



Trabajo de final de máster

Máster universitario en métodos y técnicas  
avanzadas de investigación histórica, artística y  
geográfica

Autora: Yolanda Hansa Rubio

Directora: M<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo-  
Olivares

# La nueva Sala de Velázquez en el Museo del Prado (1899)

# Índice

1. Introducción	5
2. Estado de la cuestión	7
3. La arquitectura	9
3.1. El proceso	11
4. Las pinturas anteriores a la inauguración de la Sala de Velázquez.	17
5. El contexto político y social	21
6. El homenaje a Velázquez	25
7. La Comisión	28
8. El discurso de inauguración de la sala y el Catálogo	38
9. El evento recogido por la prensa	44
10. Conclusiones	61
11. Anexos.	65
12. Bibliografía	69

### Resumen:

En este proyecto, se presenta la apertura de la sala de Velázquez del Museo Nacional del Prado, así como su influencia en cómo se veía y exhibía el arte en España en ese momento.

### Palabras clave:

Siglo XIX, Museo del Prado, Velázquez, exposiciones, público, prensa, sociedad.

### Abstract:

In this project, the opening of the Velázquez room at the Prado National Museum is presented, as well as its influence on how art was exhibited and looked at in Spain at the time.

### Keywords:

19th century, Prado Museum, Velázquez, exhibitions, visitors, press, society.

# 1. Introducción

Definir si pudo ser fruto de la casualidad o si fue el resultado de un largo trabajo de investigación artística la decisión de destinar a Velázquez la Sala de la Reina es el tema elegido en este trabajo. Para ello se analizan los cambios realizados en la sala desde el proyecto de salón de conferencias diseñado por Villanueva hasta la inauguración de la Sala de Velázquez el seis de junio de 1899 con motivo del tercer centenario del nacimiento del artista.

El objetivo es determinar, en un momento en el que nos enfrentamos a la facilidad de disfrutar de las exhibiciones de arte desde el salón de nuestra propia casa, la interrelación entre contenido y continente, la importancia del espacio y la evolución del mismo en paralelo con las obras de arte que puede mostrar, el papel del momento político y social a la hora de plasmar las maneras de exhibir y su interdependencia.

El lenguaje arquitectónico y el espacio se sitúan como elementos primordiales cuando se preparan las obras de arte para su exhibición. Las nuevas opciones de ver se apoyan en la construcción de la expresión tradicional mostrada en los grandes museos.

Nada como el Museo Nacional del Prado y, en concreto, la Sala de Velázquez, para definir esa construcción a través de la evolución de una sala de conferencias que se convirtió en el espacio definitivo para albergar una parte de las pinturas que mejor definen este Museo.

Ahora que nos acercamos a la cultura, en todas sus manifestaciones, desde cualquier punto que tenga un acceso a internet,

vuelvo la vista atrás para determinar la importancia que, a lo largo de los años, ha mostrado la relación entre contenido y continente, el edificio y la evolución del mismo en paralelo con las obras de arte que pueda mostrar.

## 2. Estado de la cuestión

Si se intenta obtener información de temas relacionados con el Museo Nacional del Prado puede entrarse en un bucle de bibliografía, publicaciones diversas, archivos, fotografías ... principalmente en el ámbito de la arquitectura o de los autores y obras que acoge. Aun así, continúa habiendo algunas facetas sobre las que se puede seguir investigando por la escasez de bibliografía específica de algunos sucesos ocurridos en el siglo XIX.

El análisis de los motivos por los que se decidió convertir la Sala de la Reina en un espacio destinado a Velázquez hace ya 121 años y que sigue cumpliendo su cometido sin discusión alguna, merece, todavía hoy, la dedicación de algún estudio que permita aclarar el acierto que tuvieron los responsables de esta idea.

La evolución de los espacios y la reordenación de las colecciones ha sido y es estudiada continuamente.

La conversión del salón de conferencias diseñado por Villanueva en el joyero del Museo se recoge en este trabajo a partir de la bibliografía más destacada que hay al respecto y los fondos documentales que custodia la institución.

En cuanto a bibliografía relacionada con arquitectura es imprescindible acudir a las descripciones de Juan de Villanueva de 1796 y de Antonio López Aguado de 1826, así como a la obra de Pedro Moleón Gavilanes que ha hecho un detallado análisis del desarrollo de las obras

realizadas en el museo desde el momento en que Villanueva presentó su primer proyecto.

Es necesario también acudir al historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño por sus obras dedicadas a la historia del Museo Nacional del Prado. Tienen dedicadas, también, publicaciones a este respecto Javier Portús, o María de los Santos García Felguera.

El Archivo del Museo conserva tanto planos, como cartas, cuentas de gastos, relaciones de restauraciones realizadas, detalle de las obras de remodelación de la Sala de la Reina Isabel y otros documentos que constituyen la base para construir el relato de la evolución de la sala que se convertiría en el repositorio de la obra de Velázquez.

El conocimiento de las obras que se expusieron a partir del día trece de mayo de 1853 en la Sala de la Reina, construida por Narciso Pascual y Colomer, está ampliamente estudiado en la publicación realizada por Pierre Géral en el Boletín del Prado de 2001.

Sobre la instalación de la sala ya destinada a Velázquez, las decisiones que se tomaron, la colocación de las obras del pintor y la acogida que la sociedad del momento dio al acontecimiento, conviene acudir a las críticas aparecidas en la prensa de la época, testimonios conservados en los archivos fotográficos y al detalle de la lista de invitados, que proporcionan la información en su contexto temporal.

Para entender el sentido científico de la instalación es necesario consultar el discurso de Aureliano de Beruete, uno de los miembros de la comisión nombrada para llevar a cabo el proyecto, y el Catálogo que acompañaba a la exposición.

### 3. La arquitectura

El salón de conferencias concebido por Juan de Villanueva había permanecido hasta mediados del siglo XIX inconcluso. La gran sala basilical se adaptó en ese momento a fines expositivos y abrió al público el 13 de mayo de 1853: un espacio constituido por un solo piso con un entarimado en la mitad de la altura que se apoyaba sobre columnas de hierro. De esta manera se creaban dos salas distintas. La inferior se dedicó a la exhibición de esculturas y la superior, a pinturas. Esta parte superior, a la que se accedía desde la Galería Central, tomó el nombre de Sala de la Reina Isabel de Braganza<sup>1</sup>.

Este es el origen del espacio que da lugar a este trabajo: un micro-museo dentro de un Museo, un espejo en miniatura de la realidad histórica y su evolución.

Su singularidad quedaba definida desde el primer momento no sólo por sus características espaciales, sino también y, sobre todo, por su uso y su criterio expositivo.

En estos años intermedios del siglo XIX, de la misma manera que al final de los años veinte la Sala Reservada, que acogía las pinturas de desnudo llegadas desde la Academia de San Fernando, constituyó un espacio expositivo diferente dentro del museo, la Sala de la Reina significó un acercamiento por parte de José de Madrazo a la idea plasmada en el

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, Juan A. *Historia del Museo del Prado 1819-1976*. León - 1976. p. 113. El historiador indica que la denominación de Sala de la Reina Isabel ha dado lugar a equívocas, ya que se identificaba, en ocasiones con la reina Isabel de Braganza y, en otras con Isabel II y manifiesta que se trata de Isabel de Braganza tal como corrobora una fotografía que muestra su retrato, hecho por Bernardo López, en la galería central y sobre el acceso a la sala.

Salón Carré del Louvre abierto en 1851. Mientras que el Museo del Prado presentaba un criterio ordenado por escuelas, la sala absidal se convirtió en el repositorio de autores de diferentes épocas y procedencia con un único requisito: la excelencia.

El momento de mayor presencia y visibilidad de los artistas españoles lo sitúa Javier Portús en el siglo XIX<sup>2</sup> y, de manera principal, en las últimas décadas del mismo. En los años del período napoleónico, de la inauguración del Museo del Prado, las desamortizaciones y la dispersión del patrimonio, el interés por el naturalismo y por nuestro país, colocaba a los artistas españoles entre los más apreciados y, a la cabeza de ellos se situaba Velázquez, cuya obra podía verse en el Museo del Prado y que se había convertido en uno de los más influyentes de ese siglo.

Para comprender mejor el significado de la dedicación de la sala más representativa del Museo a Velázquez, propongo comenzar con un recorrido por las vicisitudes arquitectónicas que dieron lugar a la inauguración.

---

<sup>2</sup> PORTÚS, Javier. *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid - 2012. pp. 129-130.

### 3.1. El proceso

A pesar de que no se conservan los dibujos del segundo proyecto presentado por el Conde de Floridablanca a Carlos III, está admitido que la maqueta de madera que se conserva en el Museo del Prado responde a los dibujos de este proyecto<sup>3</sup>. En el modelo de madera puede apreciarse que el “Salón de Conferencias” no presenta el remate absidal. Lo que sí queda claro es que, cuando Juan de Villanueva, arquitecto de la Casa Real y Arquitecto Mayor y Fontanero de la Villa de Madrid diseñaba su proyecto para una Academia de las Ciencias, ya estaba presente la idea de un espacio singular dentro del edificio: una sala con entrada desde la planta inferior y un mirador en el centro de la galería dedicada a las conferencias. Villanueva aprovechó la singularidad del terreno para crear un recorrido interno con diferentes entradas.

El Salón de Juntas proyectado constituía un centro de simetría en el edificio a la vez que fijaba la mirada hacia el Paseo del Prado.

Cuando hablamos de la evolución arquitectónica del actual Museo Nacional del Prado es imprescindible acudir a la labor investigadora de Pedro Moleón Gavilanes, Doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En su libro dedicado al edificio del museo, editado en 2011, al cumplirse dos siglos del fallecimiento de Juan de Villanueva, refiere el interior de la sala de conferencias no solo como un ámbito central, sino como un edificio completo con un pórtico dórico

---

<sup>3</sup> MONEO, Rafael. *El Museo del Prado de Juan de Villanueva*. Ed. Museo Nacional del Prado. Madrid - 2011. p. 6.

como entrada diferenciada y una autonomía que le otorga una facultad propia.<sup>4</sup>

Juan Antonio Gaya Nuño<sup>5</sup> señala el rigor idealista y simbólico existente en el proyecto de Villanueva y la manera en que la descomposición en cinco cuerpos autónomos articula el eje mayor del edificio que puede ser recorrido sin interrupción de extremo a extremo. El ábside, que no se construye en tiempos de Villanueva, fue proyectado por el arquitecto como “Templo de la Ciencia”, de acuerdo con el espíritu de la Ilustración, y generaba un gabinete que reuniría todo el conocimiento de las ciencias.

En el momento en que el espacio pasa a servir como acuartelamiento de las tropas francesas en marzo de 1808, el interior de la sala basilical estaba vacío y sin cubrir, con la cimentación de las columnas terminada y sus basas labradas. En el exterior podía apreciarse el perímetro finalizado hasta la segunda imposta. La ocupación francesa afectó al edificio de la misma forma que al total de la sociedad española. En 1814, muerto Villanueva hacía casi tres años, su discípulo Antonio López Aguado se encarga de continuar la obra, como arquitecto y fontanero mayor de Madrid.

El destino del edificio esperó todavía algunos años hasta que en 1818, durante el reinado de Fernando VII y, tal vez influenciado por los intereses artísticos de su esposa Isabel de Braganza, y la precedente iniciativa de José Bonaparte, decide dedicarlo a Museo de Pinturas.

También Aguado en su *Descripción del Real Museo*, publicada en 1826, se refiere a la sala absidal que continúa sin acabar y sobre la que el

---

<sup>4</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Madrid - 2011. p. 45.

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado. 1819-1976*. León - 1976. pp. 55-57.

arquitecto llega a mezclar lo proyectado con lo construido<sup>6</sup> y describe dos plantas como si existieran, con columnas jónicas y una entrada desde el nivel de la galería principal.

Cuando muere Antonio López Aguado en 1831, el edificio, que había sido inaugurado como museo el día 19 de noviembre de 1819, estaba ya consolidado como receptor de las colecciones, aunque la sala absidal continúa tal como la habían dejado los franceses.

Hasta 1834, en época de la regencia de María Cristina de Borbón, no habrá nuevo responsable de obras, papel que pasa a desempeñar Martín López Aguado, hijo del anterior. Pedro Moleón señala como aportación más importante de Martín López Aguado su proyecto para el cuerpo absidal del que se conservan las ilustraciones de la sección longitudinal y transversal.<sup>7</sup> Esta es la primera vez que nos encontramos ante una intervención que se atreve a distanciarse del proyecto de Villanueva. Antonio López Aguado en su *Descripción* de 1826 no contradecía el proyecto de Villanueva ya que del plano de 1796 no había sección del salón absidal. Lo describe con orden jónico en el interior y acceso directo desde la galería, orden dórico y acceso desde el pórtico dórico en el piso bajo y orden jónico en el primer piso. Su hijo, Martín, proyecta la sala con doble altura: la parte baja con columnas jónicas y los intercolumnios preparados para escultura y sobre esta sala un deambulatorio protegido por una barandilla metálica. La iluminación será cenital para poder cerrar los huecos y de esta manera ganar superficie de exhibición.

Pero este proyecto no se realizó y, de nuevo, quedó detenida la terminación de la sala absidal hasta que Narciso Pascual y Colomer, que

---

<sup>6</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Ob. cit.* p. 65.

<sup>7</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Ob. cit.* p. 78.

trabajó en el Museo desde 1844, proyecta y realiza entre 1847 y 1852 la Sala de la Reina Isabel de Braganza.

Entre 1847 y 1849 se realizan los trabajos en la sala absidal, al mismo tiempo que se terminan las escaleras del cuerpo sur. La obra de la sala comienza con la reforma del perímetro murario que estaba construido. En los arranques del ábside había dos escaleras semicirculares que comunicaban la sala con el vestíbulo y los patios laterales que daban al muro de la huerta de los Jerónimos.<sup>8</sup> Los huecos de la escalera y los que había en la fachada fueron tapiados y en el exterior se labró una cornisa a la altura de la segunda imposta.

En octubre de 1848 se prepararon las armaduras de madera de la cubierta. Al año siguiente se inició la cobertura de plomo y pizarra y se continuó con la cornisa y la carpintería interior. En el verano se instalaron los cristales del tragaluz y se terminó el enyesado.

Después de la visita de Isabel II al museo el día 17 de septiembre de 1849 se empieza la construcción de la tribuna-galería con veinte columnas corintias. A finales de ese año se prepara el entarimado. En 1852 se dan por finalizadas las obras de la sala.

La sustitución de la tribuna-galería de Pascual y Colomer por un forjado completo, que creaba dos plantas, la propuso en octubre de 1883 Francisco Jareño, encargado de las obras del museo desde 1875. En febrero de 1895 comienzan obras bajo la dirección del arquitecto Eduardo Saavedra, mientras que Jareño se encontraba en Andalucía. La planta baja del salón absidal se reservó para sala de escultura con iluminación desde un frente de ventanas. Tras el cese de Jareño en 1886, Saavedra ocupa oficialmente el puesto de director y en 1887 presenta un proyecto para el cuerpo absidal exterior y una estructura interior definitiva.

---

<sup>8</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Ob. cit.* pp.79-82.

Saavedra quiso aligerar la estructura metálica<sup>9</sup> y tuvo que pedir un informe a la Academia de Arquitectura relativo a las grietas que se apreciaban en los muros. Se encargó de la revisión el arquitecto Antonio Ruiz de Salas que, en mayo de 1888, describía el cuerpo absidal con la estructura de la cubierta montada y la construcción terminada hasta la altura de la cornisa general. En su revisión dictaminó que las grietas eran antiguas y dio el visto bueno a la propuesta de Saavedra. Pero la Junta de Caminos, Canales y Puertos recomendó una nueva armadura para la cubierta de la sala.

Federico de Madrazo fue nombrado en julio de 1887 presidente de una comisión que, al comprobar que la armadura construida no era la proyectada por Jareño y aprobada en 1884, le consultó al respecto. Ante las modificaciones que se habían realizado a su proyecto, Jareño declinó responsabilidades.

Saavedra propuso una nueva armadura, pero la Junta de Obras del Museo no la aceptó y acordó dejar la existente. El arquitecto repasó las grietas a final de 1889 y estas fueron las últimas obras que realizó en el museo.

En abril de 1890 Jareño retoma la reforma de la sala con un nuevo proyecto aprobado ese mismo año. En febrero de 1891 se acuerda ampliar el lucernario y arreglar el solado. En enero de 1892 Arturo Mélida realizó la decoración pintada de la escocia de la sala.

En el mes de julio de ese año Jareño presenta la liquidación de las obras.

La Sala de la Reina Isabel vivirá una nueva reforma bajo la dirección de obras de Fernando Arbós y Tremanti con motivo de la

---

<sup>9</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Ob. cit.* Moleón relaciona los cambios propuestos por Saavedra al proyecto de Jareño a un intento de aligerar la armadura metálica a pesar de lo cual los muros presentaban grietas, p. 101.

celebración del III centenario del nacimiento de Velázquez en 1899. Esta reforma consistió en la colocación de una pantalla opaca bajo el lucernario de Jareño. La pantalla llevaba un toldo que cubría el espacio hasta el perímetro y tamizaba la luz cenital. El 6 de junio de 1899 quedaba inaugurada la Sala de Velázquez, que a partir de ese momento se dedicó exclusivamente al pintor.

#### 4. Las pinturas anteriores a la inauguración de la Sala de Velázquez.

La Sala de la Reina Isabel fue el antecedente de la Sala de Velázquez. Se hallaba abarrotada de cuadros de Velázquez, Rubens, Rembrandt, Murillo, Antonio Moro ... y desde el principio obtuvo la categoría de santuario.<sup>10</sup>

El concepto de escuelas pictóricas, junto al gusto por destacar artistas como Velázquez o Ribera, está presente en la formación de las colecciones del Museo. En las décadas centrales del siglo XIX se produce un cambio en el paradigma estético y se reivindican artistas alejados de las corrientes clasicistas. En el Prado había muchas obras con estos requisitos y en 1853 se abre la Sala de la Reina Isabel para mostrar las obras maestras de varias escuelas.<sup>11</sup>

A lo largo de más de cuarenta y cinco años la Sala de la Reina Isabel fue capaz de expresar la evolución de los criterios estéticos.

El detalle de las obras que mostraba la Sala desde su apertura en mayo de 1853 hasta que se transformó en Sala de Velázquez en junio de 1899 ha sido analizado, entre otros, por Pierre Géal.<sup>12</sup> De su publicación se desprende la importancia de la modificación que experimentó el museo bajo la dirección de José de Madrazo.

---

<sup>10</sup> GANA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado. 1819-1976*. León, 1976. p. 113.

<sup>11</sup> PORTÚS, Javier. *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012. pp. 137-142.

<sup>12</sup> GÉAL, Pierre. *El salón de la Reina Isabel. (1853-1899)*. “Boletín Prado”. Año 2001. N° XIX. pp. 143 -172.

La clasificación por escuelas nacionales, a excepción de la utilizada en la Sala de Descanso para la Familia Real y en la Sala Reservada, quedaba fuera de la intención de este nuevo espacio simbólico, destinado a albergar las más importantes obras que la institución atesoraba y alejado del criterio expositivo cronológico y territorial.

Al modo de la Tribuna de los Uffizi y del Salón Carré del Louvre, el Prado iba a contar con una sala de obras maestras que, de alguna manera, convertían en elegido el espacio que más adelante iba a ser destinado a Velázquez.

La reforma realizada en 1853, con motivo de la preparación de la Sala de la Reina Isabel, tuvo también consecuencias para la escultura. La sala presentaba dos cuerpos visualmente comunicados, con una rotonda perimetral con balaustrada en el piso superior, desde donde se divisaba la planta baja ciega con las esculturas instaladas que recibían una luz lejana. Para los críticos de la época la exposición de la escultura era una mezcla de períodos y temas en la que solo destacaba la disposición de obras contemporáneas que marcaban los espacios importantes y los puntos de simetría con *La Defensa de Zaragoza* en el centro visual.

España se convierte a partir del Romanticismo en un destino ineludible para artistas europeos. El pintoresquismo, el paisaje y la gran pintura del Siglo de Oro acogida en el Museo del Prado marcaban el interés de los artistas y estudiosos que se acercaban al país. El Prado era el único lugar del mundo donde podía conocerse y estudiar a fondo la obra de grandes artistas. Velázquez se convirtió en el artista más copiado del Museo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> BARÓN, Javier. *El siglo XIX en el Prado*. Madrid, 2007. p. 20.

Pierre Géal<sup>14</sup> genera en su estudio un esquema con las obras pictóricas exhibidas en la sala a lo largo de los años anteriores a la inauguración de la Sala de Velázquez. Lo realiza partir de los catálogos del Museo de los años 1872, 1873, 1889 y 1893 en los que aparece la localización de los cuadros, y lo completa con artículos de prensa, libros de viajes y archivos fotográficos de la época. De esto deduce que llegaron a estar expuestas 208 obras de más de 80 autores en distintos momentos. El que tuvo más presencia fue Velázquez con 16 obras, seguido de Tiziano con 13, Murillo y Tintoretto con 9, Rafael, Ribera y Van Dyck con 7 o Rubens con 6. La proporción de obras con relación al total expuesto en el Museo era cercana al 5%, con una reducción progresiva de acuerdo a la inclinación de la museología de las últimas décadas del siglo XIX. Para Géal la manera en que se disponen las obras no cambia a lo largo de los años; el lugar privilegiado estuvo ocupado por dos cuadros de Rafael, primero *La caída en el Camino del Calvario* y más tarde *La Virgen del Pez*.

Tras la reapertura de la sala en 1892, ya con la decoración de Arturo Mélida, el Museo ensalza algunos personajes de la Historia del Arte: Rafael, Velázquez, Murillo, Tiziano, Rubens, Ribera, Mantegna o Fra Angelico y junto a estos El Greco, Alonso Cano o Juanes, aunque estos últimos en una posición inferior con relación a Murillo y sobre todo a Velázquez.

Hubo que esperar a la reforma de 1899 para ver la sala ya destinada exclusivamente a Velázquez.

A pesar de que en España ya se habían hecho algunas salas monográficas, como la Sala de Murillo inaugurada en 1850 en el Museo de Sevilla o la de los cartones para tapices de Goya abierta en el Museo del

---

<sup>14</sup> GÉAL, Pierre. *Ob. cit.* pp. 150-162.

Prado en 1875, puede afirmarse que la dedicación exclusiva a Velázquez de la nueva sala constituyó el punto de partida para una nueva manera de entender la exhibición de obras de arte.

## 5. El contexto político y social

La inauguración de la Sala de Velázquez se produce en uno de los momentos más difíciles de la Restauración borbónica.

La vuelta de la Casa de Borbón al frente de la Monarquía española había tenido lugar en 1874 con el pronunciamiento del general Martínez Campos que dio fin a la primera república, y se mantuvo vigente hasta la proclamación de la segunda en 1931. La restauración se plasmó con la subida al trono de Alfonso XII como heredero legítimo de la anterior monarca Isabel II. Muerto este en 1885, y siendo menor de edad su hijo, la reina María Cristina de Habsburgo se hizo cargo de la regencia hasta la mayoría de edad de Alfonso XIII en 1902.

El sistema de la Restauración ideado por el político conservador Cánovas del Castillo estaba construido sobre cuatro pilares: Monarquía, Cortes, Constitución y alternancia de partidos en el gobierno. Pero adolecía de bastantes defectos, especialmente el referido a un sistema electoral caciquil y manipulado. Aun así, permitió dotar al país de una cierta estabilidad política tras unos años convulsos y violentos. Los años de la regencia de María Cristina fueron especialmente difíciles, tanto en la política interior como en el terreno internacional.

En el interior, España había perdido el tren de la revolución industrial y continuaba siendo un país especialmente agrícola y ganadero con escasa capacidad para alcanzar mercados expansivos.

En el exterior, tanto las posesiones españolas en el norte de África, como en América y Asia, estaban sometidas a fuertes convulsiones derivadas de presiones independentistas y deseos imperialistas de otras naciones. En los últimos años del siglo el país mantuvo guerras constantes

en todos los lugares donde mantenía algún poder colonial, lo que suponía una constante movilización de jóvenes. Cuando acabaron los conflictos, habían muerto más de doscientos mil soldados.<sup>15</sup>

1898, el anterior a la inauguración de la Sala de Velázquez, es el año clave de la historia española de entresiglos y de la regencia de María Cristina. La explosión del acorazado norteamericano Maine en la bahía de La Habana, la acusación a España del hundimiento por parte de Estados Unidos, la celebración de elecciones el veintisiete de marzo, previa manipulación electoral y conforme al pacto de bipartidismo establecido, marcaron los primeros meses. En abril Estados Unidos declaró una guerra a España que duraría apenas tres meses. En junio, Filipinas declara la independencia. En diciembre España y Estados Unidos firman el Tratado de París por el cual España cede Cuba, Filipinas y Puerto Rico, lo que en la práctica, aunque se mantienen las posiciones marginales en el norte de África, significa el fin del imperio español.

Cabría pensar que un año tan desastroso políticamente marcaría la vida de los españoles de forma muy negativa, pero lo cierto es que los sucesos del 98 solo entristecieron a los intelectuales que vieron en aquellos hechos los signos evidentes de la decadencia de España. En realidad, esa decadencia era obvia desde mucho antes y tanto los políticos como los ciudadanos de a pie, en una coincidencia que rara vez se daba, estuvieron de acuerdo en que ya era hora de poner fin a tanto gasto y sufrimiento.

En ese contexto, los intelectuales del momento juegan un papel relevante, acaso el más destacado que en España hayan jugado nunca. En contraste con la política y la economía, son años muy fecundos en distintos terrenos del saber. Ello se debe, por una parte, a la aparición de una serie

---

<sup>15</sup> Sobre la situación política y económica de el periodo Raymond Carr presenta un análisis detallado en su libro *España: de la Restauración a la democracia. 1875-1980*. En concreto dedica a ello los capítulos I, II y III.

de figuras de notable significación, periodistas y literatos, sobre todo, pero también pintores, profesores universitarios, científicos, filósofos, pedagogos, hombres y mujeres que tienen como característica común una notable curiosidad a cuanto está sucediendo fuera y se empapan de las corrientes de modernidad que circulan por Europa.

Son dos generaciones de españoles, desde Valera o Pardo Bazán, por ejemplo, a mediados de siglo, hasta Unamuno o Azorín, a finales, que marcan unas pautas de pensamiento muy adelantadas a la realidad política y social de un país que no había sabido transitar por un siglo cargado de novedades y transformaciones. Pero, más allá de eso, aparecen también intelectuales empeñados en dotar a España de herramientas de modernidad en terrenos bastante yermos para nuestro país como Francisco Giner de los Ríos, que en 1876 había creado la Institución Libre de Enseñanza, que impulsó la transformación de la pedagogía y creó una de las más destacadas iniciativas de transformación intelectual de España, que solo se vio interrumpida por la guerra civil. La integración en los programas educativos del proyecto histórico-artístico, la construcción ordenada y razonada de la historia española a través de la pintura y la relación entre arte y memoria colectiva fueron unos de los principios en los que se apoyó la Institución y que jugaron un papel significativo en la instalación de la Sala de Velázquez.<sup>16</sup>

Si a esto añadimos que la transformación se produjo durante la dirección del Museo de Luis Álvarez Catalá, cuyo nombramiento coincidió con una de las épocas más críticas vividas en España, aún más, puede pensar el visitante cómo fue posible que se tuviera un acierto en la gestión

---

<sup>16</sup> Para la historia, desarrollo y derivaciones de la ILE es esencial la consulta del sitio web de la Institución: <http://www.fundacionginer.org>

del Museo de tal magnitud que perdura hasta ahora y que, previsiblemente, así continuará por mucho que se modifiquen los criterios expositivos.

Cuando pensamos en el momento que vivió el Museo el año anterior a la inauguración de Velázquez vemos la crítica situación atravesada en España. Pradilla, antecesor de Luis Álvarez Catalá, dimitía poco tiempo después de las derrotas de Santiago de Cuba y el Caribe y de algún suceso lamentable como fue el robo de un dibujo de Murillo.

El 29 de julio, tras su dimisión, Álvarez Catalá se hace cargo del Museo. Su labor de retratista de la Reina Regente y de Alfonso XIII pueden explicar ese nombramiento tras unos años como subdirector. Su aportación más importante en su etapa de director fue la inauguración de la nueva sala y la publicación en 1900 de un nuevo catálogo.

## 6. El homenaje a Velázquez

La decisión de dar a los cuadros de Velázquez un tratamiento diferenciado no fue algo improvisado en 1899 sino que en años anteriores ya hubo algunos planteamientos en esta dirección. Ya estaba asumida la necesidad de viajar a Madrid para conocer la obra del pintor y, en 1892, Ceferino Araujo se planteó la posibilidad de dedicar la Sala de la Reina a Velázquez o a Murillo.<sup>17</sup>

Poco después, en 1894, Francisco Alcántara<sup>18</sup> apuntaba a la necesidad de tener un museo dedicado exclusivamente a Velázquez en una publicación en “El Imparcial” de fecha 14 de mayo.

Una Real Orden de fecha 13 de marzo de 1899 del Ministerio de Fomento, siendo titular de la cartera Luis Pidal y Mon, segundo marqués de Pidal, y dirigida al Director General de Instrucción Pública, dispuso la formación de una sala especial en el Museo y el nombramiento de una comisión para gestionarla, presidida por el Director General de Instrucción Pública:

*“Deseando el Gobierno de S.M. solemnizar de un modo digno la memoria del inmortal pintor Velázquez, contribuyendo de esta suerte al mayor esplendor del centenario que en su honor se va a celebrar en breve; S.M. el Rey (Q.D.G.) y en su nombre la REINA Regente del*

---

<sup>17</sup> GÉAL, Pierre. *Ob. cit.* 2001. p. 150. El autor cita la publicación de Ceferino Araujo aparecida en “La Época” de fecha 29 de junio de 1892 *La nueva sala del Museo del Prado*. En ella señala la conveniencia e acabar con la mezcla de autores presente en la Sala y la conveniencia de dedicarla a un solo pintor.

<sup>18</sup> MATILLA, José Manuel y PORTÚS, Javier. *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*. Madrid 2004. p.85.

*Reino, ha tenido a bien disponer que se forma una sala especial en el Museo Nacional de Pintura y Escultura del arte antiguo con obras exclusivamente debidas al pincel de tan esclarecido autor y reproducciones de aquellas que no se hallen en este Museo, y, asimismo, que para llevar a cabo este importante trabajo se nombre una Comisión compuesta del Ilmo. Sr. Director general de Instrucción pública, como Presidente, y como Vocales, del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Excmo. Sr. D. Juan Facundo Riaño, Excmo. Sr. D. José Fernández Jiménez, Excmo. Sr. D. Francisco Pradilla, D. Aureliano Beruete y D. Luis Menéndez Pidal.*

*De Real orden lo digo a V.I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 13 de Marzo de 1899”*<sup>19</sup>

Aprovechar el III Centenario del nacimiento de Velázquez para dar forma al proyecto tenía detrás muchos estudios literarios que originaron y afianzaron el concepto de pintura española, la relación de obras y artistas con el país y la reflexión sobre unas características comunes. El Prado tuvo un papel determinante en la afirmación de una pintura nacional. Cuando se forma el Museo, Velázquez tenía ya una presencia indiscutible en la literatura sobre pintura. Pacheco en *El Arte de la Pintura* de 1649, ya presentaba una imagen de artista muy estimado y valorado por el Rey. A mediados del siglo XVII era considerado un hombre famoso y un punto de referencia en la pintura española. Más tarde, Antonio Palomino escribía una de las biografías más importantes sobre el pintor sevillano. Con los

---

<sup>19</sup> “Gaceta de Madrid”. Año CCXXXVIII - Núm.78. Tomo L. Pag. 1051. 19/03/1899.

ilustrados asistimos a una reivindicación y toma de conciencia de la pintura española y al desarrollo de la información histórica y claves estéticas gracias a las publicaciones de Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Jovellanos o Mengs. Velázquez apareció como uno de los distintivos más señalados de la historia de la pintura.

Será en el siglo XIX cuando llegue el momento de la difusión y toma de conciencia del valor de la pintura española, sobre todo en las últimas décadas, consiguiendo darse a conocer en Europa y Estados Unidos. Y Velázquez se constituyó como una de las influencias más destacadas para muchos pintores. A mediados de siglo el arquetipo estético se inclinó como una de las influencias más destacadas para muchos pintores. En los últimos años se unen la crisis nacional, la pérdida de las colonias, la crítica situación política y social, el auge de los intelectuales y la exaltación en toda Europa de los más importantes artistas españoles.

Como consecuencia de todo esto Velázquez se convirtió en protagonista del proceso y su sala se erigió como un espacio de calidad científica semejante al de los museos más avanzados.

## 7. La Comisión

Conocer la trayectoria de los encargados de hacer realidad estas intenciones permite comprender mejor, tanto la ordenación de la sala, como el sentido social, político y artístico que se perseguía.

La Comisión estaba encabezada por el director general de Instrucción Pública, **Eduardo de Hinojosa y Naveros**<sup>20</sup>. En la estructura administrativa de entonces, era en la práctica la máxima autoridad en materia de Educación y Cultura dentro del poderoso Ministerio de Fomento, cuyo titular era Luis Pidal y Mon. Para situarlo en un contexto actual, sería el equivalente a un Secretario de Estado, lo que revela el alto nivel que se quiso conceder a esta Comisión.

Nacido en Alhama en 1852 y fallecido en Madrid en 1919, Hinojosa combinó su vida como investigador con la labor política. El ministro de Fomento, Luis Pidal y Mon, al nombrarlo director general de Instrucción Pública le había encargado el análisis de la organización de la educación secundaria en Francia con objeto de trasladar a España los planes de estudio más adelantados a través de la comparación entre varios planes europeos<sup>21</sup>.

Compaginó su actividad política con su labor docente en Madrid y de académico de la Historia. Especializado en Derecho Medieval,

---

<sup>20</sup> RUIZA, M., FERNÁNDEZ, T. y TAMARO, E. (2004). Biografía de Eduardo de Hinojosa y Naveros. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hinojosa.htm> el 15 de abril de 2020.

<sup>21</sup> DB-e. Real Academia de la Historia. CRUZ HERRANZ, Luis Miguel de la. *Eduarda Hinojosa y Naveros*. Recuperado el 15 de abril de 2020.

consiguió aportar un carácter científico y renovador a la Historia del Derecho gracias a su relación con investigadores alemanes.

A pesar de la educación católica recibida, su relación con la Asociación de Católicos de España, las Escuelas Católicas o los Círculos de Obras Católicas, mantuvo una estrecha relación con la Institución Libre de Enseñanza y una gran amistad con varios de sus miembros como Giner y Costa.

La presencia de **Juan Facundo Riaño** estaba perfectamente justificada en su condición de Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que era académico desde 1888 y a cuya presidencia había accedido el año anterior a la inauguración de la sala Velázquez, en sustitución de Pedro de Madrazo. Pero a la vez, Riaño, que en todo caso venía acreditado por una trayectoria muy brillante, era uno de los impulsores de la recién creada Institución Libre de Enseñanza y compañero de estudios de Giner de los Ríos.

Nacido en Granada en 1828 y fallecido en Madrid en 1901, fue uno de los intelectuales más señalados de la élite intelectual de la Restauración, excelente político y reconocido crítico de arte y arabista.

Sus viajes por Inglaterra, Italia y Alemania le permitieron conocer de primera mano la forma de trabajar fuera de España. Influidos por el krausismo, que tanto marcó a los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, destaca su papel en la valoración social de la Historia del Arte<sup>22</sup>.

Su experiencia en el extranjero le permitió iniciar una política de desarrollo de los museos de acuerdo a las tendencias más innovadoras.

---

<sup>22</sup> DB-e. Real Academia de la Historia. ALMAGRO GORBEA, Martín. *Juan Facundo Riaño*. Recuperado el 15 de abril de 2020.

Participó en la creación del Museo de Reproducciones artísticas en 1877, organización con fines didácticos y para el disfrute del arte.

La prensa de la época<sup>23</sup> y, en concreto, *La Ilustración española y americana*, se refiere a la labor de Juan Facundo Riaño para el impulso del conocimiento de la intelectualidad española en el extranjero y el esfuerzo en traer a España las ideas de los pensadores de otros países. En cuanto a las condiciones personales de Riaño, señala su inclinación a la extensión del saber, como quedó reflejado en el Museo de Reproducciones artísticas, del cual fue director.

La fuerte influencia de la ILE en la cultura y la actividad intelectual de aquellos años explica también la presencia en la Comisión de **José Fernández Jiménez**, compañero de estudios universitarios en Granada del propio Riaño y de Francisco Giner de los Ríos, fundador y presidente de la Institución. Nacido en Zuheros (Córdoba) en 1868 y fallecido en Sevilla en 1951, su vida transcurrió entre la política, la abogacía y la docencia.

**Francisco Pradilla** no ocupaba ningún puesto relevante en aquel año, pero había sido el Director del Museo del Prado hasta 1898, director de la Academia de España en Roma en una etapa anterior y contaba con reconocimiento como pintor e intelectual fuera de toda duda.

Nacido en Villanueva de Gállego (Zaragoza) en 1848 y fallecido en Madrid en 1921, fue estudiante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y siempre estuvo muy relacionado con el Museo del Prado, institución a la que se acercó en numerosas ocasiones como copista.

Alcanzó prestigio artístico en toda Europa tras su estancia en

---

<sup>23</sup> CUENCA, Carlos Luis de. *La Ilustración española y americana*, Núm. VII - pp. 102-103, en su sección "Nuestros grabados" de fecha 22 de febrero de 1899 dedica un artículo a Juan Facundo Riaño en el que destaca su importante labor en la España de aquellos años, sobre todo en el campo de la docencia y la investigación. Recuperado el 18 de abril de 2020 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001183762&search=&lang=es>

Roma, donde desempeñó el cargo de director de la Academia de España en la capital italiana durante varios años. Gran colaborador de las revistas ilustradas de la época y muy reconocido como pintor, destacan sus obras de carácter histórico junto a su corriente paisajista y pintura costumbrista y retratos<sup>24</sup>.

Es también el reconocimiento como pintor e intelectual el que explica la presencia en la comisión de **Luis Menéndez Pidal**, miembro de una brillante saga familiar de artistas y escritores que recorre los siglos XIX y XX en España. Nacido en Pajares en 1861 y fallecido en Madrid en 1932, pintor y decorador, cursó también estudios de Derecho a la vez que los de Bellas Artes. A partir de 1886 se dedicó al estudio de los maestros del Prado, principalmente Velázquez, Goya y El Greco<sup>25</sup>.

Javier Barón destaca en el texto que publicó en el Boletín del Museo del Prado<sup>26</sup> la importancia del carácter analítico de los estudios del pintor en la realización de copias en el Museo. Gracias al estudio de las copias de Velázquez conservadas se puede atestiguar el vasto conocimiento de la pintura de este que poseía.

En cuanto a **Aureliano de Beruete**, era el gran especialista en Velázquez y el auténtico impulsor y alma de la nueva sala. Nacido en Madrid en 1845 y fallecido en la misma ciudad en 1912, doctorado en Derecho Civil, pertenecía a la alta sociedad de Madrid. Compaginó sus estudios de Derecho con las Bellas Artes y frecuentaba desde 1864 el Museo del Prado como copista.

---

<sup>24</sup> DB-e Real Academia de la Historia. RINCÓN GARCÍA, Wilfredo. *PRADILLA Y ORTIZ*, Francisco. Recuperado el 17 de abril de 2020.

<sup>25</sup> DB-e Real Academia de la Historia. BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. *MENÉNDEZ PIDAL*, Luis. Recuperado el 17 de abril de 2020.

<sup>26</sup> BARÓN, Javier. *Boletín del Museo del Prado*. "Luis Menéndez Pidal en el Prado". Tomo 22 - 2004 - p. 64.

Diputado a Cortes, coleccionista de arte, intelectual, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza y al manifiesto de la Sociedad para estudios del Guadarrama. Viajó por España y Europa y conoció de primera mano las nuevas tendencias<sup>27</sup>.

En 1898 publicó en francés su monografía sobre Velázquez que se convirtió en el primer análisis y catalogación de la producción del pintor. El criterio de esta publicación fue definitivo para la selección e instalación de las obras de la nueva Sala.

El discurso inaugural de la Sala de Velázquez, que se detalla más adelante, expresa el alto conocimiento que poseía del pintor.

---

<sup>27</sup> DB-e Real Academia de la Historia. CASTRO MARTÍN, Ángel. *BERUETE DE, Aureliano*. Recuperado el 17 de abril de 2020.

## 8. La lista de invitados

De suma importancia es también conocer la lista de invitados que acudirían al evento acompañando a la Familia Real. El número de ciento cincuenta invitados se recoge en los diarios que señalan como parte más numerosa los nobles y autoridades civiles y militares, aunque los historiadores indican que en la sala entraron solamente cincuenta invitados<sup>28</sup> y que el presupuesto para la apertura y el ágape posterior fue deducido del de adquisiciones de cuadros.

*El Liberal* del día siete de junio<sup>29</sup> publicó un pequeño artículo sobre las personas que acudieron al acto. En primer lugar se habían concretado los invitados que iban a acudir en representación del Parlamento, el Estado y el Cuerpo Diplomático. La Familia Real sería recibida por el Presidente del Consejo de Ministros, el ministro de Fomento, el gobernador y el alcalde de Madrid y la comisión organizadora de la fiesta. Junto a la Reina Regente, la Princesa de Asturias y las infantas doña María Teresa y Doña Isabel, pudo verse a la condesa de Sástago, la duquesa de Medina Sidonia, el duque de Sotomayor, la duquesa de San Carlos, la marquesa de Nájera, el general Delgado Zuleta, el comandante general de alabarderos, el conde de Aguilar de Inestrillas y el duque de Montellano.

---

<sup>28</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado 1819-1976*. 1976. pp.132-133.

<sup>29</sup> *El Liberal*. Año XXI - Núm. 7187 - 07 de junio de 1899. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001313903&page=2&search=invitados+Velázquez+exposición&lang=es> el 2 de mayo e 2020.

Lamenta el diario que solo se reservaron veinte invitaciones para repartir entre artistas y prensa y que no alcanzaron para pintores que habían acudido del extranjero con motivo del homenaje ni a muchos de los artistas españoles más influyentes del momento, lo que convirtió el acto en un festejo palatino más que en un homenaje artístico.

El Archivo del Museo Nacional del Prado custodia un expediente<sup>30</sup> en el que junto a documentación que atestigua la entrega de algunas obras de Velázquez al Museo y documentos relativos a la concesión del hábito de Caballería de Santiago al pintor, conserva las invitaciones y pases para la inauguración de la sala de Velázquez, en concreto veinte invitaciones y catorce pases para músicos, un pase para el obispo de Ciudad Real, otro para Juan Facundo Riaño y su esposa y otro para dos tenientes de alcalde cuyos nombres no figuran.

La veintena de invitaciones, tal como comentaba la prensa del momento, corresponde a artistas y a algunos representantes de la prensa más destacada. Entre estos últimos fueron invitados:

- Rafael Gasset Chinchilla, director de *El Imparcial* desde 1884, hijo de su fundador.
- Torcuato Luca de Tena, director de *Blanco y Negro* y fundador del Grupo Prensa Española al que perteneció ABC. Fue el iniciador de una saga familiar de periodistas que sigue ostentando una posición de liderazgo en la prensa española al frente del grupo Vocento cuyo principal activo es ABC.
- Benigno Bolaños, director de *El Correo Español*.

---

<sup>30</sup> Exposición “Tercer Centenario del nacimiento de Velázquez”, Madrid, Museo del Prado”. Caja: I/ Legajo: 17/01/ N° Exp: 7. Fechas 1899-06-03 a 1899-07-15.

- Alejandro Moreno y Gil de Borja, director desde 1898 de *La Ilustración Española y Americana*, máximo exponente del periodismo gráfico del siglo XIX dentro de las tendencias que marcaban las grandes revistas ilustradas europeas. Moreno y Gil de Borja protagonizó el cambio del fotograbado a la fotografía aunque *La Ilustración* continuó reproduciendo grabados durante mucho tiempo.

En el expediente hay una invitación más correspondiente a la prensa que va dirigida al director de *El Español*, pero en ese momento no había ninguna publicación con ese nombre. Al menos no está recogida en diferentes estudios<sup>31</sup> que hay sobre las publicaciones de la época ni en la Hemeroteca. Cabe pensar que hay un error en el destinatario de la invitación.

Aunque la presencia de la prensa fue muy reducida, vemos que acudieron al acto los medios del momento de mayor tirada.

Estos son los artistas cuya invitación se conserva en el expediente del Archivo del Museo:

- Aniceto Marinas García, escultor segoviano autor de la estatua de Velázquez presentada en la misma fecha de apertura de la Sala y colocada en la puerta principal del Museo.
- Tomás Bretón, músico. Compositor y violinista impulsor de la ópera española.

---

<sup>31</sup> CAZOTTES, Gisèle, RUBIO CREMADES, Enrique. *El auge de la prensa periódica*. Alicante - 2012. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-auge-de-la-prensa-periodica/> el 2 de mayo de 2020, y EDO BOLOS, Concha. *Los periódicos de Madrid de 1898*. "Estudios sobre el mensaje periodístico". Año 1998 - Núm. 4. pp. 39-60.

- Jaime Morera y Galicia, pintor cercano a las pinturas neorrománticas europeas.
- Alejandro Ferrant y Fischermans, pintor dedicado a tema religioso e histórico formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en Roma.
- Miguel Blay, uno de los escultores españoles más destacados de esos años.
- José Garnelo y Alda, pintor valenciano formado en Sevilla y Madrid. Años más tarde sería subdirector del Museo del Prado.
- Ricardo Bellver y Ramón, escultor madrileño asiduo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Su obra más conocida es *El Ángel Caído* con la que obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid el año 1878.
- Fernando Arbós y Tremanti, arquitecto nacido en Roma y formado en París y Madrid donde su obra está presente en muchos lugares. Participó en las obras del Museo del Prado desde enero de 1893, cuando fue nombrado por la Junta Inspector de las obras, hasta su fallecimiento. Entre otras reformas realizó la colocación de una pantalla opaca bajo el lucernario de la Sala de Velázquez para tamizar la luz cenital.
- Salvador Martínez Cubells, pintor y restaurador, participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1864 hasta 1889. Estuvo varios años al frente del taller de restauración del Museo del Prado. Unos días más tarde escribió en el diario *La Época* un artículo en el que mostraba su disgusto por la selección de los cuadros de Velázquez ya que, a su parecer, faltaban unos cuantos.

- Antonio Muñoz Degraín, pintor valenciano, otro habitual de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Fue el autor de *Los amantes de Teruel* una de las obras mas importantes de la pintura española del XIX.

Las otras invitaciones conservadas en el expediente del Archivo del Museo corresponden a Segismundo Moret, político español que en ese momento estaba al frente del Ateneo tras suceder en mayo de 1899 al político y dramaturgo José de Echegaray, Antonio de Aguilar y Correa, director de la Academia de Historia y Grande de España y a Ventura García Sancho e Ibarronda nombrado alcalde de Madrid en marzo de ese año y que permaneció en el cargo hasta abril de 1900 tras la victoria del partido conservador.

Como no se conserva el total de las invitaciones no se puede trazar un análisis detallado del grupo que asistió a la inauguración, pero si aceptamos el mensaje aparecido en la prensa con relación a la veintena de invitaciones guardadas para artistas y prensa, vemos que, ciertamente, fue muy escasa la representación de los expertos en arte en el evento.

## 8. El discurso de inauguración de la sala y el Catálogo

La historiografía de Velázquez en el siglo XIX constituye el origen de la imagen que hoy tenemos del pintor. Cruzada Villamil en 1885, Justi en 1888, Stevenson en 1895, Beruete en 1898 o Jacinto Octavio Picón en 1899, favorecieron la comprensión del artista a la vez que contribuyeron a la depuración del catálogo. Javier Portús señala la trascendencia que en esto tuvieron las obras Justi y Beruete<sup>32</sup>.

En 1888 Karl Justi publicaba su obra *Velázquez y su siglo*, en la que aportó numerosos datos que favorecían el conocimiento del contexto del pintor y su ideario estético y en la que se detenía principalmente en el análisis de las pinturas.

José Ramón Mélida publicó un artículo en la *Ilustración Española y Americana*<sup>33</sup> de fecha 30 de junio de 1899 sobre *Velázquez*, la obra de Aureliano de Beruete publicada en París en 1898. En él señalaba la importancia del texto de Beruete por la novedad que representaba en cuanto al examen técnico de las obras de Velázquez en lo referente a la autenticidad de las mismas. Mélida consideró que Aureliano de Beruete había conseguido llenar ese vacío gracias a su profundo conocimiento del Museo del Prado y, en concreto, de Velázquez y además por sus frecuentes visitas a otros museos y colecciones particulares de fuera de España con objeto de examinar cuadros como experto e investigador.

---

<sup>32</sup> PORTÚS, Javier. *Miradas sobre Velázquez*. “Revista de libros”. Núm. 33. Septiembre 1999.

<sup>33</sup> MÉLIDA, José Ramón. *La Ilustración Española y Americana*. 30-06-1899. AÑO XLIII - Núm XXIV. “Velázquez. El libro de D.A. de Beruete”. pp. 404-406. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001185359&page=14&search=Beruete&lang=es> el 14 de mayo de 2020.

El análisis de los datos que habían sido publicados anteriormente, las opiniones de otros críticos y estudiosos y la elaboración de un método para el mayor conocimiento de la obra del pintor sevillano, convierten el libro de Beruete del año 98 en “*el trabajo más acabado y más autorizado para conocer la personalidad artística de Velázquez, y no puede excusarse de leerle quien desee apreciar la significación del maestro español en la historia de la pintura*”.

No cabe duda de que el libro del año anterior fue el origen de la colocación en la nueva sala del museo de los cuadros de Velázquez.

La inclusión de Beruete en la comisión destinada a la creación de la sala fue clave para dotar al proyecto de carácter científico. Así lo corrobora el discurso pronunciado el día de la inauguración que constituía la clave que daba ese carácter científico a un acto que estaba marcado por el ambiente palatino.

Gaya Nuño<sup>34</sup> lamenta que la inauguración de la sala se produjo en un momento de pérdida de sentimiento de la nación y que los actos fueron “*entristecidos y modestos*”. Solo lo salvó el discurso de Beruete.

La monografía sobre Velázquez de 1898 fue el origen del criterio para la nueva sala en la que se exponían las obras de cuya autenticidad no había duda, colocadas en orden cronológico con *Las Meninas* en una sala aparte y las reproducciones fotográficas de otros museos separadas.

La selección de Beruete fue aclamada por unos y criticada por otros. En el capítulo anterior, en el que puede verse la lista de invitados, hay una referencia a la crítica que Salvador Martínez Cubells hacía a esta selección unos días después en el diario *La Época*<sup>35</sup>. En su artículo

---

<sup>34</sup> GAYA NUÑO, Juan A. *Historia del Museo del Prado 1819-1976*. León 1976, pp. 132-133.

<sup>35</sup> MARTÍNEZ CUBELLS, Salvador. *Diez y ocho cuadros menos de Velázquez*. *La Época*. Año LI. 08/06/1899. Núm. 17601.

expresaba su malestar sobre la decisión de la comisión nombrada por el ministro de Fomento. Aunque celebraba el criterio seguido en la reforma de la sala, se asombraba de que dicha comisión se creyera autorizada para definir la autenticidad de algunas obras y, en concreto, echaba en falta dieciocho cuadros, por lo que preguntaba por el posible descubrimiento de algún documento histórico que pudiera avalar la decisión de la comisión.

Berute consiguió, con su discurso dirigido a la reina, concentrar en una decena de páginas una información imprescindible para conocer el sentido de la exposición y sentó las bases de una nueva manera de entender el arte, siguiendo las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa. El relato de la vida de Velázquez y su producción, ambas tan ligadas al monarca Felipe IV, ofrecía la posibilidad de comprender la trayectoria del pintor desde el primer periodo de juventud, en el que ya se apreciaba su genio y su acentuada caracterización de los personajes, sus estancias en Italia y la influencia del medio en el que se movía, su transición en los años comprendidos entre los dos viajes, hasta su madurez, así como su creación de obras de todos los géneros, sus retratos, lienzos en los que trataba asuntos de todo tipo que siempre manifestaron sus dotes excepcionales, su maestría en un arte alejado del mercantilismo y las exigencias de la moda, la seguridad, la interpretación del natural, su independencia y su intensidad adelantándose a su tiempo como precursor de las más modernas tendencias.

Destaca Berute en su discurso la fortuna de que gran parte de la producción del artista había decorado los palacios de los Reyes de España y de que hubiera pasado a formar parte del Museo gracias a la sabia iniciativa de la Reina D<sup>a</sup> Isabel de Braganza. El Museo del Prado poseía más de la mitad de los cuadros pintados por Velázquez y, entre ellos, se hallaban sus obras maestras de las diferentes épocas de su vida..

Dejaba claro, además, que la comisión, de acuerdo a los deseos manifestados por el Gobierno, había prescindido de todo que lo que no fuera una instalación serial y rigurosamente cronológica para lo que había sacrificado tanto el ornato como una agrupación artística de las obras para que fueran examinadas en la época correspondiente de cada una. El museo como institución docente tiene que procurar el *“estudio ordenado del nacimiento de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas, ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela.”*

La nueva sala permitía al visitante acceder al valor total de la obra y las fases y evoluciones del pintor a través de los periodos de su vida. Beruete señalaba la imposibilidad de lograr eso si los cuadros estuvieran diseminados y mezclados con otros autores y consideraba que la agrupación realizada era el mejor homenaje que se podía rendir a la memoria del artista.

El discurso se refería también a la exhibición de reproducciones fotográficas de obras custodiadas en el extranjero con objeto de favorecer el estudio de todas las obras de Velázquez, del mismo modo que se agrupaban en el vestíbulo de la sala, los lienzos sólo completados o modificados por el pintor y aquellos cuya atribución podía ser dudosa pero que, en algún momento, habían pasado como de su mano. Esto servía de preparación para el ingreso a la Sala de Velázquez.

Las especiales calidades de *Las Meninas* habían llevado a la comisión a exponerla en una instalación aparte que permitía la contemplación del lienzo aislado y con iluminación adecuada para valorizar *“el sorprendente efecto de esta pintura, única en los anales del arte”*.

Terminaba Beruete lamentando la premura del tiempo para llevar a cabo la nueva instalación lo que había impedido hacer pruebas para

mejorar la instalación y había obligado a dejar pendientes numerosos detalles que podrían corregirse a medida que el tiempo y el juicio de personas competentes fuera señalando.

A estas palabras de Aureliano de Beruete se unió el catálogo de la exposición, entregado a cada uno de los invitados al acto de inauguración, y que fue el primero de una parte del museo ilustrado con técnica fotográfica. Hasta el realizado en 1975 sobre pintura flamenca del siglo XVII no hubo ningún otro catálogo parcial.

El catálogo de Velázquez se encargó a J. Laurent y Cia. que realizó un bello librito, de 21 cm x 13, 5 cm y cuarenta y siete páginas, que se comercializaba al precio de una peseta.

En sus páginas introductorias se refiere a la Real Orden de 13 de marzo de 1899 relativa al nombramiento de la comisión encargada de llevar a cabo la instalación de las obras de Velázquez, que poseía el museo, en una sala con las mejores condiciones, esto es la Sala de la Reina Isabel de Braganza donde estaban las obras maestras.

Enumera la corrección de defectos que había en la sala: problemas de ventilación, iluminación y color de los muros. Y pasa a describir la disposición de los cuadros en orden cronológico, según los datos que se tenían en el momento, y de derecha a izquierda desde *La Adoración de los Reyes* hasta *Los Santos Ermitaños*.

Señala, asimismo, el catálogo de la exposición que a modo de vestíbulo quedaba la parte media del salón largo y en ella habían colocado obras atribuidas por tradición al maestro aunque de dudosa autenticidad, además de fotografías de los cuadros que había en el extranjero.

En la primera página se reproduce el autorretrato de Velázquez que se conserva en el Museo Provincial de Valencia y que fue entregado por el marqués de Montortal al Museo el día tres de junio de ese año.<sup>36</sup>

A partir de la página dos y hasta la treinta y cinco se reproducen en pequeño formato los cuadros expuestos. El texto que acompaña a las obras es idéntico al que figura en el catálogo oficial descriptivo e histórico de 1873 redactado por Pedro de Madrazo. Desde la página treinta y seis hasta la cuarenta y siete pueden verse las reproducciones de los cuadros atribuidos a Velázquez y que se expusieron en el vestíbulo.

En el “Anexo 1” se detalla la lista de los cuadros expuestos y el número del catálogo que el museo otorgaba a cada uno en ese momento.

Las páginas impares presentaban reproducciones fotográficas de las pinturas en pequeño tamaño.

---

<sup>36</sup> El recibo firmado por Luis Álvarez, director del Museo, en relación a la recepción del retrato de Velázquez traído de Valencia se encuentra en la Caja 1/Legajo: 17.01/Nº Exp: 7.

## 9. El evento recogido por la prensa

En el último cuarto del siglo XIX conviven varios grandes diarios editados en Madrid como *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid* con otros de menor tirada entre los que destacan *El Globo*, *La Época*, *El Correo* y otros muchos, además de revistas entre las que fueron muy conocidas *La Vida Literaria*, *Revista Moderna* o *La Ilustración Artística*, por citar alguna de estas publicaciones que se iban asentando después de unos años en los que abrían tantos diarios como cerraban, cambiaban de nombre, eran suspendidos ... Los medios de la época difundieron, en diferente medida, tanto el momento de la inauguración como homenajes en días posteriores y artículos dedicados a su vida y obra. En este trabajo se han seleccionado artículos referidos, principalmente, al evento de la inauguración de la sala, ya que el resto de homenajes que se hicieron a Velázquez en esas fechas o las publicaciones sobre su obra y biografía no son objeto del mismo.

## REVISTA DE ARCHIVOS BIBLIOTECAS Y MUSEOS

En el número 6 de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*<sup>37</sup> José Ramón Mélida dedicó un extenso artículo a los trabajos publicados con motivo del III Centenario. La primera reseña fue para el discurso de Beruete considerado por todas las publicaciones de la época como clave, no solo en la presentación de la sala, sino en la instalación de la misma según se desprendía de la exposición de los motivos y el criterio de la exhibición de las obras. Mélida dijo de este discurso que constituía la síntesis y consecuencia del libro de Beruete sobre Velázquez.

Se refiere a continuación al catálogo que constaba de cuarenta y siete páginas y constituyó una perfecta guía para los visitantes de la nueva sala que podían adquirirlo al precio de una peseta<sup>38</sup>.

En cuanto a la presentación de la estatua de Velázquez la revista presenta la “Memoria de los trabajos de la Comisión del monumento erigido por los artistas españoles a iniciativa del Círculo de Bellas Artes, escrita por el secretario de la misma”.

Menciona a continuación el discurso de Juan de Dios de la Rada en la sesión celebrada el día ocho de junio en la Real Academia de San Fernando para conmemorar el III Centenario de Velázquez.

---

<sup>37</sup> La *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* fue una de las más importantes del ámbito cultural de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Investigadores, catedráticos y profesores daban a conocer todo lo que llegaba a sus manos para ser custodiado. En el número seis, correspondiente al mes de junio de 1899, José Ramón Mélida recogió todas las publicaciones que hubo en España relacionadas con el III Centenario de Velázquez.

<sup>38</sup> Para hacer una correspondencia del importe del catálogo con la moneda actual se puede consultar el libro *Cien empresarios madrileños*. En él Eugenio Torres Villanueva habla de un pedido que la Casa Real realizó a Pedro Durán en diciembre de 1898 por valor de 2.105 pesetas equivalentes a 11.500 euros actuales. Deducimos que una peseta de 1899 serían hoy aproximadamente 5,46 euros. Un precio que, con seguridad, no todos los visitantes podrían pagar.

Sobre lo aparecido en diarios comienza con una publicación en *Blanco y Negro* de fecha seis de junio referente a la vida y obra de Velázquez firmada por Jacinto Picón.

Y termina citando de manera breve lo publicado en *La España Editorial*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Album Salón*, *Hispania*, *El Correo*, *El Imparcial*, *El Liberal* y otros.

## LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

*La Ilustración Española y Americana*, revista semanal en la que colaboraban tanto literatos como políticos y periodistas y que fue una de las más representativas publicaciones de la segunda mitad del siglo XIX, acometía en sus páginas el análisis de la cultura, la ciencia, la política y la sociedad.

Juan Valera, escritor, político, diplomático, miembro de la Real Academia, intelectual y liberal moderado, fue el encargado de la redacción del ejemplar de fecha seis de junio de 1899 dedicado por entero a Velázquez con motivo del III Centenario de su nacimiento.<sup>39</sup> Gran viajero, se movió de Nápoles a Río de Janeiro y, más tarde, desarrolló su carrera diplomática en Lisboa, Washington, Bruselas y Viena. Entre sus amistades se encuentran los grandes intelectuales de la España de la segunda mitad del siglo: los hermanos Quintero, Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart, Menéndez Pelayo o Blanca de los Ríos.

El texto de Valera, acompañado por numerosas reproducciones de la obra del pintor, no se refiere a la inauguración de la nueva sala del museo pero es importante citarlo en este trabajo en cuanto a su visión del país en esos complicados años y, sobre todo, por el elogio que hace del pintor.

Sobre España, Valera señala la necesidad de la nación de no perder la energía lamentando sus desgracias y extremando su decadencia, porque eso la lleva no solo a dudar de su porvenir y, en palabras del escritor, “... *a negar su glorioso pasado, o por lo menos a empequeñecer el concepto que*

---

<sup>39</sup> VALERA, Juan. *La Ilustración Española y Americana*. Año XLIII. Núm. XIX. (06/06/1899) Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001185147&search=&lang=es> el 20 de abril de 2020.

*de él tenía. Siempre condené yo al sobrado orgullo nacional y la desmedida jactancia: la ponderación y el encarecimiento de los dominios de España donde el sol no se ponía nunca ... Y más que en la pérdida de nuestras colonias, y más que en el estado tristísimo de nuestra Hacienda pública, veo yo, en la blasfema condenación de nuestra historia pasada ...”*

En cuanto a Velázquez, el escritor manifiesta la conveniencia de levantar el espíritu de los españoles acercándose a los grandes. Aunque reconoce su falta de autoridad en las teorías del arte, se apoya en los expertos como Palomino, Ceán Bermúdez, Viardot, Ponz, Pedro Madrazo, Justi o Beruete para extraer lo concerniente a la vida y obra del pintor.

Destaca el hecho de que el mayor número de obras de Velázquez, lo más selecto, se conserva en Madrid y “*aunque hay tantos cuadros de Velázquez en tierra extranjera, conviene repetir que las mejores están en España. Los entendidos coinciden, pues, en afirmar que para estudiar y comprender bien a Velázquez es indispensable venir a Madrid y visitar nuestro Museo*”. En estas palabras está presente el sentido científico que tuvo la nueva sala que se convertía en el más importante centro para comprender y conocer la trayectoria del pintor.

Unos días después, Carlos Luis de Cuenca, periodista muy conocido por sus pseudónimos “Fulano de Tal”, “Mefistófeles” o “Luis de Charters” y que colaboraba habitualmente en *La Correspondencia militar, ABC, Blanco y Negro* o *El Heraldo de Madrid*, publicaba en el siguiente número de *La Ilustración Española y Americana*<sup>40</sup>, dos textos breves que acompañaban dos de los grabados del ejemplar. El primero de los grabados

---

<sup>40</sup> CUENCA, Carlos Luis de. *La Ilustración Española y Americana*. AÑO XLIII - Núm. 22 (15/06/1899). Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001185225&search=&lang=es> el 23 de abril de 2020.

era una reproducción de la celebración que la Academia de Roma había realizado con motivo del III Centenario del nacimiento de Velázquez y ocupaba la portada del semanario. Carlos Luis de Cuenca recogió la crónica y señaló que en la fiesta estuvieron presentes las dos Embajadas, la colonia española y los rectores y directores de iglesias y conventos del patronato español entre otras personalidades. En el acto se presentó una lápida conmemorativa y un busto de Velázquez obra, este último, de Miguel Ángel Trilles, escultor español que residió en Roma desde 1895 hasta 1899.

El otro grabado referente a este evento fue una reproducción del momento en que Beruete leyó el discurso de inauguración de la nueva sala. Sobre ello el periodista destacó que la Comisión, encargada de poner en práctica el ambicioso proyecto, había tenido en cuenta la función docente del museo y había procurado, mediante la ordenación de las obras, facilitar el estudio del pintor y, en esa intención de ayudar en el conocimiento de su trayectoria, se habían colocado al comienzo de la exposición reproducciones fotográficas de las obras de Velázquez custodiadas en el extranjero, lienzos de otros autores rectificadas por el pintor o algunas obras cuya autenticidad no había sido demostrada.

Una vez más la prensa recogió la intención científica de la nueva sala.

## LA ÉPOCA

*La Época*, periódico de tendencia más conservadora, dedicó también varias reseñas al homenaje a Velázquez y a la inauguración de la sala. Ya en el número del día cinco de mayo, destacaba la presencia en Madrid del crítico de arte José Gestoso y Pérez. El motivo de la visita era mantener una entrevista con el ministro de Fomento para concretar algunos asuntos relacionados con el centenario de Velázquez. Acordaron la colocación de una lápida en la iglesia de San Pedro en la que el pintor había sido bautizado. Para las fiestas que se celebrarían en Madrid se decidió que asistirían en representación de Sevilla varias autoridades entre las que se encontraba Gestoso.

En el número del día seis de junio se pueden leer varias entradas relacionadas con el suceso. Juan Pérez de Guzmán, periodista que colaboraba en varios medios del momento además de en *La Época*, como *La Ilustración Americana y Española* o *La España Moderna*, escribía sobre la evolución de la Sala de la Reina Isabel antes de convertirse en Sala de Velázquez.

El periódico recogió el acto eclesiástico que se celebró en la iglesia de Las Comendadoras. La misa por el alma del pintor fue sufragada por los caballeros de la Orden Militar de Santiago de la que Velázquez había formado parte. El obispo de Ciudad Real ofició la ceremonia en la que estuvieron presentes el Nuncio de Su Santidad, los caballeros de Santiago, el ministro de Fomento, Núñez de Arce por la Academia de la Lengua, el duque de Béjar, las autoridades sevillanas mencionadas antes, el embajador de Bélgica y numerosos representantes de la alta sociedad, un

número mucho más elevado de asistentes que el escaso grupo que pudo asistir por la tarde a la inauguración de la Sala.

Joaquín Maldonado Macanaz<sup>41</sup> sugería que la importancia de la fama universal del pintor y el servicio prestado a la generación de finales del XIX daban sentido al Centenario en el sentido de que honrando al pintor se disminuía la ignominia que se había convertido en la nota predominante de esos meses. Para él las reproducciones fotográficas de las obras de Velázquez que se conservaban en museos extranjeros no eran suficientes y proponía la creación de un pequeño salón en el Museo Moderno para incluir copias o reproducciones de las obras auténticas del pintor conservadas en el extranjero que podrían realizar artistas españoles premiados en las Exposiciones de Bellas Artes. Termina su reseña felicitando al Círculo de Bellas Artes, a los artistas que mantienen el culto a Velázquez y al Gobierno por su contribución en el homenaje al pintor<sup>42</sup>.

Un día después el mismo diario<sup>43</sup> hizo referencia a diversos temas relacionados con el homenaje al pintor. En primer lugar ensalzaba la importancia que la prensa ilustrada dio al acontecimiento y señalaba como más destacado el número extraordinario ofrecido por *La Ilustración Española y Americana* mencionado en este trabajo. Extrae de él algunas de las fases publicadas al respecto por Juan Valera sobre la conveniencia de

---

<sup>41</sup> Joaquín Maldonado Macanaz, abogado, diplomático y periodista, fue redactor en distintos periódicos como *El Diario Español*, *El Criterio*, *El Montepío Universal* y *La Época*, además de colaborador en numerosas publicaciones: *El Acta*, *El Cronista* o *El Boletín de la Real Academia de la Historia*. CABALLERO MESONERO, Beatriz. DB-e Real Academia de la Historia. Recuperado de <http://dbe.rah.es/biografias/25054/joaquin-maldonado-macanaz> el 27 de abril de 2020.

<sup>42</sup> *La Época*. Año LI. - 06/06/1899. Núm. 17.599. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000646844&page=1&search=Velázquez&lang=es> el 27 de abril de 2020.

<sup>43</sup> *La Época*. Año LI. - 07/06/1899. Núm. 17.600. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000646876&page=1&search=Velázquez&lang=es> el 27 de abril de 2020.

no quedarse en que la pérdida de las colonias hubiera sido una enorme desgracia, sino en que era una mortificación del amor propio. La regeneración iba a necesitar una gran fortaleza unida a la esperanza. Frente al pensamiento de que la grandeza de España había acabado en el XVII el artículo defendió la continuidad del genio no sólo en las letras sino también en las artes como demostraban Los Madrazo, Fortuny, Gisbert, Sorolla, Rosales, Pradilla y tantos otros.

En el mismo número se destacaba el homenaje previsto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el día ocho que ofrecería un concierto dirigido por Felipe Pedrell<sup>44</sup> y un discurso pronunciado por el académico Juan de Dios de la Rada y Delgado.<sup>45</sup> Además se hace mención a la contribución que la Academia de Bellas Artes de Roma hizo al homenaje al pintor con la colocación de una lápida y un busto.

En cuanto a la inauguración de la Sala advierte que el día anterior habían omitido, por falta de tiempo al preparar la crónica, los nombres de algunos de los invitados tanto españoles como extranjeros y, señala que la exposición fue muy concurrida desde el momento en que se pudo abrir al público. Aprovecha también el periódico para incluir en este número algunos fragmentos del libro de Beruete sobre Velázquez.

---

<sup>44</sup> Felipe Pedrell Sabaté fue uno de los compositores españoles más importantes del siglo XIX. Dio origen al nacionalismo musical.

<sup>45</sup> Juan de Dios de la Rada fue un arqueólogo, historiador, escritor y anticuario que contribuyó en el desarrollo del método histórico para el estudio y preservación del Patrimonio. Pertenecía a la burguesía liberal.

## EL CORREO ESPAÑOL

Un medio algo más crítico en su discurso sobre el acontecimiento fue *El Correo Español*. Afín a los carlistas, estaba dirigido en ese momento por Benigno Bolaños y Sanz, conocido en el mundo editorial como “Eneas”. El periodista dirigía también la prensa satírica carlista de Madrid: *La Escoba*, *La Estaca* y *El Fusil*. El día cinco *El Correo* publicó una breve nota sobre el Centenario en la que mencionaba que la hora de la inauguración era las cuatro y media y que la previsión de asistentes estaba en ciento cincuenta personas. Ya el día seis<sup>46</sup> hizo mención de la misa que se celebró por la mañana en la iglesia de Las Comendadoras y recordó que el día anterior se habían probado con éxito las “proyecciones eléctricas” de cuadros de Velázquez que se mostrarían a las nueve y media de la tarde del día de la inauguración aunque el mal tiempo no lo permitió.

En cuanto a la nueva Sala el periódico señalaba que acogía, de manera definitiva todos los cuadros de Velázquez que había en España, excepto Las Meninas, para el que se había preparado una sala especial.

Para la colocación de los cuadros se seguía un orden cronológico. En la reseña se detallaba la situación de los más importantes y de las fotografías de los cuadros no conservados en el Museo.

La reseña publicada el día siete<sup>47</sup> tiene tintes más críticos y cambia el tono descriptivo de días anteriores por un claro reproche: “¡*Qué marco tan pequeño para una figura tan grande!*”. Estas pocas palabras resumen

---

<sup>46</sup> *El Correo Español*. Año XII. 06-06-1899. Núm. 3234. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029762752&page=3&search=Velázquez&lang=es> el 1 de mayo de 2020.

<sup>47</sup> *El correo Español*. Año XII - 07-06-1899. Núm. 3235. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029762752&page=3&search=Velázquez&lang=es> el 1 de mayo de 2020.

la postura del periódico que aprovecha para definir como degenerada a la sociedad que permite los abusos de los poderes oficiales que otorgaron mayor interés al baile celebrado en la embajada de Inglaterra para conmemorar el aniversario del nacimiento de S.M. la Reina Victoria que al acto de inauguración de la Sala de Velázquez al que apenas asistieron cien personas.

El artículo es un ejemplo obvio de la utilización de un acontecimiento para expresar el rechazo no sólo a los gobernantes sino también a la actividad que mujeres como Concepción Arenal, algunos años antes, o Emilia Pardo Bazán en ese momento, empezaban a desarrollar en España:

*“Por su talento, por su laboriosidad, por sus virtudes, mereció D. Diego Velázquez la protección de sus reyes, la estimación de los Pontífices y la admiración de todas las generaciones. Ha sido preciso llegar a los tiempos calamitosos que atravesamos y a sufrir el imperio del feminismo, para que se desconozcan los merecimientos y mermen los honores”.*

## *EL IMPARCIAL*

Uno de los periódicos más influyentes en el último tercio del XIX fue *El Imparcial*. Su carácter informativo le situó entre los generadores de la prensa moderna en España. Dedicó mucha atención a las Bellas Artes.

Francisco Alcántara, el crítico de arte más respetado de la época que se caracterizaba por la censura a la política artística y la defensa de programas educativos basados en supuestos modernos, publicó el día cinco de junio<sup>48</sup> un artículo con relación al Centenario en el que lamentaba la falta de interés que todavía había en España en el estudio de Velázquez y en la limitación de extranjeros que se podían permitir venir a Madrid para la investigación y observación de sus pinturas.

A pesar de ello celebró el interés con que algunos círculos artísticos europeos celebraron el Centenario y la puesta en marcha en el Museo de la Sala dedicada por entero al pintor.

El autor se quejaba de que el pueblo español, poco instruido, no alcanzó a valorar la importancia de esta sala dado que no se comprendía la utilidad del arte ni se enseñaba en las escuelas el dibujo. La población solo sabía qué significaba el mérito de Velázquez.

Definió el evento como una fiesta de artistas “*en cuyo alborozo no podrá tomar parte la nación por ignorancia, de la que por lo visto nunca han de redimirla los gobiernos*”.

---

<sup>48</sup> *El Imparcial*. Año XXXIII - 05/06/1899 - Núm. 11540. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000805746&page=2&search=Velázquez&lang=es> el 1 de mayo de 2020.

El día seis<sup>49</sup> el diario recogió el acontecimiento y describió tanto el evento de inauguración de la sala del Museo como el detalle de las fiestas que se celebrarían con motivo del homenaje al pintor.

En la sala de Doña Isabel de Braganza u ovalada, nombres con los que se conocía hasta el momento, había instalados treinta y nueve cuadros de Velázquez: *La Adoración de los Reyes*, retratos, *Los Borrachos*, *Las Fraguas*, *El retrato ecuestre de Felipe IV*, *Mercurio y Argos*, *Las Hilanderas* ... que “limpios de las rancias capas de barniz que los oscurecían y, bien instalados, causan impresión profundísima”.

Sobre la instalación el periódico destacó la colocación de un finísimo toldo que suavizaba la excesiva luz cenital y un juego de ventiladores que renovaba el aire de la sala constantemente.

El color de las paredes y el entarimado beneficiaban la contemplación de los cuadros. El artículo señalaba como un gran acierto la disposición de *Las Meninas* en una sala aparte con una iluminación lateral muy apropiada aunque lamentaba el escaso fondo del espacio expositivo.

Aprovechaba para alabar el marco elegido por el director del Museo, Luis Álvarez, para *El Cristo* que aportaba tranquilidad y permitía apreciar mejor la pintura demostrando que los marcos dorados perjudican la observación.

En cuando a los festejos previstos enumeraba la misa en las Comendadoras y la inauguración de la sala a las cuatro y media con el discurso de Beruete, el concierto dirigido por Pedrell y la lectura de poemas del conde de Cheste, el duque de Rivas o Manuel de Palacio en honor de Velázquez. A las nueve y media estaba preparada una proyección

---

<sup>49</sup> *El Imparcial*. Año XXXIII. 06/06/1899. Núm. 11541. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000805790&page=1&search=Velázquez&lang=es> el 1 de mayo de 2020.

de los principales cuadros de Velázquez para que pudieran ser contemplados por el público.

El día once estaba prevista la presentación de la estatua de Velázquez donada por el Círculo de Bellas Artes. Los museos y principales monumentos de la ciudad de Madrid estarían abiertos al público hasta el día quince del mismo mes.

El día siete<sup>50</sup> el periódico se ocupó de nuevo del acontecimiento y comenzó aludiendo a la generación de los grandes desengaños, españoles sin glorias que asistían a la conmemoración del pintor atormentados.

*“No es un artista: es el arte español hecho hombre. No es un pintor: es la realidad pintada”*. Resume en estas palabras la grandeza del pintor y se refiere a las discusiones de la crítica, los nuevos modos de ver el arte y la importancia de la estética moderna, así como a la afluencia de viajeros que recorren Europa en busca del placer y el honor de contemplar los cuadros de Velázquez y que, sin lugar a dudas, están obligados a venir a Madrid.

El periódico lamentó que las ceremonias no se correspondieron con lo que se debe al *“gran español”*. El reciente desastre había impedido al centenario recibir la atención merecida. El pueblo no pudo asistir a la fiesta y el acontecimiento se convirtió en un homenaje público sin público, un contrasentido alejado del aparatoso y grandioso desfile que Amberes había ofrecido por el centenario de Rubens: carrozas, cabalgatas, arcos de triunfo ... muy por encima de la triste celebración de Madrid que no presentaba ningún alivio a las desdichas de la sociedad española.

En cuanto a las fiestas señaló la celebración de la misa la mañana del día seis en las Comendadoras con presencia de la Corte, autoridades y

---

<sup>50</sup> *El Imparcial*. Año XXXIII - 07/06/1899 - Núm. 11542. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000805799&page=2&search=Velázquez&lang=es> el 1 de mayo de 2020.

representantes de la alta sociedad aunque no constituyó un número muy numeroso dada la poca capacidad del templo.

Por la tarde, el Museo adornado para el acontecimiento con las tropas formadas y cubierto por tapices y alfombras, acogió a la Corte y a un selecto grupo de invitados a los que la nueva sala esperaba.

La Familia Real llegó a las cuatro y media y fue recibida por el ministro de Fomento, el alcalde, el gobernador y el obispo de Madrid y la Comisión del Centenario. El cuerpo diplomático y los escasos invitados completaban el grupo a los que hay que añadir algún representante de la prensa.

El discurso de Beruete aportó la nota científica al acto. En Roma, la Academia de Bellas Artes, celebró un acto a las siete y media de la tarde. Los artistas residentes en Madrid acordaron celebrar un banquete para recibir a los artistas extranjeros que viajaron a España para la ocasión.

Para el domingo la Academia de San Fernando había preparado un acto en conmemoración del Centenario que consistía en un concierto de composiciones musicales de la época del pintor.

## EL PAIS

Uno de los diarios más críticos con la manera de plantear el homenaje al pintor fue *El País*, que empezó a editarse en 1887 como órgano del partido Republicano Progresista tras la suspensión de *El Progreso*. El periódico seguía el esquema de la prensa del momento con el editorial en la primera página y la publicación en las siguientes de noticias españolas y extranjeras, crónicas y multitud de anuncios comerciales en la última página.

El día siete<sup>51</sup> dedicó unas palabras muy críticas al homenaje realizado en Madrid:

*“Todo alcanza en España el mismo mezquino nivel. La poquedad del espíritu nacional no se ha revelado solamente en dos guerras que nos han conducido al deshonor. También se muestra en lo que se refiere al prestigio artístico que nos legaron nuestros antepasados y que nosotros no sabemos conservar”.*

Tacha el acto de ceremonial aparatoso y sin entusiasmo ninguno excepto por la presencia de unos pocos artistas. Solo ve con buenos ojos el discurso de Beruete, alabado por todas las corrientes, y resume el episodio en una manifestación de formalismo palatino.

En la siguiente página describe el programa de las fiestas celebradas en Madrid: la misa por la mañana, la inauguración de la sala

---

<sup>51</sup> *El País*. Año XIII - 07/06/1899 - Núm. 4850. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001871876&page=1&search=Velázquez&lang=es> el dos de mayo de 2020.

con el discurso de Beruete, el concierto, la lectura de poemas ... Y aprovecha para criticar de nuevo la postura oficial:

*“El señor marqués de Pidal, al hacer las invitaciones de real orden, pensó, seguramente, que en un acto como el de ayer, en el que se iba a rendir homenaje al maestro de los pintores, era más necesaria, por ejemplo, la presencia del nuncio o del ministro de China, que la de Sorolla, Moreno Carbonero, etc. etc.”.*

## 10. Conclusiones

Como decía al principio de este trabajo, la intención ha sido definir si pudo ser fruto de la casualidad o, más bien, el resultado de un largo recorrido de investigación artística y crítica, unida a una situación política y social, la decisión de destinar a Velázquez la Sala de la Reina. Indudablemente este recorrido fue lo que dio origen a la instalación. A ello se unió el que Velázquez representaba a finales del siglo XIX un ideal del genio español diferente a otros artistas como Goya o Murillo. Estas son las cuestiones que, inevitablemente, se plantean hoy cuando se accede a la Sala XII del Museo Nacional del Prado y se piensa en todo lo ocurrido en esas paredes desde el momento en que Villanueva proyectó el edificio.

Cuando reflexionamos sobre cualquier museo de arte encontramos una serie de características comunes. En primer lugar los museos constituyen un punto de encuentro para los interesados en la historia del arte aunque, cada vez más, desempeñen una labor meramente turística. No hay duda de que la mayoría de visitantes que hoy entran en el Museo Nacional del Prado no buscan una experiencia artística o específicamente cultural, sino que la institución ha sabido convertirse en parte inexcusable de una visita a la ciudad de Madrid. Aunque esta posee un gran número de espacios culturales el Prado sigue siendo el museo de referencia. Es impensable visitar Madrid y no entrar en el Prado y acercarse a ver los cuadros de Velázquez, sobre todo los que están en la Sala XII.

Si hacemos un mínimo recorrido por la historia de los museos en España tenemos que pensar en los bienes que se guardaban en las iglesias

durante la Edad Media, los gabinetes o las cámaras de maravillas.<sup>52</sup> y de ahí podemos saltar al auge de las colecciones en época de Felipe IV como germen de la creación de los museos. La Ilustración, las academias, el momento visionario de Carlos III que ya aventuró el carácter educativo de estas instituciones con su deseo de construir en Madrid una ciudad del Saber que acogiera las colecciones de pintura, el Jardín Botánico y el Observatorio astronómico, la idea del “museo josefino”, el Real Museo de Pinturas, las desamortizaciones, el Museo de la Trinidad ... Y, en estas pocas líneas, alcanzamos el Museo del Prado y otros como los de Bellas Artes de Cádiz y Zaragoza, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hasta un crecimiento imparable de museos y centros de arte, nuevos museos que acogen nuevos tipos de arte y, quién puede saber si en estos tiempos amenazados por una enfermedad que no imaginábamos<sup>53</sup>, no llegaremos a ver un nuevo tipo de museo que todavía no alcanzamos a vislumbrar.

Lo que ya hace tiempo que está claro es que si no hay conservación, investigación, catalogación, exhibición e intención docente, no hay Museo. Y esto es lo que se consiguió con la creación de la nueva sala dedicada a Velázquez el seis de junio de 1899.

A ello tenemos que añadir la intención del museo-empresa incipiente ya en esos años en que la dirección del Museo llegó a la conclusión de que Velázquez atraería a más estudiosos extranjeros y a más público que otros genios españoles que, estando ahí, tuvieron que esperar unos años para tener su sala.

---

<sup>52</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, M<sup>a</sup> Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid, Cátedra 2004. pp. 205-222.

<sup>53</sup> Durante la elaboración de este trabajo el gobierno español declaró el estado de alarma a consecuencia de la pandemia de la COVID-19. Una de cuyas primeras medidas adoptadas en España, como en otros países de su entorno, fue el cierre de los museos.

El proyecto no fue diseñado solo en el respeto al artista y a su obra, sino que buscó aprovechar la reacción que podía generar en el espectador. La Comisión encargada de llevar a cabo la instalación supo dar respuesta a nuevos interrogantes sobre la intención de los visitantes y sentó las bases para permitir al museo el análisis de cómo es el público que va a acceder a la sala convirtiendo a Velázquez en el origen del “marketing de museos”.

La sala monográfica adquiría una voluntad pedagógica que permitía apreciar las características de un autor sin distracciones. El resto de grandes pintores españoles comenzaron a beneficiarse del experimento de Velázquez: Murillo en 1901 obtuvo una sala en la planta central en el extremo sur, Ribera, hacia el Botánico, Meléndez junto a Murillo y Goya concentrado en la zona meridional de la planta baja.

La Sala de Velázquez había dado lugar a una fórmula de investigación artística ajena a las prácticas museográficas de la época.

Museo del Prado. Vista Sala de Velázquez (Fig. 1)



## 11. Anexos.

Anexo 1. Lista de los cuadros que se recogen en el catálogo de la exposición:

- Pág. 2: (1054) La Adoración de Los Reyes
- Pág. 4: (1071) Retrato de Felipe IV, joven  
(1086) Retrato de Doña Juana de Pacheco  
(1103) Retrato de hombre  
(1070) Retrato de Felipe IV, joven
- Pág. 6: (1058) Reunión de bebedores
- Pág. 8: (1107) Vista tomada en el jardín de la Villa Médici en  
Roma  
(1106) Vista tomada en el jardín de la Villa Médici en  
Roma  
(1059) La Fragua de Vulcano
- Pág. 10: (1073) Retrato del Infante D. Carlos  
(1072) Retrato de la Infanta de España Doña María  
(1092) Retrato de un bufón u hombre de placer del Rey  
Felipe IV
- Pág. 12: (1068) Retrato ecuestre del Príncipe D. Baltasar Carlos  
(1066) Retrato ecuestre del Rey D. Felipe IV
- Pág. 14: (1076) Retrato del Príncipe D. Baltasar Carlos, de seis años  
de edad  
(1074) Retrato del Rey D. Felipe IV en traje de caza  
(1069) Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares
- Pág. 16: (1095) Retrato de un enano del Rey Felipe IV, llamado el  
Primo

- (1090) Retrato del Conde de Benavente, Gentilhombre de  
cámara del Rey Felipe IV
- (1055) Nuestro Señor crucificado
- Pág. 18: (1091) Retrato del célebre escultor Martínez Montañés  
(1075) Retrato del infante D. Fernando de Austria  
(1060) La Rendición de Breda
- Pág. 20: (788) Vista de la ciudad de Zaragoza. Velázquez y Juan  
Bautista Martínez del Mazo
- Pág. 22: (1056) La coronación de la Virgen  
(1080) Retrato del Rey Felipe IV de edad avanzada  
(1102) El dios Marte
- Pág. 24: (1096) Retrato de un enano del Rey Felipe IV  
(1098) El niño de Vallecas  
(1099) El bobo de Coria  
(1094) Retrato de un truhán u hombre de placer del Rey  
Felipe IV
- Pág. 26: (1063) Mercurio y Argos
- Pág. 28: (1062) El cuadro de Las Meninas
- Pág. 30: (1100) Esopo en pie  
(1101) Menipo en pie  
(1078) Retrato de Doña Mariana de Austria  
(1097) Retrato de un enano del Rey Felipe IV
- Pág. 32: (1084) Retrato de la Infanta Doña Margarita María de  
Austria  
(1057) San Antonio Abad visitando a San Pablo
- Pág. 34: (1079) Retrato de Doña Mariana de Austria  
(1064) Retrato ecuestre del Rey Felipe III. (Velázquez  
retocó gran parte)

Vestíbulo:

- Pág. 36: (1116) Copia del cuadro de Velázquez que existe en la Galería Nacional de Londres. Cacería de Jabalíes en el Hoyo
- Pág. 38: (1109) Atribuido. Vista de la fuente de los tritones en el Jardín de la Isla de Aranjuez  
(1065) Retrato ecuestre de la Reina Doña Margarita de Austria. (Velázquez pintó algunos pequeños trozos del caballo)
- Pág. 40: (1067) Retrato ecuestre e la Reina Doña Isabel de Borbón (Velázquez pintó el caballo y fondo)  
(1077) Atribuido. Retrato del Rey Felipe IV
- Pág. 42: (1081) Atribuido. Felipe IV orando  
(1082) Atribuido. Doña Mariana de Austria
- Pág. 44: (1085) Atribuido. Retrato del célebre poeta cordobés D. Luis de Góngora y Argote  
(1089) Atribuido. Retrato de señora mayor, vestida de negro  
(1087) Atribuido. Retrato de una niña  
(1088) Atribuido. Retrato de una niña
- Pág. 46: (1093) Atribuido. Retrato de Pernia, hombre de placer del Rey Felipe IV  
(1105) Atribuido. Retrato de Alonso Martínez de Espinar  
(1104) Atribuido. Retrato de hombre con golilla y traje negro ordinario

Anexo 2.

Figura 1:

Título: Museo del Prado. Vista Sala de Velázquez

Autor: Anónimo

Editor: J. Thomas

Técnica: Fototipia

Soporte: Cartulina

Fecha: Finales del siglo XIX - Primer tercio del siglo XX

Número de catálogo: HF05239

Dimensión: Alto: 90 mm.; Ancho: 140 mm.

© Museo Nacional del Prado

## 12. Bibliografía

- BERUETE, Aureliano de. *Discurso leído en la solemne inauguración de la Sala de Velázquez del Museo Nacional de Pintura y Escultura el seis de junio de 1899*. Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández. Madrid 1899.
- BERUETE, Aureliano de. *Velázquez en el Museo del Prado*. Ed. Thomas. Patronato Nacional de Turismo. El arte en España. Nº 6. Barcelona 1928.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Introducciones al Museo del Prado*. Ediciones Fundación Amigos del Museo del Prado. Museo Nacional del Prado. Madrid 2015.
- DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier. *El siglo XIX en el Prado*. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid 2007.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. Editorial Everest. León 1976.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid 1975.
- GÉAL, Pierre. *El Salón de la Reina Isabel*. “Boletín Prado. Nº XIX”. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid 2001.
- LAURENT, J. y Cia.. *Album contenant 29 photographies inaltérables de Madrid*. J. Laurent et Cie photographes éditeurs. Madrid, (no disponible el año)
- MADRAZO, Mariano de. *Historia del Museo del Prado - 1818-1868*. Ediciones Casimiro. Ministerio de Asuntos Exteriores. Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado. Madrid, 2018.

- MATILLA, José Manuel y PORTÚS, Javier. *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado. 1819-1920*. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid, 1996.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid, 2011.
- MONEO, Rafael. *El Museo del Prado de Juan de Villanueva*. Ediciones Museo Nacional del Prado. Madrid, 2011.
- PORTÚS, Javier. *Museo del Prado: memoria escrita (1819-1994)*. Ediciones Museo del Prado. Madrid 1994.
- PORTÚS, Javier. *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Ediciones Verbum. Madrid 2012.

## Catálogos

- Catálogo ilustrado de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid. J. LAURENT y Cia. Madrid 1899.
- Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Pedro de Madrazo. Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo. Madrid 1873.

## Recursos electrónicos

- <http://dbe.rah.es>
- <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

## Documentos Archivo Museo Nacional del Prado

- Exposición “Tercer Centenario del nacimiento de Velázquez”, Madrid, Museo del Prado”. Caja: I/Legajo: 17/01/ N° Exp: 7. Fechas 1899-06-03 a 1899-07-15.
- Cuentas de gastos del Museo Nacional de Pintura y Escultura correspondientes a los años 1893 a 1903 por diferentes conceptos. Caja : 998 / Legajo: 31.02 / N° Exp: 2. Fechas 1896-02-02 a 1903-12-31.
- Obras de remodelación de la Sala de la Reina Isabel y cerramiento con verja de la parte posterior del Museo. Caja : 413 / Legajo: 34.15 / N° Exp: 1. Fechas 1882-08-18 a 1889-12-28.
- Proyecto de instalación de las obras de Velázquez en la Sala de la Reina y distribución de los cuadros desalojados de ésta en la Galería Central. Planero : 1-2 / N° Exp: 2. Fechas: 1899-01-01