

La dispersión de la serie pictórica del Salón de Reinos y su fortuna museográfica durante los primeros años del Real Museo de Pinturas (1635-1838)

The Scattering of the Pictorial Set of the Hall of Realms and its Museographic Fortune during the First Years of the Real Museo de Pinturas (1635-1838)

Manuel Gago Rodríguez¹

Investigador independiente

Resumen: Este artículo trata de la dispersión del conjunto pictórico del Salón de Reinos desde su creación (1634-1635) hasta la apertura del actual Museo Nacional del Prado, prestando gran atención al período de la Guerra de la Independencia. Teniendo en cuenta que la capacidad simbólica de la serie dependía de la relación existente entre las obras y el espacio donde eran expuestas, también se ha abordado su fortuna museográfica hasta la llegada de José de Madrazo a la dirección de la institución en 1838. En este sentido, se ha considerado la valoración crítica de los artistas que participaron en la serie con relación al desarrollo de la historiografía artística española y su vínculo con el creciente nacionalismo del siglo XIX.

Palabras clave: Salón de Reinos; Guerra de la Independencia; dispersión del patrimonio histórico; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; historiografía artística; Museo del Prado.

Abstract: This article focuses on the scattering of the Hall of Realm's pictorial series from its creation (1634-1635) for the Buen Retiro Palace to the opening of the nowadays Museo Nacional del Prado, considering the period of the Peninsular War. Bearing in mind that the symbolic message of the pictorial set relied on the relation between the paintings and the space where they were displayed, the article delves

¹  <https://orcid.org/0000-0001-6948-1282>

into its museographic fortune until the appointment of José de Madrazo as director of the museum in 1838. Therefore, it has been taken into account the critical appraisal of the artists that participated in the series regarding to the development of the Spanish artistic historiography and its links with the nationalism in the 19th century.

Keywords: Hall of Realms; Peninsular War; Scattering of historic heritage; Real Academia de Bellas de San Fernando; Artistic historiography; Museo del Prado.

1. El Salón de Reinos: un proyecto refinado en la corte de Felipe IV

El 1 de diciembre de 1633 el conde-duque de Olivares hacía entrega de las llaves del recién inaugurado Palacio del Buen Retiro a los reyes en calidad de alcaide del Real Sitio². No obstante, a lo largo de aquella década el palacio fue ampliándose hasta convertirse en un complejo de habitaciones³ que debían ser decoradas en el menor tiempo posible⁴.

Con todo, la decoración planteada en el Salón de Reinos, estancia principal de la Galería del Cierzo, surgió de un proyecto mucho más medido y calculado por parte del valido y su círculo más cercano. Esto permitió convertir un espacio ideado para albergar representaciones teatrales en un lugar donde mostrar el poder sin perder su sentido lúdico⁵, cualidad dual intrínseca del Buen Retiro.

Para ello se contrató a los mejores artistas del ámbito cortesano, quienes entre 1634 y 1635 realizaron veintisiete cuadros divididos en tres series⁶: los retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, y los de los padres del monarca realizados por el maestro sevillano y al menos otro artista⁷, situados sobre los testeros este y oeste; diez lienzos sobre los *Trabajos de Hércules* pintados por Zurbarán situados sobre las ventanas; y doce cuadros de batalla referentes a diferentes victorias acontecidas entre 1622 y 1633 colocados entre los vanos.

² Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid: Taurus, 2003); 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), pp. 2339-2556, esp. 2351.

³ Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, (Madrid: 2003).

⁴ Jonathan Brown, "El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 65-90.

⁵ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (Madrid: 1633), ed. de Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979), p. 217.

⁶ 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, 132, (1960), pp. 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*, cat. exp. coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 91-111, esp. 93.

⁷ 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, 47, (2011), pp. 16-39.



Fig. 1. Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. nº P000885). © Foto: Museo Nacional del Prado.

Como proyecto complejo y refinado, la correcta lectura del conjunto dependía de otros elementos como la decoración de las salas anexas, donde también fueron retratados diferentes reyes visigodos, navarros y aragoneses en clave dinástica, preparando al visitante antes de entrar al espacio principal⁸. Esta idea era completada por la serie de Hércules, fundador mítico de la Monarquía Hispánica⁹, cuyos más inmediatos descendientes quedaron representados por los retratos ecuestres, simbolizando, así, pasado, presente y futuro.

Por su parte, las batallas han sido consideradas un caso de *Speculum republicae* vinculado con el proyecto de Unión de Armas¹⁰. Pero la figura de Felipe IV como superior de los generales retratados también estaba significada mediante los escudos de la bóveda que otorgaban el nombre a la estancia, o por su retrato en formato textil en *La recuperación de Bahía de*

⁸ Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", pp. 2471-2501.

⁹ Brown y Elliot, *Palacio para el rey*, pp. 163-167.

¹⁰ 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), pp. 101-120; John H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, (Barcelona: Crítica, 1991).

Todos los Santos de Maíno, el cuadro más valorado en su momento¹¹. Este hecho resulta muy significativo si se tiene en cuenta que el tamaño de las obras trataba de emular el de los tapices que tanta importancia tuvieron en los palacios de la Monarquía. (Fig.1)

En suma, el conjunto pictórico del Salón de Reinos ha de entenderse como un proyecto artístico complejo cuyo simbolismo dependía tanto del espacio físico para el que fue creado como de la exposición de todas sus obras, las cuales dialogaban entre sí. Con ello, su atemporal capacidad para significar la Magnificencia de la Monarquía permitió que los cuadros no fueran movidos de sitio durante el siglo XVII, como atestigua el inventario del Buen Retiro realizado en 1701-1703¹².

Si bien en 1661 ya se redactó un primer inventario, de él sólo se conservan unos pocos pliegos, posibles copias del original, en los que no se ha encontrado ninguna alusión directa a los cuadros del salón¹³. Con ello, el texto de 1701-1703 resulta una fuente fundamental, ya que en los siglos XVIII y XIX sirvió de base para todos los comentarios relativos al Salón de Reinos. En consecuencia, las erratas apreciables en dicho inventario se repitieron a lo largo del tiempo, como la identificación del sitio de Breda en la *Rendición de Juliers* de Jusepe Leonardo, o la atribución de *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Eugenio Cajés a Félix Castello. Más grave es el caso de Zurbarán, ya que no se le atribuye ninguno de sus once cuadros¹⁴.

Con la llegada de Felipe V al trono, el Buen Retiro entró en un proceso de renovación infructuoso ya que los múltiples proyectos planteados apenas se materializaron¹⁵ (Figs. 2-3). Pese a ello, tras el incendio del Alcázar en 1734, el palacio se convirtió en la principal residencia del rey en la capital hasta la finalización del Palacio Real Nuevo. Precisamente fue su primer inquilino, Carlos III, quien alteró la decoración pictórica del Salón de Reinos al trasladar al nuevo palacio todos los cuadros de Velázquez hacia 1762¹⁶.

Así, en la estancia quedaron veintiún cuadros del conjunto original, como confirmaría el testimonio de Ponz en el sexto tomo de su *Viage de España*. El castellanense seguramente utilizó el inventario de 1701, repitiendo sus mismos errores, si bien atribuyó a Cajés la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán, quien ya figura como autor de los *Trabajos de Hércules*¹⁷. También destaca

¹¹ 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, 2021), pp. 89-112; Fernando Marías, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012).

¹² Hermoso, "Hall of Realms", p. 105.

¹³ Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", pp. 2551-2566.

¹⁴ Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, vol. 2, (Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975), pp. 296-298.

¹⁵ Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

¹⁶ Portús et al., "Retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria", pp. 33-34; Museo Nacional del Prado, "Palacio Real (1772 y adición de 1773); Palacio del Buen Retiro (1772)", en *Inventarios reales en doce volúmenes y un índice*, vol. 8, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.f.), n.ºs: 12.781, 12.794-95, 12.834 y 13.197.

¹⁷ 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), pp. 128-130.

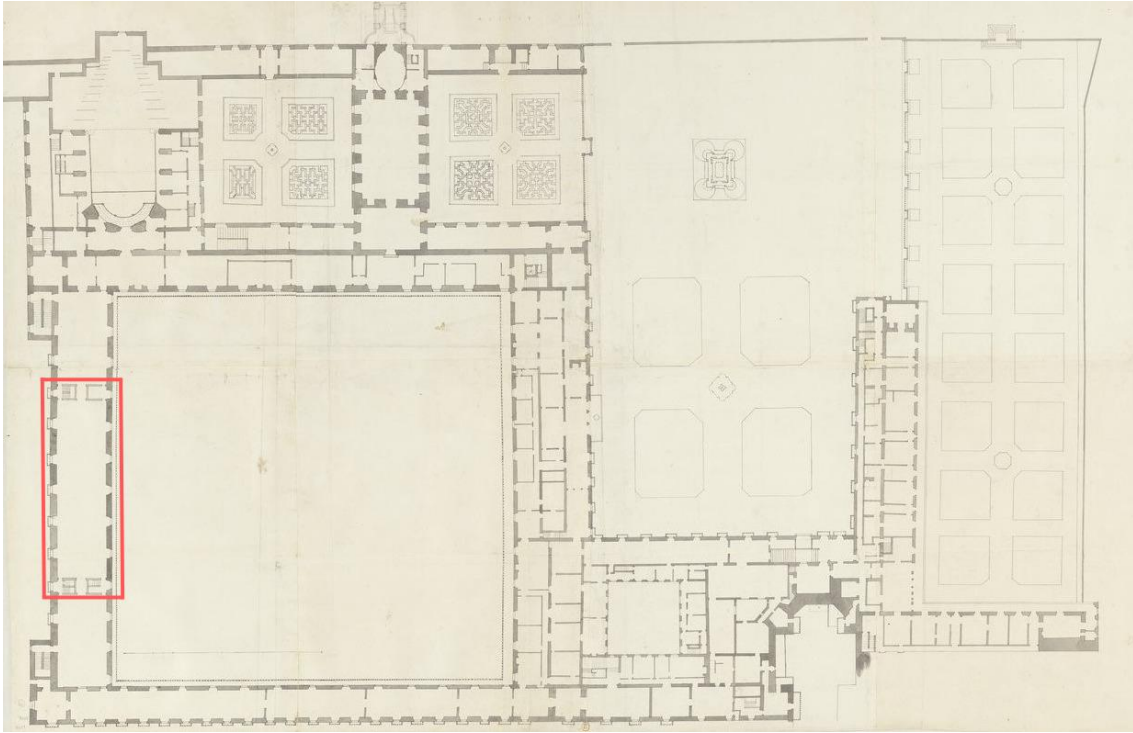


Fig. 2. René de Cotte, *El Buen Retiro: plano del palacio tal y como era antes de los proyectos*, (con el Salón de Reinos a la izquierda), 1708. París, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Bibliothèque nationale de France.

la presencia de "El socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma" atribuido a Juan de la Corte y Velázquez, obra que seguramente fue traída desde la sala anexa a la que daba nombre para sustituir a *La rendición de Breda*¹⁸.

Además de estos cambios, Ponz registró la presencia de dos cuadros mitológicos, lo cual demuestra que durante estos años el simbolismo del Salón de Reinos quedó diluido afectando directamente a su correcta comprensión. Por otro lado, los problemas en las autorías se siguieron sucediendo como se aprecia en el inventario del Buen Retiro de 1789-90, donde los *Trabajos de Hércules* se atribuyen a la "escuela de Lanfranco"¹⁹.

2. El Salón de Reinos y la historiografía artística del siglo XVIII

Al tiempo que se alteraba la decoración pictórica del Salón de Reinos, la historiografía artística moderna daba sus primeros pasos. Las menciones acerca de sus obras se registran ya en Palomino, quien no ofrece una visión de conjunto de la serie. Aunque alaba el cuadro de Maíno, olvida los de Carducho y Cajés, y no menciona la batalla de Zurbarán, a quien atribuye,

¹⁸ Álvarez Lopera, "Reconstitución del Salón de Reinos", p. 95; Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", p. 2498.

¹⁹ Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III: 1789-1790*, v. 1, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987), p. 297.

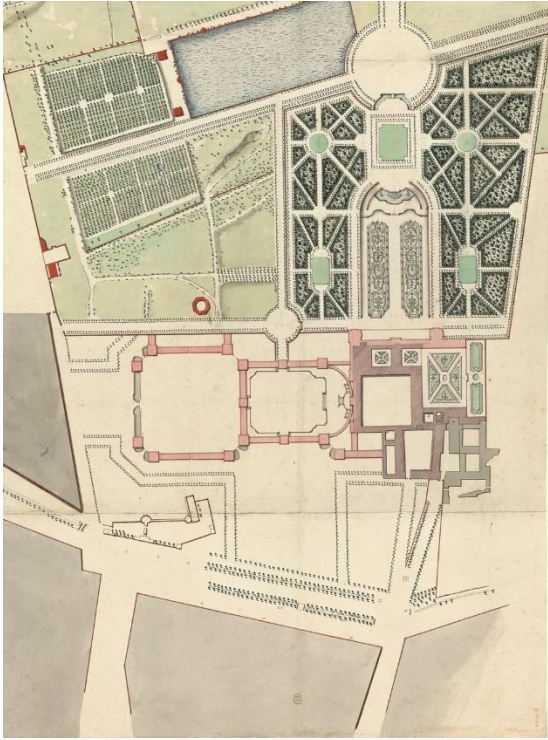


Fig. 3. Robert de Cotte, *Madrid, Buen Retiro: propuesta fallida de un nuevo palacio orientado este-oeste*, 1712. París, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Bibliothèque nationale de France.

correctamente, los *Trabajos de Hércules*²⁰.

La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 consolidó el clasicismo en los estudios oficiales, lo cual afectó al entendimiento del arte barroco²¹. Ejemplo de ello fue la valoración que hizo Mengs de los pintores que denominaba del "estilo natural" en su "Carta a D. Antonio Ponz", un estilo categorizado como inferior y en el que incluyó a Velázquez pese a sus elogiosos comentarios sobre *La rendición de Breda*²².

A modo de contestación, en su discurso leído en la Academia de San Fernando en 1781, Jovellanos defendió la importancia de la verdad como parte inseparable de la belleza²³. Por otro lado, además de señalar el reinado de Felipe IV como un gran período para el arte español, significó la figura de Velázquez como referente ineludible. También destaca la correcta valoración que hizo de artistas como Maíno o Zurbarán y su teoría sobre las escuelas provinciales, adelantando algunos importantes debates del siglo XIX.

Así, hacia el cambio de siglo, la valoración acerca de los artistas del Salón de Reinos y su contexto era diversa. Precisamente en el 1800 se publicó el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, que sirvió para dar un paso más hacia la configuración de la historiografía artística moderna, convirtiéndose en una fuente fundamental para los estudios posteriores.

²⁰ Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: 1724), p. 356.

²¹ Daniel Crespo Delgado, "Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración", *Imafronte*, 24, (2015), pp. 43-72, esp. 49.

²² Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, (Madrid: Verbum, 2012), pp. 91-92.

²³ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, (Madrid: Casimiro, 2014).

Partiendo de las consideraciones poco favorables de Ceán respecto al arte en tiempos de Felipe IV, destacan sus alabanzas de artistas más clasicistas como Carducho o Cajés, además de las que brinda a Zurbarán y, sobre todo, a Velázquez. Por otro lado, se refirió al Salón de Reinos como "salon de las comedias en el Buenretiro [sic]"²⁴, uno de los múltiples nombres utilizados a lo largo del siglo XIX para referirse a esta estancia, aunque mencionó que la serie de los *Trabajos de Hércules* estaba únicamente formada por cuatro cuadros²⁵. De esta manera, a comienzos de la nueva centuria tan sólo unos pocos artistas del salón gozaban de cierta fortuna crítica, lo cual se haría notar posteriormente con la apertura del Real Museo.

3. Dispersión: la Guerra de la Independencia y el complejo contexto patrimonial

A finales del siglo XVIII se dieron los primeros pasos hacia la protección de un patrimonio que comenzaba a ser considerado como nacional, sobre todo a raíz de la baja consideración que se tenía del mismo en el extranjero, lo cual motivó su defensa a través de un discurso patriótico²⁶. Al mismo tiempo se reivindicó la figura de diferentes personajes históricos, formando parte de esa pléyade Murillo, Velázquez y Zurbarán, como atestiguan sus efigies en los *Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas* (1771), un proyecto promovido por el conde de Floridablanca²⁷.

En esta tarea por significar el arte español ayudó la publicación de grabados como la serie de cuadros de Velázquez realizada por Francisco de Goya publicada desde 1778, donde se incluyeron los retratos ecuestres del Salón de Reinos²⁸ (Fig. 4). No obstante, en otros casos como el de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios fundada en 1789 no se incluyeron obras del salón²⁹.

Poco a poco el patrimonio español empezó a revalorizarse y caracterizarse en el extranjero, especialmente a raíz de los primeros casos de sustracciones y compras en suelo peninsular. En este contexto destacó especialmente el caso francés, pues varios personajes, como Lucien Bonaparte en 1801, lleva-

²⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 5, (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800), p. 168.

²⁵ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. 6, p. 52.

²⁶ Gary Tinterow, "Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France", en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp. coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 3-66.

²⁷ 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), pp. 128-139, esp. 134.

²⁸ Jesusa Vega, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", en *Velázquez en blanco y negro*, cat. exp. coord. José Manuel Matilla, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), pp. 25-74, esp. 47.

²⁹ Respecto a los artistas del Salón de Reinos, por estos años únicamente se grabaron sus obras de temática religiosa como sucedió con Pereda y Carducho. 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), pp. 179-191.



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, 1778. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

ron a territorio galo importantes obras españolas. Por su parte, Alexandre-Louis de Laborde llegó a decir que la pintura era ante todo religiosa, algo que achacó a la propia mentalidad del país³⁰.

La invasión napoleónica de 1808 abrió la puerta al expolio al igual que sucedió en el resto de Europa. A raíz de la supresión de las órdenes religiosas en todo el país³¹, muchas obras quedaron desatendidas, hecho que motivó la creación del llamado "Museo Josefino" en 1809 para mostrar al público aquellos cuadros que durante siglos habían quedado "recluidos en los claustros"³², algo que no era cierto³³.

Este pretexto por dar importancia al arte español, cada vez más valorado en Francia, simplemente justificaba una voluntad imperialista. En consecuencia, también se aprobó no sólo la sustracción de cuadros de palacios de la Corona, sino que incluso se trató de realizar una selección de

³⁰ Alexandre-Louis-Joseph de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. 2, 2ª parte, (París: P. Didot, 1820), p. 34.

³¹ 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*, 90, (2020), pp. 655-672; María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños", tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1985).

³² *Gaceta de Madrid*, (Madrid: 21 de diciembre de 1809), p. 1554.

³³ Salvo en el evidente caso de la clausura, muchos de los conventos de Madrid ya eran visitables durante la Edad Moderna. Miguel Hermoso Cuesta, "Bellezas y curiosidades. El Patrimonio Histórico-Artístico de los conventos de la Comunidad de Madrid", en *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, ed. Félix Díaz Moreno, (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo y Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019), pp. 65-74.

Numero	Sujetos	Autores	Observaciones
47.			
1.	S. ^o Benito de Jesús Mérida	Riti.	
1.	Un Paisaje	Manuel Alonzo	
1.	La Tumba del Arced.	Juan Antonio Maella	
50.			

Los que abajo firmamos Profesores de Pintura nombrados
 por los Sres. Sres. Ministro del Interior y del Superintendente
 General de la Casa Real, para el efecto de elegir con
 la asistencia del Administrador general del Real Museo
 Cincuenta Cuadros Originales de la Escuela Española
 para embiar a S. M. el Emperador de los Franceses y
 Rey de Italia,
 Certificamos que los Cincuenta Cuadros expresados
 en el presente Estado q. han sido elegidos por nosotros, son
 todos Originales y de la Escuela Española, y q. nos han
 parecido los mas dignos de pòrsele presentados para la
 Real aprobacion. El S. M. Madrid 25 de Octubre de 1810
 Manuel Alonzo, Juan de Goya, Manuel Napóles

Fig. 5. Estado de los quadros escogidos por los Sres. Profesores de Pinturas, Maella, Goya y Napoly, para embiar a S.M. el Emperador de Francia..., 25 de octubre de 1810. Madrid: Galería de las Colecciones Reales. © Foto: Wikimedia Commons.

obras maestras para que fueran llevadas al Museo Napoleón de París precisamente para difundir esa idea de la pintura española³⁴.

El Palacio del Buen Retiro ya había sufrido importantes cambios al ser utilizado como cuartel general por las tropas francesas, si bien fue la ofensiva inglesa de 1812 la que dejó el palacio prácticamente en ruinas a excepción de algunos espacios como el Salón de Reinos³⁵. En este contexto en el que el expolio era práctica habitual, *El socorro de Génova* de Antonio de Pereda fue sustraído por el general Sebastiani³⁶, mientras que la *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín* de Eugenio Cajés desapareció.

En cuanto a los cuadros que debían ser llevados al Museo Napoleón, a lo largo del tiempo se redactaron, en un complejo juego de equilibrios, una serie de listas que debían satisfacer a los franceses sin diezmar las Colecciones Reales³⁷. Vivant Denon, director del museo parisino, que ya en 1808 había

³⁴ También se seleccionaron diversas obras para crear otras dos colecciones destinadas al Salón de Cortes y el Senado bonapartista en España. Puyol, "Museo de Pinturas de José Bonaparte", p. 662.

³⁵ 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), pp. 445-455, esp. 451.

³⁶ Además de las sustracciones ilegales, el general Sebastiani había conseguido varias obras de manera legal a través de regalos del gobierno josefino, que mediante este sistema de obsequios trató de asegurar la lealtad de los altos mandos militares. Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 282.

³⁷ José Manuel de la Mano, "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)", en *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., coord. Manuela B. Mena Marqués, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 55-81.



Fig. 6. León Gil de Palacios, *Modelo de Madrid*, 1830. Madrid: Museo de Historia de Madrid. © Foto: Museo de Historia de Madrid.

Se señalan con círculos rojos los espacios a los que fueron llevados los cuadros del Salón de Reinos dispersos por la capital (Palacio Real y Palacio de Buenavista), además del propio Salón de Reinos.

estado en España tratando de seleccionar veinte cuadros como trofeo de la conquista sin éxito³⁸, expresó su queja respecto a estas listas al considerar que las pinturas no eran de suficiente calidad. Cabe recordar al respecto que el rey José I, quien mantuvo varios enfrentamientos con Denon, siempre protegió el patrimonio atesorado en el Palacio Real³⁹.

En la lista presentada el 25 de octubre de 1810 por los pintores Mariano Salvador Maella, Manuel Nápoli y Francisco de Goya se incluyeron cuatro obras del Salón de Reinos⁴⁰ (Fig. 5). Éstas eran *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Castello, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Cajés, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno y el cuadro de Juan de la Corte que no pertenecía a la serie original⁴¹. Aun así, en la selección

³⁸ Geneviève Lacambre, "The Discovery of the Spanish School in France", en *Manet/ Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 67- 92; Tinterow, "Raphael Replaced", p. 21.

³⁹ María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808- 1813)*, (Madrid: UNED, 1999), pp. 197-198.

⁴⁰ *Estado de los quadros escogidos por los Sres. Profesores de Pinturas, Maella, Goya y Napoly, para embiar a S.M. el Emperador de Francia y Rey de Italia, todos originales de las Escuelas Españolas, 25 de octubre de 1810*. Madrid: Galería de las Colecciones Reales. Signatura: AGP, Reinado de José I, caja 29, exp. 31.

⁴¹ Según Antigüedad, *Patrimonio artístico de Madrid*, pp. 199-202.

final de 1813 sólo se registran el lienzo de Maíno y la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán, aunque ésta atribuida a Cajés⁴². Ello estaría confirmado por la lista de los cincuenta y siete cuadros devueltos a España en octubre de 1815, donde ambas pinturas aparecen registradas en la caja número dos⁴³.

Por otra parte, los *Trabajos de Hércules* fueron llevados al Palacio de Buenavista, una de las sedes provisionales del museo de José I, según el inventario redactado el 10 de abril de 1810⁴⁴. En este lugar estuvieron durante un tiempo los cuadros de batalla según el mismo inventario, si bien para 1814 fueron llevados al Palacio Real ocho de ellos, cifra lógica si descontamos los dos llevados a París, el desaparecido de Cajés y *La rendición de Breda*, que ya estaba allí⁴⁵. (Fig. 6)

4. El papel de los cuadros del Salón de Reinos en los primeros años del Real Museo de Pinturas

Tras la guerra, Fernando VII advirtió los beneficios políticos de crear una institución artística pública vinculada a la Monarquía al igual que habían hecho otros reyes el siglo anterior. El edificio elegido para albergar el nuevo Real Museo de Pinturas fue el Gabinete de Ciencias Naturales, de Juan de Villanueva⁴⁶. Uno de sus principales objetivos fue insertar el arte español en una historia del arte occidental, motivación ya perseguida por Ceán, aunque en su apertura en 1819 sólo exponía 311 cuadros de autores españoles.

Por su parte, en la Academia de San Fernando ya se exponía una obra del Salón de Reinos desde 1817, concretamente *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno, como demuestra el catálogo publicado aquel año⁴⁷. Por otro lado, cabe destacar cómo en el catálogo de la misma institución publicado en 1819 se menciona una "accion militar en que el General está hablando con otro subalterno: *de Eugenio Cajés*"⁴⁸, obra que tradicionalmente se ha puesto en relación con la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán ya que, como se ha mencionado, ésta también marchó a París acompañando a la de Maíno, aunque atribuida a Cajés.

⁴² 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), pp. 65-98, esp. 89.

⁴³ Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado. Final de esta parte", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, (1932), pp. 85-97, esp. 96-97; Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 301; Navarrete, "Participación de la Real Academia de Bellas Artes", p. 97.

⁴⁴ Simal, "Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia", p. 454; Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 473.

⁴⁵ Simal, "Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia", pp. 454-455.

⁴⁶ *El edificio Villanueva. Historia revisada de una arquitectura de museo: Actas del Congreso Internacional*, ed., Víctor M. Cagiao Santacruz, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023).

⁴⁷ 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 ejecutado*, (Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1817), p. 37.

⁴⁸ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1819 [...]*, (Madrid: Imprenta Real, 1819), p. 35.

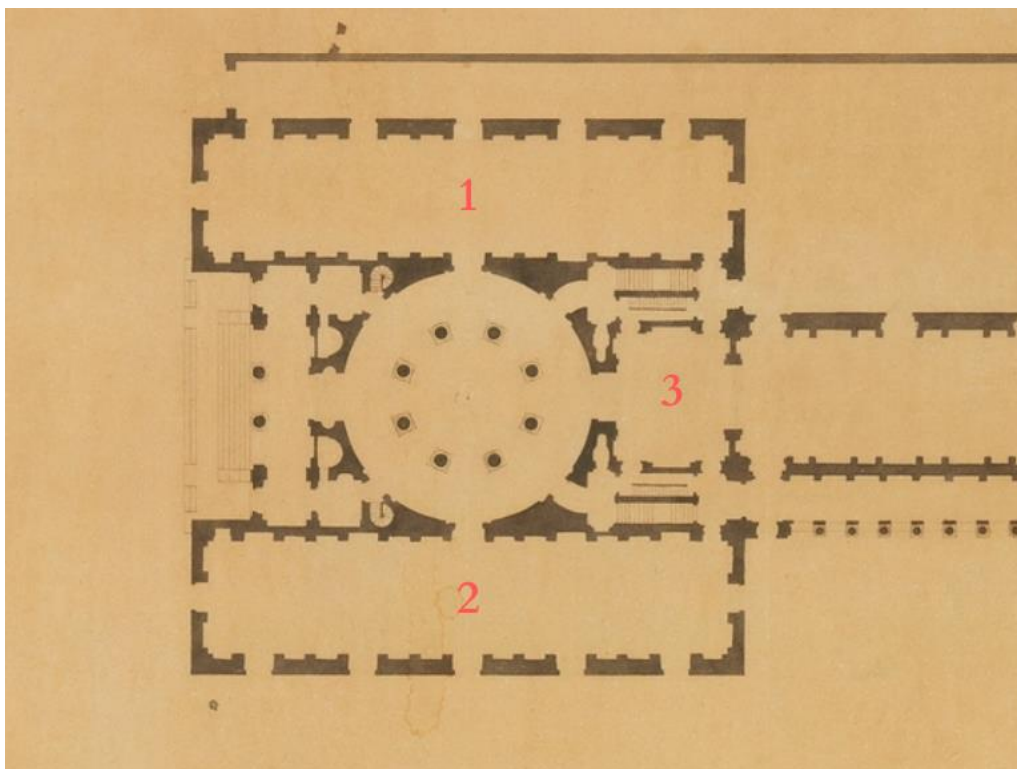


Fig. 7. Juan de Villanueva, *Plantas, Alzados, y Perfil del Edificio del Museo*, 1796. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

Detalle de las salas utilizadas a la apertura del Real Museo en 1819. Según los números: 1 y 2 para la escuela española de pintura; 3 para la sala de españoles contemporáneos.

Con todo, esta teoría resultaría imposible ya que en el catálogo de 1819 del Real Museo de Pinturas la *Defensa de Cádiz* aparece citada en una de sus salas⁴⁹. De esta manera, y teniendo en cuenta el descriptivo título de esa "accion militar", el cuadro que se mostraba en la Academia era sin duda *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* ya que ésta no aparece en el catálogo del Real Museo y el otro cuadro de Cajés había desaparecido durante la guerra.

Centrando la vista en el recién inaugurado museo, en dos de sus tres salas se mostraban dieciséis cuadros del Salón de Reinos⁵⁰ atendiendo a los criterios museográficos de corte decorativista aplicados por aquel entonces en casi todos los museos europeos⁵¹. Aun así, aunque el tamaño de los lienzos sirviera para distribuir la composición de los muros, en ocasiones obras de

⁴⁹ *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, (Madrid: Imprenta Real, 1819), pp. 8-9.

⁵⁰ En el "Salón primero" aparecen cuatro de los trabajos de Hércules de Zurbarán y la *Defensa de Cádiz* atribuida a Cajés. En el "Salón segundo" se mostraban seis batallas y los retratos ecuestres de Velázquez. *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española*, pp. 7-19.

⁵¹ 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), pp. 97-102.

una misma temática podían ser expuestas de manera conjunta produciendo una suerte de vinculación visual. De esta manera, teniendo en cuenta que el catálogo del Real Museo de 1819 utilizaba un orden topográfico⁵², los retratos ecuestres de los reyes fueron expuestos en pareja al contar con una numeración muy cercana entre ellos, aunque el del príncipe Baltasar Carlos quedó descolgado. (Fig. 7)

Los cuatro *Trabajos de Hércules* que se exponían seguramente cubrieron algunos huecos dada la versatilidad de su tamaño, mientras que, por la misma razón, los cuadros de batalla debieron de convertirse en los centros compositivos. Aun así, el inicio del proceso independentista americano añadió un nivel más de lectura a las escenas bélicas como recuerdos del pasado glorioso de un imperio de ultramar que empezaba a desmoronarse.

Por ello, pese a la existencia de algunas vinculaciones visuales y a la limitación del reducido espacio disponible, a la apertura del Real Museo en 1819 las obras expuestas del Salón de Reinos no se entendían como un conjunto a través del lenguaje expositivo. Además, en el catálogo de la institución, principal fuente de información para el visitante en una época en la que todavía no existían las cartelas explicativas⁵³, tampoco se producía ninguna mención al respecto. Por si esto fuera poco, la representatividad de los artistas del conjunto era diversa, ya que, si Velázquez contaba con cuarenta y cuatro obras expuestas, el resto contaban con menos, como Zurbarán con seis o Cajés con dos. Así, su presencia en las salas del museo a veces era mínima y en ocasiones sólo posible gracias a sus cuadros del Salón de Reinos.

Pese al impulso inicial dado a la pintura española, a su apertura en 1821 la Galería Central únicamente mostró cuadros italianos ya que dicha escuela contaba con un mayor apoyo académico y porque se encontraba muy bien representada en las Colecciones Reales, origen de la colección del propio museo⁵⁴. La posición de la mayoría de los cuadros del Salón de Reinos no varió a excepción de la retirada de dos de los *Trabajos de Hércules* de Zurbarán, reduciendo así la representatividad de su habilidad con las escenas mitológicas a favor de la visión romántica-religiosa fomentada a partir de la compra de dos lienzos de la serie de san Pedro Nolasco, que se expusieron a la entrada de una de las salas⁵⁵.

En los catálogos de 1823 y 1824 tampoco se aprecian cambios, si bien destacaría el caso del primero ya que fue redactado en francés a raíz de la

⁵² José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir", 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, 2005), pp. 15-257, esp. 19.

⁵³ Esto no cambió hasta 1831, año en el que se comenzaron a usar chapas identificativas mediante el número de catálogo, incorporando autorías únicamente desde mediados de 1850. Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", pp. 20-21.

⁵⁴ Javier Portús, "Museo del Prado: 1819-2019. *Un lugar de memoria*", en *Museo del Prado 1819-1920. Un lugar de memoria*, ed. Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), pp. 14-200, esp. p. 46.

⁵⁵ Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 20; *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, (Madrid: Imprenta Nacional, 1821), p. 7.

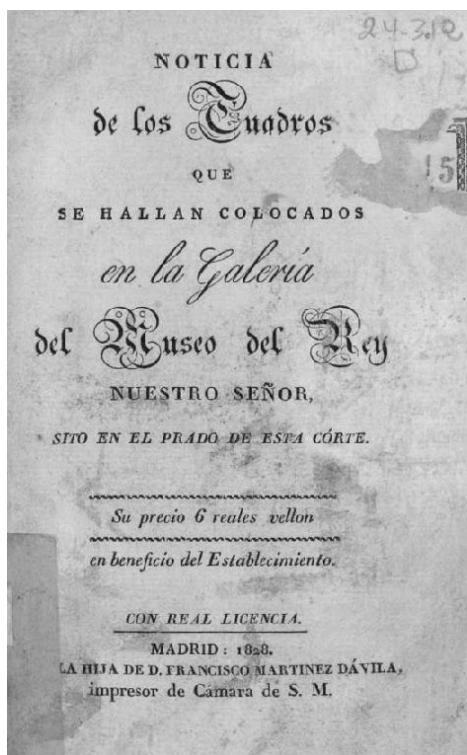


Fig. 8. Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta Corte*, 1828. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis a Madrid⁵⁶. Tras un breve cierre para reordenar su discurso expositivo, tarea para la que se trajeron obras desde la Academia de San Fernando⁵⁷, el Real Museo abrió de nuevo sus puertas en 1828 manteniendo la primacía de la escuela italiana sobre la española⁵⁸.

El catálogo de ese mismo año escrito por Luis Eusebi (Fig. 8), quien en 1822 ya había demostrado sus deudas teóricas con Ceán Bermúdez tras la publicación de su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de la pintura*⁵⁹, incluyó por primera vez algunos comentarios sobre las obras y sus autores. De esta manera, el museo creaba un discurso histórico-artístico oficial que era transmitido directamente al visitante.

Por aquel entonces, Ceán escribía su *Historia del Arte de la Pintura*, libro que nunca llegó a publicarse y en donde su visión acerca del Salón de Reinos apenas cambió. Destaca su mención del cuadro "siendo el general D. Baltasar Alfaro" en la biografía de Félix Castello "que también pintó para el mismo sa-

⁵⁶ Cabe destacar que en 1816 Frédéric Quilliet había publicado una adaptación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez en francés. Javier Portús, "El 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), pp. 150-156.

⁵⁷ *Diario de avisos de Madrid*, (Madrid: 31 de marzo de 1826), p. 359; Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 21.

⁵⁸ Dicha decisión provocó un intenso debate entre Vicente López, director artístico, y el nuevo director del museo, el duque de Híjar (1826-1838). 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 inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2021), pp. 37-40.

⁵⁹ Obra que se vendía a la entrada del museo junto al catálogo. 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), p. sin numerar.



Fig. 9. José de Madrazo, “D. Fernando Giron”, en *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España*, t. 1, (1826), XVI. © Foto: Biblioteca Nacional de España.

lón [de los Reyes del Buen Retiro]” y que localizó en la Academia de San Fernando⁶⁰. Como se ha mencionado, dicha obra era en realidad *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, si bien Ceán cambió la atribución de Cajés a Castello⁶¹.

Volviendo al catálogo de 1828, las valoraciones de Eusebi sobre las obras del Salón de Reinos fueron muy positivas⁶². La publicación también permite confirmar la llegada desde la Academia de *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno, aunque bajo el título de “Alegoría”⁶³, desplazando al almacén la *Expugnación de Rheinfelden* de Carducho⁶⁴.

Algo parecido sucedió con el “Ataque entre españoles y olandeses [sic]” atribuido a Castello, que sustituyó a *La recuperación de la isla de San Cristóbal* del mismo autor. Esta obra realmente era *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*⁶⁵, que en 1821 se registraba en la Academia de San Fernando como obra de Cajés, en 1822 era mencionada por Ceán como obra de Castello y que en 1824 ya no formaba parte de los fondos de la academia

⁶⁰ La identificación de Juan de Haro como “Baltasar Alfaro” o “Balthasar faro” venía dándose desde el inventario de 1701. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, (Oviedo: Krk Ediciones, 2016), p. 359; Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, p. 297.

⁶¹ En el inventario de 1701, la obra también se atribuye a Castello. Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, p. 297.

⁶² De la “Marcha de Soldados” de Jusepe Leonardo (es decir, el *Socorro de Brisach*) comentó que era una “lástima, que segun se pretende, la envidia haya privado á la posteridad de un numero mas grande de tan hermosos cuadros”. Eusebi, *Noticia de los cuadros*, p. 44.

⁶³ Eusebi, *Noticia de los cuadros*, pp. 54-55.

⁶⁴ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared”, p. 22.

⁶⁵ En este sentido, la descripción ofrecida por Eusebi en su catálogo resulta esclarecedora. Eusebi, *Noticia de los cuadros*, p. 52.

puesto que en el catálogo de aquel año no se menciona. Por otro lado, se decidió retirar los dos *Trabajos de Hércules* que quedaban expuestos en las salas, reduciendo así la representatividad del Salón de Reinos⁶⁶.

En sus comentarios, Eusebi destacó la figura de Velázquez, quien con el tiempo fue consolidándose como máximo representante de la escuela española de pintura⁶⁷. La figura del artista como orgullo de la nación también ganó importancia por estos años, hecho que quedó demostrado por la serie de efigies de la fachada occidental del Real Museo (1828), un parnaso artístico de reconocimiento público⁶⁸ en el que fueron incluidos el maestro sevillano y Zurbarán, quien poco a poco fue ganando reconocimiento historiográfico⁶⁹.

La significación de algunos artistas también siguió dándose a través de la publicación de grabados, destacando la *Colección litográfica de los cuadros del Rey* (1825-37) dirigida por José de Madrazo⁷⁰. En dicha empresa se incluyeron diez cuadros del Salón de Reinos⁷¹ (Fig. 9), si bien José Musso, encargado de los textos tras la muerte de Ceán Bermúdez y responsable también de los catálogos del Real Museo tras la muerte de Eusebi, propuso a Madrazo incluir el que hubiera sido el duodécimo caso: la *Victoria de Fleurus* "para completar la colección particular de cuadros patrióticos"⁷², lo cual demuestra la pervivencia de la lectura nacionalista.

Para buena parte de la década de 1830 apenas contamos con información relativa a la posición de los cuadros del Salón de Reinos ya que Musso se centró en las obras de otras escuelas pictóricas⁷³. No obstante, en el inventario redactado tras la muerte de Fernando VII en 1833 publicado un año después, las obras aparecen registradas en la misma localización que en 1828⁷⁴. Esta información resulta especialmente relevante si se tiene en cuenta que las salas situadas alrededor de la Rotonda eran las peor iluminadas del museo⁷⁵. (Fig. 10)

⁶⁶ Esta decisión debió de estar motivada por el aumento de la llegada de obras que no se correspondió con un aumento del espacio expositivo dedicado a la escuela española. Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 22.

⁶⁷ Portús, *Concepto de Pintura Española*, pp. 176-177.

⁶⁸ Este tipo de reconocimiento había sido un deseo de los defensores de las Bellas Artes desde el siglo XVIII. Daniel Crespo Delgado, "Luces y Museo", 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), pp. 38-49.

⁶⁹ Cera Brea, "Orígenes del Museo del Prado", pp. 135-137.

⁷⁰ 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), pp. 355-396.

⁷¹ Estos fueron los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos, además de *La rendición de Breda, Defensa de Cádiz, Rendición de Juliers, Socorro de Brisach, La recuperación de la isla de San Cristóbal, Expugnación de Rheinfelden y La recuperación de San Juan de Puerto Rico*.

⁷² 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), pp. 192-204, esp. 201.

⁷³ David García López, "Proyectos y realidades de Musso Valiente", p. 362.

⁷⁴ Museo Nacional del Prado, "Real Museo (1834)", en *Inventarios reales en doce volúmenes y un índice*, vol. 12, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.f.).

⁷⁵ Samuel Cook, *Sketches in Spain during the years 1829-30-31 & 32*, (París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834), p. 167; Prosper Mérimée, "Musée de Madrid", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1, (1831), pp. 73-75, esp. 73.

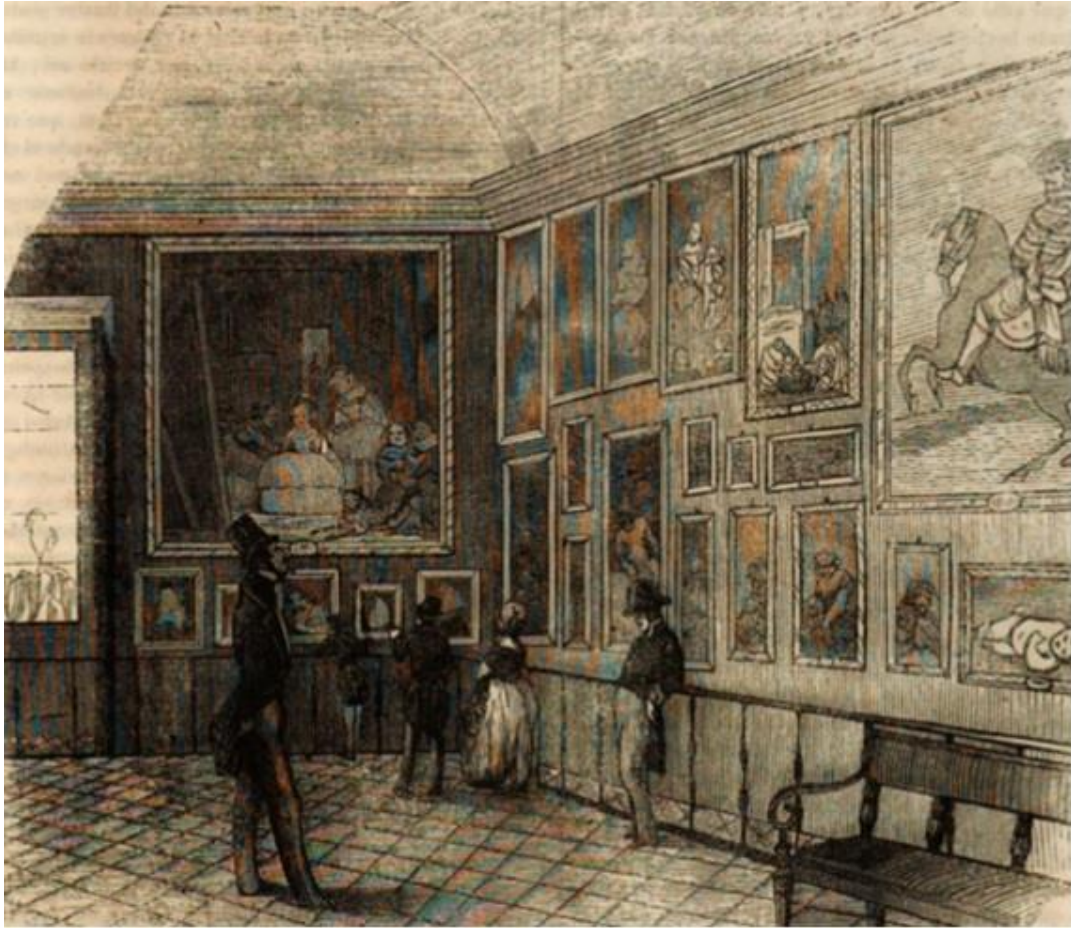


Fig. 10. Vicente Castelló, “Vista de un ángulo de la Sala Española del Real Museo de Pinturas de Madrid”, en *El Siglo Pintoresco*, t. 1, (1845), p. 27. © Foto: Google Books.

Finalmente, con la dirección de José de Madrazo (1838-1857) se quiso aprovechar el espacio disponible multiplicando el número de obras expuestas, lo cual fomentó el carácter decorativista del discurso expositivo. Aunque la mayoría de los cuadros del salón no fueron movidos de sitio durante este período, cabe destacar algunos cambios significativos. Por ejemplo, en 1838 *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno y el *Socorro de Constanza* de Carducho fueron llevados a la Rotonda “por lo mucho que se prestan a la decoración” en palabras del propio Madrazo⁷⁶. Cabe destacar que, en este espacio, de tránsito y no pensado para la contemplación detenida, fueron expuestas la gran mayoría de escenas de batalla del Salón de Reinos a lo largo del siglo XIX y aún en el XX.

En 1843, los diez *Trabajos de Hércules* se expusieron en conjunto por primera vez sobre la cornisa de una de las salas de pintura española⁷⁷, lo cual permitía ver las obras a una altura similar a la original. No obstante, a pesar de que esta posición fue replicada cuando la serie fue llevada a la Galería

⁷⁶ José Luis Díez, *José de Madrazo: Epistolario*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998), p. 262.

⁷⁷ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared”, p. 36.

Central hacia 1872, *los Trabajos de Hércules* siguieron sin valorarse correctamente durante el siglo XIX e incluso a comienzos del XX. Ello lo demostraría el catálogo de la exposición de Zurbarán realizada en el Museo del Prado en 1905, donde no se acierta ni en la cronología ni en la atribución de los cuadros, asumiendo la teoría de que sólo cuatro eran autógrafos como había señalado Ceán un siglo atrás⁷⁸.

5. Conclusión

En suma, podemos concluir que la historia de la serie pictórica del Salón de Reinos representa, en buena parte, la historia de la conservación y entendimiento del patrimonio español entre los siglos XVIII y XIX. En su espacio original el conjunto resultaba uno de los ejemplos más refinados de la capacidad alegórica del arte en tiempos de Felipe IV, pero desde la dispersión de sus cuadros iniciada durante el reinado de Carlos III todo su simbolismo acabó diluyéndose.

Más tarde, la convulsión patrimonial producida a causa de la Guerra de la Independencia provocó que todas las pinturas se marcharan del espacio para el que fueron creadas, recalando en diferentes palacios o incluso migrando al extranjero. En consecuencia, su comprensión, ya deteriorada por las múltiples erratas apreciables en los inventarios redactados en el siglo XVIII, fue casi nula durante las primeras décadas del XIX, hecho que se agravó con la creación del Museo de Artillería (1841) en el propio edificio del salón, alterando así el espacio físico⁷⁹.

Por su parte, la fortuna crítica de los artistas en el siglo XVIII y principios del XIX fue diversa. Mientras Velázquez conseguía abrirse camino como símbolo nacional de la pintura española, el resto de los pintores quedaron en un segundo plano a excepción de Carducho y Cajés por su mayor cercanía al gusto académico, y Zurbarán por sus temas religiosos antes que por los mitológicos.

Teniendo esto en cuenta, el papel de los cuadros del salón en las primeras décadas de existencia del Real Museo fue, por lo general, secundario. Pese a que las obras de Velázquez gozaron de cierto reconocimiento, hecho atribuible a su progresiva reivindicación como símbolo nacional y del propio museo, el resto de las pinturas fueron utilizadas como elementos compositivos.

Así, *los Trabajos de Hércules* fueron reduciendo su presencia hasta desaparecer en 1828 para fomentar la idea romántico-religiosa desarrollada en torno a Zurbarán. Como se ha mencionado, con José de Madrazo se expu-

⁷⁸ Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905), pp. 16-17.

⁷⁹ Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: COAM, 2001).

Fig. 11. J. Lacoste y Borde y Juana Roig Villalonga, *Museo del Prado*, vista de la *rotonda alta de Goya*, 1907-1915. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

A la izquierda, el *Socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo, y a la derecha, tapado por el busto, el *Socorro de la plaza de Constanza* de Vicente Carducho.



sieron las diez pinturas desde 1843, pero esta decisión respondió a un deseo de aprovechamiento del espacio antes que por generar un discurso coherente. Por otro lado, las batallas fueron consideradas como cuadros de un mismo valor ya que, con la llegada de aquellas conservadas en la Academia, fueron intercambiadas unas por otras sin permitir que todas fueran expuestas al mismo tiempo, ocupando un espacio secundario como era la Rotonda (Fig. 11).

De esta manera, aunque el espacio del museo durante la cronología abordada fuera reducido, ni en las salas ni en los catálogos había referencias conjuntas, lo cual afectaba directamente a su apreciación y estudio. El único elemento de unión entre las obras del salón fue la lectura patriótica que se podía hacer de las escenas de batalla en un momento de crisis de la identidad nacional, hecho que fue en aumento a lo largo del siglo XIX. Aquel espíritu nacionalista incluso seguía vigente en 1912, año en el que el cuadro de Pereda sustraído durante la Guerra de la Independencia volvió a España, hecho apreciable en los artículos publicados el año anterior por Elías Tormo con los que, por primera vez, el Salón de Reinos comenzó a ocupar el espacio que merecía en la historiografía artística española⁸⁰.

⁸⁰ 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), pp. 201-206.

Bibliografía:

Actas del Congreso Internacional el Edificio Villanueva 2023: *El edificio Villanueva. Historia revisada de una arquitectura de museo: Actas del Congreso Internacional*, ed. Víctor M. Cageao Santacruz, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023).

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

Álvarez Lopera 2005: 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*, cat. exp., coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 91-111.

Álvaro Sánchez 2021: 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, (Madrid: 2021), (en web: <https://docta.ucm.es/entities/publication/1fc7e694-ed94-40e9-9616-6accb0e391f4> consultada: 4 de octubre de 2023).

Antigüedad 1985: María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1985), (en web: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a540ae94-ff26-4a67-a0db-d10e6eb02e49> consultada: 3 de octubre de 2023).

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

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

Blanco Mozo 2003: Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, (Madrid: 2003).

Blasco 2001: Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: COAM, 2001).

Bottineau 1986: Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

Brown y Elliot 1980 (ed. 2003): Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid: Taurus, 2003).

Brown 2005: Jonathan Brown, "El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp.,

coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado Madrid, 2005), pp. 65-90.

Carducho 1633 (ed. 1979): Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979).

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

Catálogo de los cuadros, estatuas 1819: 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).

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

Catálogo de las pinturas y esculturas 1824: Catalogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando, (Madrid: Ibarra, 1824).

Catálogo de los cuadros que existen 1824: Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado, (Madrid: Oficina de D. Francisco Martínez Dávila, 1824).

Caturla 1960: 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, 132, (1960), pp. 333-356.

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

Ceán Bermúdez 2016: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, (Oviedo: Krk Ediciones, 2016).

Cook 1834: Samuel Cook, *Sketches in Spain during the years 1829-30-31, 32*, (París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834).

Crespo Delgado 2015: Daniel Crespo Delgado, "Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración", *Imafronte*, 24, (2015), pp. 43-72.

De Laborde 1820: Alexandre-Louis-Joseph de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. 2, 2ª parte, (París: P. Didot, 1822).

De la Mano 2008: José Manuel de la Mano, "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)", en *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., coord. Manuela B. Mena Marqués, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 55-81.

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

Elliot 1991: John H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, (Barcelona: Crítica, 1991).

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

Eusebi 1828: 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).

Fernández Bayton 1975: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, vol.2, (Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975).

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

García López 2022: 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), pp. 335-396.

Hermoso Cuesta 2019: Miguel Hermoso Cuesta, "Bellezas y curiosidades. El Patrimonio Histórico-Artístico de los conventos de la Comunidad de Madrid", en *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, ed. Félix Díaz Moreno, (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo y Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019), pp. 65-74.

Hermoso Cuesta 2021: 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, 2021), pp. 89-112.

Jovellanos 2014: Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, (Madrid: Casimiro, 2014).

Kagan 2008: 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), pp. 101-120.

Lacambre 2003: Geneviève Lacambre, "The Discovery of the Spanish School in France", en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 67- 92.

Madrid 1817: *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).

Madrid 2018: *Museo del Prado 1819-2019: Un lugar de memoria*, cat. exp., coord. Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018).

Marías 2012: Fernando Marías, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012).

Matilla y Portús 2004: José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir", en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., ed. José Manuel Matilla y Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 15-257.

Mérimée 1831: Prosper Mérimée, "Musée de Madrid", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1, (1831), pp. 73-75.

Museo Nacional del Prado (s.d.): *Inventarios Reales en doce volúmenes y un índice*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.d.).

Navarrete 2015: Esperanza Navarrete, "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), pp. 65-98.

Notice des Tableaux exposés 1823: Notice des Tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado, (Madrid: Ibarra, 1823).

Palomino 1724: Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: 1724).

Ponz 1776: 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. Joachim Ibarra, 1776).

Portús, García-Máiquez y Dávila 2011: 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, 47, (2011), pp. 16-39.

Portús 2012: Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, (Madrid: Verbum, 2012).

Portús 2016: 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).

Puyol Montero 2020: 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*, 90, (2020), pp. 655-672.

Simal López 2009: Mercedes Simal López, "El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de la 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), pp. 445-455.

Simal López 2017: 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), pp. 2339-2566.

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

Vega 2000: Jesusa Vega, “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”, en *Velázquez en blanco y negro*, cat. exp., coord. José Manuel Matilla, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), pp. 25-74.

Viniegra 1905: Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905).

Recibido: 07/10/2023

Aceptado: 07/11/2023