

El salón disperso: la fortuna museográfica del Salón de Reinos en el Museo del Prado durante el siglo XIX.

*The Scattered Room: the Museographic Fortune of the Hall of Realms in the
Museo del Prado during the Nineteenth Century.*



Universidad Complutense de Madrid.

Facultad de Geografía e Historia.

Trabajo de fin de Grado. Historia del Arte.

Autor: Manuel Gago Rodríguez.

Director: Dr. Miguel Hermoso Cuesta.

A mis padres y aquellas personas que nunca me han faltado.

A Miguel, por enseñarme que el arte es infinito.

Resumen

El conjunto pictórico del Salón de Reinos (1634-1635) fue una de las series artísticas más complejas de su tiempo. Sus cuadros actuaron como un grupo unificado y su simbolismo dependía precisamente de la integridad del espacio en el que se disponían y de la correlación de las obras. Tras la Guerra de la Independencia ninguno de los lienzos se encontraba en aquel lugar, aunque desde la apertura del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819 casi todos volvieron a reunirse en un mismo edificio.

No obstante, el conjunto nunca volvió a exponerse en una misma sala, lo que sumado a los múltiples errores en las cronologías y autorías de las obras que se venían sucediendo desde el siglo XVIII, impidió que fuera comprendido en toda su complejidad durante el período decimonónico. Ello se reflejó en la ubicación de las pinturas en el museo, ordenadas según el criterio decorativista predominante en la época, por lo que cuando los cuadros se mostraban juntos en una misma sala era por razones estéticas y no científicas.

Al mismo tiempo se fue configurando el perfil de la escuela española de pintura en un contexto marcado por el fervor nacionalista, que no dudó en utilizar a algunos artistas como instrumentos para la reivindicación política. En este caso, mientras Velázquez se convertía en el gran héroe de la pintura nacional, el resto de los artistas del Salón de Reinos, a excepción de Zurbarán, quedaron en un permanente olvido que afectó directamente al entendimiento del conjunto, que no comenzaría a ser comprendido hasta la publicación de los artículos de Elías Tormo en 1911.

Abstract

The pictorial set of the Hall of Realms was one of the most complex artistic series of its time. Its works acted as a unified group and its symbolism depended on its integrity and the relation between the pictures. After the Peninsular War none of the canvases were *in situ*, although since the opening of the *Real Museo de Pintura y Escultura* in 1819 and in the next decades most of them were reunited in this building.

Nevertheless, the set was never exhibited again in the same room, something that subsequently created several chronological and authorship errors related to the ensemble of paintings, something that had happened since the 18th century. This situation occasioned that the paintings were far from being understood in all its complexity along the 19th century, to the point that when they were shown together in the same room it was for aesthetic and non-scientific reasons.

At the same time the rise of nationalisms derived in the creation of national schools of art, a situation that was reflected in Spain with the ascension of Velázquez to the role of national artistic hero, while the remaining artists in the *Salón de Reinos*, with the exception of Zurbarán, were permanently forgotten until 1911, something that directly affected the understanding of the iconographical program of the room, an aspect that wasn't fully understood till the publication of Brown and Elliott book on the Buen Retiro in 1980.

Índice.

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. EL SALÓN DE REINOS Y SU CONJUNTO PICTÓRICO HASTA LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.	6
2.1. El Palacio del Buen Retiro y el simbolismo de la estancia.	7
2.2. “Hay un salon que llaman de los Reynos”: evolución histórica del Salón de Reinos hasta la Guerra de la Independencia.	9
2.3. La formulación de la historiografía artística nacional.....	12
3. EL CONJUNTO PICTÓRICO DEL SALÓN DE REINOS EN EL MUSEO DEL PRADO DURANTE EL SIGLO XIX.....	14
3.1. Dispersión: la Guerra de la Independencia.....	14
3.2. El conjunto pictórico en el Real Museo de Pintura y Escultura, 1819.	18
3.3. Un museo en expansión.....	20
3.4. La dirección de José de Madrazo.....	26
3.5. El Salón de la Reina Isabel y los cambios de las décadas de 1860 y 1870.....	29
3.6. El fin de siglo y la consolidación de Velázquez.....	33
4. EPÍLOGO: ELÍAS TORMO Y LA SIGNIFICACIÓN DEL SALÓN DE REINOS.	36
5. CONCLUSIONES.....	39
6. ANEXO DE IMÁGENES.....	41
7. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.	47

1. INTRODUCCIÓN.¹

“Pero un día, la porfía de mi razonamiento halló repentino eco en la imaginación, y creí ver claro, instantáneamente, lo que nadie, que yo sepa, había visto: que el lienzo no era propiamente un cuadro, sino una apaisada *sobrepuerta* concebida por Velázquez en algún conjunto decorativo”.² Con estas palabras comenzaba Elías Tormo el primero de los artículos con los que cambió para siempre la fortuna historiográfica del Salón de Reinos. Hasta entonces, dicha estancia sólo había sido concebida como un espacio en donde Velázquez había trabajado con otros artistas de la corte, pero Tormo consiguió codificarlo, ofreció una primera propuesta de reconstrucción y abogó por su reconstitución. Con todo, hubo que esperar a los artículos de María Luisa Caturla en 1945 y 1960 para que se ofreciera nueva información acerca del salón y sus artistas. En 1980 Jonathan Brown y John H. Elliot publicaron un importante trabajo sobre el Buen Retiro actualizando el conocimiento existente sobre el Salón de Reinos, consolidando su fortuna historiográfica y dando pie a diversos estudios centrados mayoritariamente en la disposición de los cuadros o su simbolismo.

No obstante, en pocas ocasiones se ha llamado la atención acerca de su desarrollo histórico una vez aquellos cuadros fueron ingresando en el Real Museo de Pintura y Escultura, actual Museo Nacional del Prado, desde 1819. Y aunque en las investigaciones acerca de las colecciones de esta institución en ocasiones se ha mencionado de manera tangencial, nunca se ha llegado a plantear una visión de conjunto.

De esta manera, la presente investigación trata de aportar algo de luz acerca de la fortuna museográfica de los cuadros del Salón de Reinos a lo largo del siglo XIX en el Prado como principal marco teórico. Además de ello, también se pretende valorar el desarrollo historiográfico de la serie al igual que el triunfo u olvido crítico de algunos de sus artistas, consiguiendo una visión más completa. En ocasiones, el reconocimiento público de algunos de ellos sirvió para que ocuparan puestos de honor en las salas del museo, mientras que otros quedaron en el olvido, siendo expuestos en espacios secundarios.

Para abordar estos aspectos se ha utilizado una estructura organizada en diversos capítulos. En primer lugar una contextualización del propio Salón de Reinos aportando las últimas teorías acerca de su simbolismo y diversas lecturas que hicieron de él uno de los espacios más singulares y complejos de su época, subrayando su función como conjunto artístico unificado. Seguidamente se plantea una relación histórica acerca de los cambios que pudo sufrir antes del período decimonónico, especialmente en el siglo XVIII, a partir de los inventarios del Buen Retiro o del Palacio Real Nuevo. Por estas fechas la serie empezó a dispersarse y se produjeron los primeros errores en las identificaciones y autorías, hecho que afectó significativamente en el siglo XIX. Al mismo tiempo se ofrece un breve resumen acerca del nacimiento de la historiografía artística española y cómo se valoraron las obras y artistas del Salón de Reinos, lo cual también resultó fundamental en el desarrollo crítico del conjunto.

El segundo capítulo compone el cuerpo de la investigación. El mismo se estructura en diferentes apartados organizados en orden cronológico, resaltando los cambios expositivos que se sucedieron a lo largo de la historia del Museo del Prado y cómo afectaron a las pinturas del salón. También se ha prestado atención a la información que la propia institución ofrecía a los visitantes en sus diferentes catálogos, principal fuente de consulta para aquellos interesados en conocer más acerca de su colección. Al mismo tiempo, se han tomado en consideración los testimonios de extranjeros que visitaron el museo cuyas impresiones se convirtieron en el principal método de difusión acerca del Prado en otros países, encontrando, en ocasiones, diferentes valoraciones sobre las obras del Salón de Reinos. A ello se suman

¹ Para el sistema de notas y referencias bibliográficas se ha utilizado el Método Chicago 17ª edición, aunque con algunas modificaciones. Se ha preferido omitir la separación de las notas y referencias bibliográficas mediante un espacio en blanco, aplicando una sangría en primera línea en el primer caso. En relación a los títulos de las fuentes consultadas, así como los textos utilizados, se ha mantenido el original en castellano con su puntuación y acentuación. En el caso de otros idiomas, la traducción ha sido realizada por el autor. A su vez, los comentarios en las notas se han situado antes de la cita.

² Elías Tormo, “Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 1 (1911): 24-44, esp. 24.

algunos artículos publicados en la prensa española y diferentes menciones acerca de los cambios que se produjeron en el propio edificio del salón tras la Guerra de la Independencia.

La cuantiosa información encontrada sobre el período decimonónico determinó la elección del mismo como tema independiente. No obstante, el siglo XX también resulta especialmente interesante en relación al tema del estudio, por lo que en los próximos años podría abordarse también de manera individualizada. Por ello, a modo de epílogo se ha incluido una breve aproximación acerca de los primeros años de este período con la intención de ampliar la información en futuras investigaciones.

En cuanto a la metodología, el trabajo se ha centrado principalmente en el estudio de los cambios expositivos sucedidos en el Museo del Prado a lo largo del siglo XIX. Para ello ha resultado crucial la consulta de los catálogos que se fueron publicando desde 1819, ya que muchos de ellos, especialmente los primeros, ofrecían información topográfica relativa a las obras. Con el objetivo de completar esta información, especialmente en los períodos en los que dichos catálogos no hacen referencia a la posición de los cuadros o cuando directamente no fueron publicados, se han consultado otro tipo de fuentes como algunos inventarios del museo, testimonios de extranjeros o guías de viaje y determinadas evidencias fotográficas, especialmente en el último cuarto de siglo.

En relación a la historia del Museo del Prado, se han utilizado diversos estudios de autores como Javier Portús, Pierre Géral o Alfonso E. Pérez Sánchez a los que se han sumado diversas perspectivas en relación al desarrollo historiográfico del arte español y su vinculación con el nacionalismo. Para el contexto patrimonial de comienzos de siglo han resultado de gran valor los textos de María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, Esperanza Navarrete o Mercedes Simal López, quien también ha investigado con mayor detenimiento el desarrollo histórico del Buen Retiro y sus colecciones. Respecto al período ilustrado, se han tomado en consideración diversos estudios sobre el desarrollo de las Bellas Artes y su relación con la sociedad, destacando los de Daniel Crespo Delgado o David García López.

En cuanto a las imágenes empleadas, para facilitar la lectura del texto se ha decidido incluirlas en un anexo al final del trabajo junto a varias tablas con los diferentes cambios que fueron atravesando los cuadros del Salón de Reinos durante el período decimonónico (figs. 12, 13 y 14). A ello se suma una bibliografía con todas las fuentes consultadas de tal manera que el lector pueda acudir a las mismas si desea profundizar en otros aspectos que se hayan abordado de manera tangencial.

En suma, se pretende demostrar cómo los cuadros del Salón de Reinos nunca fueron concebidos como un conjunto en toda su complejidad a lo largo del siglo XIX. Y si en ocasiones algunas de sus obras fueron expuestas de manera conjunta, ello se debió a criterios no científicos que entorpecieron en la correcta lectura de la serie. Todo esto, añadido a su exposición por diferentes salas y en ocasiones espacios secundarios o de tránsito, provocó el desarrollo de una fortuna museográfica diversa e incluso negativa que hizo del conjunto un verdadero *salón disperso*.

2. EL SALÓN DE REINOS Y SU CONJUNTO PICTÓRICO HASTA LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.

El Salón de Reinos fue uno de los espacios artísticos más singulares del siglo XVII principalmente por la complejidad de su simbolismo, el cual únicamente era entendido cuando todas las obras se encontraban expuestas en el espacio para el que fueron creadas, actuando como un conjunto unificado. Con todo, a mediados del siglo XVIII se produjeron los primeros cambios significativos en su estructura, afectando en su apreciación y entendimiento, como se observa en los primeros estudios histórico-artísticos surgidos durante aquellos años.

2.1. El Palacio del Buen Retiro y el simbolismo de la estancia.

Con motivo de la jura del príncipe Baltasar Carlos en marzo de 1632, el conde-duque de Olivares aprovechó el proyecto de ampliación del Cuarto Real de San Jerónimo para construir un nuevo palacio.³ La principal motivación del valido fue su voluntad por crear un lugar de recreo para la familia real sin la necesidad de salir de Madrid.⁴ El proyecto estuvo acabado a finales de 1633, aunque a lo largo de la década se sucedieron diferentes proyectos constructivos que convirtieron al Buen Retiro en un auténtico complejo palaciego.⁵ Además de sus jardines,⁶ destacó especialmente la decoración de las diferentes galerías que se organizaban en torno a la plaza principal (fig. 1).⁷

De todos los programas decorativos, el más cuidado y coherente fue el del Salón de Reinos, ubicado en el centro de la Galería del Cierzo. Su nombre se debía a la decoración de los lunetos de la bóveda, donde se representaron los escudos de los veinticuatro reinos que conformaban las posesiones de la Monarquía por aquel entonces. También llamado “Salón de Oro” por la decoración de grutescos dorados realizados por Pedro Martín Ledesma en su bóveda y muros,⁸ estaba flanqueado por otras dos estancias, como el Salón del cuerpo de Guardia del Rey al oeste.⁹ En este espacio se dispuso una serie de retratos de reyes visigodos que, sumada a la de los reyes navarros y aragoneses situados en la sala del extremo este, conservados actualmente en el Museo Nacional del Prado,¹⁰ configuraba un discurso dinástico que preparaba al visitante antes de adentrarse en la estancia. Por ello, el simbolismo del salón debe de entenderse en su conjunto incluyendo las salas anexas.

Según la descripción de Vicente Carducho en 1633,¹¹ el salón se pensó en un primer momento para albergar saraos o festines, función que siguió cumpliendo a lo largo de su historia mostrando el carácter dual del Buen Retiro, que era tanto espacio para la representación del poder como para el entretenimiento de la familia real. Existía también una balaustrada superior desde donde los miembros de la corte podían asistir a dichos actos, algo que influyó en la configuración del programa pictórico que ya anunciaba Carducho en su texto, aunque éste se finalizó entre 1634 y 1635.¹² Al mismo tiempo, dado el complejo

³ Jonathan Brown, “El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 65-90, esp. 66.

⁴ Mercedes Simal López, “El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro”, *Cuadernos de Historia Moderna* 45, núm. 2 (2020): 565-601; John H. Elliot, “Retrato de un reinado”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 29-45.

⁵ Juan Luis Blanco Mozo, “Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2003), <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6258>, última consulta el 24 de marzo de 2023.

⁶ Miguel Hermoso Cuesta, “La Tebaida Palatina. San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño de Velázquez”, *Atlante. Revue d'études romanes*, núm. 15 (2021), <https://journals.openedition.org/atlanter/8877>, última consulta el 28 de marzo de 2023.

⁷ Mercedes Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, t. 3, vol. 4, dir. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (Madrid: Ediciones Polifemo, 2017), 2339-2556; Mercedes Simal López, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, *Archivo Español de Arte* 84, núm. 35 (2011): 245-260.

⁸ La utilización de este nombre quedó registrada por Baccio del Bianco en su descripción del salón en 1650: “las paredes están totalmente cubiertas de arabescos de oro hasta el suelo, obra hecha en tiempos del conde-duque, y por nombre le dicen el Salón de Oro”. Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed., trad. Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, (Madrid: Taurus, 2003), 155.

⁹ Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2471-2476.

¹⁰ A lo largo de los siglos XVII y XVIII esta sala recibió diferentes nombres como “sala de máscaras”, “salón de Colonna” o simplemente “saloncete”. Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2497-98.

¹¹ “Reparamos, con quanta correspondencia y comodidad está dispuesto todo, quadras, galerias, y aquel magnifico salon para saraos ó festines, previniendo, ó guardando lugares para grandes pinturas”. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid: Ediciones Turner, 1979), 217.

¹² María Luisa Caturla, “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte* 33, núm. 132 (1960): 333-356; José Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 91-111, esp. 93.

contexto político y militar, el conjunto decorativo sirvió para transmitir diferentes mensajes directos en un espacio que acabó actuando como salón del trono en determinadas ocasiones.¹³

Los cuadros que decoraban el Salón de Reinos se organizaban en tres series: doce grandes lienzos de temática bélica¹⁴ realizados por los mejores artistas de la corte, que rememoraban diferentes triunfos acontecidos entre 1622 y 1633, dispuestos en los muros norte y sur entre las ventanas;¹⁵ diez obras con los Trabajos de Hércules, obra de Francisco de Zurbarán, sobre dichos vanos; y cinco retratos ecuestres de Velázquez y al menos otro artista en los testeros de la sala. La elaboración del discurso seguramente surgió del conde-duque de Olivares y su círculo más cercano.¹⁶ Además de esto, su interior integraba otras creaciones artísticas, destacando un conjunto de doce leones realizados en plata, dieciséis mesas de jaspe o el dosel rico para el trono.¹⁷ Y aunque en ocasiones se ha apuntado la posibilidad de que se usaran tapices en determinadas épocas del año, actualmente esta teoría se ha descartado.¹⁸

Si bien Brown y Elliot propusieron interpretar el salón como un caso de *Speculum principum* derivado de modelos italianos,¹⁹ Kagan expuso que se trataba de un ejemplo de *Speculum republicae* dada la importancia que tenían los diferentes generales representados en los lienzos de batalla, que generaban un discurso visual que contribuía a la defensa del proyecto de Unión de Armas.²⁰ En este sentido, Marías ha subrayado el papel que jugaba *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Juan Bautista Maíno, ya que era el lienzo más admirado del conjunto.²¹

Para Hermoso Cuesta, la idea de Magnificencia descrita según Cesare Ripa resultaría un elemento fundamental en la lectura iconográfica del espacio, haciendo del lugar un perfecto ejemplo de cultura humanista, demostrando la complejidad narrativa y la sofisticación del conjunto.²² En cuanto a los Trabajos de Hércules, los lienzos de Zurbarán han sido considerados como los más particulares por su estilo, si bien ha de tenerse en cuenta que su ubicación explicaría el uso de fuertes claroscuros.²³ El tema tampoco resulta casual, ya que la figura del héroe clásico servía para aludir a los orígenes míticos de la Monarquía, así como a los generales representados en los lienzos de batalla.²⁴

Los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria, Felipe IV e Isabel de Borbón terminaban de configurar el relato dinástico, que no se iniciaba con las obras del propio Salón de Reinos, sino con los retratos de los reyes que se encontraban en las otras dos salas de la misma crujía. De esta manera, la

¹³ Fernando Marías, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012), 67; Brown y Elliot, *Un palacio para el rey*, 150. Véase también el poema de Pedro Rosete Niño en Diego de Covarrubias y Leyva, *Elogios al palacio real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1635), página sin numerar.

¹⁴ En 2005 Úbeda de los Cobos planteó la posibilidad de que se realizaran catorce cuadros en origen incluyendo uno de Juan de la Corte con colaboración de Velázquez y otro de Francisco Fernández según la testamentaría de 1701 pese a que se supiera que dichas obras no iban a caber en el salón, espacio que nunca ocuparon. Andrés Úbeda de los Cobos, “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 15-27, esp. 25.

¹⁵ Estos eran: Antonio de Pereda con *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*; Francisco de Zurbarán con *Defensa de Cádiz contra los ingleses*; Diego Velázquez con *La rendición de Breda*; Juan Bautista Maíno con *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*; Félix Castello con *La recuperación de la isla de San Cristóbal*; Jusepe Leonardo con *Rendición de Juliers y Socorro de Brisach*; Eugenio Cajés con *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* y la desaparecida *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín*; y, por último, Vicente Carducho con *Victoria en Fleurus, Socorro de la plaza de Constanza y Expugnación de Rheinfelden*.

¹⁶ Marías, *Repensando el Salón de Reinos*, 32; Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2495-2496.

¹⁷ Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 92-93; Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2482.

¹⁸ Miguel Hermoso Cuesta, “The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence”, en *Magnificence in the Seventeenth Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*, ed. Gijs Versteegen, Stijn Bussels y Walter Melion (Leiden: Brill, 2020), 89-112, esp. 108.

¹⁹ Brown y Elliot, *Un palacio para el rey*, 156-163.

²⁰ Richard L. Kagan, “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (Barcelona: Centro de Estudios Europa Hispánica y Universidad de Barcelona, 2008), 101-120, esp. 114-116.

²¹ Marías, *Repensando el Salón de Reinos*, 34-44.

²² Hermoso Cuesta, “The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence”, 103-106.

²³ Hermoso Cuesta, “The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence”, 109.

²⁴ Brown y Elliot, *Un palacio para el rey*, 163-167; Kagan, “Imágenes y política en la corte de Felipe IV”, 115.

Monarquía quedaba representada desde sus orígenes míticos hasta su presente más inmediato en 1635: el príncipe Baltasar Carlos,²⁵ cuyo retrato ecuestre seguramente coronaba la puerta de entrada desde el oeste.²⁶ A él se legarían todas las posesiones de la Corona, perfectamente representadas tanto por los cuadros de batallas como por los escudos de los veinticuatro reinos.

Por todo ello, el conjunto pictórico del Salón de Reinos debe entenderse como un proyecto cuya intención fue principalmente política, aunque dando pie a un sinfín de lecturas cultas propias de un proyecto refinado. Todos los lienzos dispuestos en el lugar hicieron del salón un ejemplo de galería de la mejor pintura de la corte madrileña por aquellos años, haciendo uso de una disposición muy medida donde todos los elementos conformaban un único cuerpo artístico. Un conjunto cuidado y perfectamente funcional en su simbolismo pese a que el triunfalismo que motivó su creación acabara diluyéndose a lo largo del tiempo a consecuencia de las derrotas militares de la década de 1630 y la crisis iniciada en 1640. No obstante, la estancia siguió mostrando la Magnanimidad de la Monarquía Hispánica como garante de la Paz, principal legado que dejaría Felipe IV a su hijo el príncipe Baltasar Carlos. Esto explicaría por qué en las décadas posteriores las pinturas permanecieron colgadas en el Salón de Reinos sin apenas cambios,²⁷ ya que su capacidad narrativa, alegórica y representativa resultaba casi atemporal.

2.2. “Hay un salon que llaman de los Reynos”: evolución histórica del Salón de Reinos hasta la Guerra de la Independencia.

Como ya se ha mencionado, la figura de Olivares fue fundamental en el desarrollo del Buen Retiro y, por ello, con su caída en desgracia en 1643 el palacio inició un importante período de decadencia. Esto provocó algunos cambios en la decoración de las estancias, incluyendo el Salón de Reinos. Primeramente, tras una orden de Felipe IV se fundieron todos los objetos de plata presentes en el palacio, incluyendo los doce leones del salón.²⁸ Por otro lado, aunque no haya fuentes documentales que lo confirmen, autores como Álvarez Lopera han planteado que *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno fuese movida de sitio dado el protagonismo de Olivares en la obra.²⁹

Sea como fuere, a comienzos de la década de 1640 el Buen Retiro ciertamente perdió el favor de los monarcas, cuyo interés se centró en el Alcázar de Madrid.³⁰ Por otro lado, el incendio acontecido en 1640, que afectó a las residencias de los reyes, sumado a la muerte Isabel de Borbón en 1644 y la del príncipe Baltasar Carlos en 1646, hicieron que este Real Sitio, destinado mayoritariamente a los festejos, acabara quedando apartado de las actividades de la corte. Al tiempo, algunas obras de arte comenzaron a llevarse a otras residencias como el propio Alcázar. Aun así, a raíz del matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria en 1648 la fortuna del palacio cambió ya que la nueva soberana mostró un gran interés por el Buen Retiro, lo cual no impidió que muchos cuadros siguieran siendo llevados a otras residencias de la Corona, lo que los salvó del incendio de 1653.³¹

En cuanto al Salón de Reinos, pocas son las fuentes que nos ayuden a reconstruir su aspecto y las posibles remodelaciones que pudieran darse. Por un lado, se encuentran las descripciones de diferentes

²⁵ La importancia concedida al heredero queda demostrada en un poema de Juan de Solís recogido en los *Elogios* de Covarrubias y Leyva dedicado al “Príncipe nuestro Señor en alabanza del Salón [...] Donde, o Príncipe Sacro, en los Blasones / De quien tu ardiente espíritu recibe, / Sino nuevo valor, nuevos deseos, / Estudios, Generoso, emulaciones, / En tanto, que otra estancia se apercibe, / No mejor, más Capaz a tus trofeos”. Covarrubias y Leyva, *Elogios*, página sin numerar.

²⁶ Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 91.

²⁷ Hermoso Cuesta, “The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence”, 105.

²⁸ Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2528; Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 92.

²⁹ Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 108. Sin embargo, Fernando Marías defiende que este movimiento no habría tenido sentido ya que hubiera resultado más sencillo realizar algún repinte sobre la efigie del valido: Marías, *Repensando el Salón de Reinos*, 28-29.

³⁰ Úbeda de los Cobos, “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro”, 22.

³¹ Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2532-2533.

viajeros,³² si bien ninguna de ellas resulta concluyente.³³ Destaca en este sentido el testimonio de Robert Bargrave entre 1654 y 1655, el cual nos permite confirmar que por aquel entonces habían sido retiradas seis mesas de jaspe del conjunto original.³⁴ Sin embargo, en algunas ocasiones su descripción ha sido matizada ya que mencionó la existencia de tapices en vez de pinturas, por lo que tal vez redactó su testimonio después de visitar el salón en vez de describir con precisión lo que vio en el momento.³⁵

En los últimos años de su reinado, Felipe IV se centró en remodelar el Alcázar,³⁶ cuyo aspecto podemos reconstruir en parte gracias al inventario de 1666.³⁷ Sin embargo, en el caso del Buen Retiro el único documento comparable es el inventario realizado en 1661, del cual tan sólo conservamos unos pocos pliegos, posibles copias del original.³⁸ En cuanto al Salón de Reinos, únicamente cabe destacar la presencia de varias pinturas situadas en una estancia de la Galería del Cierzo que Simal López ha puesto en relación con el discurso dinástico del salón.³⁹ Pese a ello, en lo que conservamos de dicho inventario no se realiza ninguna mención a las veintisiete pinturas del salón.

Hasta el inventario redactado a la muerte de Carlos II en 1701 no se realizaron más trabajos de documentación. Durante su reinado, el Buen Retiro se convirtió en un espacio habitual para las representaciones teatrales, aunque el palacio comenzó a dar muestras de sus problemas de conservación, símbolo de su progresivo olvido.⁴⁰ En lo referente al inventario, en él se registran algunos errores en las atribuciones y los títulos, hecho que afectó posteriormente en la realización de los catálogos del Museo del Prado ya que este documento se empleó para su redacción. En el caso de los retratos ecuestres de Velázquez, todos se identifican correctamente, y aunque su cuadro de batallas, al igual que el de Antonio de Pereda y los de Vicente Carducho, se registra sin erratas, encontramos problemas en el resto de obras.⁴¹

En el caso de Jusepe Leonardo, *La rendición de Juliers* se identifica con Breda, un error que se siguió dando incluso tras la apertura del Museo del Prado y, además, al autor se le identifica como “Anjelo Leonardi”.⁴² Por otro lado, el cuadro de batallas de Maíno se atribuye a un dominico flamenco. Seguidamente se registra la *Defensa de Cádiz contra los ingleses*, aunque sin autor, al igual que sucede con los Trabajos de Hércules, lo cual evidencia cierto olvido sobre la figura de Zurbarán. *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* aparece identificada como “don Balthasar faro quando los españoles se arrojaron a el Albis”, atribuyéndose a Félix Castello, a quien seguidamente se le atribuye correctamente su cuadro de batallas.⁴³ En definitiva, el inventario de 1701 probaría cómo el conjunto pictórico del Salón de Reinos todavía permanecía inalterado, aunque no se especifica el lugar exacto de cada cuadro, detectando algunos problemas en cuanto a las atribuciones e identificaciones de los temas.

³² Destacan casos como los de Lodewijck Huygens en 1661, Madame d’Aulnoy en 1679 o Jean Muret en 1667 entre otros. Acerca de sus testimonios: Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 92-93.

³³ Las descripciones de los viajeros han sido desarrolladas por Fernando Marías: *Repensando el Salón de Reinos*, 22-23.

³⁴ Tal vez fueron llevadas al Alcázar ya que desde 1654 se estaban trasladando varias piezas de mobiliario a otros Reales Sitios. Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2535.

³⁵ José Luis Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje*, vol. 1 (Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1992), 46.

³⁶ Juan María Cruz Yábar, “La primera etapa del Salón de los Espejos y las intervenciones de Carbonel y Velázquez”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 26 (2016): 141-169; Juan María Cruz Yábar “Las pinturas de 1659 del Salón de los Espejos y la participación de Velázquez”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 60 (2020): 303-338.

³⁷ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística* (Madrid: Polifemo, Ediciones, 2016).

³⁸ En los pliegos conservados se mencionan tan sólo 156 cuadros de los casi 800 que debía de tener por aquel entonces el Buen Retiro. Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2551-2566.

³⁹ Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2560.

⁴⁰ En 1682 se dio aviso acerca de esta situación. Brown y Elliot, *Un palacio para el rey*, 249.

⁴¹ Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales: testamentaría del rey Carlos II: 1701-1703*, vol. 2 (Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1981), 296.

⁴² Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, 296.

⁴³ Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, 297.

Por su parte, Felipe V utilizó con bastante frecuencia el Buen Retiro, sobre todo tras el incendio del Alcázar en 1734,⁴⁴ tratando de adaptar el palacio al gusto francés mientras se construía una nueva residencia.⁴⁵ Durante los últimos años de su reinado y los de Fernando VI se produjeron diversos cambios en el interior de algunas estancias.⁴⁶ En el caso del Salón de Reinos, sólo se planteó la posibilidad de dividir su espacio en tres partes, aunque seguramente esta obra no llegó a realizarse.⁴⁷ Con Carlos III el palacio fue cayendo progresivamente en el olvido, ya que el monarca marchó al Palacio Real Nuevo⁴⁸. Así, para la década de 1770 el edificio mostraba un aspecto de abandono, como testimonió Anton Raphael Mengs.⁴⁹

Durante estos años, muchas obras fueron llevadas al Palacio Real, cuyo inventario de 1772 nos permite identificar los primeros grandes cambios producidos en el conjunto pictórico del Salón de Reinos. De esta manera, en el palacio se registran todos los cuadros de Velázquez, aunque repartidos por diferentes estancias.⁵⁰ Así, el inventario demostraría cómo para esta fecha se había modificado por primera vez la decoración pictórica del Salón de Reinos, hecho que debió de producirse hacia 1762.⁵¹ Como se mencionó con anterioridad, el salón funcionaba como un conjunto artístico donde todos los elementos contribuían a su comprensión, razón por la que este cambio debió desvirtuar su significado.

En consecuencia, en el Salón de Reinos quedaron veintiuno de los veintisiete cuadros originales. Podemos reconstruir el aspecto del lugar de manera aproximada gracias al testimonio de Antonio Ponz en su *Viage de España*, donde se aprecia cómo la funcionalidad del espacio había quedado desdibujada, abandonando el simbolismo monárquico que tuvo en su origen. Con todo, Ponz señaló que el principal adorno consistía de “doce quadros muy grandes, que representan sucesos militares, en que trabajaron á competencia diversos profesores”.⁵²

El texto de Ponz fue, con el *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez, una de las principales fuentes documentales utilizadas a la hora de registrar los cuadros del Salón de Reinos según fueron ingresando en el Museo del Prado. De sus atribuciones se deduce que debió de utilizar el inventario de 1701, ya que comienza atribuyendo a Félix Castello *La recuperación de Puerto Rico* en vez de a Cajés. Curiosamente, a este último pintor le atribuye el cuadro de batallas de Zurbarán, que en 1701 aparecía sin autoría.⁵³ Por otro lado, a diferencia de dicho inventario, la obra de Maíno se le atribuye correctamente, aunque sigue habiendo problemas en la identificación de los temas de otros lienzos de batalla. También se menciona “El socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma” que Ponz atribuye a Juan de la Corte

⁴⁴ Yves Bottineau, “Felipe V y el Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte* 31, núm. 122 (1958): 117-124.

⁴⁵ Sobre los diferentes proyectos que se plantearon para el Buen Retiro: Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), esp. 292-299. Acerca del período en su conjunto: José Miguel Morán Turina (coord.), *El arte en la corte de Felipe V* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002).

⁴⁶ Mercedes Simal López, “El Buen Retiro”, Enciclopedia online del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/buen-retiro-el/631e6051-1f25-4723-850e-43ef35a980b3?searchid=47f71cc2-e5d6-6842-ca71-f8918d3935cf>, última consulta el 3 de junio de 2023.

⁴⁷ Museo Nacional del Prado, *Pliego de prescripciones técnicas que han de regir la ejecución del contrato de Servicio de Control de Calidad del proyecto de rehabilitación arquitectónica y adecuación museística del Salón de Reinos* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019), 8.

⁴⁸ Antonio Bonet Correa, “El palacio y los jardines del Buen Retiro”, *Militaria: revista de cultura militar*, núm. 9 (1997): 19-28.

⁴⁹ Mercedes Simal López, “El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias”, en *Arte en tiempos de guerra*, coord. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), 445-456, esp. 445-447.

⁵⁰ Museo Nacional del Prado, *Inventarios Reales: Palacio Real (1772 y adición de 1773); Palacio del Buen Retiro (1772)*, vol. 8 (s.f.), números 12.781, 12.794-95, 12. 834 y 13.197 respectivamente.

⁵¹ Javier Portús, Jaime García-Máiquez y Rocío Dávila, “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado* 29, núm. 47 (2011): 16-39, esp. 33.

⁵² Antonio Ponz, *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, t. 6 (Madrid: D. Joachin Ibarra, 1776), 128.

⁵³ Ponz, *Viage de España*, t.6, 129.

y Velázquez, ya que esta obra debió de moverse desde el salón adyacente al que dio nombre para sustituir a *La rendición de Breda*.⁵⁴

Los comentarios del castellanense finalizan destacando algunos elementos que le resultan de interés sobre los cuadros de batallas, mencionando también los Trabajos de Hércules, que atribuye correctamente a Zurbarán.⁵⁵ Además, gracias a su descripción sabemos que para estas fechas en el Salón de Reinos también se exponían dos lienzos de temática mitológica,⁵⁶ lo cual terminaría de confirmar cómo el espacio había quedado completamente desvirtuado.

En 1789-1790 se sucede otro inventario en el cual se vuelven a advertir los mismos errores en las autorías y en la identificación de los temas, aunque destaca el caso de los Trabajos de Hércules, atribuidos a la “Escuela de Lanfranco”,⁵⁷ olvidándose de nuevo el papel de Zurbarán. De esta manera, para finales del siglo XVIII el conjunto pictórico del Salón de Reinos había dejado de entenderse en toda su complejidad. Primero por la dispersión de sus obras por dos palacios diferentes y segundo por los múltiples errores en las atribuciones e identificación de los temas, que se prolongaron a lo largo del siglo XIX.

2.3. La formulación de la historiografía artística nacional.

Para comprender la idea que se tenía en esta época tanto del Salón de Reinos como de sus artistas, resulta fundamental significar algunos de los primeros casos de historiografía artística nacional en el sentido moderno surgidos a lo largo del siglo XVIII. Muchos de aquellos testimonios, escritos e ideas fueron la base del pensamiento artístico de inicios del siglo XIX.

Un primer ejemplo fue el de Antonio Palomino y *El Parnaso español pintoresco laureado* de 1724, donde no se mencionan los cuadros de Salón de Reinos de Carducho y Cajés, como si quisiera olvidarlos.⁵⁸ Un olvido demostrado al comprobar cómo sí se mencionan los lienzos de otros pintores, como fue el caso de Maíno, considerado “cosa verdaderamente estupenda, y maravillosa”.⁵⁹ Palomino situó el cuadro en el “Saloncete de Comedias”, uno de los muchos nombres que se emplearon tanto en el siglo XVIII como en el XIX a la hora de referirse al Salón de Reinos. En cuanto al resto de pintores, se menciona cómo algunos de ellos consiguieron trabajar en el salón gracias a su capacidad artística, destacando los casos de Jusepe Leonardo o Antonio de Pereda.⁶⁰ Respecto a Zurbarán, únicamente se mencionan los Trabajos de Hércules, pero no su lienzo de batallas, datando la serie en 1650 y situándola en el “saloncete” del Buen Retiro.⁶¹

En cuanto a Velázquez, a quien dedica la biografía más larga del libro, se mencionan con claridad los retratos ecuestres de Isabel de Borbón y el de Baltasar Carlos. No obstante, Palomino habla de un retrato de Felipe IV “de quien hemos hecho mención”, creyéndose que pudiera ser el retrato ecuestre perdido de 1625, ya que éste era el único que había mencionado hasta entonces, teoría que ha quedado descartada,⁶² razón por la que pudo ser un error del autor, que en su descripción no menciona los retratos

⁵⁴ Álvarez Lopera, “La reconstitución del Salón de Reinos”, 95; Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones”, 2498.

⁵⁵ Ponz, *Viage de España*, t. 6, 130.

⁵⁶ Ponz, *Viage de España*, t. 6, 130.

⁵⁷ Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III: 1789-1790*, v. 1 (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987), 296-297.

⁵⁸ En ambos casos Palomino prefiere centrarse en sus trabajos religiosos, sobre todo con Carducho al decir que “No ha auido Pintor Eminente en España, de quien aya tantas Pinturas en publico”. Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: 1724), 293-295 y 301-302.

⁵⁹ Palomino, *El Parnaso español*, 306.

⁶⁰ Palomino, *El Parnaso español*, 309 y 369 respectivamente.

⁶¹ Palomino, *El Parnaso español*, 356.

⁶² Miguel Morán Turina, “«Pues es más que Alexandro y tú su Apeles». Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez”, en *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, VV.AA. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), 63-87, esp. 68.

de Felipe III y Margarita de Austria. Sobre *La rendición de Breda* únicamente indica que se realizó con “singular Eminencia”.⁶³

De esta manera, la fortuna de los cuadros del Salón de Reinos es diversa en el caso de Palomino, ya que la identificación de las obras es fragmentaria y la concepción de las mismas como un conjunto artístico unificado no se desarrolla de forma entendible. Por otro lado, resulta interesante destacar el detenimiento ofrecido en algunos artistas en cuanto a su extensión biográfica, como Zurbarán, Pereda, Cajés, Carducho y, naturalmente, Velázquez, mientras otros como Leonardo, Maíno y Castello apenas ocupan media cara.

De igual modo, las correctas valoraciones de Palomino se vieron contradichas con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 y la consiguiente oficialización de los estudios histórico-artísticos, que comenzaron a basarse en criterios mayoritariamente estéticos vinculados con el gusto clásico, dando pie a algunas afirmaciones de carácter nacionalista.⁶⁴ Además, las preferencias de la Academia determinaron la fortuna crítica de muchos autores, contraponiendo lo clásico como símbolo de virtud contra lo barroco como símbolo de decadencia.⁶⁵

Un buen ejemplo del gusto académico fue la “Carta a D. Antonio Ponz” de Mengs integrada en el sexto tomo del *Viage de España*. En ella, el alemán plantea una teoría artística basada en la diferenciación de estilos.⁶⁶ A partir de una valoración positiva del arte ideal propia de su época, Mengs demuestra no tener demasiada estima por los artistas que copiaban la naturaleza, agrupándolos en el “estilo natural”. En él incluyó a Velázquez, de quien no duda en alabar su habilidad pictórica, lo cual le lleva a valorar *La rendición de Breda*, de la cual dice que tiene “toda la perfección de que era susceptible tal asunto”.⁶⁷ Aun así, como indicó Javier Portús, los comentarios de Mengs no fueron una alabanza hacia Velázquez, ya que su formación neoclásica le impidió llegar a valorar verdaderamente la figura de un pintor que consideraba de un estilo menor.⁶⁸

Igual de importante resultó el discurso leído por Jovellanos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1781, puesto que supuso uno de los primeros estudios histórico-artísticos del arte español en su conjunto.⁶⁹ En él encontramos algunos comentarios sobre los artistas del Salón de Reinos. Por ejemplo, Jovellanos consideraba a Maíno un sucesor del Greco aunque sin sus “extravagancias”, mientras que Zurbarán, inscrito en el contexto sevillano, fue caracterizado como un seguidor de Caravaggio.⁷⁰ A su vez, destaca la proximidad de las ideas de Jovellanos al concepto de “escuelas” que tanto debate tuvo ya en el siglo XIX, planteando la existencia de algunos casos provinciales entre los que se incluye a Pereda. A Carducho y Cajés los relaciona con sus familiares artísticos, considerándolos “herederos de su reputación y doctrina” relacionada con la pintura clásica.⁷¹

En cuanto a Velázquez, considerado el mejor artista de “la época más señalada” al referirse al reinado de Felipe IV,⁷² casi a modo de contestación a las tesis de Mengs afirmaba: “Alaben otros, en honra buena, las gracias de la belleza ideal [...] mientras que aplaudiendo sus conatos, damos nosotros á Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas [...] La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia no pueden existir fuera de ella”.⁷³ Aquel naturalismo visto

⁶³ Palomino, *El Parnaso español*, 335.

⁶⁴ Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (Madrid: Verbum Menor, 2012), 87-88.

⁶⁵ Daniel Crespo Delgado, “Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración”, *Imafronte*, núm. 24 (2015): 43-72, esp. 49.

⁶⁶ Crespo Delgado, “Enseñanza de la Historia del Arte”, 52.

⁶⁷ Cabe destacar que se reconoce que dicha obra estuvo expuesta el “salon del Retiro, llamado de los Reynos, y ahora en la pieza donde comen los Serenísimos Príncipes de Asturias”. Ponz, *Viage de España*, t. 6, 227-28.

⁶⁸ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 91-92.

⁶⁹ Crespo Delgado, “Enseñanza de la Historia del Arte”, 53.

⁷⁰ Gaspar Melchor de Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, en *Obras escogidas de Jovellanos*, prólogo de F. Soldevilla (París: Librería de Garnier Hermanos, 1887), 62-104, esp. 73-74.

⁷¹ Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, 80.

⁷² Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, 81.

⁷³ Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, 82.

como un defecto pasó a identificarse como una virtud para Jovellanos. Así, a finales del siglo XVIII Velázquez se había convertido, junto a Murillo, en el símbolo de la pintura española.⁷⁴

El último caso destacable fue el de Ceán Bermúdez, fundamental para nuestro estudio ya que su *Diccionario histórico* de 1800 fue una de las principales bases para la historiografía artística a comienzos del siglo XIX. El asturiano consideraba el siglo XVII como una época de decadencia artística, salvando algunos casos como Carducho, Zurbarán y, naturalmente, Velázquez.⁷⁵ En relación a las obras del Salón de Reinos, cayó en muchos de los errores de Ponz, mencionando de pasada los Trabajos de Hércules como una serie compuesta por cuatro cuadros y no los diez originales.⁷⁶ Respecto a Velázquez, no tuvo ningún problema a la hora de identificar sus obras, aunque sí falló en las cronologías. Con *La rendición de Breda* mencionó que fue realizada “para el salon de las comedias en el Buenretiro [sic]”.⁷⁷

Al igual que Palomino, Ceán valoró algunas figuras como la de Carducho o Cajés además de Castello, Pereda y Maíno. No obstante, todos estos pintores estaban situados en un nivel inferior respecto a Zurbarán y, sobre todo, Velázquez. Del primero dijo que “de justicia exige que se ocupase un diestro buril en grabar una lámina para que el nombre y mérito de este artista fuese tan conocido y celebrado como el de aquellos” refiriéndose a la escuela lombarda.⁷⁸

En conclusión, la fortuna crítica de los artistas del Salón de Reinos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX resultaba más o menos favorable dentro de la mentalidad académica y clasicista. A algunos de ellos se les consideraba continuadores del último período de excelencia de la pintura española como a Carducho y Cajés, mientras que otros eran bien valorados dentro del período barroco tan denostado por la Ilustración. En este último caso destacaban las figuras de Zurbarán y Velázquez, siendo el sevillano uno de los principales exponentes del concepto de “escuela española” que se consolidó en el siglo XIX. Pese a ello, el Salón de Reinos apenas era percibido como un conjunto unificado y resultaba común la utilización de diferentes nombres para referirse a él, lo cual afectaba a su correcta comprensión.

3. EL CONJUNTO PICTÓRICO DEL SALÓN DE REINOS EN EL MUSEO DEL PRADO DURANTE EL SIGLO XIX.

A comienzos del siglo XIX el conjunto pictórico del Salón de Reinos sufrió una mayor dispersión, especialmente durante la Guerra de la Independencia. Por suerte, con la apertura del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819 sus cuadros volvieron a reunirse en un mismo edificio, aunque, como se pretende abordar en este capítulo, siempre lo hicieron de manera separada, atendiendo a los diferentes criterios museográficos e historiográficos del período decimonónico.

3.1. Dispersión: la Guerra de la Independencia.

Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX hubo un importante desarrollo de la relación del arte español y la sociedad, además de la voluntad de protección del patrimonio. Al tiempo que fueron aumentando ligeramente los lectores de Bellas Artes,⁷⁹ la Academia de San Fernando comenzó a

⁷⁴ Tal es el valor que ofrece el propio Jovellanos a Velázquez que con su muerte considera que “murió también en España la gloria de la pintura”. Gaspar Melchor de Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, 86.

⁷⁵ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 1 (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800), LIII-LVI.

⁷⁶ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. 6, 47-52.

⁷⁷ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. 6, 168.

⁷⁸ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. 6, 46.

⁷⁹ Daniel Crespo Delgado, “Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística”, *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 32 (2007): 31-60, esp. 56; Joaquín Álvarez Barrientos, “Los orígenes del Museo del Prado en el proyecto del nuevo Madrid”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 8-17, esp. 12.

organizar las primeras exposiciones públicas temporales del país desde 1760, exponiendo, en algunas ocasiones, cuadros de determinados maestros antiguos presentes en sus propias colecciones.⁸⁰

Aparte, a raíz de la poca valoración del patrimonio español en el extranjero fue desarrollándose un mayor interés por el mismo a través de una perspectiva incipientemente nacionalista,⁸¹ dando paso a diferentes reivindicaciones donde lo considerado como barroco a veces fue olvidado.⁸² Más allá de las primeras normativas para la salvaguardia del patrimonio artístico como la de Floridablanca en 1779,⁸³ por estos años comenzaron a destacarse los nombres de algunos artistas a partir de los cuales se creó un nuevo relato nacional. Tal fue el caso de los *Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas* de 1791, donde se incluyeron algunos pintores como Velázquez y Zurbarán.⁸⁴ También se quiso equiparar a la escuela española de pintura con otras de mayor prestigio como la italiana, hecho observable en el *Diccionario histórico* de Ceán.⁸⁵

Otro medio a través del cual se trató de significar el arte español fue a través de los grabados, como sucedió con los realizados por Goya sobre Velázquez desde 1778, donde se incluyeron los retratos ecuestres del Salón de Reinos.⁸⁶ En el caso de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios, fundada en 1789, dentro de los treinta cuadros de artistas españoles publicados⁸⁷ ninguno pertenecía al salón aun con el protagonismo de Velázquez.⁸⁸ En cuanto a grabados publicados por otros autores entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, únicamente destacan algunas estampas religiosas de Zurbarán, Pereda o Carducho.⁸⁹

En 1793 abrió sus puertas el Muséum Français, el cual fue ampliando sus colecciones a través de expolios o compras ilícitas.⁹⁰ En el caso español, aunque hubiera legislaciones destinadas a la defensa del patrimonio, fueron varios los casos de sustracción de obras. En 1801 Lucien Bonaparte se apropió de veinte cuadros de la “galería del Retiro”⁹¹ y al poco tiempo los franceses empezaron a valorar el arte español como se intuye en el testimonio de Alexandre-Louis de Laborde:

⁸⁰ Daniel Crespo Delgado, “Luces y Museo. Lo público y el público de las bellas artes en la Ilustración española”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 38-49, esp. 45-46.

⁸¹ Gary Tinterow, “Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France”, en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), 3-66, esp. 11.

⁸² Miriam Cera Brea, “Los orígenes del Museo del Prado y la exaltación de las glorias artísticas españolas”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 128-139, esp. 130; Pierre Géral, “«El trono de la ilustración española»: génesis intelectual del Museo del Prado”, en *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, coord. Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), 203-215, esp. 205-206.

⁸³ Javier Portús, “Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria”, en *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, coord. Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), 14-200, esp. 26.

⁸⁴ Cera Brea, “Los orígenes del Museo del Prado”, 134.

⁸⁵ Crespo Delgado, “Luces y Museo”, 42.

⁸⁶ Así consta en los correspondientes anuncios publicados en la *Gaceta de Madrid*. El 28 de julio de 1778 se ponían a la venta las “figuras ecuestres de los Reyes Felipe III y Felipe IV, y de las Reinas Doña Margarita de Austria y Doña Isabel de Borbón”. El 22 de diciembre de ese mismo año también se publicó el retrato de Baltasar Carlos. Jesusa Vega, “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”, en *Velázquez en blanco y negro*, coord. José Manuel Matilla (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), 25-74, esp. 47.

⁸⁷ Javier Portús, “El Museo del Prado en 1819: Un museo reivindicativo”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 150-156, esp. 152.

⁸⁸ Juan Carrete Parrondo, “Museos de papel. La pintura difundida por medio de las estampas (1780-1819)”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 179-191, esp. 183-184.

⁸⁹ Carrete Parrondo, “Museos de papel”, 184-191.

⁹⁰ Esta tendencia fue continuada y fomentada por el Museo Napoleón desde 1804, cuya mentalidad revolucionaria seguía justificando el espolio europeo. De esta manera, muchas obras se instrumentalizaron para convertirse en elementos fundamentales dentro de la propaganda napoleónica. Pierre Géral, “Trofeos efímeros. Los cuadros españoles en el Musée du Louvre, ex Musée Napoleón (1814-1815)”, en *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, ed. Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez (Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015), 165-188, esp. 175-176.

⁹¹ Tinterow, “Raphael Replaced”, 16-17.

*El reinado de Felipe III y los incontables genios de la época que, sin embargo, se postraron delante de algunos nombres clásicos que los eclipsaron, como Velázquez, Murillo, Cano, Coello, Zurbarán. Este es el período por estudiar si uno quiere saber sobre la escuela española que tiene un carácter particular que las otras escuelas no tienen [...] se distingue particularmente en las pinturas sacras, y reconocemos en las pinturas de los españoles los sentimientos que este pueblo siente generalmente por los misterios de la religión [...] y si bien los pintores españoles no se dedicaron a temas profanos, y que suponen el estudio del desnudo, cuando tuvieron oportunidad de ocuparse de él, consiguieron destacar.*⁹²

Como puede apreciarse, aunque se estuviera comenzando a reivindicar el papel de la escuela española, al mismo tiempo se fue generando toda una serie de tópicos que acabaron condicionando su estudio en el extranjero. Esto afectó especialmente a artistas como Zurbarán, ya que se le consideró un pintor de místicas escenas religiosas sin contemplar otros temas como la mitología.

Más allá de otros casos como el de Pierre Lebrun en 1807, que también dieron a conocer la pintura española en Francia,⁹³ en el contexto inglés acabó sucediendo algo parecido a raíz de la Guerra de la Independencia, como se aprecia en una carta de George Augustus Walls de septiembre de 1808 en la que se decía: “En Inglaterra no se conoce en absoluto la escuela española. Si pudieran ver allí [...] algunas de las hermosas pinturas de Velázquez, Alonso Cano, Pereda, Zurbarán, Carreño y el Greco, nombres de primer nivel, cuyas obras son bastante desconocidas fuera de España, se formarían una idea de la gran excelencia de esta escuela”.⁹⁴

El difícil contexto bélico y su consecuente caos administrativo abrieron la puerta a nuevas sustracciones ilegales que contribuyeron en la formación de la identidad española en relación a su patrimonio. En el caso del Buen Retiro, fue utilizado como Cuartel General de los franceses hasta que fueron expulsados en agosto de 1812 por los ingleses, evento que dejó arrasado casi todo el palacio salvo algunos edificios como el Casón y los “salones del cuerpo de guardias de la Reyna, Reynos, Coloma, y las escaleras llamada de la Reyna” según un informe realizado en octubre de aquel año.⁹⁵

Una de las decisiones más importantes durante este corto pero intenso período fue la supresión de todas las órdenes religiosas,⁹⁶ lo cual provocó que muchas obras quedaran desatendidas.⁹⁷ Este problema quiso solucionarse a través de la creación de un museo nacional. Así, tras el decreto del 20 de diciembre de 1809 quedaban perfectamente estipuladas las líneas generales del conocido como “Museo Josefino”.⁹⁸ En el decreto se aprovechó la situación de los monasterios y los conventos para justificar la exposición de los cuadros hasta entonces “encerrados en los claustros”.⁹⁹

A partir de aquellas pretensiones se quería dar a conocer el arte español a través de las obras de sus mejores representantes, tomando “de todos los establecimientos públicos, y aun de nuestros palacios, los quadros que sean necesarios”.¹⁰⁰ Es decir, se podían tomar obras de las residencias reales, incluyendo el Buen Retiro, con el objetivo de crear un espacio equiparable al Museo Napoleón. No obstante, la puesta

⁹² Alexandre-Louis-Joseph de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. 2, 2ª parte (París: Pierre Didot, 1822), 34.

⁹³ Tinterow, “Raphael Replaced”, 6-8.

⁹⁴ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 33.

⁹⁵ Simal López, “El Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia”, 451.

⁹⁶ Esta decisión estuvo motivada por la difícil situación económica del país. Acerca de la motivación para la supresión de las órdenes religiosas: José María Puyol Montero, “El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, núm. 90 (2020): 655-702, esp. 660-661.

⁹⁷ María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, “José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53269/>, última consulta el 4 de junio de 2023, 229-230.

⁹⁸ Cabe destacar que desde su fundación el museo no contaba con una sede fija ni tenía personal o una colección formada. Puyol Montero, “El Museo de Pinturas de José Bonaparte”, 658.

⁹⁹ *Gaceta de Madrid*, 21 de diciembre de 1809, 1554.

¹⁰⁰ *Gaceta de Madrid*, 21 de diciembre de 1809, 1554

en valor de la pintura española era un pretexto para justificar el expolio como se aprecia en el segundo artículo del decreto, donde se estipula que se procedería a seleccionar cuadros de “los pintores más célebres de la escuela española” para regalarlos a Napoleón y, de esta manera, exponerlos en su museo “en donde, siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la union más sincera de las dos naciones”.¹⁰¹

Este proyecto respondía a los intereses tanto del emperador francés como del director de su museo, Dominique-Vivant Denon,¹⁰² utilizando una retórica cercana a la de la Francia revolucionaria.¹⁰³ Así, el decreto de fundación del museo contemplaba la creación de hasta tres colecciones además de la suya propia: cincuenta obras para el Museo Napoleón de París y dos colecciones paralelas destinadas a decorar el Salón de Cortes y el Senado bonapartista en España.¹⁰⁴

Por si esto fuera poco, al mismo tiempo que se llevaban obras al Palacio de Buenavista, sede del Museo Josefino,¹⁰⁵ diferentes generales de ambos bandos, al igual que otros personajes, aprovecharon la caótica situación patrimonial del país para apropiarse de obras de manera ilegal.¹⁰⁶ Tal fue el caso de Frédéric Quilliet, primer conservador de dicho museo, que se vio involucrado en varias polémicas de comercio ilícito junto con otros nombres destacados como Manuel Nápoli.¹⁰⁷

¿Pero qué sucedió con las pinturas del Salón de Reinos? Como resultado de la ocupación francesa, varias obras salieron del país y otra, concretamente *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín* de Eugenio Cajés, se perdió durante estos años. En cuanto a los cuadros extraviados, destaca el caso del *Socorro de Génova* de Pereda, extraído por el general Sebastiani de manera ilícita y sin permiso.¹⁰⁸

En lo relativo al regalo a Napoleón, en un primer momento Maella, Goya y Nápoli elaboraron una lista presentada el 25 de octubre de 1810 donde se documentan hasta cuatro obras presentes en el Salón de Reinos por aquel entonces. Estas eran: una “Batalla” de Cajés, que María Dolores Antigüedad ha puesto en relación con *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Castello; “Otra Batalla”, también de Cajés, que la misma autora identifica con *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*; “Otra Batalla” de Juan de la Corte, aquella que sustituyó a *La rendición de Breda*; y “La toma del Brasil” de Maíno.¹⁰⁹ No obstante, en la selección final de obras enviadas a Napoleón en 1813 únicamente se registraron dos de los lienzos de batallas del Salón de Reinos: el correspondiente a Maíno y el de Zurbarán atribuido erróneamente a Cajés.¹¹⁰ De esta manera, en el Museo Napoleón no acabó ninguna de las obras señaladas en la lista de 1810 a excepción de la de Maíno.¹¹¹ Así lo confirma la lista de los cincuenta y siete cuadros

¹⁰¹ *Gaceta de Madrid*, 21 de diciembre de 1809, 1555.

¹⁰² A finales de 1808 Denon ya había llegado a España con la intención de seleccionar veinte obras para que fueran llevadas al Museo Napoleón, si bien esta tarea recayó en el nuevo rey. Tinterow, “Raphael Replaced”, 21.

¹⁰³ Pierre Géral, “La prehistoria del Museo del Prado en su contexto europeo”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 50-59, esp. 56.

¹⁰⁴ Puyol Montero, “El Museo de Pinturas de José Bonaparte”, 662.

¹⁰⁵ El Palacio de Buenavista no llegó a actuar como sede permanente ya que el museo del rey José I realmente quedó repartido entre varios edificios. Puyol Montero, “El Museo de Pinturas de José Bonaparte”, 659 y 693.

¹⁰⁶ En palabras de Antonio de Capmany ya en 1808: “Napoleón roba a lo Verres, y sus soldados a lo alano. Así ha enriquecido su gran museo de París”. Álvarez Barrientos, “Los orígenes del Museo del Prado”, 14.

¹⁰⁷ Antigüedad del Castillo-Olivares, “José Bonaparte y el patrimonio artístico”, 236-238.

¹⁰⁸ Este general ya había recibido algunas obras de manera oficial por parte del gobierno josefino a modo de obsequio por sus méritos en la guerra, asegurando su lealtad como se hizo con otros militares franceses. Entre los cuadros que recibió de manera legal destacaban lienzos de Van Dyck y Tiziano entre otros. Antigüedad del Castillo-Olivares, “José Bonaparte y el patrimonio artístico”, 280-282.

¹⁰⁹ María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999), 199-202.

¹¹⁰ Esperanza Navarrete Martínez, “Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte «extraídas» por José I”, en *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, ed. Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez (Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015), 65-98, esp. 89.

¹¹¹ Antigüedad del Castillo-Olivares, “José Bonaparte y el patrimonio artístico”, 301. Sobre las listas de obras redactadas por estos años: José Manuel de la Mano, “Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)”, en *Goya en tiempos de guerra*, coord. Manuela B. Mena Marqués (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 55-81.

devueltos a España en octubre de 1815, donde únicamente aparecen los lienzos ya mencionados, ambos en la caja número dos.¹¹²

En cuanto al resto de cuadros de la serie, por suerte pudieron quedarse en suelo español. Este fue el caso de los Trabajos de Hércules de Zurbarán, los cuales aparecen citados en el Palacio de Buenavista, ya que seguramente fueron elegidos para formar parte del Museo Josefino.¹¹³ En cuanto a los cuadros de Velázquez, estos se quedaron en el Palacio Real ya que José I siempre protegió las obras que se encontraban en la principal residencia del poder. Finalmente, el resto de lienzos de batalla también fueron trasladados al Palacio de Buenavista, si bien para 1814 se registran en el Palacio Real Nuevo.¹¹⁴

En suma, antes de la apertura del Real Museo en 1819, el conjunto pictórico del Salón de Reinos se encontraba disperso por diferentes edificios de la capital y ninguna obra quedaba ya en su espacio original. De esta manera, la concepción de los cuadros del salón como integrantes de una serie apenas podía darse a comienzos del siglo XIX, hecho al que se sumaron las contradicciones y erratas del siglo anterior. Y si bien poco a poco todos los cuadros presentes en España fueron ingresando en el museo a excepción de la obra de Pereda y el cuadro perdido de Cajés, el conjunto nunca volvió a su lugar de origen, determinando su nula comprensión.

3.2. El conjunto pictórico en el Real Museo de Pintura y Escultura, 1819.

Como se mencionaba en la *Gaceta de Madrid* del 18 noviembre de 1819, todo aquel que visitara el recién inaugurado Real Museo de Pintura y Escultura encontraría en sus salas únicamente obras de autores españoles.¹¹⁵ Desde el momento de su creación, el nuevo museo trató de convertirse en la institución que mejor representara a la escuela española tanto dentro como fuera de sus fronteras, ayudando a su consolidación historiográfica. La exposición de 311 cuadros únicamente de pintores españoles estuvo condicionada por el hecho de que tan sólo estaba disponible cerca de una décima parte de la superficie del edificio.¹¹⁶ Con todo, la decisión era una clara muestra de la importancia que se le quería dar a la escuela nacional, poco conocida en el extranjero más allá de las obras llevadas al Museo Napoleón. Por ello, el Real Museo contó con un importante trasfondo propagandístico de cara a Europa, insertando a la pintura española en el discurso histórico-artístico internacional.¹¹⁷

Pero este no fue el primer proyecto museístico planteado por la Corona. Tras los sucesos de la Guerra de la Independencia muchas obras habían quedado desatendidas y rápidamente se advirtieron los beneficios de crear una institución vinculada a la Monarquía al igual que había intentado José I.¹¹⁸ Un primer caso fue la propuesta presentada por el pintor Manuel Nápoli ante las Cortes a comienzos de 1814, que no salió adelante.¹¹⁹ Más prometedora parecía la iniciativa confiada a la Academia de San Fernando en el Palacio de Buenavista, si bien el proyecto se abandonó por sus altos costes.¹²⁰ Además, se quiso asegurar el hecho de que el proyecto museístico no dependiera de otras instituciones más allá del poder real. Un mes antes, Nápoli había propuesto utilizar el Salón de Reinos como espacio expositivo.¹²¹

¹¹² Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado. Final de esta parte", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 40 (1932): 85-97, esp. 96-97; Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", 301; Navarrete Martínez, "Participación de la Real Academia de Bellas Artes", 97.

¹¹³ En el inventario realizado el 17 de junio de 1813 las obras aparecen registradas en el asiento 26. Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", 473.

¹¹⁴ Simal López, "El Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia", 455; Juan J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811* (Madrid: Fundación Rich, 1993).

¹¹⁵ *Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819, 1178.

¹¹⁶ José Manuel Matilla y Javier Portús, "«Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920", en *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, ed. José Manuel Matilla y Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004), 15-252, esp. 16.

¹¹⁷ Portús, "El Prado en 1819", 150.

¹¹⁸ Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", 269; Crespo Delgado, "Luces y Museo", 38.

¹¹⁹ Géal, "El trono de la ilustración española", 213.

¹²⁰ Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", 269.

¹²¹ Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", 269.

Por otro lado, el Real Museo tampoco fue la primera institución pública en la que se expusieron obras del Salón de Reinos, sino la Academia de San Fernando. De esta manera, desde 1817 se mostraba al público el cuadro de batallas de Maíno, aunque descontextualizado al compartir espacio con obras de temática campestre o mitológica.¹²² Dos años después se cataloga una “accion militar en que el General está hablando con otro subalterno: *de Eugenio Cajés*”.¹²³ Podría pensarse que esta obra correspondiera a la *Defensa de Cádiz* que, como el cuadro de Maíno, había llegado a la Academia tras ser llevada al Museo Napoleón.¹²⁴ No obstante, en el primer catálogo del Real Museo publicado ese mismo año se registra un “D. Fernando Giron, cargado de achaques y años, hace reembarcar las tropas inglesas que amenazaban á Cádiz, sentado en su silla de manos” también atribuido a Cajés, si bien se trata del cuadro de Zurbarán.¹²⁵ De esta manera, tomando en consideración el descriptivo nombre de la obra registrada en la Academia de San Fernando, podríamos identificar esa “accion militar” con *La recuperación de Puerto Rico* ya que ésta no aparece en el catálogo del Prado. En definitiva, el Salón de Reinos se mostraba en una pequeña parte, fracturado y disperso, al público que accedía durante las aperturas de la institución, pero con ambos cuadros en salas diferentes sin ningún tipo de conexión narrativa.

Ahora sí, en el caso del Real Museo de Pintura y Escultura, todas las obras que fueron expuestas a lo largo del siglo XIX hasta 1868 siempre pertenecieron a la Corona, a diferencia de otros países europeos, donde muchas de las colecciones reales se nacionalizaron.¹²⁶ Además, el origen de las obras del museo determinó que durante los siguientes años las estrategias expositivas fueran variando constantemente. Los monarcas que durante siglos habían formado las Colecciones Reales desarrollaron unos gustos e intereses determinados y ninguno llegó a contemplar la existencia de una escuela española tal como se pretendía en el siglo XIX.¹²⁷ De esta manera, la mentalidad nacionalista tuvo que enfrentar sus intereses con una realidad mucho más diversa.

¿Qué papel desempeñaron los cuadros del Salón de Reinos en 1819? El Real Museo sólo contaba con tres espacios expositivos disponibles en torno a la entrada, dos de ellos para mostrar cuadros de maestros antiguos y uno para pintores considerados contemporáneos. En total se expusieron dieciséis lienzos del conjunto repartidos entre las salas laterales. En el Salón primero se encontraban cuatro de los Trabajos de Hércules correctamente atribuidos a Zurbarán, además de su cuadro de batallas, aunque atribuido a Cajés, como ya se ha mencionado.¹²⁸ En el Salón segundo se concentró la gran mayoría de obras, concretamente seis lienzos de batalla y los cinco retratos ecuestres de Velázquez.¹²⁹

El criterio expositivo utilizado en este momento se basaba en la acumulación de los cuadros, como había sucedido en los palacios de la realeza y la nobleza siglos atrás.¹³⁰ Lo que siempre primó fue la disposición geométrica de tal manera que se pudieran utilizar los cuadros de mayor tamaño para organizar los espacios y, en torno a ellos, situar obras de menor dimensión completando los lienzos de

¹²² Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresion de las salas en que estan colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han egecutado* (Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1817), 37.

¹²³ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catalogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1819, con expresion de las salas en que estan colocados, numeros que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han egecutado* (Madrid: Imprenta Real, 1819), 35.

¹²⁴ María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid*, 220-221.

¹²⁵ Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado* (Madrid: Imprenta Real, 1819), 8.

¹²⁶ Desde 1865 los bienes del museo fueron considerados “libres”, pero no fue hasta 1868 que el museo pasó a contar con una consideración nacional y, con ello, todos sus cuadros. Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 23.

¹²⁷ Portús, “El Prado en 1819”, 150-151.

¹²⁸ Las obras de los Trabajos de Hércules se catalogan con los números 77, 82, 87 y 95, mientras su cuadro de batallas aparece con el número 109. Eusebi, *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española*, 3-11.

¹²⁹ Los cuadros de batallas se registran con los números 13, 51, 63, 75, 87 y 118, mientras que los retratos ecuestres aparecen con los números 32, 35, 100, 103 y 130. Eusebi, *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española*, 12-19.

¹³⁰ María Bolaños, “Modelos museográficos internacionales hacia 1819: orden intelectual y puesta en escena”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 97-102.

muro por los extremos superiores y laterales.¹³¹ Esto favoreció la creación de composiciones basadas en criterios mayoritariamente estéticos y no científicos, obviando cualquier relación cronológica entre artistas y obras.¹³² No obstante, en ocasiones se intuía que algunos cuadros formaban parte de una serie o simplemente compartían temática y, por esa razón, podían exponerse de forma próxima produciendo una vinculación visual. Este fue el caso de los retratos ecuestres del salón que, asumiendo que en el catálogo de 1819 se siguió un orden topográfico,¹³³ se mostraban en parejas al contar con una numeración muy seguida a excepción del príncipe Baltasar Carlos, que quedó descolgado.

En cuanto a los cuadros de batallas, seguramente fueron utilizados por su tamaño, perfecto para distribuir los espacios de las paredes, actuando como centros geométricos de las composiciones.¹³⁴ Con todo, estos lienzos contaban con una lectura muy simbólica en un momento en el que los territorios de España en el continente americano empezaron a independizarse.¹³⁵ De esta manera, seguramente la representación de estos triunfos militares pudo leerse como un recuerdo de la gloria del pasado en un contexto de reivindicación de la identidad nacional, si bien esta lectura no se producía en conjunto ya que las obras fueron expuestas de manera separada. Por último, aunque las cuatro obras de Hércules siguieran numeraciones cercanas y contaran con rasgos estilísticos muy similares, seguramente fueron utilizadas para cubrir los huecos que quedaran libres por los muros dada la versatilidad de su tamaño.

En definitiva, en 1819 se mostraba un buen número de los cuadros del Salón de Reinos, si bien no contaban con ningún tipo de relación más allá del caso de los retratos ecuestres. El público que visitara en aquel año el museo seguramente no sería capaz de comprender que todas aquellas obras formaron parte de un conjunto, advirtiendo únicamente la relación temática de algunos cuadros. Esta problemática fue común a lo largo de todo el siglo: la constante dispersión de los cuadros que durante estas primeras décadas tuvieron que hacer frente a los juicios estéticos, ya que en los primeros museos europeos poco importaba el lugar de origen de las obras al considerarse únicamente su valor artístico.¹³⁶

Por otro lado, la representación de los autores fue desigual más allá del Salón de Reinos. Mientras que Velázquez contaba con cuarenta y cuatro cuadros expuestos, lo cual hacía del Real Museo el único lugar donde el pintor sevillano podía entenderse en toda su complejidad, otros como Zurbarán únicamente contaban con los cuatro cuadros de los Trabajos de Hércules y dos de temática religiosa.¹³⁷ Carducho tenía una cifra similar, Cajés dos y el resto de artistas sólo contaban con sus obras del Salón de Reinos, razón por la que no tuvieron tanta importancia a la apertura del museo en 1819. Curioso resultaba el caso de Zurbarán, ya que en el Museo Napoleón había cosechado un gran éxito,¹³⁸ especialmente con su *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*,¹³⁹ una fortuna que no consiguió en el Prado.

3.3. Un museo en expansión.

La identidad del Real Museo en sus años iniciales fue cambiante y ello se manifestó en las salas. En 1821 abrió la Galería Central, el lugar más significativo del museo en esta primera mitad del siglo XIX, pero los cuadros que engalanaron sus paredes no fueron los pertenecientes a la escuela española. En

¹³¹ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 19.

¹³² Esto venía siendo habitual desde finales del siglo XVIII ya que, bajo la influencia del mundo académico, siempre acabó primando el criterio estético por encima del científico. Géral, “El trono de la ilustración española”, 209.

¹³³ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 19.

¹³⁴ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 19.

¹³⁵ Sobre el contexto político e histórico cercano a la creación del museo: Raquel Sánchez, “España en torno a 1819: historia de un país en tiempos convulsos”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 140-149.

¹³⁶ Geneviève Lacambre, “The Discovery of the Spanish School in France”, en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), 67-92, esp. 68-69.

¹³⁷ Eusebi, *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española*, 16.

¹³⁸ Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid*, 206.

¹³⁹ Tinterow, “Raphael Replaced”, 27.

estos años comenzó a fraguarse un debate tanto interno como externo en relación a la institución, la cual quería seguir significando la importancia de la pintura española aunque no contara con el mismo respaldo crítico que la italiana, la cual se convirtió en la nueva protagonista al ocupar dicha galería.

Esta decisión se debió a dos razones. Primero de todo porque las colecciones del museo, que habían integrado una buena parte de las Colecciones Reales, estaban repletas de obras maestras de los grandes nombres de la escuela italiana y no podían ser ignoradas. Por otro lado, el prestigio que otorgaba dicha escuela seguía siendo superior al de la española ya que el criterio académico era el predominante¹⁴⁰ y un museo cuya proyección también era internacional entendía el contexto europeo y se adaptaba a él.

De esta manera, la escuela española quedó recluida a las salas de la Rotonda, aunque con algunos cambios significativos. Para 1819 no todos los artistas se encontraban bien representados y por ello el museo decidió desarrollar una decisiva política de adquisición de nuevas obras destinada a completar las lagunas de sus colecciones. Uno de los artistas beneficiados fue Zurbarán ya que, tras un acuerdo con Manuel López Cepero, se consiguieron dos obras del ciclo de san Pedro Nolasco.¹⁴¹ No casualmente se buscaron cuadros religiosos, ya que este era el género pictórico asociado al pintor extremeño, quien hasta entonces estaba representado mayoritariamente por los Trabajos de Hércules que se exponían. Según José Manuel Matilla y Javier Portús ambos lienzos se situaron en los laterales de la entrada a una de las salas,¹⁴² significando así su importancia, mientras que, como se refleja en el catálogo de 1821, se matizó su capacidad como pintor de temática mitológica al retirar dos cuadros de la serie de Hércules.¹⁴³ Con todo, los cambios seguían siendo insuficientes y al año siguiente ya hubo visitantes como Huber que mencionan la descompensación existente en la representación de los artistas españoles.¹⁴⁴

En cuanto al resto de las obras del Salón de Reinos, los siete lienzos de batallas y los cinco retratos ecuestres expuestos en 1819 seguían en su lugar en 1821. Tanto en el primer como en el segundo catálogo se aprecian algunos fallos en las atribuciones y las identificaciones de los temas, erratas en muchas ocasiones heredadas de los textos de Ponz o Ceán, utilizados como base documental.

En 1823 llegaron a Madrid los Cien Mil Hijos de San Luis para derrocar al gobierno liberal.¹⁴⁵ Consciente de esta situación, el Real Museo quiso preparar la que fue su primera toma de contacto con un grupo numeroso de extranjeros. Después de la exposición del Museo Napoleón en 1814, muchos franceses deseaban volver a ver obras de Murillo o Zurbarán, por no hablar de Velázquez, el gran ausente en aquella muestra.¹⁴⁶ Para ello, en 1823 se redactó un catálogo en francés de tal manera que los soldados pudieran realizar la visita identificando las obras y sus autores.¹⁴⁷ Este fue un paso fundamental en la promoción de la escuela española por Europa, que fue ganando importancia según se fueron publicando testimonios de personajes como Louis Viardot años más tarde, quien precisamente formó parte de los Cien Mil Hijos junto al futuro barón Taylor.¹⁴⁸ Además, el conocimiento del arte español en Francia había aumentado por aquel entonces, sobre todo a raíz de la publicación de obras como el *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quilliet en 1816, adaptación del libro de Ceán Bermúdez.¹⁴⁹

¹⁴⁰ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 46; Portús, “El Prado en 1819”, 153.

¹⁴¹ María de los Santos García Felguera y Javier Portús, “The Origins of The Museo del Prado”, en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), 115-138, esp. 118.

¹⁴² Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 20.

¹⁴³ Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado* (Madrid: Imprenta Nacional, 1821), 7.

¹⁴⁴ Portús, “El Prado en 1819”, 154.

¹⁴⁵ Sobre el contexto histórico de estos años: Pedro Rújula López y Manuel Chust Calero, *El Trienio Liberal. Revolución e independencia (1820-1823)* (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2020).

¹⁴⁶ Tinterow, “Raphael Replaced”, 32-33.

¹⁴⁷ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 20.

¹⁴⁸ Tinterow, “Raphael Replaced”, 32-33.

¹⁴⁹ Portús, “El Prado en 1819”, 154.

En aquel catálogo de 1823 no se registra ningún cambio respecto a los cuadros del Salón de Reinos ya que seguían en el mismo lugar,¹⁵⁰ algo que también se advierte en el de 1824.¹⁵¹ Al poco tiempo, en el *Diario de avisos de Madrid* del 31 de marzo de 1826 se publicó una noticia en la que se hacía saber que el Real Museo cerraba temporalmente sus puertas hasta nuevo aviso para “hacer varias alteraciones en la colocación de los cuadros del mismo y algunas obras”.¹⁵² De esta manera, la institución iniciaba su primer gran proceso de renovación expositiva centrada en aumentar el número de cuadros expuestos, trayendo obras de diferentes Reales Sitios además de la Academia de San Fernando.¹⁵³

No obstante, en estos años se produjo un nuevo debate interno acerca de la representación que merecía la escuela española. Vicente López, director artístico, planteó el reparto equitativo de la Galería Central entre las escuelas italiana y española.¹⁵⁴ Esta idea fue radicalmente contraria a la presentada por el duque de Híjar, nuevo director del museo (1826-1838), quien optaba por mantener a los pintores italianos en la Galería Central, dejando a los españoles en las salas laterales de la Rotonda. Esta propuesta, que fue la que finalmente se llevó a cabo y que se convirtió en el referente expositivo para los siguientes años, fue justificada por razones económicas y por evitar “la mezcla de las escuelas, punto que en mi opinión es muy digno de tenerse presente”.¹⁵⁵

La reapertura se produjo el 19 de marzo de 1828¹⁵⁶ y la nueva colocación de las obras puede reconstruirse gracias al catálogo publicado ese mismo año en varios idiomas como muestra de la ambición internacional del museo. Advertimos algunas importantes novedades, sobre todo por la inclusión de algunos comentarios en determinadas obras acerca de los temas representados o sus autores. Este hecho resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta que los catálogos del Real Museo fueron el principal medio de difusión del conocimiento histórico-artístico ofrecido al visitante durante sus primeras décadas de existencia ante la falta de cartelas explicativas.¹⁵⁷ Ello se sumaba a la disposición de las obras por las salas y la representatividad otorgada a cada artista, lo cual creaba un discurso oficial en su conjunto. Tal era la importancia del catálogo, que incluso se vendía en la entrada al museo.¹⁵⁸ A modo de complemento también se ofrecía al visitante el *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* de Luis Eusebi publicado en 1822¹⁵⁹, ya que el autor de los catálogos del museo no dudó en publicitarse a sí mismo. De esta manera, el conocimiento transmitido directamente al público siempre estuvo controlado al crearse un relato oficial configurado por la propia institución.

Eusebi había escrito su *Ensayo* con una intención principalmente formativa¹⁶⁰ ya que trató de sintetizar todos los conocimientos artísticos existentes en diferentes publicaciones, ahorrando también un

¹⁵⁰ Luis Eusebi, *Notice des tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado* (Madrid: Ibarra, 1823).

¹⁵¹ De hecho, se utilizaron los mismos números de catalogación que en 1823. Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado* (Madrid: Oficina de D. Francisco Martínez Dávila, 1824).

¹⁵² *Diario de avisos de Madrid*, 31 de marzo de 1826, 359.

¹⁵³ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 21.

¹⁵⁴ Esta propuesta fue expuesta en su célebre escrito “Ideas del plan artístico que opino debe observarse en el Real Museo de Pinturas de S.M”. Rocío Álvaro Sánchez, “Los públicos que formaron el Museo del Prado: transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/70026/1/T43018.pdf>, última consulta el 4 de junio de 2023, 39.

¹⁵⁵ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 21.

¹⁵⁶ Álvaro Sánchez, “Los públicos que formaron el Museo del Prado”, 41.

¹⁵⁷ Fue a partir de 1831 que se creó una serie de chapas de latón con el número de inventario que ayudaron a identificar las obras, si bien las cartelas con las autorías sólo se incorporaron desde mediados de la década de 1850. Matilla y Javier Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 20-21.

¹⁵⁸ En este sentido, la Real Academia de San Fernando también se adelantó al Real Museo ya que en 1817 publicó su primer catálogo y siempre animó al resto de instituciones a que se sumaran a ese tipo de iniciativas. Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 36.

¹⁵⁹ Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta corte* (Madrid: Hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828), página sin numerar.

¹⁶⁰ Pedro J. Martínez Plaza, “El Museo del Prado y los artistas españoles en torno a la corte (1819-1838): fortuna crítica y gusto”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 157-166, esp. 157-158.

“estudio largo y profundo” a los lectores menos doctos en artes.¹⁶¹ En lo relativo a la escuela española, usó a Ceán como principal base de su información y, de hecho, utilizó casi al completo el *Diccionario* para este apartado. De esta manera, el origen de la escuela nacional lo situó en autores como “el dibujante Juanes” o Navarrete el Mudo, considerando a Murillo y Velázquez como sus mayores representantes (no casualmente fueron los autores que mejor valoración consiguieron en los catálogos del Real Museo). En lo referente a Velázquez, Eusebi recurrió a una valoración de su estilo muy similar a la utilizada a finales del siglo XVIII al considerarlo un pintor de la realidad ya que “al contemplar sus ricas producciones desde cierta distancia, se duda si es la misma verdad la que se tiene delante de la vista”.¹⁶²

El mismo año que Eusebi publicó su *Ensayo*, Ceán Bermúdez comenzó la redacción de su *Historia del Arte de la Pintura* que nunca llegó a publicarse.¹⁶³ Además de continuar su labor por situar la escuela española en el contexto europeo, Ceán acabó realizando una mejor valoración de los artistas del siglo XVII respecto a su *Diccionario*.¹⁶⁴ Aunque no hubo ningún cambio en su fragmentada valoración sobre el Salón de Reinos, en la biografía de Félix Castello le atribuye un cuadro “siendo el general D. Baltasar Alfaro, que también pintó para el mismo salón [de los Reyes del Buen Retiro]” que “se conserva en la Real Academia de San Fernando”.¹⁶⁵ Como indicamos anteriormente, esta obra, que se corresponde con *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, estaba identificada correctamente en el catálogo de la Academia de 1819 como cuadro de Cajés, aunque en su libro Ceán cambió la atribución a Castello.

Volviendo al catálogo de 1828, Luis Eusebi no dudó en realizar diferentes valoraciones sobre los cuadros del Salón de Reinos. Aunque en muchas ocasiones resultan meras descripciones de los temas, también se aprecian los gustos personales del autor. Por ejemplo, frente al “Desembarco hostil de los ingleses cerca de Cádiz”, todavía atribuido a Cajés, alaba su dibujo o los caracteres, donde dice que “se ve la gravedad y la compostura española”.¹⁶⁶ Con la “Marcha de Soldados” de Jusepe Leonardo admira la composición “llena de fuego y energía”, añadiendo que era una “lástima, que segun se pretende, la envidia haya privado á la posteridad de un numero mas grande de tan hermosos cuadros”.¹⁶⁷

Al conjunto de los lienzos de batallas presentes en el museo se sumó el de Maíno, que vino desde la Academia de San Fernando, registrándose con el nombre de “Alegoría”¹⁶⁸ y sustituyendo, seguramente, a la *Expugnación de Rheinfelden*, que ya no aparece en el catálogo.¹⁶⁹ Además, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* desaparece del registro y a cambio se menciona un “Ataque entre españoles y olandeses [sic]” atribuido a Félix Castello que, dada su descripción, seguramente se corresponda con *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*,¹⁷⁰ registrada como cuadro de Cajés en la Academia de San Fernando hasta 1821, ya que en 1824 no se vuelve a mencionar.¹⁷¹

¹⁶¹ Luis Eusebi, *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (Madrid: Imprenta Nacional, 1822), VI.

¹⁶² Eusebi, *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, 3.

¹⁶³ El libro de Juan Agustín Ceán Bermúdez fue estudiado con gran acierto en 2016 por David García López y Daniel Crespo Delgado, quienes publicaron los tomos correspondientes a la pintura española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado (Oviedo: KRK Ediciones, 2016).

¹⁶⁴ David García López y Daniel Crespo Delgado, estudio preliminar a Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. por David García López y Daniel Crespo Delgado (Oviedo: KRK Ediciones, 2016), 11-212, esp. 165-166.

¹⁶⁵ Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, 359.

¹⁶⁶ Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 26.

¹⁶⁷ Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 44.

¹⁶⁸ Eusebi cree que Maíno pudo autorretratarse en el personaje situado en el extremo izquierdo. Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 55.

¹⁶⁹ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 22.

¹⁷⁰ “El General español, don Baltasar Alfaro, ejecutando un desembarco de tropas, se apodera de un castillo que ocupaban los Olandeses [sic]. En primer término el General dando órdenes á uno de sus Capitanes: grupo de mayor hermosura. A la izquierda del observador se ven los Olandeses [sic] en derrota. El fondo es un hermoso país, y á lo lejos se sostiene el choque, y se perciben varias casas ardiendo, y el gran castillo guarnecido con la bandera española”. Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 52.

¹⁷¹ En el catálogo de 1821 aparece inventariado con el número 292. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con espresion de las salas en que estan colocados, números que los distinguen, asuntos que se representan y autores que los han egecutado* (Madrid: Ibarra, 1821), 37.

Con las remodelaciones de 1826-28 el Salón de Reinos quedó peor representado en las salas del Real Museo ya que si en 1819 había cuatro cuadros de los Trabajos de Hércules y en 1821 sólo dos, para 1828 ya no se exponía ninguno. Esta decisión estuvo motivada por el aumento de obras que llegaron por estos años, un aumento de las colecciones que no se vio correspondido con un aumento del espacio destinado a la escuela española.¹⁷² No obstante, no deja de ser destacable cómo finalmente a Zurbarán se le acabó encuadrando como un pintor de temas religiosos que sí estaban presentes en las salas.

Al pintor extremeño todavía se le situaba en un nivel inferior respecto a Velázquez ya que en el catálogo incluso se llega a decir que trabajó bajo sus instrucciones.¹⁷³ El pintor sevillano seguía consolidándose como el gran representante tanto de la escuela nacional como del museo. Poco a poco se fue convirtiendo en el paradigma del pintor español, fenómeno que fue en aumento a lo largo del siglo XIX.¹⁷⁴ Naturalmente, esto quedó representado en el catálogo, donde los comentarios de Eusebi sobre Velázquez se basan en la exaltación de su genio o su capacidad para representar lo natural.¹⁷⁵ Sobre *La rendición de Breda*, la consideró un “capo d’opera, como dicen los italianos”, mencionando algunas de las ideas generales o tópicos que han llegado hasta la actualidad respecto a este cuadro, como la compasión en el gesto de Spínola o la existencia de un autorretrato en el extremo derecho.¹⁷⁶ También destaca el hecho de que el conserje del museo ya dudaba de la completa autoría de Velázquez en algunos retratos ecuestres, asegurando que los vestidos de las reinas correspondían a otra mano.¹⁷⁷

Al mismo tiempo, en el Real Museo el nombre de determinados artistas iba convirtiéndose en un símbolo de prestigio hacia el exterior, lo cual también se relacionaba con el prestigio nacional.¹⁷⁸ En este contexto, el duque de Híjar encargó en 1828 a Ceán Bermúdez la elaboración de una lista con los nombres de dieciséis artistas que merecieran ser representados en forma de efígie en la fachada occidental del museo.¹⁷⁹ Esta decisión no resultaba nada casual, ya que para su *Diccionario histórico* publicado en 1800 el asturiano pensó en incluir una serie de retratos que encargó a Goya, si bien el proyecto quedó inconcluso, seguramente por sus costes.¹⁸⁰

En la lista de Ceán destacaba Velázquez, ya que no se incluyeron más nombres de los artistas que participaron en el Salón de Reinos.¹⁸¹ Con todo, la selección final fue realizada por una comisión que redactó una nueva lista otorgando una mayor importancia a la pintura española del siglo XVII, incorporando nombres como el de Zurbarán, aunque Velázquez y Murillo siguieron siendo los grandes protagonistas.¹⁸² Con estos retratos en relieve proyectados a un espacio público, los artistas nacionales comenzaron a ocupar espacios reservados a las grandes figuras históricas.¹⁸³ El museo y sus obras estaban consolidándose como elementos de prestigio nacional, construyendo un discurso patriótico¹⁸⁴ que otorgaba a las Bellas Artes el reconocimiento público reclamado desde finales del XVIII.¹⁸⁵ Dos de los artistas que trabajaron en el Salón de Reinos, precisamente los que más obras habían realizado, se

¹⁷² Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 22-26.

¹⁷³ Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 2.

¹⁷⁴ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 176-177.

¹⁷⁵ La imagen de Velázquez como un pintor realista capaz de representar la naturaleza se aprecia en comentarios de obras como *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*, donde se dice: “Aquí el arte se confunde con la naturaleza; y la ilusión es tan perfecta que parece mirar, no la representación, sino la cosa misma”. Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 7-8.

¹⁷⁶ Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 62.

¹⁷⁷ Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, 48 y 57.

¹⁷⁸ Esto no era más que una continuación de los primeros estudios histórico-artísticos de finales del siglo XVIII, que buscaban lograr un reconocimiento internacional a partir del prestigio de unos pocos nombres. Javier Portús, *Museo del Prado. Memoria escrita: 1819-1994* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994), 29.

¹⁷⁹ Cera Brea, “Los orígenes del Museo del Prado”, 135.

¹⁸⁰ Acerca de esta cuestión: José Ignacio Calvo Ruata (dir.), *El dibujo español en el gusto privado. Del Renacimiento a la Ilustración* (Zaragoza: Fundación Goya en Aragón, 2019).

¹⁸¹ Cera Brea, “Los orígenes del Museo del Prado”, 136-137.

¹⁸² Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 41.

¹⁸³ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 41.

¹⁸⁴ Cera Brea, “Los orígenes del Museo del Prado”, 137.

¹⁸⁵ Crespo Delgado, “Luces y Museo”, 39-40.

incluyeron en aquel parnaso de la pintura española, si bien en el caso de Zurbarán apenas se reconocía su labor en dicha serie ante la ausencia de los Trabajos de Hércules en las salas del museo, por no mencionar la incorrecta identificación de su cuadro de batallas.

La importancia otorgada a los artistas no se significó únicamente a través de este tipo de proyectos, sino que también se consolidó a través de la publicación de grabados. En este sentido la iniciativa más destacable fue la *Colección litográfica de cuadros del rey* que, bajo la dirección de José de Madrazo, personaje fundamental para entender la historia del Real Museo en las próximas décadas, publicó hasta cincuenta cuadernos entre 1825 y 1837.¹⁸⁶ Esta publicación quiso diferenciarse de algunas anteriores con la incorporación de textos explicativos que fueron confiados a Ceán Bermúdez.¹⁸⁷ El asturiano actualizó algunos datos, pero estos no llegaron a reflejarse en el catálogo de 1828 de Eusebi, quien murió al año siguiente al igual que el propio Ceán.¹⁸⁸ El sucesor de ambos tanto en la redacción de los textos de la *Colección* como de los siguientes catálogos del museo fue José Musso quien, junto a José de Madrazo, trató de llevar a cabo una empresa que ambos consideraban patriótica.¹⁸⁹

En el conjunto de obras litografiadas se incluyeron algunas del Salón de Reinos. Simbólico resulta el caso del retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos ya que fue el cuadro inaugural del primer cuaderno publicado en 1826.¹⁹⁰ En ese mismo número se incluyó el retrato ecuestre de Felipe IV, que Ceán fecha incorrectamente en 1623, si bien lo cataloga como “el mejor y mas celebrado” cuadro de Velázquez.¹⁹¹ En total, en la *Colección litográfica* se incluyeron diez cuadros del salón,¹⁹² la mayoría lienzos de batalla, destacando el caso de *La rendición de Breda*, considerado como el mejor cuadro de la escuela española “y tal vez el mejor de los que en su tiempo se pintaron en Europa”.¹⁹³

De esta manera, para la década de 1830 un buen número de los cuadros del salón se estaban dando a conocer a través de estas litografías. En el caso de los cuadros de batallas, por aquellos años mantuvieron la lectura nacionalista como confirmaría una carta de José Musso a José de Madrazo de finales de 1830 donde propone litografiar la *Victoria de Fleurus* de Carducho “para completar la colección particular de cuadros patrióticos”.¹⁹⁴

La posición de todas las obras en el Real Museo en esta década no puede reconstruirse a través de los catálogos que realizó el escritor murciano, quien se centró en otras escuelas como la flamenca y la holandesa.¹⁹⁵ Por suerte, tras la muerte de Fernando VII en 1833 se realizó un inventario de sus posesiones, las cuales incluían los cuadros del museo. Dicho inventario, redactado por Vicente López, José de Madrazo y otros artistas demuestra cómo para 1834, fecha de su realización, los cuadros que aparecían referidos en 1828 seguían en el mismo sitio sin ningún cambio.¹⁹⁶

En conclusión, pese a que la publicación de grabados estuviera ayudando a difundir algunos cuadros del Salón de Reinos y que Zurbarán y especialmente Velázquez ganaron un mayor reconocimiento público, no podemos olvidar que las obras seguían expuestas en un espacio secundario

¹⁸⁶ David García López, “La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España. Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo”, en *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*, dir. David García López y Jorge Maier Allende (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022), 355-396, esp. 355.

¹⁸⁷ David García López, “La Colección litográfica y la literatura del Prado”, en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 192-204, esp. 192-193.

¹⁸⁸ García López, “La Colección litográfica y la literatura del Prado”, 192-193.

¹⁸⁹ García López, “Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo”, 356-359.

¹⁹⁰ José de Madrazo (dir.), *Colección litografica de cuadros del Rey de España*, t. 1 (Madrid: Real Establecimiento Litographico, 1826), página sin numerar.

¹⁹¹ Madrazo, *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España*, página sin numerar.

¹⁹² Además de los mencionados, se incluyó la *Defensa de Cádiz*, la *Rendición de Juliers*, el *Socorro de Brisach*, la *recuperación de la isla de San Cristóbal*, la *Expugnación de Rheinfelden*, la *recuperación de San Juan de Puerto Rico* y el retrato ecuestre de Felipe III.

¹⁹³ José de Madrazo (dir.), *Colección litografica de cuadros del Rey de España*, t. 2 (Madrid: Real Establecimiento Litographico, 1832), página sin numerar.

¹⁹⁴ García López, “La Colección litográfica y la literatura del Prado”, 201.

¹⁹⁵ García López, “Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo”, 362.

¹⁹⁶ Museo Nacional del Prado, *Inventarios Reales: Real Museo (1834)*, vol. 12 (s.f.).

respecto a la escuela italiana. Es más, como mencionaron Samuel Cook¹⁹⁷ y Prosper Mérimée,¹⁹⁸ las salas laterales de la Rotonda eran las peor iluminadas del museo.

3.4. La dirección de José de Madrazo.

En agosto de 1838 José de Madrazo fue nombrado director del Real Museo (1838-1857).¹⁹⁹ A su llegada a la dirección, la institución se encontraba en una situación complicada en el plano administrativo tras la muerte de Fernando VII, y el estado de conservación de algunas obras comenzó a ser preocupante.²⁰⁰ Bajo su mandato, el museo entró en una nueva fase de desarrollo centrada en el significativo aumento de las obras expuestas, lo cual implicó algunos cambios en la disposición de muchos cuadros.²⁰¹ Sin ir más lejos, el 20 de octubre de 1838 el nuevo director escribía a su hijo Federico en los siguientes términos:

*Me hallo presentemente muy ocupado en la colocación de los cuadros del Real Museo y ayer he presentado 8 cuadros grandes en la Rotonda de entrada para ver que tal hacían y he quedado satisfecho por lo que el lunes se colgarán pues parecen pintados expresamente para los ocho lienzos de pared. No son de grandes autores pero en dicha Rotonda hacen muy bien y acaso mejor que si fuesen pintados por pintores de mayor Nota por lo mucho que prestan a la decoración; cuatro son de Jordan, dos de Amiconi, uno de Carducho y el otro de Maino.*²⁰²

La política expositiva de Madrazo se basaba en la colocación de los cuadros en cualquier espacio del museo, incluyendo aquellos secundarios como la propia rotonda de acceso. Tal fue el caso de esos dos cuadros de Carducho y Maíno mencionados por el nuevo director, que se correspondían con *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* y *el Socorro de la plaza de Constanza* como confirmaría el catálogo publicado en 1843.²⁰³ Más allá de la incorporación del cuadro de Carducho, que se expuso por primera vez en el museo, destaca la valoración que Madrazo realizó de ambos artistas, ya que es precisamente el valor decorativo de los cuadros el que justificó su nueva disposición.

En esa misma carta sintetizó a la perfección las líneas maestras del Real Museo para estos años, ya que quería llenar todo el espacio expositivo disponible ya fuera con obras de mejor o peor calidad:

Hasta en los recuadros de los muros de la escalera principal pienso colocar cuadros [...] porque estaba el Museo, como sabes, bastante desguarnecido con una porción de muros blancos que presentan muchos espacios convenientes al objeto [...] sacándolos además de los depósitos en donde se hallan hacinados sin verlos ni conocer su mérito, echándose también a perder [...] pues aunque no sean dignos de figurar por falta de mérito en las

¹⁹⁷ Cook lamenta especialmente el efecto de la mala iluminación sobre los retratos de los reyes que había realizado Velázquez. Samuel Cook, *Sketches in Spain during the years 1829-30-31 & 32*, vol. 1 (París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834), 167.

¹⁹⁸ Prosper Mérimée, “Musée de Madrid”, *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, núm. 1 (1831): 73-75, esp. 73.

¹⁹⁹ Mariano de Madrazo, *Historia del Museo del Prado, 1818-1868* (Madrid: Casimiro, 2018), 191.

²⁰⁰ Así lo comunicó en un alarmante informe el duque de Híjar fechado en 1835. Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 31-32.

²⁰¹ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 32.

²⁰² José Luis Díez (coord.), *José de Madrazo: Epistolario* (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998), 262.

²⁰³ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* (Madrid: Impresor de Cámara, 1843), 6-7.

*galerías y corredores son sin embargo interesantes ya sea por la historia, o para el estudio de los trajes.*²⁰⁴

En este sentido, José de Madrazo evidencia sus gustos decorativistas propios de su época,²⁰⁵ aunque ello no implicó la disposición aleatoria de los cuadros. Los cambios realizados durante estos años pueden apreciarse en el catálogo publicado en 1843, donde encontramos significativos cambios respecto al Salón de Reinos. Muestra del interés del nuevo director por llenar las paredes del museo fue la exposición de toda la serie de los Trabajos de Hércules en el “Salón de la izquierda”, destacando el comentario realizado en la primera obra catalogada: “Este y los demás lienzos que forman série y representan los trabajos de Hércules, fueron ejecutados para el palacio del Buen-Retiro”.²⁰⁶ Por primera vez en la historia del museo se hacía mención a que estas obras fueron realizadas para dicho palacio, si bien no se especifica nada acerca del Salón de Reinos. Según José Manuel Matilla y Javier Portús, teniendo en cuenta la ordenación topográfica del catálogo y siguiendo el orden de los números de estos lienzos, seguramente la serie de Zurbarán fue dispuesta en la cornisa de la sala.²⁰⁷ Además, alguno de estos cuadros se situaba por encima de los retratos ecuestres de los reyes, los cuales seguían haciendo pareja según los números de catalogación.²⁰⁸

Por otro lado, el número de cuadros de batallas también aumentó hasta los nueve, trayendo de vuelta la *Expugnación de Rheinfelden* mientras la *Defensa de Cádiz*, todavía atribuida a Cajés, seguía en el “Salón de la derecha”, apartada del resto de obras del conjunto.²⁰⁹ Aunque las descripciones de estos cuadros apenas resulta ilustrativa,²¹⁰ destaca el hecho de que se indicara al visitante aquellas obras de las que se ofrecían copias en la *Colección litográfica*, lo cual pudo ayudar a dar a conocer los cuadros del Salón de Reinos que fueron litografiados.

La disposición establecida en 1843 se mantuvo a lo largo de esta década atendiendo a los catálogos de 1845 y 1850, donde no se aprecian cambios.²¹¹ Un documento gráfico interesante para reconstruir el aspecto de la Rotonda sería la ilustración ofrecida en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* de Pascual Madoz de 1850 (fig. 2). Como se observa en la imagen, los lienzos que se encontraban en la Rotonda componían un auténtico tapiz de pinturas.

Los visitantes ganaron más importancia con el paso de los años, especialmente aquellos extranjeros que comenzaron a dejar por escrito sus impresiones sobre el Real Museo y sus colecciones. Desde finales de la década de 1820 encontramos interesantes testimonios como los mencionados Samuel Cook²¹² y Prosper Mérimée, cuyo artículo de 1831 descubrió el Real Museo a muchos franceses.²¹³ En ese breve texto destaca el detenimiento ofrecido a la hora de hablar de Velázquez, a quien caracterizó como gran naturalista, si bien no se mostró convencido con *La rendición de Breda* salvo por su paisaje.²¹⁴

Otro personaje fundamental en este sentido fue el barón Taylor, que en 1826 publicó su primer volumen del *Voyage pittoresque en Espagne*, donde comentaba sus impresiones acerca del Real Museo.

²⁰⁴ Díez, *José de Madrazo: Epistolario*, 262.

²⁰⁵ Madrazo, *Historia del Museo del Prado*, 194.

²⁰⁶ Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, 1843, 45.

²⁰⁷ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 36.

²⁰⁸ Por ejemplo, los retratos de Felipe III y Margarita de Austria se corresponden con los números 230 y 234 respectivamente, mientras Felipe IV e Isabel de Borbón eran el 299 y 303. Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, 1843, 50 y 62.

²⁰⁹ Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, 1843, 32.

²¹⁰ A diferencia de Luis Eusebi, Pedro de Madrazo optó por utilizar un estilo mucho más científico con menos comentarios personales, optando muchas veces por meras descripciones de los temas representados. Portús, *Memoria escrita*, 48.

²¹¹ De hecho, se mantienen los mismos números de catalogación: Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, 2ª ed. (Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e Hijos, 1845); Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, 3ª ed. (Madrid: Imprenta de D. José María Alonso, 1850).

²¹² En su segundo viaje Cook volvió a señalar la mala iluminación de las salas de la escuela española. Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 29.

²¹³ Portús, *Memoria escrita*, 35.

²¹⁴ Mérimée, “Musée de Madrid”, 73-75.

Años más tarde, al calor de las consecuencias patrimoniales de la Desamortización de 1835, Luis Felipe de Orleans envió a España al barón para que consiguiera los mejores cuadros disponibles con el objetivo de crear una nueva galería.²¹⁵ De esta manera, el 7 de enero de 1838 abrió sus puertas la Galería Española del Louvre que, hasta su cierre en 1849, fue el lugar donde más obras españolas se expusieron en el extranjero, aunque con muchas atribuciones erróneas.²¹⁶ Si bien apenas hubo lienzos de Velázquez o Murillo, sí que destacó el papel de Zurbarán, a quien se le atribuyeron hasta 180 cuadros, convirtiéndose en el gran descubrimiento del público francés.²¹⁷

Con todo, uno de los testimonios más importantes y determinantes del siglo XIX en relación al Real Museo fue el *Hand-Book for travellers in Spain* de Richard Ford publicado en 1845. Su importancia radica en que los comentarios que ofreció en su libro se convirtieron en el principal medio a través del cual la comunidad anglosajona conoció el museo y sus colecciones.²¹⁸ Estas valoraciones no surgieron del desconocimiento, ya que el autor residió en España entre 1829 y 1832 y era un buen conocedor de la pintura nacional, especialmente de la sevillana.²¹⁹

Por aquella época, los estragos de la Guerra de la Independencia habían reducido el Buen Retiro a unos pocos edificios y desde 1822 se había desarrollado un proyecto de conservación de aquellas estructuras que pudieran ser útiles.²²⁰ En 1841, en lo que quedaba de la Galería del Cierzo, incluyendo el espacio del Salón de Reinos, se había instalado el Museo de Artillería, y al Casón se había trasladado el Real Gabinete Topográfico.²²¹ Richard Ford desarrolla brevemente en su libro el origen del Buen Retiro mencionando su función lúdica o la importancia de las representaciones teatrales, si bien se centró más en el Casón que en lo que quedaba del Salón de Reinos.²²²

Ya en el museo, Ford criticó la disposición de las obras: “Hay muy poco orden, acuerdo científico sistemático, o clasificación; no hay series de pintores marcando la cronología, ya sea del arte en general, o de cualquier escuela en particular”.²²³ En la Rotonda creía que había “basura” en referencia a los cuadros allí expuestos, mencionando el lienzo de Maíno.²²⁴ El autor dedica bastantes líneas a Velázquez, alabando sus retratos ecuestres, aunque omitiendo el de Margarita de Austria, y deshaciéndose en elogios con *La rendición de Breda*, a la que considera como la mejor obra del autor al ser “el triunfo del arte por sí mismo”.²²⁵ En cuanto al resto de cuadros del Salón de Reinos, únicamente menciona de pasada la *Defensa de Cádiz*, mientras que de Zurbarán sólo destaca sus obras religiosas.

Contemporáneo de Ford fue Louis Viardot, quien publicó un artículo sobre el Real Museo en 1834 para la *Revue Républicaine*, si bien fue el capítulo que le dedicó en su *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique* de 1843 el primer estudio monográfico de dicha institución.²²⁶ A la hora de abordar el museo, el autor estructura su discurso por escuelas, y en la española incluye varias como la

²¹⁵ Tinterow, “Raphael Replaced”, 34-38.

²¹⁶ Jeannine Baticle, “The Galerie Espagnole of Louis-Philippe”, en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), 175-190, esp. 185.

²¹⁷ Naturalmente, no todas las obras eran de su autoría. Baticle, “The Galerie Espagnole of Louis-Philippe”, 185.

²¹⁸ Portús, *Memoria escrita*, 38.

²¹⁹ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 139.

²²⁰ Dicho proyecto fue dirigido por Isidro Velázquez. Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado* (Madrid: COAM, 2001), 184.

²²¹ Juan Luis Blanco Mozo, “El Palacio del Buen Retiro y su herencia actual: el Casón y el Salón de Reinos”, conferencia presentada en el Museo Nacional del Prado el 28 de octubre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Qs0mjdJlnq8>, última consulta el 4 de junio de 2023, minuto 58:37.

²²² Richard Ford, *A hand-book for travelers in Spain, and readers at home: describing the country and cities, the natives and their manners, the antiquities, religion, legends, fine art, literature, sports, and gastronomy, past and present, with notices on Spanish history*, t. 2 (Londres: John Murray, 1845), 742-744.

²²³ Ford, *A hand-book for travelers in Spain*, t.2, 747.

²²⁴ Ford, *A hand-book for travelers in Spain*, t.2, 747.

²²⁵ Ford, *A hand-book for travelers in Spain*, t.2, 752.

²²⁶ Portús, *Memoria escrita*, 35.

toledana, donde menciona a Maíno y su “Alegoría”, reconociendo su capacidad como imitador de la escuela veneciana o su capacidad para dotar a sus personajes de “movimientos naturales y gráciles”.²²⁷

Por otra parte, a la hora de abordar la escuela sevillana lamenta lo mal representado que se encontraba Zurbarán, destacando sólo cuatro obras religiosas.²²⁸ Además, Viardot siguió cimentando la idea del extremeño como un pintor religioso: “Nadie, en efecto, ha expresado mejor que Zurbarán los rigores de la vida ascética, la austeridad del claustro”.²²⁹ Por otro lado, además de la habitual admiración por Velázquez, al hablar de la escuela madrileña o castellana menciona la importancia de las familias de Carducho y Cajés por su origen italiano, destacando elementos como el dibujo o la expresión de las figuras de la *Defensa de Cádiz*, que seguía atribuida a Cajés.²³⁰

Así, podemos concluir que hacia mediados del siglo XIX el Real Museo comenzó a convertirse en un lugar frecuentado por aquellos extranjeros interesados por conocer una nueva escuela de pintura, sobre todo a raíz de los testimonios de algunos viajeros.²³¹ A ello se sumó la publicación de la primera investigación de cierta seriedad sobre el arte español: los *Annals of the Artists of Spain* de William Stirling-Maxwell, publicados en 1848.²³² De gran ambición y cuya principal novedad radicó en la utilización de planchas fotográficas para ilustrar algunas obras, Stirling-Maxwell también usó ciertos tópicos sobre la escuela española, como la creencia de que para entenderla era necesario comprender la importancia religión en la sociedad: “La sobriedad y pureza de imaginación que distinguió a los pintores españoles, debe atribuirse principalmente a la influencia restrictiva de la Inquisición”.²³³

Los catálogos del Real Museo se siguieron publicando y de especial interés resulta el de 1854. Pese a que no ofrece información topográfica acerca de las obras, destaca la aparición de “La espugnación de un castillo, mandada por Don Fadrique de Toledo” atribuida a Félix Castello.²³⁴ Es decir, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* volvía a ser expuesta tras ser retirada con las remodelaciones de 1826. A excepción del *Socorro de Génova* de Pereda, todas las obras del Salón de Reinos que se conservaron tras la Guerra de la Independencia por fin se mostraban en el Real Museo de Pintura y Escultura, si bien seguía sin haber suficiente información, ya fuera expositiva o a través de los catálogos, que permitiera al visitante poseer una visión de conjunto.

3.5. El Salón de la Reina Isabel y los cambios de las décadas de 1860 y 1870.

Desde su llegada a la dirección, José de Madrazo aumentó el número de salas siguiendo el plan del duque de Híjar iniciado en 1826,²³⁵ y para la década de 1850 casi toda la superficie de los dos pisos del edificio estaba disponible.²³⁶ Culmen de aquel proceso fue la apertura el 13 de mayo de 1853 del Salón de la Reina Isabel²³⁷ en el espacio absidal planteado originalmente por Villanueva y que condicionó todos los discursos expositivos planteados en la segunda mitad del siglo XIX.²³⁸ En el catálogo de 1854, Pedro de Madrazo describe el espacio de esta manera:

²²⁷ Louis Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique: guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux Musées d'Italie* (París: Paulin, Éditeur, 1843), 109.

²²⁸ En su reflexión sobre el pintor extremeño, Viardot debate acerca de su categorización como “caravaggista”. Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, 119-120.

²²⁹ Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, 121.

²³⁰ Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, 152.

²³¹ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 41.

²³² Portús, *El concepto de Pintura Española*, 156-157.

²³³ William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, vol. 1 (Londres: John Ollivier, 1848), 12.

²³⁴ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, 4ª ed. (Madrid: Imprenta de D. José M. Alonso, 1854), 436.

²³⁵ Madrazo, *Historia del Museo del Prado*, 197.

²³⁶ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 18.

²³⁷ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado* (Madrid: Fundación Juan March, 1977), 25.

²³⁸ Pierre Géral, “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado* 19, núm. 37 (2001): 143-172.

*El salon de la Reina Isabel, es obra de nueva planta [...] Dividido así el espacio en dos cuerpos ó zonas por medio del balcon ó ándito que le circuye, se ha destinado la inferior á las obras mas notables de Escultura, y la superior á cuadros, elegidos entre el gran número de obras capitales que posee este Real Establecimiento, sin distincion de escuelas y autores; de manera que en este solo salon alto puede el aficionado hacer un estudio comparativo de los antiguos maestros y sus respectivas cualidades.*²³⁹

A imitación de algunos salones singulares y de prestigio dentro del contexto europeo, como era el caso de la Tribuna de los Uffizi o el Salón Carré del Louvre inaugurado en 1851,²⁴⁰ la decisión de Madrazo supuso un cambio significativo en la política expositiva de un museo donde, hasta entonces, había primado la disposición por escuelas nacionales.²⁴¹ De cierta manera, la sala era una consecuencia lógica de la heterogeneidad de las Colecciones Reales, que no siempre se habían prestado a una política estructurada por escuelas.²⁴² Así, el Salón de la Reina Isabel se convirtió en un espacio selecto reservado a las mejores obras del museo, rasgo que se fomentó con la disminución de cuadros expuestos en dicho lugar según fueron pasando las décadas.²⁴³ Es por ello por lo que los artistas que se encontraban representados en este lugar contaban con un prestigio añadido que sobrepasaba los muros del museo.

Resulta difícil precisar qué obras estaban presentes en los primeros años de existencia de la nueva sala, pero gracias a Pierre Géal sabemos que *La rendición de Breda* y el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos se encontraban allí en 1854.²⁴⁴ Hasta 1864-1874, período para el que apenas hay fuentes precisas que aludan a este espacio, ambos cuadros fueron incluidos en la disposición de manera intermitente. En cuanto a Zurbarán, en 1864 se exponía en este lugar el cuadro sobre la hidra de Lerna junto a la *Visión de san Pedro Nolasco*, prueba de cómo su reconocimiento público fue en aumento.²⁴⁵

Lamentablemente, apenas existe información documental que ayude a precisar la posición exacta de los cuadros del museo durante la segunda mitad del siglo XIX. De hecho, el catálogo de 1854 fue el primero en no ofrecer información topográfica, algo que se dio en todos los sucesivos hasta el de 1872. También destaca el inventario redactado en 1857 con motivo de la renuncia de José de Madrazo, ya que las obras registradas fueron las que posteriormente se nacionalizaron con la Revolución de 1868.²⁴⁶ En lo relativo al Salón de Reinos, todos los cuadros mantuvieron sus números de inventario correspondientes²⁴⁷ al igual que sucedió con el catálogo de 1858.²⁴⁸

Por estos años se siguieron publicando nuevos testimonios de viajeros, destacando el caso de Clément de Ris, ya que su *Le Musée Royal de Madrid* de 1859 fue el primer libro monográfico dedicado a esta institución.²⁴⁹ Además de no mostrarse satisfecho por la dispersión de las obras de cada autor, puso en cuestión la existencia de la escuela española salvo en el caso de las “gloriosas excepciones” de Velázquez y Murillo.²⁵⁰ La respuesta no se hizo esperar y, tras su nombramiento como director del museo

²³⁹ Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, 1854, X.

²⁴⁰ Géal, “El salón de la Reina Isabel”, 146.

²⁴¹ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 43-44.

²⁴² Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 44.

²⁴³ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 45.

²⁴⁴ Géal, “El salón de la Reina Isabel”, 161.

²⁴⁵ Géal, “El salón de la Reina Isabel”, 162.

²⁴⁶ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado: Inventario General de Pinturas*, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), 17.

²⁴⁷ La única excepción vendría representada por *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, que en el catálogo de 1854 se registra con el número 1910 y en el inventario de 1857 aparece con el 2674. Dicho inventario se encuentra recogido en el libro referido en la nota superior.

²⁴⁸ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, 5ª ed. (Madrid: Imprenta de D. Antonio Aoiz, 1858).

²⁴⁹ Portús, *Memoria escrita*, 39.

²⁵⁰ “¡La escuela española! ¿Existe realmente una escuela española? [...] No lo creo. Salvo dos gloriosas excepciones, Velázquez y Murillo, los artistas españoles, cuando sacan sus producciones de sus propios fondos, son sumamente mediocres [...] la escuela española está muerta”. L. Clément de Ris, *Le Musée Royal de Madrid* (París: Jules Renouard, 1859) 9-10.

el 19 de julio de 1860,²⁵¹ Federico de Madrazo quiso otorgar un mayor protagonismo a la escuela española. Para ello realizó algunas importantes reformas, como la remodelación del Salón de la Reina Isabel para que los artistas nacionales estuvieran mejor representados, sobre todo Velázquez.²⁵² De hecho, la consagración de aquella escuela como un hecho museográfico consolidado en otras instituciones europeas comenzó a fraguarse por estos años.²⁵³ Esto estuvo acompañado por el creciente interés de las vanguardias artísticas europeas, sobre todo en el caso francés, donde los nuevos realistas encontraron un auténtico referente en la pintura española del siglo XVII,²⁵⁴ especialmente Velázquez y, en ocasiones, Zurbarán.²⁵⁵

La culminación de este proceso de reivindicación nacional se dio entre 1862 y 1864 con la integración de la escuela española en una de las mitades de la Galería Central, espacio simbólico del museo hasta entonces ocupado únicamente por la escuela italiana.²⁵⁶ Esta decisión se produjo al calor de las propuestas de Gregorio Cruzada Villaamil o Francisco María Tubino.²⁵⁷ Y aunque fueran ganando popularidad, en el extranjero seguían propagándose diferentes creencias acerca de los pintores españoles como representantes de una pintura religiosa basada en los valores de la Inquisición.²⁵⁸

En 1868 el Real Museo sufrió de nuevo un importante cambio a raíz de la Gloriosa, puesto que la institución fue nacionalizada y, con ello, todos sus bienes, dejando al frente a Antonio Gisbert como director del nuevo Museo Nacional (1868-1873).²⁵⁹ No obstante, el caso del Prado no fue el primero, ya que en 1836 se había fundado el Museo Nacional de la Trinidad, que en estos años había actuado como contrapunto al exhibir las obras recuperadas de los territorios del centro de la península tras la Desamortización de 1835.²⁶⁰ El principal rasgo de este museo y el que lo diferenciaba respecto al otro caso madrileño era el carácter de sus colecciones, compuestas mayoritariamente por obras religiosas pero con una mayor diversidad en la representación de los pintores españoles, especialmente los de la escuela madrileña, si bien su mala gestión provocó su progresivo olvido con el paso de los años.²⁶¹ En la Trinidad algunos de los artistas del Salón de Reinos se encontraban mejor representados que en el Real Museo, destacando especialmente los casos de Maíno o Carducho con su serie para la Cartuja del Paular.

La fusión del Museo de la Trinidad con el nuevo Museo Nacional del Prado, planteada ya en 1868, supuso su fin, aunque esta no se dio hasta la creación de una comisión especial a raíz del Real Decreto del 25 de noviembre de 1870.²⁶² La decisión, promovida por personajes como Vicente Poleró,²⁶³ trajo significativas consecuencias en la configuración del Prado en lo que restaba de siglo. El aumento de obras ayudó a completar muchas de las lagunas existentes en sus colecciones, que llevaban siendo motivo habitual de queja tanto para visitantes nacionales como extranjeros, si bien únicamente se

²⁵¹ Madrazo, *Historia del Museo del Prado*, 265.

²⁵² Así lo comunica en una carta escrita a su hermano Raimundo datada el 24 de enero de 1862. Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 46-47.

²⁵³ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 60.

²⁵⁴ Sobre este tema: Juliet Wilson-Bareau, “Manet and Spain” en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), 203-258.

²⁵⁵ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 175-184.

²⁵⁶ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 51-52.

²⁵⁷ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 142.

²⁵⁸ Tal fue el caso de Charles Blanc en el volumen que dedicó en 1869 a la escuela española: Charles Blanc. *Histoire des peintres de toutes les écoles, École Espagnole* (París: Jules Renouard, 1869).

²⁵⁹ Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, 27.

²⁶⁰ Sobre la historia y evolución de las colecciones del Museo de la Trinidad: José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009).

²⁶¹ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 51-53.

²⁶² José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004), 77.

²⁶³ Vicente Poleró, *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en un solo los dos Museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868).

trasladó apenas un centenar de obras desde la Trinidad, dejando algunas series descolgadas como fue el caso de los cuadros de Maíno para San Pedro Mártir de Toledo, fomentando el olvido crítico del autor.²⁶⁴

La fusión de los museos no se hizo efectiva hasta marzo de 1872.²⁶⁵ Ese año se publicó el *Catálogo descriptivo* del Museo del Prado, el cual había estado redactando Pedro de Madrazo antes de los sucesos de 1868.²⁶⁶ Este catálogo fue el primero en ofrecer información topográfica desde 1850, si bien según José Manuel Matilla y Javier Portús la disposición de las obras en este caso correspondería prácticamente a la existente tras las reformas terminadas en 1864.²⁶⁷ De esta manera, se aprecia que las veinticinco obras del Salón de Reinos que había en el Prado por aquel entonces siguieron estando expuestas, si bien se produjeron algunos cambios.

Por ejemplo, continuó habiendo dos lienzos de batallas en la Rotonda, aunque se cambió la obra de Maíno por *La recuperación de Puerto Rico* todavía atribuida a Castello, manteniendo el *Socorro de Constanza*.²⁶⁸ En el Salón de los españoles, situado en uno de los laterales de la Rotonda, quedó expuesta la mayoría de los cuadros de batallas junto con los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria.²⁶⁹ No obstante, el cambio más significativo se produjo en la Galería Central, ya que dentro del grupo de autores españoles aquí expuestos se encontraba el resto de obras de Velázquez y el ciclo completo de los Trabajos de Hércules.²⁷⁰

No debemos olvidar las diferencias existentes entre cada uno de los espacios. En el propio catálogo se menciona cómo para la disposición había primado la calidad de cuadros, según lo cual los más destacables fueron colocados en las salas mejor iluminadas (el caso de la gran galería) como era habitual por aquel entonces en otras instituciones similares.²⁷¹ Por ello, la decisión de mostrar algunas obras en el Salón de los españoles en vez del espacio central respondía a una serie de juicios estético-historiográficos, por no hablar de la Rotonda, que seguía siendo un espacio de tránsito.

Por otro lado, el catálogo de 1872 resulta especialmente interesante al incorporar un buen número de descripciones y breves escritos sobre cada autor y obra con información actualizada. En el caso de las biografías, las menciones directas al Salón de Reinos son mínimas, quizá porque no se consideraban aquellas obras las mejores de sus autores salvo por Antonio de Pereda, en cuya biografía se menciona que: “el Conde-Duque de Olivares le admitió, con los mejores artistas de la corte, á pintar en el Palacio del Buen Retiro, para el cual ejecutó el gran cuadro del *Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz*, que decoró el *salon de los Reinos* [...] y de cuyo paradero no tenemos noticia”.²⁷²

Y si bien no se menciona directamente el salón en todas las biografías, sí que destaca la información que se ofrecía acerca de la procedencia de cada una de las obras, aunque usando varios términos como “salon de Reyes del Palacio del Buen Retiro”, “salon de Reinos” o incluso “salon de Comedias del Palacio del Buen Retiro”. Esto seguramente se debió a los diferentes nombres que se utilizaron en el siglo XVIII. Si la visión de que aquellos cuadros como parte de una serie apenas se manifestaba en el catálogo, con los Trabajos de Hércules sucedía todo lo contrario ya que se indicaba que fueron pintados en su conjunto “para la parte alta del *Saloncete* del Buen Retiro, que decoraban aún en tiempo de Carlos II”.²⁷³ Todo esto sumado a los errores en las cronologías, especialmente en el caso de

²⁶⁴ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 72-74. Sobre la figura de Maíno: Leticia Ruiz Gómez (coord.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009).

²⁶⁵ Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado*, 79.

²⁶⁶ Pérez Sánchez, *Museo del Prado: Inventario General de Pinturas*, vol. 1, 18.

²⁶⁷ Manuel Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 57.

²⁶⁸ Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872), 703.

²⁶⁹ Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, 702-712.

²⁷⁰ Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, 711-712.

²⁷¹ Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, XXIII.

²⁷² Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, 516.

²⁷³ Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, 649.

los retratos ecuestres, además de en algunas autorías,²⁷⁴ complejizaba enormemente la existencia de una visión de conjunto en el discurso oficial del museo, lo cual se transmitía directamente al visitante.

3.6. El fin de siglo y la consolidación de Velázquez.

La disposición de las obras según el catálogo de 1872 se mantuvo en 1873, si bien desde 1876 los catálogos dejaron de precisar la información topográfica de nuevo. Por suerte, para reconstruir el aspecto del museo por estos años, al menos en el caso de la Galería Central, contamos con un documento gráfico de primer orden como es la instantánea ofrecida por el grafoscopio de J. Laurent y Cía, datada entre 1882 y 1883.²⁷⁵ En este sentido, las obras registradas en la galería en 1872 no fueron movidas, destacando especialmente el caso de los Trabajos de Hércules al ser situados sobre la cornisa de la mitad norte de la galería entre los lunetos,²⁷⁶ cumpliendo así una función que remitía a su posición original en el Salón de Reinos, la cual era conocida por el propio museo como se refirió anteriormente. No obstante, la posición de los cuadros de Zurbarán seguramente respondió a cuestiones de optimización del espacio, ya que en este nivel también se situaron algunas obras de menor formato como varias vistas de Martínez del Mazo, Ignacio Iriarte o incluso obras de Pietro Facchetti, aunque estas en la parte italiana.²⁷⁷

Por otro lado, en la disposición de los cuadros seguía primando el criterio decorativista y se echaba en falta la existencia de un enfoque científico. Al menos eso parece desprenderse de la opinión de Ceferino Araujo en su obra *Los museos de España* de 1875, donde propone colocar “las obras por naciones, por orden cronológico y reunidas siempre todas las de un mismo autor”, añadiendo que era “menester, además, colocar tarjetones en los cuadros [...] para que el vulgo no tenga necesidad del catálogo”.²⁷⁸ Igual de interesante resulta la impresión de Federico Balart hacia 1885:

*Casi todos los departamentos están dispuestos con la esmerada simetría [...] para un salón particular: en cada pared un cuadro grande ocupando el centro; á sus lados, en perfecta correlación, otros cuyos tamaños y asuntos armónicamente se corresponden [...] Asombra calcular la memoria, la paciencia y el tiempo necesarios para llegar á esa perfecta regularidad que acreditaría la competencia del más consumado adornista.*²⁷⁹

De esta manera, dentro del extenso tapiz que seguía siendo la Galería Central se intuían algunas comparaciones intencionadas y determinados juegos compositivos que resultan de especial interés para nuestro estudio. Como se aprecia en la instantánea del grafoscopio, en el centro del muro este correspondiente a la mitad norte, *Las Meninas* actuaba como elemento distribuidor con el retrato ecuestre de Baltasar Carlos a la izquierda y la *Defensa de Cádiz* a la derecha (figs. 3 y 4). En el muro situado enfrente, el elemento centralizador era *La rendición de Breda* (fig. 5), aunque más interesante resultaba el espacio central de la galería. Aquí, para indicar la transición entre la escuela española y la italiana, se situaron en el muro oeste, seguidamente, *Felipe IV, a caballo*, la copia de la *Transfiguración* de Rafael, el *Pasmo de Sicilia* y *El Emperador Carlos V en Mühlberg* (fig. 6) permitiendo la exaltación de los

²⁷⁴ Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico*, 607-611.

²⁷⁵ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 76.

²⁷⁶ En su estudio sobre el panorama ofrecido por el grafoscopio, José Manuel Matilla y Javier Portús indican que la calidad de la imagen no siempre es lo suficientemente precisa como para identificar correctamente todos los cuadros y, de esta manera, algunos lienzos de la parte superior de la instantánea (la más dañada) no han podido identificarse. Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 76, 126-151. Aun así, aunque sólo se ven con claridad ocho de los Trabajos de Hércules, tal vez los otros dos correspondan con alguna de las obras no identificadas ya que la disposición de 1882-1883 era prácticamente la misma que en 1872.

²⁷⁷ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 76.

²⁷⁸ Ceferino Araujo, *Los museos de España* (Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875), 13.

²⁷⁹ Federico Balart, *El prosaísmo en el arte* (Madrid: La España Editorial, h. 1885), 204.

considerados por aquel entonces como los grandes maestros del Prado.²⁸⁰ El mismo juego compositivo se efectuó en los laterales del acceso a la sala absidal, situando a la izquierda el retrato ecuestre de Isabel de Borbón y a la derecha *Felipe II ofrece el cielo al príncipe don Fernando* de Tiziano (fig. 7).

Pese a la falta de información topográfica en los catálogos por estos años, actualmente el Museo Nacional del Prado conserva en su biblioteca un ejemplar correspondiente al de 1885 con anotaciones manuscritas relativas a la localización de las obras que ha sido consultado en el curso de la presente investigación.²⁸¹ El primer cambio que podemos advertir se encuentra en la Rotonda, ya que allí aumentó el número de cuadros de batallas expuestos, tendencia que se mantuvo en estos últimos años de siglo. De esta manera, a los registrados en esta sala en 1872 se sumaron la *Expugnación de Rheinfelden* de Carducho, el *Socorro de Brisach* y la *Rendición de Juliers* de Jusepe Leonardo, además de *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Castello. El cuadro de Maíno quedó relegado al “Pasillo y escalera de bajada a la Sala de Alfonso XII”,²⁸² es decir, un espacio de tránsito que no estaba pensado para la contemplación detenida. Respecto a las obras de Velázquez, se produjeron dos importantes cambios, ya que el retrato de Baltasar Carlos fue llevado a la “Sala Española”, de donde salieron los retratos de sus abuelos para ser dispuestos en la galería. Por su parte, los Trabajos de Hércules siguieron en el mismo sitio, aunque destacaría el caso la *Victoria de Fleurus* de Carducho, cuya anotación manuscrita, “Dto. Ron.,” no se corresponde con ninguna sala concreta.²⁸³

El mismo año que se publicó aquel catálogo, también se publicaron de forma póstuma los *Anales de Velázquez* de Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), fundamentales en el desarrollo del entendimiento y apreciación historiográfica del Salón de Reinos, el cual identificó en el Museo de Artillería,²⁸⁴ aunque este pudo haber sido derribado según un anteproyecto fechado entre 1865 y 1867,²⁸⁵ años en los que pasó a ser de titularidad estatal.²⁸⁶ En 1868 un Real Decreto determinó que, junto al Casón y los Jerónimos, pasara a ser propiedad del Ayuntamiento coincidiendo con los planes de remodelación del barrio.²⁸⁷ En la década de 1870 se sucedieron algunas intervenciones destinadas a mejorar el espacio respecto a su uso como museo militar,²⁸⁸ aunque a lo largo de lo que quedaba del siglo XIX se terminaron las reformas que han otorgado buena parte del aspecto actual al edificio.²⁸⁹

Volviendo a Villaamil, resultan especialmente interesantes sus propuestas sobre la cronología de los retratos ecuestres, datando el de Felipe IV entre 1633 y 1635, el de Isabel de Borbón hacia 1628, el de Baltasar Carlos en 1636 y los de Felipe III y Margarita de Austria mucho antes al creerlos obra de Bartolomé González.²⁹⁰ Por otro lado, el autor pensaba que las obras formaron parte de un conjunto realizado para el Alcázar, moviéndose posteriormente al Buen Retiro, donde pudieron realizarse diferentes modificaciones, ofreciendo una primera propuesta sobre su distribución.²⁹¹

La representación del resto de artistas pertenecientes al ciclo del Salón de Reinos en las salas del museo resultaba escasa. Para 1885 la gran mayoría de los pintores estaban únicamente representados por

²⁸⁰ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 81.

²⁸¹ La signatura de dicho volumen es: SG PARA.Cat.Col.75 1885. Citado a partir de ahora como: Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, 1885.

²⁸² Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, 1885, 153.

²⁸³ Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, 1885, 130.

²⁸⁴ Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos* (Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885), 74.

²⁸⁵ Pedro Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996), 186.

²⁸⁶ Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid*, 188.

²⁸⁷ Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid*, 116.

²⁸⁸ Para poder reconstruir su aspecto antes de intervenciones contamos con dos documentos de gran relevancia: las fotografías de las salas del interior realizadas por Jean Laurent entre 1872 y 1873 y la obra de Adolfo Carrasco y Sayz, *Memoria Histórico Descriptiva del Museo de Artillería escrita en 1874* (Madrid: Imprenta de la viuda de Aguado e hijo, 1876).

²⁸⁹ Acerca de estas operaciones: Museo Nacional del Prado, *Pliego de prescripciones técnicas*; Blanco Mozo, “El Palacio del Buen Retiro y su herencia actual: el Casón y el Salón de Reinos”, minuto 59:09.

²⁹⁰ Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, 88-89. Acerca de las últimas teorías a este respecto: Portús, García-Máiquez y Dávila, “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria”, 16-39.

²⁹¹ Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, 90.

sus lienzos de batalla con los diferentes errores en las atribuciones. Las únicas excepciones, salvando la “Cabeza de hombre” de Carducho expuesta en la escalera principal, eran Zurbarán y, naturalmente, Velázquez. No obstante, la colección de los cuadros que atesoraba el Prado del artista extremeño estaba conformada mayoritariamente por los Trabajos de Hércules, salvo por los dos cuadros de san Pedro Nolasco, uno en la sala española junto a una “Santa Casilda”, y el otro en el Salón de la Reina Isabel junto a “El niño Jesús, dormido sobre la cruz, con la corona de espinas”.²⁹²

Por otro lado, la disposición existente en 1885 se mantuvo a lo largo de los siguientes años como demuestran los catálogos de 1889 y 1893, los cuales sí que ofrecen información topográfica. En el primero de los casos destaca la referencia a la *Victoria de Fleurus*, la cual se registra en la escalera de bajada a la Sala de Alfonso XII, esclareciendo su posición respecto a 1885.²⁹³

Como venía siendo costumbre a lo largo del período decimonónico, los avances historiográficos sobre el Salón de Reinos se dieron a partir de los estudios sobre Velázquez. Al respecto fue fundamental la monografía de Carl Justi de 1888, que dedicaba un capítulo al Buen Retiro. El autor consideraba que el salón era el espacio principal del palacio, ofreciendo una relación sobre los cuadros de batallas a partir del texto de Ponz, lo cual le impidió identificar correctamente las obras en el catálogo del Museo del Prado, de donde tomó la autoría de los cuadros tratando de corregir al propio Ponz.²⁹⁴ Teniendo en cuenta que se trataba de una investigación sobre Velázquez, es considerable la importancia dada por Justi a los cuadros del salón, aunque sólo mencionó de pasada los de Zurbarán.²⁹⁵

Lógicamente Velázquez tendría un papel protagonista en la historia del Prado a lo largo del siglo XIX. Con motivo del tricentenario de su nacimiento, el museo decidió utilizar el Salón de la Reina Isabel para convertirlo en una sala dedicada a su figura. La celebración del tricentenario se sucedió bajo la dirección del pintor Luis Álvarez Catalá (1898-1901) e incluyó otras importantes iniciativas como la inauguración de una estatua de Velázquez frente a la fachada oeste del museo, ocupando un importante espacio de representación pública.²⁹⁶ El sevillano no sólo se había convertido en un símbolo para el país, sino también para el propio museo, atendiendo así a las peticiones que desde hacía tiempo habían realizado personajes como Ceferino Araujo en 1892: “Si se quiere dedicar la nueva sala á algo especial [...] sería mucho más oportuno dedicarla exclusivamente á Velázquez y á Murillo [...] y dejando aun á Velázquez sólo ó Murillo sólo, si hubiera bastantes obras para llenarla”.²⁹⁷

Aunque en 1879 se había creado una sala monográfica de Goya a partir de la llegada de los cartones para tapices, ésta carecía de un orden cronológico.²⁹⁸ De esta manera, la principal novedad del proyecto de la Sala de Velázquez residió en la utilización de un criterio expositivo basado en la cronología de las obras de manera que se pudiera ofrecer un discurso caracterizado por el uso de un mayor rigor científico, lo cual suponía una importante novedad para la Historia del Arte en España.²⁹⁹ Al mismo tiempo, la aglomeración de cuadros presente en otras salas del museo dio paso a una ordenación más clara que facilitaba el entendimiento de todas las pinturas sin que hubiera un exceso de información.³⁰⁰

²⁹² Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, 1885, 217.

²⁹³ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C.ª, 1889), 119.

²⁹⁴ Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, vol. 1 (Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn, 1888), 347-348.

²⁹⁵ En el caso de los retratos ecuestres, Justi abordó la problemática en torno a la autoría de los mismos y su importancia en un capítulo aparte. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, trad. Jesús Espino Nuño (San Sebastián de los Reyes: Ediciones Istmo, 1999), 396-414.

²⁹⁶ Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro*, 36.

²⁹⁷ Ceferino Araujo, “La nueva sala del Museo del Prado”, *La Época*, 29 de junio de 1892, 2.

²⁹⁸ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 67 y 82.

²⁹⁹ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 109-110.

³⁰⁰ Javier Portús, “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de una obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado* 27, núm. 45 (2009): 100-128, esp. 101.

En los siguientes años el museo fue creando nuevas salas monográficas, aunque ninguna se dedicó a artistas extranjeros por muy bien representados que estuvieran pintores como Tiziano y Rubens.³⁰¹ El giro nacionalista surgió a raíz del complejo contexto político de España a finales del siglo XIX, sobre todo a partir del Desastre del 98. Un año después abrió al público la Sala de Velázquez y no casualmente la obra que presidió el conjunto fue *La rendición de Breda*,³⁰² un triunfo militar que remitía a un pasado glorioso. De nuevo, como sucedió con la apertura del museo en 1819, un cuadro de batallas del Salón de Reinos se convirtió en una herramienta política destinada a despertar un sentimiento nacionalista.

Aunque existiera una comisión encargada del proyecto, el mayor responsable del mismo fue Aureliano de Beruete puesto que un año antes había publicado un fundamental estudio sobre Velázquez.³⁰³ Además, se subrayó la existencia de una visión educativa reforzada por la presencia de fotografías de cuadros conservados en otros museos.³⁰⁴ Este tipo de propuestas no sorprenden teniendo en cuenta que Juan Facundo Riaño, un personaje fuertemente vinculado con la Institución Libre de Enseñanza, formaba parte de dicha comisión.³⁰⁵

En suma, en la nueva sala quedó escenificado el triunfo crítico, historiográfico y museográfico de Velázquez al tiempo que se comenzó a cimentar el desarrollo de la historiografía artística moderna en España, basada en el uso de criterios científicos que ayudaron a fijar un catálogo mucho más preciso de las obras de autores como el sevillano. De hecho, en este momento se estableció un nuevo catálogo razonado de sus cuadros basado en la calidad intrínseca de su figura.³⁰⁶ En este sentido, destaca cómo en 1899 sólo se expusieron tres cuadros pertenecientes al Salón de Reinos: *La rendición de Breda* y los retratos ecuestres de Felipe IV y Baltasar Carlos (fig. 8). Afuera quedaron el resto de los retratos ecuestres.

4. EPÍLOGO: ELÍAS TORMO Y LA SIGNIFICACIÓN DEL SALÓN DE REINOS.

*En estos momentos, cuando el espíritu nacional está desfallecido [...] creemos que será útil el recordarnos de estos pobres pedazos de nuestra alma española que peregrinando por el destino, han llegado á ocupar un sitio de honor fuera de la patria. Ellos nos recordarán la característica de nuestra fisionomía espiritual, nuestros vagos deseos, cristalizarán y renaceremos de nuevo con forma actual, ó cuando menos melancólicamente viviremos en el pasado.*³⁰⁷

Con estas palabras comenzaba J. Pijoan su artículo publicado en 1904 en *Forma* a raíz de un supuesto retrato infantil atribuido a Velázquez conservado en la Galería Doria-Pamphili. La relación entre el arte y el espíritu nacionalista del 98 como modo de reivindicación no quedó en papel mojado y, en ocasiones, se materializó a través de nuevos proyectos expositivos, como la celebración de las primeras exposiciones monográficas de pintores antiguos. El primero en recibir dicho honor fue Goya en el año 1900, si bien más particular fue el caso del Greco en el Prado en 1902, quien fue reivindicado

³⁰¹ En 1901 se creó la Sala de Murillo y casi de forma contemporánea la de Ribera. Portús, *El concepto de Pintura Española*, 148.

³⁰² Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 86-87.

³⁰³ Por estos años aumentó significativamente el número de estudios acerca de la figura de Velázquez como fue el caso de Paul Lefort en 1888 o Robert Allan M. Stevenson y Émile Michel en 1895. Fernando Arturo Marín Valdés, “Aureliano Beruete: crítica velazqueña y velazquismo fin de siglo”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, núm. 7 (1987): 115-136.

³⁰⁴ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 110.

³⁰⁵ Acerca del desarrollo histórico de la Institución Libre de Enseñanza y su relación con la Historia del Arte: María Rosario Caballero, *Inicios de la historia del arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002).

³⁰⁶ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 112.

³⁰⁷ J. Pijoan, “El Museo ideal del arte español”, *Forma* 1, núm, 5 (1904): 187-193, esp. 187-188.

como uno de los artistas que mejor supo representar la identidad nacional aun siendo de origen extranjero, valoración a la que contribuyeron significativamente escritores como Azorín.³⁰⁸

Tres años más tarde Zurbarán contó con su propia exposición monográfica en el Prado, hecho que terminó de consolidar su progresivo éxito museográfico e historiográfico, aunque muchos de estos avances se dieron antes en otros países, fomentando la dispersión de sus obras entre diferentes colecciones privadas extranjeras.³⁰⁹ Ello provocó que el número de cuadros originales en la muestra fuera realmente reducido, aunque por aquel entonces casi todos se creían originales.³¹⁰ En el catálogo de la exposición, los Trabajos de Hércules fueron fechados erróneamente en 1650, mencionando que fueron realizados para el “saloncete” del Buen Retiro,³¹¹ si bien se percibe cierta incomodidad por sus temas al creerlos impropios de un pintor fundamentalmente religioso, considerando verdaderamente autógrafas cuatro de las diez obras siguiendo el planteamiento de Ceán Bermúdez.

Por otro lado, la información topográfica ofrecida por los catálogos del museo durante estos años resulta casi nula. El de 1900 se trata de una reimpression no actualizada, mientras que los de 1907 y 1910 no informan acerca de la posición de los cuadros. De esta manera, resulta fundamental acudir de nuevo a las guías de viaje. En el manual de Baedeker de 1900 se mencionan en la Rotonda diferentes cuadros, entre ellos varios de Rubens y Brueghel, echando en falta las batallas del Salón de Reinos, que debieron ser movidas en algún momento desde 1893.³¹² Durante la dirección de José de Villegas (1901-1918),³¹³ las salas del museo sufrieron constantes cambios respecto a la ordenación de las pinturas, algunas realmente importantes como fue el caso de la Sala de Velázquez, causando el enfado de Aureliano Beruete y buena parte del círculo intelectual liberal.³¹⁴

Villegas también contó con defensores como Miguel Utrillo,³¹⁵ quien en un artículo de 1904 ofrece información acerca de los cuadros de batallas del salón al decir que en la Rotonda fueron expuestos “lienzos secundarios meramente decorativos, por ser aquel, lugar de paso poco apropiado para invitar a detenidos estudios”, mencionando seguidamente los tres cuadros de Carducho, los dos de Leonardo y el de Zurbarán creído como cuadro de Cajés.³¹⁶ Las palabras de Utrillo muestran el poco valor que se otorgaba a estos lienzos, creídos no lo suficientemente buenos como para merecer contemplaciones largas de carácter erudito. Además, al tratar el espacio de los autores españoles en la Galería Central, Utrillo consideró que la mayoría se encontraban ya en las nuevas salas monográficas y que de artistas como Zurbarán no había suficientes “obras capitales”, valoración en la que, al parecer, no entraban los Trabajos de Hércules.³¹⁷

En la edición de 1908 de su guía, Baedeker confirmó esta nueva disposición, si bien para este año se habían sucedido algunos cambios en los cuadros, como fue el caso de Maíno o Castello, que sustituyeron a un lienzo de Leonardo y uno de Carducho.³¹⁸ Para aquel año los retratos ecuestres de Felipe IV y Baltasar Carlos seguían en la Sala de Velázquez junto a *La rendición de Breda*, quedando en torno al ingreso a dicho espacio en la Galería Central el resto de retratos ecuestres.³¹⁹ La guía de 1908 también permite certificar que la *Defensa de Cádiz* se había movido a la mitad sur de la galería.³²⁰

³⁰⁸ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 115-118.

³⁰⁹ Portús, *El concepto de Pintura Española*, 150-153.

³¹⁰ Portús, “Museo del Prado 1819-2019”, 118.

³¹¹ Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1905), 12.

³¹² Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur* (Leipzig: Karl Baedeker, 1900), 68.

³¹³ Acerca de la figura de Villegas como director: Ángel Castro Martín, “Villegas al frente del Prado: dos décadas en la historia de la Pinacoteca (1901-1918)”, *Boletín del Museo del Prado* 16, núm. 34 (1995): 49-58.

³¹⁴ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”, 87-89.

³¹⁵ Para Utrillo, Villegas promovió “cierto orden cronológico, excepto en los numerosos casos de corresponder á obras importantes”. Miguel Utrillo, “El Museo del Prado”, *Forma* 1, núm. 5 (1904): 163-187, esp. 175.

³¹⁶ Utrillo, “El Museo del Prado”, 177.

³¹⁷ Utrillo, “El Museo del Prado”, 183.

³¹⁸ Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, 2ª ed. (Leipzig: Karl Baedeker, 1908), 68.

³¹⁹ Baedeker, *Espagne et Portugal*, 2ª ed., 72-73.

³²⁰ Baedeker, *Espagne et Portugal*, 2ª ed., 74.

Antes de junio de 1912 se ha fechado un conjunto fotográfico de J. Lacoste que seguramente fue utilizado para controlar el ordenamiento de las salas y que permite confirmar la posición de las obras del Salón de Reinos en el museo, aunque con algunos cambios. A las salas italianas y españolas al norte de la Rotonda fue llevada la *Defensa de Cádiz*, mientras que la mayoría de las batallas siguieron cumpliendo su función decorativa en la entrada del museo a juzgar por la visión incompleta que ofrecen las fotografías respecto a la propia Rotonda (figs. 10 y 11). A los laterales de la Sala de Velázquez quedaron los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, y en la pared de enfrente el de Isabel de Borbón, manteniendo la posición de los Trabajos de Hércules en las cornisas (fig. 9). De esta manera, podemos afirmar que la representación del conjunto pictórico del Salón de Reinos seguía siendo fragmentaria, al mismo tiempo que la información ofrecida en los catálogos era muy reducida.

No obstante, en aquellos años se produjo el primer paso hacia la recuperación historiográfica del Salón de Reinos gracias a los artículos que Elías Tormo publicó en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en 1911. Se trataba del primer estudio monográfico del salón, permitiendo su apreciación más allá de su relación con el Buen Retiro. Tormo, primer catedrático en Historia del Arte en España desde 1904,³²¹ basó su estudio en la utilización de fuentes históricas contemporáneas a la realización de la serie, además de incluir un estudio sobre el propio espacio en el Museo de Artillería al comprender que todos aquellos cuadros debían de estudiarse en su contexto.³²² Los artículos de Tormo fueron una de las aportaciones más avanzadas en el desarrollo de la historiografía del arte español en general y del Salón de Reinos en particular, ya que ofreció una visión de conjunto aun centrándose en Velázquez como buena parte de sus contemporáneos. Fue capaz de solucionar el problema relativo a los diferentes nombres que se venían utilizando durante décadas para referirse al salón; ofreció una cronología mucho más exacta para los cuadros de batallas y los de Hércules entre 1634 y 1635; despejó muchas dudas acerca de la autoría de todos los lienzos y los temas representados, aunque no acertó al atribuir la *Defensa de Cádiz* a Cajés y *La recuperación de Puerto Rico* a Castello; y, sobre todo, comprendió y defendió que todas aquellas obras únicamente podían entenderse en toda su complejidad cuando estaban expuestas en el lugar para el que fueron creadas.

A partir de esta última idea, e influido por el espíritu nacionalista de inicios del siglo XX, Tormo fue la primera persona en abogar por la reconstitución del Salón de Reinos, además de ofrecer una primera teoría acerca de la disposición original de los cuadros que ha servido de base para las investigaciones desarrolladas hasta el día de hoy, aunque su tesis haya sido superada. Su propuesta de reconstitución fue expresada con estas palabras:

*¿Dónde mejor estarían entonces que en su primitivo salón de destino? [...] El restablecido y restaurado Salón de Reinos que yo imagino, sería instructivo, educador, patriótico y noble [...] Y si en España falta despertar la dormida memoria de las pasadas glorias, más se nota el caso cuando pensamos en la necesidad de dar aire glorioso solar histórico á este rincón del mundo [...] son páginas pictóricas que se leerán con más despierto interés cada día que pase. ¡La restauración del Salón de Reinos se impone!*³²³

Poco después de la publicación de los artículos de Tormo sucedió un hecho fundamental en cuanto a la recuperación del salón, ya que en 1912 el coleccionista húngaro Marzel de Nemes regaló al Museo

³²¹ Acerca de la figura de Elías Tormo: Luis Arciniega García (coord.), *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016).

³²² Javier Portús, “Elías Tormo y el Salón de Reinos”, en *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, coord. Luis Arciniega García (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016), 201-206.

³²³ Elías Tormo, “Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 4 (1911): 274-305, esp. 304-305.

del Prado *El Socorro de Génova* de Antonio Pereda.³²⁴ Después de un siglo exiliado en el extranjero, el cuadro volvía a formar parte del conjunto pictórico del Salón de Reinos al mismo tiempo que la fortuna historiográfica de la serie empezaba a reivindicarse.

La visión de conjunto promulgada por Tormo quedó reflejada en el catálogo del Museo del Prado publicado en 1913, donde se menciona cómo los títulos de las obras habían sido modificados a raíz de su investigación,³²⁵ si bien todavía se siguió usando tanto el término “Salón de Reinos” como “Salón de los Reyes”. Pero los avances historiográficos no tuvieron su reflejo en la disposición de las obras. Como se aprecia en la tercera edición del manual de viaje de Baedeker, los cuadros de batallas siguieron concentrados en la Rotonda, mostrando hasta siete.³²⁶ En las salas de las escuelas italiana y española se exponía la *Defensa de Cádiz* y todas las obras de Velázquez mantenían su posición respecto a 1911-1912.³²⁷ Además de no mencionar la serie de Hércules, que seguramente mantenía su posición en la cornisa puesto que ya en la guía de 1908 Baedeker no la mencionó, destacan las ausencias de la *Victoria de Fleurus* al igual que *El socorro de Génova* de Pereda, que no consiguió hacerse un hueco pese a su reciente incorporación.

De esta manera, aunque en el catálogo del Prado se hiciera mención a los estudios de Elías Tormo y éstos influyeron sobremedida en la idea que se tenía del Salón de Reinos en el incipiente panorama histórico-artístico español, la disposición de las obras en el museo por estos años no reflejó aquella visión de conjunto, lo que, indudablemente, seguía siendo un gran obstáculo para el correcto entendimiento de la serie, sobre todo para el público general. Además, la propuesta de reconstitución de Tormo tampoco llegó a materializarse y hubo que esperar varias décadas hasta que se retomó el interés historiográfico por el salón, concretamente a partir de los estudios de María Luisa Caturla, ya en 1945.

5. CONCLUSIONES.

Podemos concluir que durante el siglo XIX los cuadros del Salón de Reinos sufrieron un importante proceso de dispersión por las salas del Museo del Prado, lo que se sumó a la inexistencia de una visión de conjunto tanto en su exhibición como en su enfoque teórico. Durante los primeros años de existencia del museo consiguieron reunirse veinticinco de las veintiséis obras que se salvaron de la destrucción durante la Guerra de la Independencia. Y si bien durante el período decimonónico el museo estuvo limitado por el escaso espacio disponible para la exposición de su propia colección, nunca se llegó a plantear un discurso que permitiera al visitante identificar correctamente la serie en toda su complejidad. Todo esto también se aprecia en los catálogos, principal método de difusión de la institución por estos años. De hecho, no fue hasta 1843 que se realizó la primera mención directa a la existencia del conjunto con los Trabajos de Hércules, aunque sin relacionarse con el propio salón.

Sí se hizo desde 1872, cuando en el *Catálogo descriptivo* comenzaron a utilizarse los múltiples nombres que desde el siglo XVIII se emplearon para referirse al Salón de Reinos, lo cual únicamente llevaba a una mayor confusión. Por otro lado, desde 1819 los retratos ecuestres de los reyes se expusieron por parejas y más adelante algunas batallas fueron reuniéndose en la Rotonda, pero ante la falta de estudios independientes y actualizados se desconocía cuál era la verdadera relación existente entre los cuadros de cada serie, aun identificando su unidad temática.

³²⁴ El cuadro fue subastado en Londres en la venta de Lady Ashburton en 1911, donde fue comprado por C. Brunner, residente en París. José Luis Morales y Marín, “Escuela Española”, en *El Prado: Colecciones de Pintura*, coord. José Rogelio Buendía (Barcelona: Lunewerg Editores, 1994), 31-210, esp. 128.

³²⁵ Pedro de Madrazo, *Catalogue des Tableaux du Musée du Prado* (Madrid: J. Lacoste, 1913), 134.

³²⁶ Los cuadros situados en la Rotonda eran: *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Castello, la *Rendición de Juliers* y el *Socorro de Brisach* de Leonardo, la *Expugnación de Rheinfelden* y el *Socorro de la plaza de Constanza* de Carducho, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno y *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Cajés atribuida a Castello. Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, 3ª ed. (Leipzig: Karl Baedeker, 1920 con información actualizada respecto a 1915), 70.

³²⁷ Baedeker, *Espagne et Portugal*, 3ª ed., 70-79.

Algo parecido sucedió con las teorías acerca de la disposición original de los cuadros, salvo en el caso de los Trabajos de Hércules, ya que desde 1872 se sabía que fueron dispuestos en la parte superior del “Saloncete” del Buen Retiro, hecho al que se sumaron las teorías de Cruzada Villaamil sobre los retratos ecuestres. Aun así, cuando estas dos series e incluso la de batallas se mostraron en un mismo espacio, siempre fue por razones estéticas y no discursivas o científicas, lo cual provocó que los lienzos fueran cambiados constantemente. Incluso en ocasiones se utilizaban como obras del mismo valor, algo que quedó reflejado en la fortuna museográfica de las escenas bélicas, ya que fueron expuestas principalmente en un espacio secundario como era la Rotonda, intercambiándose las unas con las otras.

Respecto a la consideración historiográfica de los artistas, las referencias acerca de sus figuras solían ser buenas, aunque la mayoría de ellos nunca llegaron a ocupar un puesto lo suficientemente relevante en cuanto a su reconocimiento público salvo por dos excepciones. La primera fue la de Velázquez, ya que desde el siglo XVIII se perfiló como uno de los mayores representantes de la escuela española, algo que se consolidó en el período decimonónico tanto dentro como fuera de España a juzgar por los testimonios de diferentes extranjeros. Estos también emitieron diferentes juicios estéticos influidos por las corrientes artísticas y de pensamiento de la época, generando así una serie de tópicos que afectaron directamente a la fortuna crítica de pintores como Zurbarán, quien fue caracterizado como un pintor religioso. Esto contrastaba con la realidad, y por ello los Trabajos de Hércules acabaron ocupando un puesto secundario en la disposición del Museo del Prado a lo largo de todo el siglo XIX.

De esta manera, se demuestra cómo los cuadros del Salón de Reinos nunca llegaron a comprenderse en su sentido original alejados del espacio para el que fueron creados, el cual se convirtió en un museo militar, contribuyendo al olvido de su función primigenia. Los únicos avances respecto a su correcta comprensión se dieron únicamente a partir de la consolidación de Velázquez tanto en la historiografía nacional como internacional, aunque siguieron dándose problemas de identificación y cronología.

Por ello, podemos concluir que no fue hasta los artículos de Elías Tormo en 1911 que realmente comenzó a desarrollarse una visión de conjunto. Además, fue la primera ocasión en la que se abogó por la reconstitución tanto del conjunto artístico como del espacio físico para el que fue creado, una idea que a día de hoy resulta especialmente contemporánea, como se aprecia en estas palabras de Fernando Checa en el año 2000 a raíz de la nueva ampliación del Prado en el Salón de Reinos (Museo del Ejército por aquel entonces):

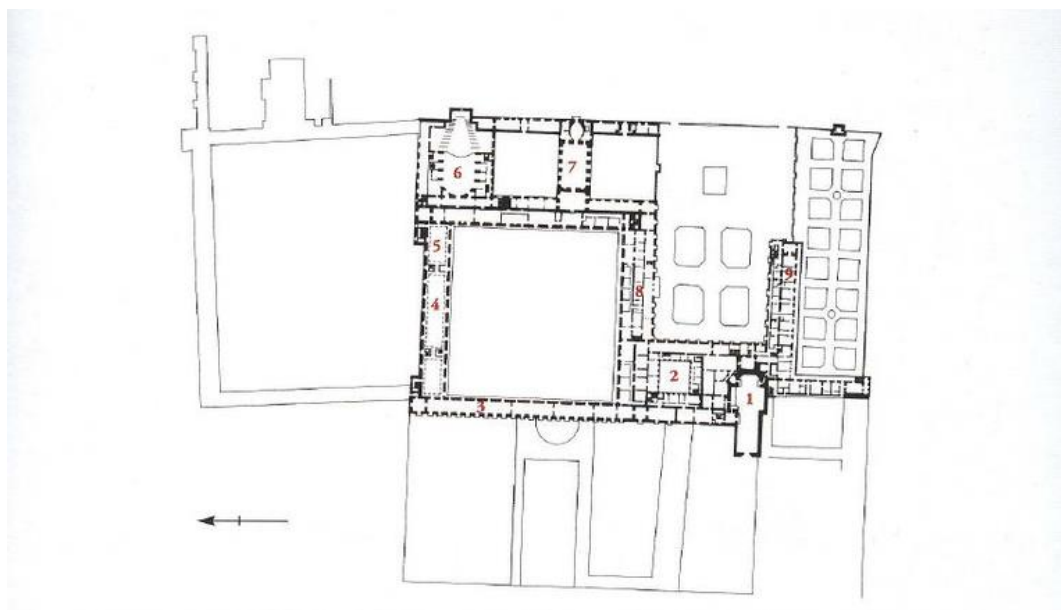
Al conservarse todas estas obras en el Museo del Prado es posible crear un espacio privilegiado desde el punto de vista histórico y del más alto simbolismo [...] Se daría así sentido a todas las obras que lo componen, pues las mismas sólo alcanzan su plena significación cuando se ponen en relación con las demás.³²⁸

No obstante, la reconstitución del espacio que un día albergó uno de los conjuntos artísticos más complejos de su época ha ido cambiando en sus planteamientos y actualmente se prevé su reapertura en 2025 después de que en 2021 se aprobara un nuevo presupuesto.³²⁹ Ello demuestra la importancia que tiene en la actualidad recuperar el sentido original de la serie del Salón de Reinos, la cual sólo podrá comprenderse en toda su complejidad cuando vuelva al lugar para el que fue creada.

³²⁸ Fernando Checa Cremades, “El Nuevo Museo del Prado en el Palacio del Buen Retiro”, en *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, VV.AA. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), 13-28, esp. 16.

³²⁹ Ana Marcos, “El Gobierno desbloquea los fondos para la ampliación del Museo del Prado”, *El País*, 28 de septiembre de 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-09-28/el-gobierno-desbloquea-el-dinero-para-la-ampliacion-del-prado.html>, última consulta el 4 de junio de 2023.

6. ANEXO DE IMÁGENES.



34 El palacio del Buen Retiro con las adiciones de 1634-1640, según el plano de Carlier. 1. Iglesia de San Jerónimo; 2. Cuarto del Rey; alería de los Paisajes; 4. Salón de Reinos; 5. Salón de Máscaras; 6. Coliseo; 7. Casón; 8. Cuarto de la Reina; 9. Cuarto del Príncipe

Figura 1. *Planta del piso principal del Palacio del Buen Retiro (según Carlier)*, en Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed., trad. Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, (Madrid: Taurus, 2003), 110.



Figura 2. Tomé por dibujo de Capuz, “Vestíbulo del Museo de Pinturas”, 1850, xilografía, 104 x 130 mm, en Pascual Madoz *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. 10, 851. Biblioteca Nacional de España, Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176537&page=1>, consultado el 4 de junio de 2023.



Figuras 3, 4 y 5. J. Laurent y Cía [Alfonso Roswag], *Panorama de la Galería Central del Museo del Prado*, 1882-1885, albúmina, 30 x 1.041,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a>, consultado el 4 de junio de 2023.



Figuras 6 y 7. J. Laurent y Cía [Alfonso Roswag], *Panorama de la Galería Central del Museo del Prado*, 1882-1885, albúmina, 30 x 1.041,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a>, consultado el 4 de junio de 2023.

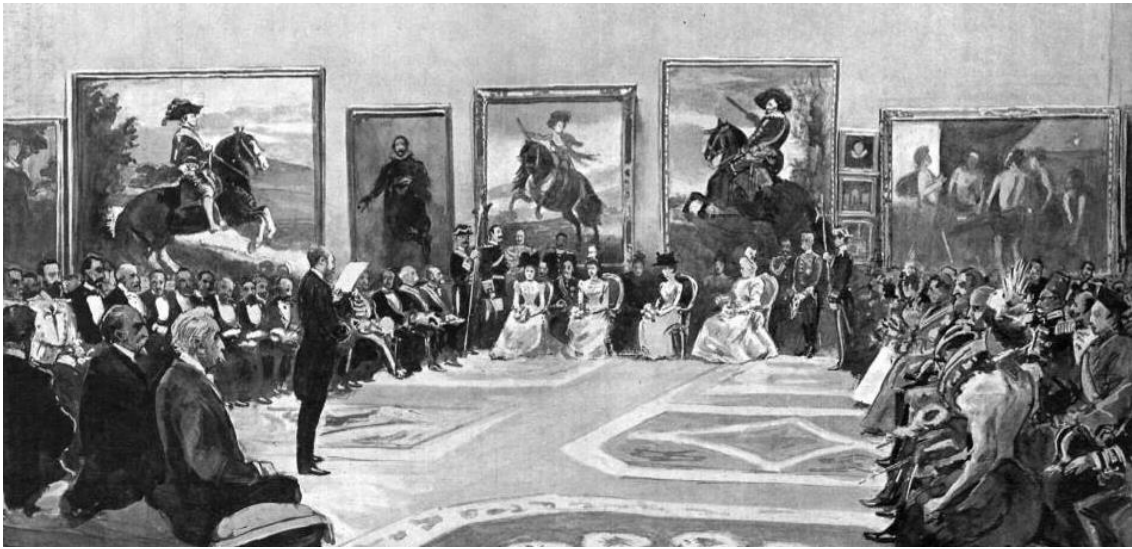


Figura 8. Laporta por dibujo de Comba. “Sala de la Reina Isabel. Tercer centenario de Velázquez. Inauguración de la Sala de Velázquez en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, 6 de junio de 1899”, xilografía, 230 x 333 mm, en *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1899. Biblioteca Nacional de España, Madrid, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8319813e-e07d-4ac8-ae80-9475a29f5829>, consultado el 04 de junio de 2023.



Figura 9. J. Lacoste y Laborde y Juana Roig Villalonga, *Museo del Prado, vista de la galería principal*, 1907-1915, gelatina / colodión sobre papel fotográfico, 215 x 168 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/museo-del-prado-vista-de-la-galeria-principal/3dd6747e-0f83-4519-a9d3-5be1c293962e>, consultado el 4 de junio de 2023.



Figura 10. J. Lacoste y Laborde y Juana Roig Villalonga, *Museo del Prado, vista de la rotonda alta de Goya*, 1907-1915, gelatina / colodión sobre papel fotográfico, 215 x 168 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid, [Museo del Prado, vista de la rotonda alta de Goya - Colección - Museo Nacional del Prado](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/museo-del-prado-vista-de-la-rotonda-alta-de-goya), consultado el 4 de junio de 2023.



Figura 11. J. Lacoste y Laborde y Juana Roig Villalonga, *Museo del Prado, vista de la rotonda alta de Goya*, 1907-1915, gelatina / colodión sobre papel fotográfico, 215 x 168 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/museo-del-prado-vista-de-la-rotonda-alta-de-goya/9a0bfde7-ab85-49c9-9184-d4da7734f381>, consultado el 4 de junio de 2023.

	1819	1828	1843	1872 (1862-64)	1885	1889-1898
<i>La rendición de Breda</i>	Salón segundo (118)	Salón segundo (261)	Salón izquierdo (319)	Galería Central (1060)	Galería Central (1060)	Galería Central (1060)
<i>La recuperación de San Cristóbal</i>	Salón segundo (75)	---	---	Salón de los españoles (695)	Rotonda (695)	Rotonda (695)
<i>Rendición de Juliers</i>	Salón segundo (51)	Salón segundo (194)	Salón izquierdo (248)	Salón de los españoles (767)	Rotonda (767)	Rotonda (767)
<i>Socorro de Constanza</i>	---	---	Rotonda (33)	Rotonda (677)	Rotonda (677)	Rotonda (677)
<i>Recuperación de Bahía de Todos los Santos</i>	---	Salón segundo (230)	Rotonda (27)	Salón de los españoles (787)	Escaleras hacia las salas de Alfonso XII (787)	Escaleras hacia las salas de Alfonso XII (787)
<i>Victoria de Fleurus</i>	Salón segundo (63)	Salón segundo (206)	Salón izquierdo (262)	Salón de los españoles (676)	"Dto. _ Ron. _" (676)	Escaleras hacia las salas de Alfonso XII (676)
<i>Socorro de Brisach</i>	Salón segundo (13)	Salón segundo (159)	Salón izquierdo (210)	Salón de los españoles (768)	Rotonda (768)	Rotonda (768)
<i>Socorro de Génova</i>	---	---	---	---	---	---
<i>Defensa de Cádiz</i>	Salón primero (109)	Salón primero (102)	Salón derecho (151)	Galería Central (697)	Galería Central (697)	Galería Central (697)
<i>Recuperación de Puerto Rico</i>	---	Salón segundo (218)	Salón izquierdo (274)	Rotonda (694)	Rotonda (694)	Rotonda (694)
<i>Expugnación de Rheinfelden</i>	Salón segundo (87)	---	Salón izquierdo (286)	Salón de los españoles (678)	Rotonda (678)	Rotonda (678)

Figura 12. Posición de los cuadros de batallas en las salas del Museo del Prado a lo largo del siglo XIX indicando únicamente los cambios más importantes según los catálogos de la propia institución. Para el de 1885 se ha utilizado el ejemplar manuscrito mencionado en el cuerpo del texto.

	1819	1821	1828	1843-1872 (1862-64)	1872-1900
<i>Hércules vence a Gerión</i>	---	---	---	Salón izquierdo (309)	Galería Central (1123)
<i>Muerte de Hércules</i>	---	---	---	Salón izquierdo (302)	Galería Central (1131)
<i>Hércules y el jabalí de Erimanto</i>	---	---	---	Salón izquierdo (233)	Galería Central (1125)
<i>Hércules separa el Calpe y el Abyla</i>	---	---	---	Salón izquierdo (282)	Galería Central (1122)
<i>Hércules y el toro de Creta</i>	Salón primero (77)	Salón derecho (83)	---	Salón izquierdo (244)	Galería Central (1126)
<i>Hércules y el cancerbero</i>	Salón primero (82)	Salón derecho (86)	---	Salón izquierdo (257)	Galería Central (1128)
<i>Hércules y la hidra de Lerna</i>	Salón primero (87)	---	---	Salón izquierdo (223)	Galería Central (1130)
<i>Hércules luchando con Anteo</i>	---	---	---	Salón izquierdo (293)	Galería Central (1127)
<i>Hércules desvía el Alfeo</i>	---	---	---	Salón izquierdo (325)	Galería Central (1129)
<i>Hércules lucha con el león de Nemea</i>	Salón primero (95)	---	---	Salón izquierdo (203)	Galería Central (1124)

Figura 13. Posición de los Trabajos de Hércules en las salas del Museo del Prado a lo largo del siglo XIX indicando únicamente los cambios más importantes según los catálogos de la propia institución.

	1819	1872 (1862-64)	1885-1898
<i>Retrato ecuestre de Felipe III</i>	Salón segundo (32)	Salón de los españoles (1064)	Galería Central (1064)
<i>Retrato ecuestre de Margarita de Austria</i>	Salón segundo (35)	Salón de los españoles (1065)	Galería Central (1065)
<i>Retrato ecuestre de Felipe IV</i>	Salón segundo (100)	Galería Central (1066)	Galería Central (1066)
<i>Retrato ecuestre de Isabel de Borbón</i>	Salón segundo (103)	Galería Central (1067)	Galería Central (1067)
<i>Retrato ecuestre de Baltasar Carlos</i>	Salón segundo (130)	Galería Central (1068)	Salón de los españoles (1068)

Figura 14. Posición de los retratos ecuestres en las salas del Museo del Prado a lo largo del siglo XIX indicando únicamente los cambios más importantes según los catálogos de la propia institución. Para el de 1885 se ha utilizado el ejemplar manuscrito mencionado en el cuerpo del texto.

7. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.

Álvarez Barrientos, Joaquín y Daniel Crespo Delgado (eds.) *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.

Álvarez Lopera, José. *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

Álvaro Sánchez, Rocío. “Los públicos que formaron el Museo del Prado: transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/70026/1/T43018.pdf>, última consulta el 4 de junio de 2023.

Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores. “José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1985. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53269/>, última consulta el 4 de junio de 2023.

Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores. *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.

Araujo, Ceferino. *Los museos de España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875.

Baedeker, Karl. *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*. Leipzig: Karl Baedeker, 1900.

Baedeker, Karl. *Espagne et Portugal...* 2ª ed. Leipzig: Karl Baedeker, 1908.

Baedeker, Karl. *Espagne et Portugal...* 3ª ed. Leipzig: Karl Baedeker, 1920.

Beroqui, Pedro. “Apuntes para la historia del Museo del Prado. Final de esta parte”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 40 (1932): 85-97.

Blanc, Charles. *Histoire des peintres de toutes les écoles, École Espagnole*. París: Jules Renouard, 1869.

- Blanco Mozo, Juan Luis. “Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2003. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6258>, última consulta el 4 de junio de 2023.
- Blasco, Carmen. *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: COAM, 2001.
- Bonet Correa, Antonio. “El palacio y los jardines del Buen Retiro”. *Militaria: revista de cultura militar*, núm. 9 (1997): 19-28.
- Bottineau, Yves. “Felipe V y el Buen Retiro”. *Archivo Español de Arte* 31, núm. 122 (1958): 117-124.
- Bottineau, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Brown, Jonathan y John H. Elliot. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. 2ª ed. Traducción de Vicente Lleó y María Luisa Balseiro. Madrid: Taurus, 2003.
- Caballero, María Rosario. *Inicios de la historia del arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- Calvo Ruata, José Ignacio (dir.). *El dibujo español en el gusto privado. Del Renacimiento a la Ilustración*. Zaragoza: Fundación Goya en Aragón, 2019.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1979.
- Castro Martín, Ángel. “Villegas al frente del Prado: dos décadas en la historia de la Pinacoteca (1901-1918)”. *Boletín del Museo del Prado* 16, núm. 34 (1995): 49-58.
- Caturla, María Luisa. “Zurbarán en el Salón de Reinos”. *Archivo Español de Arte* 18, núm. 71 (1945): 292-300.
- Caturla, María Luisa. “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”. *Archivo Español de Arte* 33, núm. 132 (1960): 333-356.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 tomos. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España*. Editado por David García López y Daniel Crespo Delgado. Oviedo: KRK Ediciones, 2016.
- Checa Cremades, José Luis. *Madrid en la prosa de viaje*. Vol. 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1992.
- Clément de Ris, L. *Le Musée Royal de Madrid*. París: Jules Renouard, 1859.
- Cook, Samuel. *Sketches in Spain during the years 1829-30-31 & 32*. Vol. 1. París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834.
- Covarrubias y Leyva, Diego de. *Elogios al palacio real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1635.
- Crespo Delgado, Daniel. “Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración”. *Imafronte*, núm. 24 (2015): 43-72.
- Cruzada Villamil, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.
- De la Mano, José Manuel. “Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)”. En *Goya en tiempos de guerra*, coordinado por Manuela B. Mena Marqués, 55-81. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Díez, José Luis (coord.). *José de Madrazo: Epistolario*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

- Eusebi, Luis. *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Real, 1819.
- Eusebi, Luis. *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Nacional, 1821.
- Eusebi, Luis. *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*. Madrid: Imprenta Nacional, 1822.
- Eusebi, Luis. *Notice des tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado*. Madrid: Ibarra, 1823.
- Eusebi, Luis. *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*. Madrid: Oficina de D. Francisco Martínez Dávila, 1824.
- Eusebi, Luis. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta corte*. Madrid: Hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828.
- Fernández Bayton, Gloria. *Inventarios Reales: testamentaría del rey Carlos II: 1701-1703*. Vol. 2. Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1981.
- Fernández-Miranda y Lozana, Fernando. *Inventarios Reales. Carlos III: 1789-1790*. Vol. 1. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.
- Ford, Richard. *A hand-book for travelers in Spain, and readers at home: describing the country and cities, the natives and their manners, the antiquities, religion, legends, fine art, literature, sports, and gastronomy, past and present, with notices on Spanish history*. T. 2. Londres: John Murray, 1845.
- García López, David. “La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España. Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo”. En *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*, dirigido por David García López y Jorge Maier Allende, 335-396. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022.
- Géal, Pierre. “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”. *Boletín del Museo del Prado* 19, núm. 37 (2001): 143-172.
- Géal, Pierre. “Trofeos efímeros. Los cuadros españoles en el Musée du Louvre, ex Musée Napoléon (1814-1815)”. En *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, editado por Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez, 165-188. Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015.
- Géal, Pierre. “«El trono de la ilustración española»: génesis intelectual del Museo del Prado”. En *Museo del Prado 1819-2019: Un lugar de memoria*, coordinado por Javier Portús, 203-215. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.
- Hermoso Cuesta, Miguel. “The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence”. En *Magnificence in the Seventeenth Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*, editado por Gijs Versteegen, Stijn Bussels y Walter Melion, 89-112. Leiden: Brill, 2020.
- Hermoso Cuesta, Miguel. “La Tebaida Palatina. San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño de Velázquez”. *Atlante. Revue d'études romanes*, núm. 15 (2021). <https://journals.openedition.org/atlante/8877>, última consulta el 28 de marzo de 2023.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. “Elogio de las Bellas Artes”. En *Obras escogidas de Jovellanos*, prólogo de F. Soldevilla, 62-104. París: Librería de Garnier Hermanos, 1887.
- Justi Carl. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2 volúmenes. Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn, 1888.
- Justi Carl. *Velázquez y su siglo*. Traducción de Jesús Espino Nuño. San Sebastián de los Reyes: Ediciones Istmo, 1999.
- Kagan, Richard L. “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”. En *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*,

- dirigido por Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, 101-120. Barcelona: Centro de Estudios Europa Hispánica y Universidad de Barcelona, 2008.
- Laborde, Alexandre-Louis-Joseph de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. T. 2, 2ª parte. París: Pierre Didot, 1822.
- Madrazo y Agudo, José de (dir.). *Colección litografica de cuadros del Rey de España*. T. 1 y 2. Madrid: Real Establecimiento Litografico, 1826 y 1832.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* Madrid: Impresor de Cámara, 1843.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros...* 2ª ed. Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e Hijos, 1845.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros...* 3ª ed. Madrid: Imprenta de D. José María Alonso, 1850.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros...* 4ª ed. Madrid: Imprenta de D. José María Alonso, 1854.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros...* 5ª ed. Madrid: Imprenta de D. Antonio Aoiz, 1858.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. 5ª ed. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1885. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca del Museo del Prado. Signatura: SG.PARA.Cat.Col.75 1885.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado...* 6ª ed. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C.^a, 1889.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *Catalogue des Tableaux du Musée du Prado*. Madrid: J. Lacoste, 1913.
- Madrazo López de la Calle, Mariano de. *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid: Casimiro, 2018.
- Marías, Fernando. *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
- Marín Valdés, Fernando Arturo. "Aureliano Beruete: crítica velazqueña y velazquismo fin de siglo". *Liño: Revista anual de historia del arte*, núm. 7 (1987): 115-136.
- Matilla, José Manuel y Javier Portús (eds.). *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.
- Mérimée, Prosper. "Musée de Madrid". *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, núm. 1 (1831): 73-75.
- Moleón Gavilanes, Pedro. *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996.
- Morales y Marín, José Luis. "Escuela Española". En *El Prado: Colecciones de Pintura*, coordinado por José Rogelio Buendía, 31-210. Barcelona: Lunweg Editores, 1994.
- Morán Turina, José Miguel. "«Pues es más Alexandro y tú su Apeles». Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez". En *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, VV.AA., 63-87. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000.
- Museo Nacional del Prado. *Inventarios Reales*. Vols. 8, 11 y 12 (s.f.).
- Museo Nacional del Prado. *Pliego de prescripciones técnicas que han de regir la ejecución del contrato de Servicio de Control de Calidad del proyecto de rehabilitación arquitectónica y adecuación museística del Salón de Reinos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

- Navarrete, Esperanza. “La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/tesis_doctorales/academia_1999.pdf, última consulta el 4 de junio de 2023.
- Navarrete, Esperanza. “Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte «extraídas» por José P”. En *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, editado por Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez, 65-98. Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015.
- Palomino, Antonio. *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: 1724.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March, 1977.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Museo del Prado: Inventario General de Pinturas*. Vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1990.
- Pijoan, J. “El Museo ideal del arte español”. *Forma* 1, núm. 5 (1904): 187-193.
- Ponz, Antonio. *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. T. 6. Madrid: D. Joachim Ibarra, 1776.
- Portús, Javier. *Museo del Prado. Memoria escrita: 1819-1994*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994.
- Portús, Javier. “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de una obra maestra”. *Boletín del Museo del Prado* 27, núm. 45 (2009): 100-128.
- Portús, Javier, Jaime García-Máiquez y Rocío Dávila. “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”. *Boletín del Museo del Prado* 29, núm. 47 (2011): 16-39.
- Portús, Javier. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum Menor, 2012.
- Portús, Javier. “Elías Tormo y el Salón de Reinos”. En *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, coordinado por Luis Arciniega García, 201-206. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- Portús, Javier (coord.). *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.
- Puyol Montero, José María. “El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, núm. 90 (2020): 655-672.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresion de las salas en que estan colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han egecutado*. Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1817.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819...* Madrid: Imprenta Real, 1819.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catalogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821...* Madrid: Ibarra, 1821.
- Simal López, Mercedes. “El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de la Independencia: antecedentes y consecuencias”. En *Arte en tiempos de guerra*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, 445-456. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Simal López, Mercedes. “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”. *Archivo Español de Arte* 84, núm. 335 (2011): 245-260.

- Simal López, Mercedes. “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”. En *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, t. 3, vol. 4, dirigido por José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, 2339-2566. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017.
- Simal López, Mercedes. “El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro”. *Cuadernos de Historia Moderna* 45, núm. 2 (2020): 565-601.
- Stirling-Maxwell, William. *Annals of the Artists of Spain*. Vol. 1. Londres: John Ollivier, 1848.
- Tinterow, Gary y Geneviève Lacambre (coords.). *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Tormo, Elías. “Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 1 (1911): 24-44.
- Tormo, Elías. “Velázquez... *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 2 (1911): 85-111.
- Tormo, Elías. “Velázquez... *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 3 (1911): 191-217.
- Tormo, Elías. “Velázquez... *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 19, núm. 4 (1911): 274-305.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (coord.). *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.
- Utrillo, Miguel. “El Museo del Prado”. *Forma* 1, núm. 5 (1904): 163-187.
- Vega, Jesusa. “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”. En *Velázquez en blanco y negro*, coordinado por José Manuel Matilla, 25-74. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000.
- Viardot, Louis. *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique: guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux Musées d'Italie*. París: Paulin, Éditeur, 1843.
- Viniegra, Salvador. *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1905.

Webgrafía

- Blanco Mozo, Juan Luis. “El Palacio del Buen Retiro y su herencia actual: el Casón y el Salón de Reinos”. Conferencia presentada en el Museo Nacional del Prado el 28 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Qs0mjdjlnq8>, última consulta el 4 de junio de 2023.
- Simal López, Mercedes. “El Buen Retiro”. Enciclopedia online del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/buen-retiro-el/631e6051-1f25-4723-850e-43ef35a980b3?searchid=47f71cc2-e5d6-6842-ca71-f8918d3935cf>, última consulta el 3 de junio de 2023.