jugado por el coleccionista en la recuperación de algunas obras claves para la historia de la pintura francesa, que, por su disparatado precio, el museo no podía asumir. La primera fue el retrato del *Delfín Carlos-Orlando (1494)*, hijo de Carlos VIII de Francia y Ana de Bretaña, una tabla de Jean Hey que apareció en 1912 en la casa de un marchante londinense. Los conservadores del Louvre, temerosos de que esta acabara fuera del país, rogaron a Beistegui que la adquiriera, con la idea de que en un futuro ingresara en la institución, algo que en efecto sucedió cuarenta años después.

Según Guiffrey<sup>13</sup>, lo mismo ocurrió en 1913 con la tabla *La Virgen y el Niño* de la Escuela de Borgoña (h. 1400-90). Una encantadora pintura, la más antigua y la única de tema religioso de la colección, que, a petición del conservador de pintura del Louvre Paul Laprieur, Beistegui adquirió tras el fallecimiento de Édouard Aynard, banquero y gran coleccionista de Lyon.

Esta temprana relación de Beistegui con personal del Louvre no deja lugar a dudas sobre el destino que pensaba dar a sus obras. Un deseo que caminó en paralelo a su reconocimiento como mecenas y prestigioso coleccionista, y a que su nombre apareciera, cada vez con más frecuencia en los medios de

comunicación galos, asociado a homenajes y reconocimientos por sus distintas donaciones y, más aún, por su «promesa» de legar a Francia su fantástica colección de pinturas<sup>14</sup>. Un compromiso que expresó públicamente en abril de 1930, durante una comida-homenaje en la sede de la Fundación Rothschild de París, y después de que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia, Pierre Marraud, le concediera la insignia de *commandeur* de la Légion d'honneur<sup>15</sup>:

Mi amor filial por Francia -decía Beistegui- y mi amor apasionado por las bellas artes [...] están indisolublemente unidos en mí, [por eso] mi colección permanecerá en Francia [...], donde yo deseo que encuentre, en el Museo del Louvre, un asilo definitivo. Es en esta bella casa [...] donde irá según el destino que, en mi mente, siempre le he asignado<sup>16</sup>.

No hay duda que las cartas estaban echadas y habían salido a favor de Francia.

### **Beistegui, España y su amistad con el pintor Ignacio Zuloaga**

Por estas mismas fechas, finales de los años veinte y principios de los treinta, en las que los reconocimientos hacia su persona se sucedían de manera continua en el país vecino, Beistegui inició sus contactos con el Museo del Prado. Una decisión en la que, sin duda, influyó su gran amigo Ignacio Zuloaga (1870-1945), artista de fama internacional que por aquel entonces vivía en París.

En sucesivas conversaciones mantenidas, a lo largo de los meses de junio y octubre de 2021, con Ignacio Suárez-Zuloaga, biznieto del pintor y actual presidente de la Fundación Zuloaga (Zumaia), este insistió en la estrechísima relación de amistad que Zuloaga y Beistegui mantuvieron durante más de treinta años, desde que a principios de siglo se conocieron en París<sup>17</sup>. El carácter abierto y espontáneo del pintor vasco, que además gozaba de una

9 Recogido por Chastel-Rousseau 2020, p. 75 [trad. propia].

10 A Beistegui le gustaba asesorarse por reputados marchantes, como Sedelmeyer, los Wildensteins, los Seligmann o Paul Cailleux, y también por artistas como Raimundo de Madrazo, pintor español afincado en Versalles que desempeñó un papel crucial en los intercambios artísticos y en la circulación de obras de arte entre España y Francia.

11 Véase Chastel-Rousseau 2020, p. 75 [trad. propia].

12 Véase Guiffrey 1931, pp.139-42.

13 Ibídem, pp. 139-40.

14 Véase *Beaux Arts* 1930.

15 Además de su nombramiento como *commandeur* el 28 de marzo de 1930, Beistegui recibió de Francia otras tres insignias: la de *chevalier* (13 de agosto de 1908), *officier* (1 de agosto de 1923) y la de *grand officier* (28 de julio de 1933). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56, núms. 40360, 12968 y 44197.

16 *La Côte basque* 1930 [trad. propia]. También recogido por Chastel-Rousseau 2020, p. 75.

17 Posiblemente gracias a Juan Antonio Azurmendi, primo carnal de Zuloaga y gran amigo de Beistegui.



1. Ignacio Zuloaga pintando a Carlos de Beistegui en su estudio de París, fotografía de abril-mayo de 1931. Zumaia (Guipúzcoa), Archivo de la Fundación Zuloaga, Fototeca

posición social y económica envidiable<sup>18</sup>, le hizo estrechar lazos con el coleccionista, introduciéndolo en los círculos artísticos e intelectuales de la ciudad. Beistegui, por su parte, lo puso en contacto con la colonia de millonarios latinoamericanos residentes en la capital francesa, lo que propició que muchos de ellos acabaran convirtiéndose en clientes, como ya lo era Beistegui [fig. 1].

Ambos vivían en París y veraneaban muy cerca, Beistegui en San Juan de Luz y Zuloaga en Zumaia, por lo que se veían con frecuencia. De hecho, la Fundación Zuloaga conserva treinta y tres cartas como prueba de su gran amistad, aunque en ninguna de ellas se habla del legado al museo español.

Esta estrecha relación del pintor con el coleccionista, y el hecho de que Zuloaga fuera casi el único vínculo que Beistegui tenía con España —y eso que ante Francia siempre defendió los orígenes vascos de sus antepasados—, nos hace pensar que el pintor fue, sin duda, quien propició su acercamiento al Museo contando con el apoyo del duque de Alba, por aquel entonces presidente del Patronato del Prado y gran amigo del pintor. Un hecho que corrobora Ignacio Suárez-Zuloaga, al asegurarnos que en más de una ocasión su bisabuelo trató de mover la voluntad de su amigo Beistegui desde la idea inicial del Louvre a la idea del Prado, algo que sabía y apoyaba Alba<sup>19</sup>.

La primera referencia documental que nos habla de la relación de Beistegui con el Museo del Prado, la encontramos en las actas del Patronato, en concreto

en la n.º 247 de la sesión de 8 de junio de 1928, donde se recoge una carta dirigida por Carlos de Beistegui al presidente del Patronato, que dice así:

Por disposición testamentaria, con fecha 6 del presente mes de junio, he legado, a beneficio del Museo del Prado, un millón de pesetas cuyos intereses acumulados, deberán servir para la compra de cuadros que puedan convenir a la Administración de este museo, los que serán colocados en una sala que lleve mi nombre. Me es pues muy grato poder demostrar de esta manera el afecto tan verdadero que siento por España.

En el caso —continúa Beistegui— de que el Museo del Prado tuviere a bien admitir los cuadros de Ignacio Zuloaga, he igualmente legado por disposición testamentaria las cinco telas de este artista que poseo en la actualidad. Creo haber ya indicado a Vd. esto, la última vez que tuve el gusto de verlo en San Sebastián en el verano de 1926<sup>20</sup>.

El acta también recoge que se acordó expresar a Beistegui el profundo agradecimiento del Patronato, que aprobó el legado en todos sus términos, aceptando la creación de una sala con su nombre y los cinco lienzos de Zuloaga. Ni que decir que en el documento no hay ni una sola referencia a la espléndida colección de pinturas que se encuentra hoy en día en el Louvre.

En estrecha relación con esta misiva de Beistegui del 6 de junio, leída en la sesión del Patronato, la Fundación Zuloaga nos ha facilitado el borrador de otra carta, fechada cuatro días antes, el 2 de junio de 1928, que el pintor dirige al duque de Alba:

Mi querido amigo:

Acabo de ver a Carlos de Beistegui, y he aquí lo que con respecto al asunto que nos interesa, me ha rogado comunicara a usted.

El Sr. de Beistegui hizo, hace ya algún tiempo, un testamento por el cual dejaba al Museo del Prado todos mis cuadros (excepto el retrato que le pinté, el cual lo lega al Museo del Louvre<sup>21</sup>) y quinientas mil pesetas para las compras que ustedes deseen hacer. Pero, casualmente, hace dos días hizo otro nuevo testamento aumentando dicha cantidad a un millón de pesetas. También me ha manifestado (pero esto en secreto): la intención de realizar un gran proyecto a favor de dicho Museo del Prado; y el cual se lo contaré cuando nos veamos.

18 Sobre todo, gracias a su matrimonio con Valentine Dethomas, miembro de una distinguida familia de banqueros franceses que era muy influyente en los ambientes políticos y diplomáticos de París.

19 Información aportada por Ignacio Suárez-Zuloaga, junio de 2021.

20 Acta n.º 247 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 8 de junio de 1928. Madrid, Archivo del Museo del Prado (en adelante, AMP).

21 Dado que esta carta se escribió en junio de 1928, y el retrato de Beistegui, hoy en el Louvre (RF 1942 36), está fechado en 1931, es posible que se refiriese al retrato del coleccionista, de pie y con levita, que fue subastado en Sotheby's en 1999.

Inútil decirle, la grandísima alegría que todo esto me causa.

Ahora espero que este verano podremos reunirnos en Zumaya; para poder allí escoger definitivamente los cuadros que han de formar la futura proyectada sala.

El Sr. de Beistegui saluda a usted muy afectuosamente. Un fuerte abrazo de su siempre amigo

Ignacio Zuloaga<sup>22</sup>.

A la vista de esta documentación es evidente que existía un plan por parte de los tres para, a través del legado económico de Beistegui, conseguir que las obras de Zuloaga, propiedad del coleccionista, pudieran exhibirse en el Prado, en concreto en una sala que iba a llevar su nombre. ¿Es posible que esta iniciativa fuera una muestra de apoyo a un artista tantas veces denostado por las élites culturales de su propio país?

Por otra parte, cabe preguntarse qué cinco cuadros de Zuloaga eran los que pensaba ofrecer el coleccionista al Museo<sup>23</sup>. Aunque este es un dato que desconocemos, lo que sí sabemos es que en verano, los tres tenían previsto reunirse en Zumaia para seleccionar algunas obras del pintor vasco. ¿Eran estas las que pensaba adquirir Beistegui para donarlas después al Prado? ¿Estarían entre ellas algunas de las que cuatro años después fueron a parar al Museo de Arte Moderno?

Más desconcertante aún es la mención que Zuloaga hacía de ese «gran proyecto» que tenía en mente Beistegui, y que prefería contar en persona al duque de Alba. Según Suárez-Zuloaga<sup>24</sup>, el proyecto debía de ser algo «tremendo», si tenemos en cuenta la fabulosa fortuna de Beistegui, pero saber en qué consistía sigue siendo un enigma. Lo que queda descartado es que en él se incluyera la colección de pinturas albergada hoy en el Louvre, pues, aunque su promesa de legarla a Francia no se oficializó hasta 1930, hacía ya bastantes años que el proceso estaba en marcha; aspecto que incluso el propio Zuloaga comentaba en el borrador de su carta al duque de Alba.

Nueve meses después, lo propuesto por Beistegui parecía seguir su curso, como deducimos de una carta, fechada el 18 de marzo de 1929, que el duque de Alba escribió a Zuloaga: «Mi querido Don Ignacio: [...] Uno de estos días veré a los compañeros del Patronato para tratar de la anunciada llegada

del Sr. Beistegui en Mayo, y de nuestros proyectos, aunque en principio todo está arreglado»<sup>25</sup>. Nada más sabemos del viaje del coleccionista a Madrid, ni de aquello que parecía estar «arreglado».

Habría que esperar dos años para que en las actas del Patronato aparezca de nuevo el tema del legado. Así, en la sesión de 3 de abril de 1930 el duque de Alba, como presidente, dio cuenta de una cordial entrevista celebrada en París con el Sr. Beistegui, en la que le había adelantado su propósito de aumentar la cantidad que pensaba legar al Museo<sup>26</sup>. Esta propuesta se oficializó en la siguiente sesión, de 16 de abril del mismo año, en la que el secretario, Pedro Beroqui, en presencia del presidente del Patronato, los vocales, y el director del Museo, Fernando Álvarez de Sotomayor, procedió a la lectura de una carta dirigida al presidente:

Me es grato confirmar a usted hoy, la reciente disposición testamentaria efectuada a la fecha de 8 de noviembre de 1929, con respecto a mi legado de pesetas 1.000.000 (un millón), a beneficio del Museo del Prado en Madrid. Este, en efecto, desde aquella fecha lo he elevado a pesetas 3.000.000 como tuve ya el honor de decirselo a Vd. verbalmente, en París, hace poco tiempo. Deseo que los intereses acumulados percibidos por esa suma, serán exclusivamente empleados en la compra por el Museo del Prado de cuadros de primer orden... Terminada la lectura, el Sr. Presidente manifiesta a sus compañeros que, como ya este asunto tiene estado oficial, considera que ha llegado el momento de expresar la gratitud de todos al Sr. de Beistegui, por su hermoso rasgo de generosidad, con algo más que frases de afecto; y por esto el gobierno de S.M., le nombrará Patrono de este Museo, y además se le concederá una Gran Cruz. Todos los Patronos se adhieren con entusiasmo a las palabras del Presidente<sup>27</sup>.

El duque de Alba parecía zanjar así cualquier controversia, dejando claro que no solo el Patronato había aceptado por unanimidad hacía ya dos años el legado, sino que el nuevo gesto de Beistegui, triplicando la suma inicial, sobrepasaba cualquier expectativa por parte del Museo, que ni en sueños habría podido disponer de una cantidad de tal magnitud. Aunque desconocemos las verdaderas razones que lo llevaron a aumentar la cantidad inicial, intuimos que hubo

22 Carta autógrafa de Ignacio de Zuloaga al duque de Alba, 2 de junio de 1928. Zumaia, Archivo Fundación Zuloaga (en adelante, AFZ).

23 Recordemos que Beistegui llegó a reunir, a lo largo de su vida, una colección con más de cincuenta obras, entre pinturas, dibujos o esculturas, de las que más de una decena eran pinturas de Zuloaga.

24 Información aportada por Ignacio Suárez-Zuloaga, 9 junio 2021.

25 Carta del Duque de Alba a Ignacio Zuloaga, 18 de marzo de 1929. Zumaia, AFZ.

26 Véase Acta n.º 277 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 3 de abril de 1930. Madrid, AMP.

27 Acta n.º 278 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 16 de abril de 1930. Madrid, AMP.

en ello un intento de doblegar la férrea resistencia de algunos responsables de la institución a que las obras de Zuloaga, de las que curiosamente no se habla en esta acta, «entraran» en la institución.

Una semana después, el diario *La Voz* recogía el decreto firmado por el rey Alfonso XIII en el que nombraba «como vocal del Patronato Nacional del Museo del Prado a D. Carlos Beistegui y Benítez»<sup>28</sup>; y un mes más tarde, el 16 de mayo de 1930, se le concedía la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII, en atención a los relevantes servicios prestados a la cultura<sup>29</sup>. No cabe duda de que la primavera de 1930 fue una época de grandes reconocimientos para el coleccionista, tanto por parte de España como de Francia. Una época también de grandes promesas no siempre cumplidas.

### El advenimiento de la Segunda República y las últimas noticias en torno al legado

Un año después, el 14 de abril de 1931, la proclamación de la Segunda República situaba a España en un nuevo escenario, así descrito por Juan Antonio Gaya Nuño<sup>30</sup>. Fruto de ello, el entonces director del Museo del Prado y reconocido monárquico, Fernando Álvarez de Sotomayor dimitió de su cargo. Lo reemplazó Ramón Pérez de Ayala, ilustre escritor y amigo del pintor vasco. Elegido a la vez embajador de España en Londres, Ayala no renunció a la dirección del Museo, siendo el subdirector, Francisco Javier Sánchez Cantón, quien lo sustituyó en el día a día durante cinco largos años (1931-36). Un extraño escenario que se prolongó en el tiempo tras el golpe de estado del general Francisco Franco, la destitución de Ayala y el nombramiento por motivos claramente de imagen, el 20 de noviembre de 1936, de Pablo Picasso (1936-39), que tampoco llegó a ocupar su cargo.

También el Museo de Arte Moderno (en adelante, MAM), que por aquel entonces seguía instalado en el madrileño Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales<sup>31</sup>, sufrió cambios sustanciales con el advenimiento de la Segunda República. Se renovó el Patronato, eligiendo presidente a Ignacio Zuloaga (1931-36)<sup>32</sup>, nombramiento orientado a dar prestigio a dicho museo y que el pintor trató de rechazar sin éxito. Según Ana Gutiérrez<sup>33</sup>, como Zuloaga residía en París y no podía asistir a ninguna de las Juntas del Patronato, en la práctica asumió sus responsabilidades el propio director de la institución, Juan de la Encina.

Aunque son años en los que hubo un intento de modernizar las colecciones acogiendo a artistas experimentales, también se enriquecieron sus fondos con figuras consagradas, como Darío de Regoyos, Joaquín Sorolla, José Gutiérrez Solana, Juan de Echevarría o el propio Zuloaga. De este modo el acta de reuniones del Patronato del MAM de la sesión del 13 de febrero de 1932<sup>34</sup> recoge cómo el director, Juan de la Encina, dio cuenta de su conversación con Zuloaga, quién por entender que no estaba bien representado en este museo, ofreció cambiar sus cuadros por otros, poniendo a disposición del Patronato para su elección las obras que tuvo en su casa de Zumaia.

Un tema que quedó resuelto a finales de verano, como así se refleja en el acta de la reunión del 10 de septiembre de 1932<sup>35</sup>. En ella la comisión encargada de visitar el estudio de Zuloaga, informaba que habían seleccionado catorce pinturas<sup>36</sup> con el fin de destinarlas a la sala monográfica que el MAM pensaba dedicarle; obras por las que el artista pedía 200.000 pesetas a pagar en el número de años que fijara el Patronato, y a un precio muy por debajo de su propia cotización. El director propuso finalmente que Zuloaga enviara al MAM en depósito las pinturas, que luego la institución, cada año y según

28 *La Voz* 1930.

29 Véase el real decreto en el que se le concedió la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII en *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1930, p. 1069.

30 Véase Gaya Nuño 1969, pp. 171-82.

31 El MAM había nacido en 1898 con el fin de liberar al Museo del Prado de aquellas obras contemporáneas que ingresaban periódicamente de manera oficial: piezas premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o aquellas otras que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consideraba que debía adquirir el Estado.

32 Véase Gutiérrez Márquez 2018, pp. 107-8.

33 Véase Gutiérrez Márquez 2007, pp. 452-53.

34 Acta del Patronato del MAM, 13 de febrero de 1932. Madrid, AMP, fondo MAM.

35 Acta del Patronato del MAM, 10 de septiembre de 1932. Madrid, AMP, fondo MAM.

36 Doce de las pinturas hoy están en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, son: *Retrato del violinista Larrapidi*, *El Cristo de la sangre*, *Don Plácido Zuloaga en su taller*, *Torerillos del pueblo*, *Desnudo del clavel*, *Celestina*, *Casas de Segovia*, *Retrato del pintor Balenciaga*, *Mi prima Cándida*, Cabeza de Lola [*Retrato de la señorita Lolita Soriano*], *Paisaje de Alhama* y *Paisaje de Calatayud* [Véase Gutiérrez Márquez 2018, p. 131, nota 20]. Las dos pinturas restantes que cita Gutiérrez Márquez, y que figuran en el catálogo del MNCARS, es posible que sean las mismas que hoy guarda la Fundación Zuloaga en Zumaya: *Gerona [Calle de Gerona]* y *La gitana Agustina [Retrato de Agustina]*.

el dinero disponible, iría adquiriendo. Y así fue: la sala Zuloaga se abrió al público en enero de 1933, y la deuda, según cuenta Ana Gutiérrez<sup>37</sup>, no se saldó hasta 1947, muerto ya el pintor.

Es curioso que ese mismo mes de febrero de 1932, y simultáneamente a los acuerdos con el MAM, encontremos a Zuloaga en negociaciones con el Museo del Prado, como así recoge el acta del Patronato del Prado de la sesión del 4 de febrero de 1932:

[En ella] el subdirector [ Francisco Javier Sánchez Cantón] da cuenta de la visita que le hizo ayer el Sr. Zuloaga para ofrecer algunos de sus cuadros que pudieran completar la representación de su arte el día que el legado Beistegui entre en el Museo.

[...] se decidió unánimemente... su aceptación, además del agradecimiento del Patronato por obsequio de tal valía, sin olvidar el que también se debe al Sr. Zuloaga por sus buenos oficios con el Sr. Beistegui, respecto del Museo<sup>38</sup>.

El acta dejaba constancia no solo de que en 1932 el legado seguía en marcha, sino del decisivo papel que en todo el proceso había jugado Zuloaga.

### El asunto Beistegui y sus silencios

Aunque todo parecía discurrir en la más completa armonía, a partir de esta última sesión de 1932 los nombres de Beistegui y Zuloaga se desvanecieron, al igual que cualquier referencia al legado. Nada más hemos encontrado, ni en los distintos archivos del Museo<sup>39</sup>, ni en las actas del Patronato, ni siquiera en la correspondencia de quienes por aquel entonces regían los destinos de la institución, pues hay archivos personales retirados por las familias y otros, como el de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Prado durante tres décadas, de los que no se tiene constancia que se conserven.

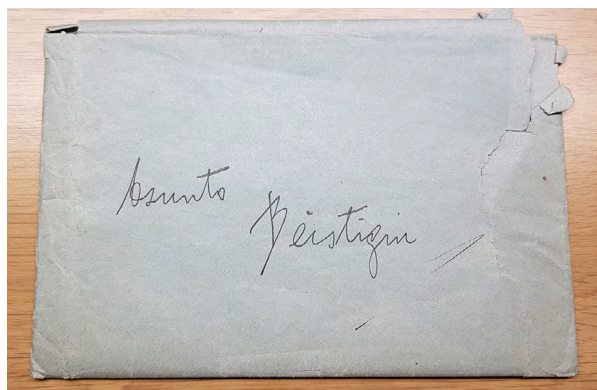
Muy distinto es el caso de Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971), que, vinculado al Prado durante más de cincuenta años<sup>40</sup>, acabó donando su rico archivo personal al Museo de Pontevedra, del que fue patrono fundador desde su creación en 1927. Un fondo al que hemos podido acceder gracias a la inestimable ayuda de María Jesús Fontes Alén,

responsable del archivo documental de dicho museo. Pese a nuestras expectativas, solo hemos encontrado una breve referencia a Beistegui en una carta, escrita por Zuloaga a Sánchez Cantón el 22 de febrero de 1932, en la que el artista justificaba el ofrecimiento que, unos días antes, había hecho de algunas obras al Prado<sup>41</sup>:

Yo nunca me hubiera atrevido a proponer lo que he propuesto, si por delante, no hubiese estado el donativo del Sr de Beistegui, pues lo que yo (como artista) sueño es completar lo mejor posible dicha colección de cuadros míos<sup>42</sup>.

Este inquietante vacío documental evidencia que todo lo que hemos leído hasta ahora en las actas del Patronato quedó en «papel mojado», incluida la disposición testamentaria de Beistegui.

Y a los hechos me remito, pues, examinando en el Archivo del Museo del Prado una caja que contenía correspondencia de los miembros del Patronato, encontré un pequeño sobre, en el que aparecía escrito, a mano y con algún error ortográfico, «Asunto Beistigui [sic]» [fig. 2]. En su interior solo había cuatro cartas dobladas por la mitad, las mismas que figuraban en las actas del Patronato ya citadas. Nada más, ni en el sobre, ni en el resto de cajas o expedientes. Nada. Como si de forma casi metafórica, el asunto Beistegui, que a todas luces



2. Sobre en el que se encuentran las cuatro cartas relacionadas con el asunto Beistegui. Madrid, AMP, Correspondencia Patronato, caja 270, exp. 2, junio de 1928

37 Véase Gutiérrez Márquez 2018, p. 116.

38 Acta n.º 304 de la Junta del Patronato del Museo del Prado, 4 febrero 1932. Madrid, AMP.

39 Dado que la documentación de archivo no está toda digitalizada, agradezco desde aquí el apoyo que me han prestado algunos profesionales del propio Museo del Prado, como Yolanda Cardito Rollan, técnico de Gestión de Archivo, o Pedro J. Martínez Plaza, técnico de Museos.

40 Primero como subdirector (1922-59) y, tras la muerte de Álvarez de Sotomayor, como director (1960-68).

41 Véase nota 40.

42 Carta autógrafa de Ignacio Zuloaga a Francisco Javier Sánchez Cantón, 22 de febrero de 1932. Pontevedra, Archivo del Museo de Pontevedra, correspondencia profesional Sánchez Cantón, carta 100-18.

podía haber sido uno de los legados más importantes ofrecidos al Museo, hubiera quedado indocumentado, mutilado y clausurado para siempre en ese ajado sobre azul.

Hoy, casi cien años después de los hechos, y sin haber hallado una explicación convincente al posible desencuentro, no nos queda sino imaginar algunas posibles razones que permiten comprender por qué el legado no prosperó.

El principal motivo de este desacuerdo tuvo que ver, sin duda, con la presencia de Zuloaga en el Museo, y con los propios márgenes cronológicos que separaban el Prado del Museo de Arte Moderno, lo que hacía poco adecuado incluir obras de un artista vivo -Zuloaga falleció en 1945- en una institución como esta, repleta de obras ya plenamente consagradas por la historia. A lo que, además, habría que unir, y aquí consideramos que radica gran parte del problema, el enconado rechazo que determinados sectores de la cultura española, desde artistas hasta críticos e intelectuales, sentían por el artista vasco. Un rechazo que, como relataba Calvo Serraller, pudo generar reacciones como esta:

«Mientras yo sea director del Prado aquí no entrará Zuloaga», se dice que afirmó quien entonces se responsabilizaba del Museo [¿se refiere a Álvarez de Sotomayor?], poco dispuesto a claudicar ante las increíbles pretensiones del frustrado legatario mexicano, que, a decir tiene, no tuvo excesivas dificultades en hallar otras mangas más anchas que las nuestras. Habrán adivinado que esas increíbles pretensiones se reducían a la presencia de los dos retratos de Zuloaga junto a las obras maestras por él atesoradas...<sup>43</sup>

Unas palabras que vuelven a reforzar ese malentendido que, al margen de plantear una absurda rivalidad entre Francia y España, ha sido uno de los principales escollos de esta investigación.

En lo que sí acertó Calvo Serraller fue en señalar la tozudez e intransigencia ejercida hacia la persona de Zuloaga por parte del responsable del Museo y de quienes compartían sus criterios. Un rechazo que venía de antiguo, y que, como escribe Suárez-Zuloaga<sup>44</sup>, nos lleva a lo que el crítico de arte Francisco de Alcántara, en su célebre artículo de 1910<sup>45</sup>, denominó «cuestión Zuloaga», refiriéndose a la polémica que afectó al artista desde su exclusión

del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900. Una animadversión que ni el propio pintor ni los círculos internacionales entendieron, pues Zuloaga, que vivía desde hacía años en París, era ya un artista muy reconocido en Francia y poco después lo sería en Norteamérica.

Esta extraña paradoja, alimentada al calor de los sistemáticos rechazos en las exposiciones por parte de las autoridades españolas, tuvo su reflejo en la no aceptación de las trágicas y sombrías composiciones pictóricas realizadas por el artista: *Las brujas de San Millán*, *El enano Gregorio el botero*, *Los flagelantes*, *La víctima de la fiesta*, *El Cristo de la sangre...* Unas obras que, teniendo Castilla como telón de fondo, nos muestran su propia «idea» de España, centrándose —como antaño hizo Goya— en aquellos asuntos fuertemente arraigados en el pueblo español: las tradiciones, la religión, la pobreza, etc. Una visión subjetiva, áspera y pesimista, cercana al pensamiento de la Generación del 98, que para muchos solo buscaba transmitir en el extranjero una imagen denigrante y negra de España, de ahí que incluso le tacharan de «antipatriota»<sup>46</sup>.

Dicho esto, si realmente consideramos inseparable el tándem Beistegui-Zuloaga, y si, como suponemos, el pintor también tenía peligrosos enemigos en el museo madrileño, no debe extrañarnos que sus pretensiones y las de su amigo no terminaran de materializarse. Y no solo por el estilo expresionista y duro de este artista, tan distinto al de su contemporáneo Joaquín Sorolla, sino por su republicanismo moderado y por las envidias que a veces despertaba su indiscutible éxito internacional y hasta su posición social.

Bien es cierto que, con la llegada de la Segunda República, la «cuestión Zuloaga» había perdido fuerza y se vivía una etapa de aparente reconciliación, pero el daño estaba hecho, así lo demuestran estos comentarios de Zuloaga a Sánchez Cantón:

En cuanto a lo de la Academia [poco antes le habían ofrecido ser académico de Bellas Artes], le suplico no haga nada en mi favor, pues ya he escrito al señor Urueta diciéndole que siento no poder aceptar el honor de ser académico de Bellas Artes. En principio soy enemigo de toda clase de distinciones para los artistas; y, en segundo lugar, soy un hombre que lleva ya más de cuarenta años de lucha en su patria, lo cual, como

43 Calvo Serraller 1990.

44 Véase Suárez-Zuloaga 2020b, pp. 71-87.

45 Alcántara 1910.

46 Ante tan enconados ataques, Zuloaga se defendió en la prensa en dos ocasiones: la primera, en *El Imparcial* («Una carta de Zuloaga», 25 de noviembre de 1911); y la segunda, en el parisino *Le Temps*, artículo que fue traducido íntegro en *La Gaceta de Buenos Aires* («Zuloaga se defiende», 18 de julio de 1912), lo que refleja el alcance internacional alcanzado por la cuestión Zuloaga.



3. Francisco de Goya, *La condesa del Carpio, marquesa de la Solana*, 1794-95. Óleo sobre lienzo, 181 x 122 cm. París, Musée du Louvre, RF 1942 23. Colección Beistegui

es natural, me ha herido ya profundamente. Además voy para viejo, y sueño lo más posible con vivir algo tranquilo (lo que me queda de vida)<sup>47</sup>.

Para que no se interpretara esto como un gesto rencoroso, Zuloaga regaló un cuadro a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le correspondió nombrándole académico de honor<sup>48</sup>.

En julio de 1936 se inició la Guerra Civil en España, preámbulo de la Segunda Guerra Mundial (1939-45). Es en medio de este contexto bélico cuando volvemos a saber de Beistegui y de su colección de pinturas. La primera noticia nos la aporta Germain Bazin<sup>49</sup>, por aquel entonces conservador del Louvre, que cuenta cómo en 1940, ante la inminente ocupación nazi, Beistegui



4. Ignacio de Zuloaga, *Autorretrato del artista con la boina vasca*, 1931. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 124,5 cm. París, Musée du Louvre, RF 1942 36. Colección Beistegui

telefoneó a Jacques Jaujard, director de dicho museo, temiendo por su vida y sus obras. Según recoge Chastel-Rousseau<sup>50</sup>, la solución inicial pasó por inventariar su colección en el Departamento de Pinturas del Louvre hasta que México se unió a los aliados en 1942, lo que complicó aún más la situación. Beistegui, obligado por las circunstancias y ante el riesgo de que sus bienes fuesen expropiados por los alemanes, tasó rápidamente los 21 cuadros de la colección que pensaba legar, donándolos en usufructo a la Réunion des musées nationaux el 5 de noviembre de 1942<sup>51</sup>. Una dura decisión que permitió que las obras, ahora estatales<sup>52</sup>, quedaran al cuidado de este organismo público en el Château de Sourches.

Finalizada la guerra, la colección Beistegui llegó a París, exponiéndose temporalmente en el Louvre desde el 27 de julio hasta finales de agosto de 1945, fecha en la que todos los cuadros regresaron a la Villa Zurbiac en Biarritz. Allí ocuparon la galería que Beistegui había preparado especialmente para ellos, con una sola excepción: el retrato de la *Marquesa de Solana* de Goya [fig. 3], que fue exhibido en un pequeño y recóndito cuarto secreto, amueblado

47 Carta autógrafa de Ignacio Zuloaga a Francisco Javier Sánchez Cantón, 22 de febrero de 1932. Pontevedra, Archivo del Museo de Pontevedra, correspondencia profesional Sánchez Cantón, carta 100-18.

48 Suárez-Zuloaga 2020b, p. 76.

49 Bazin 1991, p. 93.

50 Chastel-Rousseau 2020, p. 76.

51 Decisión ratificada por el decreto de aceptación de la donación del 27 de octubre de 1943.

52 Registradas en el Departamento de Pintura con los núms. RF 1942-16 y RF 1942-36.



5. Ubicación actual de la colección Beistegui en el Musée du Louvre. París, Musée du Louvre, ala Denon, planta 1.ª, sala 714

únicamente con una silla y un caballete; un lugar donde el coleccionista pasaba «largos momentos en una conversación silenciosa y apasionada»<sup>53</sup>.

El 12 de enero de 1953, a los noventa años, Carlos de Beistegui fallecía en su residencia de Biarritz<sup>54</sup>. Poco después, las 21 obras donadas en usufructo eran trasladadas de Biarritz a París con el objetivo de ser expuestas en el Louvre, pero con la condición de que no fueran separadas ni prestadas. Entre ellas figuraba el *Autorretrato del artista con la boina vasca* [fig. 4], posiblemente destinado a acompañar las obras que Beistegui pensaba legar al Prado en un primer momento. Finalmente, este lienzo de Zuloaga, al igual que el resto de cuadros entregados a su muerte, encontraba su hogar definitivo en la sala Beistegui, ubicada desde 2019 en la sala 714 del primer piso del ala Denon [fig. 5]; un extraordinario hogar con el que el coleccionista siempre había soñado.

## Conclusiones

Quede aquí nuestro recorrido por la historia de un legado frustrado, que, con el paso de los años y al calor de la falta de información, acabó generando en los medios museísticos españoles una especie de leyenda urbana o de tradición oral, repleta de ambigüedades, verdades a medias y oscuros intereses.

Como hemos visto, el legado de Carlos de Beistegui al Museo del Prado existió, pero lo que no sabemos es por qué, para muchos, su contenido se transformó en otra cosa, como el pañuelo que se convierte en conejo

en el interior de la chistera de un mago; o lo que es lo mismo, desconocemos qué justificación pudo haber para que aquellos 3.000.000 de pesetas «de los años treinta», por arte de *birlibirloque*, pasaran a ser unas pinturas que el coleccionista nunca legó.

De igual modo es llamativo que esta historia de los cuadros «que perdió España» no se haya puesto en cuestión después de tanto tiempo. Es como si, de alguna manera, el no investigar nos permitiera fantasear o, en el peor de los casos, alimentar ese victimismo tan español. Sin embargo, a modo de balance final, tratemos de ordenar un poco la información de la que disponemos.

Si la entrega de aquella impresionante suma de dinero tenía como contrapartida la creación de una sala Beistegui que incluyese obras de Zuloaga, habría que preguntarse si esto fue motivo suficiente para rechazar el legado, cosa que el Louvre no hizo tras sopesar todos los beneficios que conllevaba la oferta. Es cierto que el propio Calvo Serraller hablaba de ese rechazo tan visceral hacia Zuloaga, que llevó a aquellos que debían decidir sobre ello a erigirse en jueces, capaces de renunciar sin un ápice de culpa a algo de un valor incalculable para el Museo y, en definitiva, para España.

Pero también cabe la posibilidad de que fuera el propio Beistegui quien decidió no ratificar la disposición testamentaria, retirando su oferta y negándose a cualquier posible negociación. Un hecho que resulta bastante sorprendente si pensamos no solo en el carácter oficial que con los años habían adquirido sus promesas al Museo, sino en los honores y prebendas que, en señal de agradecimiento, recibió por parte del Estado español. No obstante, no podemos olvidar que Beistegui era un hombre arrogante y en ocasiones caprichoso, y a quien, como hemos visto, no le importaba cambiar una y otra vez su testamento; costumbre que solía generar desconfianza en sus interlocutores.

En este sentido, es posible que cambiara de parecer, herido en su orgullo, a la vez que decepcionado porque un artista como Zuloaga, el amigo al que quería reivindicar en el mismo país que lo despreció, no tuviera cabida en el Prado, debiendo resignarse a colgar sus obras en el MAM, lugar que para él coleccionista no significaba nada<sup>55</sup>. Sin embargo, ¿fue esto suficiente para romper su compromiso financiero con una entidad tan prestigiosa como el Museo del Prado y con el propio Estado español?

53 Necrológica de Carlos de Beistegui escrita por Bernard Champigneulle en *L'Illustration*, 7 de febrero de 1953, citada en Chastel-Rousseau 2020, pp. 76-77.

54 «Extrait. Du Registre qui constate les Décès dans la Ville de Biarritz, pendant l'Année 1953», 3 de abril de 1953. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, LH//165/56.

55 No debemos olvidar que el MAM no era sino el reducto del arte contemporáneo de un país que en 1898 se había visto obligado a reinventarse tras la pérdida de sus colonias, como si «toda la gloria del pasado se hubiera quedado en el Prado» [Jiménez-Blanco 2018, pp. 244-45].

Tampoco podemos descartar que la inestabilidad derivada de la Guerra Civil y la posterior llegada del régimen franquista actuaran de detonantes para que Beistegui no se atreviera a seguir con su oferta; o, incluso, que la crisis de los años treinta y el posterior conflicto bélico que asoló Europa hicieran que la economía del adinerado coleccionista se resintiera.

En este caso, conviene preguntarse si el legado prometido al Prado acabó sufriendo la misma suerte que aquella fantástica colección de 1.227 monedas de oro que, en diciembre de 1931, Beistegui dejó en depósito, con promesa firme de donación, al Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. Una promesa que, en 1944, once años después de entregarla, rompió, exigiendo su devolución, pues la situación actual de su fortuna le impedía, tras la cesión en usufructo de sus cuadros al Louvre, hacerse cargo de otra donación. Ni qué decir que, ante esta situación, la Bibliothèque nationale de France adquirió la fantástica colección de monedas. No sabemos si esas mismas limitaciones económicas, que obligaron a Beistegui a ser más cauto en sus desembolsos, pudieron afectar de lleno al legado.

Sea cual sea la razón de dicho desencuentro, ¿por qué no se conserva ninguna documentación? Está claro que quedan aún muchas piezas sin encajar

sobre el asunto Beistegui, pero, al menos, a lo largo de estas páginas hemos desmontado algunas teorías erróneas que estamos seguros de que permitirán afrontar con más objetividad futuras investigaciones. Por ahora, esto es todo, o al menos eso creo.

\* \* \*

A modo de aclaración, he de decir que, cuando estaba a punto de enviar este texto para su publicación, supe de la existencia de una memoria de investigación presentada en la École du Louvre en junio de 2021. Este excelente trabajo, realizado por Clémentine Fullias bajo el título *Carlos de Beistegui (1863-1953), collectionneur et donateur du Musée du Louvre: une figure énigmatique*, me ha permitido cotejar mi propia investigación, realizada desde España y centrada en el legado que Beistegui ofreció al Museo del Prado, con lo que aporta esta joven estudiante francesa sobre el complejo proceso de donación de la colección Beistegui al Louvre. Dos historias que unas veces se cruzan y otras discurren en paralelo, pero que en ambos casos están repletas de suspicacias, recelos y ambiguas promesas. Dos historias similares, aunque con un desenlace muy diferente: venturoso para el museo francés, desconcertante y oscuro para el museo español.

## Bibliografía

### Alcántara, 1910

Francisco Alcántara, «Ignacio Zuloaga. Arte e identidad nacional», *El Imparcial*, 19 de marzo de 1910.

### Álvarez Lopera 2006

José Álvarez Lopera, «Bonnat, Léon-Joseph», en Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. En línea: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bonnat-leon-joseph/37316710-35a8-4def-9c92-9de4ca-8fd8c0>

### Antena 2018

Antena, «The Beistegui family collecting tradition», *Christies.com*, 12 de diciembre de 2018. En línea: <https://www.christies.com/features/The-Beistegui-collecting-tradition-9345-3.aspx>

### Aurgeron 1945

Lucile Aurgeron, «Un geste unique», *Les Lettres françaises*, 21 de julio de 1945. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47453858/f2.item.r=beistegui.zoom#>

### Bazin 1991

Germain Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre: 1940-1945*, París, Somogy éditions d'Art, 1991.

### Beaux Arts 1930

«La colección C. Beistegui. Une promesse magnifique», *Beaux Arts*, vol. IV (enero de 1930), pp. 10-11.

### Calvo Serraller 1990

Francisco Calvo Serraller, «Llamada a la prudencia», *El País*, 10 de enero de 1990.

### Chastel-Rousseau 2020

Charlotte Chastel-Rousseau, «Carlos de Beistegui portrait d'un donateur», *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*, n.º 52 (2020), pp. 70-77.

### Espinosa de los Monteros 2018

Patricia Espinosa de los Monteros, «Charlie de Beistegui, la última odisea de un dandi de leyenda», *ABC*, 6 de septiembre de 2018.

### Fouqueray 1943

Anne Fouqueray, «La collection de Beistegui appartient maintenant au Musée du Louvre», *Le Journal*, 25 de febrero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7632491h/f2.item>

### Gaya Nuño 1969

Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, Everest, 1969.

### Guiffrey 1931

Jean Guiffrey, «La Collection Carlos de Beistegui»,

- Gazette des Beaux-Arts*, t. v (1931), pp. 137-54. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111438v/f162.item>
- Gutiérrez Abascal 1932**  
Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), «El Museo de Arte Moderno», *Revista española de turismo*, n.º 1 (1932), pp. 10-11. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004990271&page=18&search=%22museo+nacional+de+arte+moderno%22+zuloaga&lang=es>
- Gutiérrez Márquez 2007**  
Ana Gutiérrez Márquez, «Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado», en José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 430-61.
- Gutiérrez Márquez 2018**  
Ana Gutiérrez Márquez, *Historia del Museo de Arte Moderno, 1898-1971*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.
- Jiménez-Blanco 2018**  
María Dolores Jiménez-Blanco, «El valor de las colecciones del Museo del Prado. Fragmentos para otra historia desde consideraciones políticas», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-1919. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 239-51.
- La Côte basque 1930**  
«En l'honneur de Carlos de Beistegui», *La Côte basque. Revue Illustrée de l'Euskal-Herria*, n.º 313 (abril de 1930), p. 326. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30755172/f8.image.r=beistegui?rk=85837;2#>
- La Voz 1930**  
«Firma del rey», *La Voz* (Madrid), 25 de abril de 1930. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000888987&page=8&search=beistegui+prado&lang=es>
- Lafore 2019**  
Alexandre Lafore, «Nouvel accrochage pour la collection Carlos de Beistegui», *Le Quotidien de l'Art*, 2 de junio de 2019. En línea: <https://www.lequotidiendelart.com/articles/15390-nouvel-accrochage-pour-la-collection-carlos-de-beistegui.html>
- Lafuente Ferrari 1950**  
Enrique Lafuente Ferrari, «Los retratos de Zuloaga», *Príncipe de Viana*, núms. 38-39 (1950), pp. 41-73.
- Le Matin 1943**  
«Un mécène espagnol offre au Louvre une collection de tableaux de maîtres», *Le Matin*, 26 de enero de 1943. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587632h.r=beistegui?rk=21459;2#>
- Magariños 1992**  
Juan Manuel Magariños, «Meissonier, un centenario de formato menor», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 31 (1992), pp. 77-83.
- Martínez Plaza 2018**  
Pedro J. Martínez Plaza, «Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado», en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 258-71.
- Mouseion 1934**  
«Collection de M. [Monsieur] Carlos de Beistegui», *Mouseion* (enero de 1934), p. 21. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61015667/f52.image.r=beistegui?rk=64378;0>
- Novo 2019**  
Javier Novo, «Zuloaga después de Zuloaga (1912-1945)», en VV. AA., *Ignacio Zuloaga, 1870-1945* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes] Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2019, PP. 107-74.
- Parrado 2017**  
Diego Parrado, «El final de una dinastía: subastan la Colección de antigüedades de Juan de Beistegui, sobrino del hombre más excéntrico de Europa», *Vanity Fair*, 10 de septiembre de 2018. En línea: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/subasta-juan-de-beistegui-baile-del-siglo/33389>
- Reau 1931**  
Louis Reau, «Art Activities in Paris», *Parnassus*, vol. 3, n.º 6 (octubre de 1931), pp. 9-11. En línea: <https://www.jstor.org/stable/770449>
- Samperio 2019**  
Juan Ignacio Samperio, «Aportación privada», *Describir el arte*, n.º 239 (2019), pp. 42-46.
- Suárez-Zuloaga, 2020a**  
Ignacio Suárez-Zuloaga, «Ignacio Zuloaga, retrato de un carácter», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 35-46.
- Suárez-Zuloaga 2020b**  
Ignacio Suárez-Zuloaga, «Más de un siglo de la cuestión Zuloaga», en VV. AA., *El verdadero Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Fundación Zuloaga, 2020, pp. 71-87.
- Viribay 2019**  
Miguel Viribay, «Zuloaga: Entre la realidad y la verosimilitud», *Diario Jaén*, 8 de septiembre de 2019. En línea: <https://www.diariojaen.es/jaen-pueblo-a-pueblo/zuloaga-entre-la-realidad-y-la-verosimilitud-BL6159245>
- Vitry 1930**  
Paul Vitry, «Documents et nouvelles. A propos de la donation Carlos de Beistegui», *Bulletin des musées de France* (mayo de 1930), p. 103. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61011285/f7.item.r=beistegui>
- Yvars 2020**  
Alain Yvars, «La collection Beistegui au Louvre», *Si l'art était conté...*, 10 de septiembre de 2020. En línea: <http://www.httpsilartetaiteconte.com/archive/2020/09/10/la-collection-beistegui-au-louvre-6262479.html#more>

## Cómo citar

Laura Arias Serrano, «El asunto Beistegui y sus silencios», en Pedro J. Martínez Plaza (ed.), *Actas del congreso internacional «Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/08-arias-serrano.html>].