

La Serie cronológica de los reyes de España: una aproximación al proyecto concebido por José de Madrazo e Isabel II

Elena Marina Fernández Román
Investigadora independiente

Recibido: 02/12/2025. Aceptado: 27/04/2026

RESUMEN

En los años centrales del siglo XIX surgió uno de los proyectos artísticos más importantes de la centuria, concretamente, el concebido por Isabel II y José de Madrazo, entonces director del Real Museo de Pintura y Escultura. La empresa consistía en disponer las efigies regias desde el primer rey visigodo hasta la propia Isabel II en distintas salas del Real Museo. Para ello se reunieron las obras ya existentes en las colecciones reales pertenecientes a las dinastías Austria y Borbón y se realizaron *ex profeso* los retratos de los Reyes Católicos y sus antecesores. El artículo supone una aproximación al origen y conformación del proyecto, así como a su dispersión a través del sistema de depósitos.

PALABRAS CLAVE

Real Museo de Pintura y Escultura, retrato, monarca, siglo XIX, depósito.

The Chronological Series of the Kings of Spain: an overview of the project conceived by José de Madrazo and Isabel II

ABSTRACT

In the mid-19th century, one of the most important museum projects of the century emerged, specifically that conceived by Isabel II and José de Madrazo, then director of the Royal Museum of Painting and Sculpture. The undertaking consisted of displaying the royal effigies from the first Visigoth king to Isabel II herself in various rooms of the Royal Museum. To this end, the existing works in the royal collections relating to the Austrian and Bourbon dynasties were brought together, and portraits of the Catholic Monarchs and their predecessors were commissioned specifically for this purpose. The article provides an overview of the origin and structure of the project, as well as its dissemination through the deposit system.

KEY WORDS

Royal Museum of Painting and Sculpture, portrait, monarch, 19th century, deposit.

1. Introducción

El proyecto concebido por Isabel II y José de Madrazo a mediados del siglo XIX dista mucho de ser la primera serie de retratos regios en España. Esta idea ya estaba presente desde la Edad Media en los distintos reinos de la península Ibérica — como el de Aragón, donde Pedro IV encargó en 1342 una serie de diecinueve estatuas regias de la casa de Aragón y de los condes Barcelona al maestro Aloi de Montbrai para instalarlas en el Salón del Tinell del Palacio Real de Barcelona, las cuales no se han conservado¹; o el de Castilla, donde Enrique IV proyectó la galería de la sala de los reyes del alcázar de Segovia hacia 1458-1466, la cual pereció en el incendio de 1862²—. Conviene señalar la diversidad de soportes que no plasmaban sus retratos en obras pictóricas, como sí lo hizo la decimonónica, sino que algunas se materializaron en grabados, como la del geógrafo de Felipe V Nicolás de Fer, y otras en esculturas, como la que coronó el Palacio Real de Madrid³. En todos los casos, independientemente de la época o del soporte artístico, las series regias se emplearon como una herramienta de legitimación de la dinastía, ya fuera para contrarrestar la impopularidad del soberano, para reforzar su posición frente a sus adversarios o para consolidar un cambio dinástico en la corona.

El objetivo de este trabajo es ofrecer una aproximación al proyecto decimonónico, así como a su origen, desarrollo y posterior dispersión. Para ello se han seguido dos líneas, por un lado, el análisis de la bibliografía científica existente; y por otro, el estudio de fuentes primarias y prensa histórica que permiten contrastar la información.

2. Estado de la cuestión

La primera referencia al proyecto decimonónico de la *Serie cronológica de los reyes de España* se localiza en la obra de Elías Tormo y Monzó, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, publicada en 1916. El autor únicamente menciona esta serie en el apéndice dedicado a las series del siglo XIX, donde la denomina *Galería de Reyes de España, encargada por el Estado español por 1852, en la época romántica*. En la sucinta descripción que ofrece, Tormo apunta que

el Museo Histórico de Versalles pudo actuar como fuente de inspiración, no con el propósito de instituir un museo histórico análogo, sino con la intención de promover una amplia serie icónica regia ejecutada por artistas españoles. Asimismo, señala que desconoce la autoría intelectual del proyecto. Tras estas breves líneas introductorias, presenta un inventario de los lienzos realizados *ex profeso*, el cual reconoce como incompleto, y que elabora a partir de la obra de Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, así como de las copias de las reales órdenes de depósitos del Museo Nacional a diversas instituciones⁴.

En 1945 se publicó la *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, obra de Mariano de Madrazo López de la Calle, diplomático y bisnieto de José de Madrazo. En ella, el autor reúne algunas pinceladas sobre el conjunto, como la fecha del acuse de recibo de la Real Orden para la serie, del 4 de diciembre de 1847 o la reclamación del pago en 1857 para Pedro Sánchez Blanco por la ejecución del retrato de *Liuva II*⁵.

Aunque no existe hasta la fecha ninguna investigación dedicada de manera exclusiva al proyecto decimonónico, sí que se encuentran referencias en varias publicaciones la mayoría de ellas elaboradas entre la década de 1990 y las dos primeras décadas del siglo XXI⁶. Estos trabajos, si bien no abordan de forma monográfica la serie, aportan datos parciales que han resultado fundamentales para la elaboración del presente estudio. Conviene señalar que buena parte de estas contribuciones proceden de conservadores del propio Museo Nacional del Prado.

Es precisamente José Luis Díez García, quien fue Jefe de Conservación de Pintura del siglo XIX, quien más atención ha dedicado a la serie. De hecho, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia anunciaba la preparación de un estudio monográfico: “Un trabajo pormenorizado sobre *La serie Cronológica de los Reyes de España, un encargo de Isabel II para el Real Museo*, en preparación desde hace años, reunirá la exhaustiva documentación conocida sobre dicha serie y las circunstancias detalladas de su gestación y desarrollo, así como una catalogación razonada de cada uno de los lienzos

1 Serrano, 2015: 478.

2 Nogales, 2024: 815, 818.

3 Tormo, 1916: 295-296.

4 *Ibidem*: 267-269.

5 De Madrazo, 2018: 234-256.

6 Afínoguénova, 2019. Azanza, 2014. Barón, 2018. Díez, 1995; 2006; 2010. Díez/Gutiérrez/Martínez, 2015. González, 2020. Jordán de Urrés, 1998. Martínez, 2021; 2023. Orihuela/De Castro, 2008. Pérez, 1989.

que la integran”⁷. No obstante, no se tiene constancia de la publicación de dicha investigación, lo que subraya tanto la magnitud del proyecto como el vacío historiográfico que aún persiste en torno a la serie.

3. Origen

En palabras del propio Pérez Sánchez el proyecto, concebido oficialmente por el gobierno de Narváez, contemplaba una amplia serie de retratos de todos los reyes de España, desde Ataúlfo hasta Isabel II, conformando así una galería histórica que pasaría a ser conocida bajo la denominación de *Serie cronológica de los Reyes de España*⁸. Esta iniciativa representó el primer paso en la institucionalización del retrato histórico, sin embargo, aunque el conjunto logró disponerse en las salas de acceso al público, la galería posteriormente fue desmantelada⁹. En este sentido cabe destacar otro proyecto que, si bien se produjo durante la Restauración borbónica, guarda especial relación con el que aquí se analiza, ya que también pretendía la legitimación nacionalista a partir del género artístico del retrato. Se trata de la primera Junta de Iconografía Nacional, creada en 1876, que daría lugar posteriormente al Museo Iconográfico Nacional. Su propósito era la creación de una galería de retratos de personajes que hubieran contribuido a la historia de España, ensalzando el valor documental del retrato. Dicho museo también fue desmantelado a través del sistema de depósitos¹⁰.

A pesar de que el proyecto de la serie fue promulgado por la reina Isabel II y por su gobierno en 1847, resulta imprescindible resaltar el papel desempeñado por José de Madrazo, director del Real Museo de Pintura y Escultura, quien habría sugerido la iniciativa siguiendo las tendencias europeas de recuperación iconográfica en clave nacionalista¹¹. Además, el ambiente académico del continente de la segunda mitad del XIX propiciaba la revalorización del retrato, más en su vertiente de documento histórico que como obra de valor artístico¹².

Entre los referentes europeos se encontraba el museo histórico del Palacio de Versalles, iniciado

entre 1837 y 1838, empresa en la que participó Federico de Madrazo, o la *National Portrait Gallery* de Londres, inaugurada en 1856¹³. Sin embargo, estos casos no fueron los únicos, también se desarrolló la *National Portrait Gallery* del Castillo de Gripsholm en Suecia, fundada en 1822, o la *Scottish National Portrait Gallery* de Edimburgo, inaugurada en 1889¹⁴.

El proyecto de Versalles no solo englobaba retratos de personajes ilustres de Francia, sino que también se pretendían representar los gloriosos episodios nacionales —la Galería de las Batallas—. Su origen se sitúa en el propio rey Luis Felipe, quien encargó cientos de obras para completar la colección de retratos antiguos que había llegado a su posesión¹⁵. Por su parte, la iniciativa inglesa tuvo su punto de partida en la proposición realizada por el historiador Philip Henry Stanhope al Parlamento inglés donde proponía el establecimiento de una Galería Nacional de Retratos, para lo cual recogieron los retratos existentes de los edificios oficiales para reunirlos en un único museo¹⁶.

El caso español, inglés y francés fueron los más destacables en el contexto europeo, sin embargo, poseen semejanzas y diferencias entre ellos. El inglés, fue propuesto por un historiador al Parlamento y esperaba confeccionar su colección a partir de los retratos existentes, donaciones y adquisiciones, además, los locales en los que sucesivamente se instaló no pertenecían a la Corona. Mientras que, en el caso hispano y galo, las iniciativas fueron propuestas por sus propios reyes, se confeccionaron a partir de las obras pertenecientes a sus colecciones que se completaron con encargos realizados *ex profeso*, así mismo los establecimientos donde se instalaron las obras también pertenecían a la Corona.

Volviendo al protagonismo de José de Madrazo en la iniciativa, José Luis Díez ha subrayado que fue quien actuó como verdadero organizador y promotor del proyecto¹⁷, lo cual le atribuye un papel decisivo tanto en su concepción como en la orientación estética que adquirió desde sus inicios. Su relevancia en la gestación del proyecto queda corroborada por la diversa documentación conservada tanto en el Real Museo como en el

7 Díez, 2010: 70-71.

8 Pérez, 1989: 33.

9 Martínez, 2021: 146.

10 Rodríguez, 2013: 274-281.

11 Díez, 2010: 62.

12 Rodríguez, 2013: 272.

13 Díez, 2010: 62.

14 Rodríguez, 2013: 272.

15 Lavaux, 2021: 46-47-48. Para más información véase Chilot, 2025.

16 Rodríguez, 2013: 271. Para más información véase Saumarez, 1997.

17 Jordán de Urries, 1998: 65.

Palacio Real, toda ella anterior a la Real Orden de 1847. A continuación, se exponen dos ejemplos relacionados con la realización de los marcos, lo cual demuestra que el proyecto no se limitaba al encargo de óleos. En el primero se detallaban los costes de ejecución y dorado de cincuenta y tres marcos, e incluye como anexo el desglose de gastos firmado por Antonio Lleget¹⁸. Asimismo, se conserva la aprobación de dicho presupuesto en la Real Orden de 23 de julio de 1844:

“[...] ha servido [...] la reina autorizar a usted para que mande construir los cincuenta y tres marcos que según su oficio [...] se necesitan para otros tantos retratos de reyes y reinas que se han de colocar en el salón nuevo de este Real Museo [...]”¹⁹.

La formalización del proyecto se produjo mediante la Real Orden del 1 de diciembre de 1847, en la que se disponía la creación de una serie iconográfica destinada a las salas del Real Museo. Dicha orden contemplaba tanto la incorporación de los retratos ya existentes en las colecciones reales como la realización de aquellos correspondientes a los monarcas anteriores de los distintos reinos peninsulares²⁰:

“[...] También es la voluntad de S. M. que las cuatro Salas y Galerías contiguas a ellas últimamente arregladas se consagren, con el nombre de Galerías Históricas, a formar series de retratos de los Reyes y familias de España las más completas posibles, tomándolos hacia arriba, es decir, empezando por la familia de Borbón, siguiendo la de Austria hacia los Señores Reyes Católicos inclusive que formarán la cabeza de la Dinastía Austríaca, siguiendo después a los Reyes de Castilla, León, Oviedo y Asturias, colocando con la debida separación en Series distintas los soberanos de Aragón y Navarra, sin olvidar en una aparte tanto los Condes de Barcelona, como los Condes y Duques de Castilla. [...] queda usted autorizado para recorrer todos los Palacios y Sitios Reales pertenecientes a S. M. cerca o lejos de la Capital y designar lo que hallase en retratos que puedan interesar al logro del objeto, los cuales se trasladarán inmediatamente al Real Museo, también deberán examinarse los Monasterios célebres donde se conservan enterramientos

que puedan suministrar recuerdos históricos con relación al presente pensamiento. [...] En todo caso S.M. me manda decirle que debiendo inmediatamente empezar por colocar la Serie de las dos Reales Casas de Borbón y Austria, si necesitase hacer algún gasto en marcos, tarjetas de letreros, etc. queda completamente autorizado [...]”²¹.

El encargo respondía a una finalidad política explícita: legitimar el trono de Isabel II frente a las reivindicaciones del carlismo, motivadas en buena medida por su condición de mujer. Este enfrentamiento político entre carlistas e isabelinos hizo que los liberales que se agruparon en torno a Isabel ofrecieran un nuevo elemento legitimador de la monarquía: la legalidad constitucional. La reina pasó a representar la libertad, la modernización política y el progreso social y económico, frente a la reacción e involución que representaba el carlismo²².

La Ilustración había cuestionado la tradición para eliminar los privilegios, no obstante, no dejó de invocar a la naturaleza para justificar la exclusión de las mujeres como agente político²³. En este contexto, se realizó un esfuerzo por representar a las figuras femeninas que habían ejercido el poder en la historia peninsular, como lo fueron las soberanas medievales Berenguela y Urraca²⁴. Asimismo, se incorporaron los retratos de las reinas astures Ermesinda y Usenda, hija y nieta respectivamente de don Pelayo. Su inclusión no estuvo exenta de polémica, la Real Academia de la Historia alegó que la presencia a título de reinas en la serie carecía de legitimidad histórica. No obstante, aunque sus efigies se mantuvieron en las salas, se les privó de la leyenda identificativa que poseían el resto de los lienzos en la parte inferior²⁵. Este gesto de deslegitimación no se produjo en ninguna otra obra integrante del conjunto²⁶.

Para la conformación de la serie se adoptaron dos procedimientos, cuyo punto de inflexión se encontraba en las figuras de los Reyes Católicos. Para los antepasados de estos monarcas, e incluidos ellos mismos, se realizaron las efigies *ex novo* concebidas uniformemente²⁷. A partir de

18 *Costes de cincuenta y tres marcos*, 1844, Archivo del Museo del Prado (AMP), Caja 77, Leg. 23.01, Exp. 6, Doc. 2.

19 *Aprobación del presupuesto de cincuenta y tres marcos*, 1844, AMP, Caja 351, Leg. 18.04, Exp. 19, Doc. 1.

20 Díez, 2006: 104.

21 *Real Orden del 1 de diciembre de 1847*, 1847, AMP, Caja 1366, Leg. 11280, Exp. 16.

22 Gutiérrez/Mira, 2014: 144.

23 *Ibidem*: 158.

24 Afínoguénova, 2019: 129.

25 Barón, 2018: 236-239.

26 González, 2020: 124.

27 Azanza, 2014: 87.



Fig. 1. Joaquín Gutiérrez de la Vega, *Ermesinda*, 1854, óleo sobre lienzo, P006268, Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Covadonga. ©Museo Nacional del Prado.

Isabel y Fernando la reina comisionó a José de Madrazo que recorriera los distintos sitios reales con el fin de seleccionar las efigies ya existentes en las colecciones de la Corona pertenecientes a las dinastías Austria y Borbón²⁸, de forma que las escogidas fueron progresivamente reuniéndose en el Real Museo²⁹. La efectividad de estos traslados queda documentada en junio de 1848 por la noticia publicada en *El Heraldo* el 4 de dicho mes, en la que se daba cuenta del movimiento de los retratos, y que ya fue recogida por Azanza³⁰:

“En la tarde de ayer 3 se dignó S. M [...] visitar el real museo de pinturas deteniéndose particularmente en las salas recién dispuestas [...] para contener por orden cronológico y de dinastías, los retratos de todos nuestros monarcas, [...] contiene completas las dinastías de Austria y de Borbón, y un crecido número de retratos de reyes de Aragón

y de Navarra y de los condes de Barcelona, serie única en Europa recogida en los palacios y sitios reales por el señor Madrazo, celosísimo director del museo [...]”³¹.

Para la representación de aquellos monarcas de quienes se carecía de retratos, José de Madrazo recurrió a las diversas fuentes iconográficas que poseía a su alcance. Por un lado, una de las referencias fundamentales fue la serie de esculturas policromadas que se encontraban en el Alcázar de Segovia, que habían sido copiadas por Hernando de Ávila por encargo de Felipe II en su *Retratos, Letreros e Insignias de los Reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia ordenado por el mandado del Católico Rey Don Felipe II Nuestro Señor. Año 1594*, manuscrito que pasó a formar parte de los fondos del Museo del Prado³².

Por otro lado, se llevó a cabo un trabajo sistemático de recogida de datos *in situ*, mediante el desplazamiento de un equipo especializado a distintos enclaves donde se conservaban efigies, principalmente, sepulcros reales. Este procedimiento supuso el traslado de escultores, encargados de obtener mascarillas a partir de las estatuas yacentes, así como de pintores, responsables de realizar apuntes sobre anatomía e indumentaria³³. Un testimonio que lo corrobora es el desplazamiento para la toma de apuntes a la catedral de Toledo, donde se encontraban buena parte de la dinastía Trastámara. Concretamente, la minuta de oficio remitida por José de Madrazo a Calixto Ortega Matamoros, fechada el 30 de agosto de 1848:

“[...] Para sacar los dibujos y mascarillas en yeso [...] de los enterramientos de los señores reyes de Castilla D. Enrique II, D. Juan I y D. Enrique III, he comisionado a usted [...] a cuyo efecto espero pasará a la Capilla de los Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo [...]”³⁴.

Las efigies realizadas *ex profeso* para la serie ascendieron a un total de ochenta y siete³⁵, ejecutadas entre 1848 y 1862 por un conjunto de cuarenta y ocho pintores. La selección de

28 Díez, 2007: 19:00-25:00.

29 Debido al límite de extensión no se incidirá en los detalles de las obras ya existentes en las colecciones reales, tan solo en los lienzos de nueva ejecución.

30 Azanza, 2014: 88.

31 *El Heraldo*, 4 de junio de 1848: 4.

32 D006407, adquirido por José de Madrazo a Fernanda Muñoz de Foxá con destino al Real Museo.

33 Díez, 2010: 65-66. Orihuela/De Castro, 2008: 452.

34 *Minuta de oficio remitida por Madrazo a Calixto Ortega*, 1848, AMP, Caja 106, Leg. 13.1, Exp. 11, Doc. 9.

35 Díez, 2006: 105.



Fig. 2. Isidoro Santos Lozano Sirgo, *Isabel II* (obra copiada de Federico de Madrazo y Kuntz), 1848, óleo sobre lienzo, P007380, Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Pontevedra. ©Museo Nacional del Prado.

estos recayó directamente en José de Madrazo, quien optó por elegir artistas contemporáneos, de trayectorias y calidades desiguales, pero todos ellos tenían en común la cercanía personal, siendo algunos sus familiares o discípulos³⁶. Es precisamente la juventud de sus autores y el encorsetamiento de las medidas lo que explica que las calidades estéticas no primen en la serie, siendo la obra más destacada la de Eduardo Rosales en cuanto a nivel artístico se refiere³⁷.

Los retratos más emblemáticos, como *Don Pelayo* e *Isabel la Católica* fueron confiados a su hijo Luis de Madrazo; la cabeza de toda la serie, *Ataúlfo*, a su nieto Raimundo de Madrazo³⁸; o *Fernando el Católico* a su discípulo Bernardino Montañés³⁹. Isidoro Santos recibió el encargo de copiar el *Retrato de Isabel II* y Francisco Sainz el de *El rey Francisco de Asís, con uniforme de capitán general* —ambos retratos originales de Federico de Madrazo—.

36 Orihuela/De Castro, 2008: 452.

37 Díez, 2007: 19:00-25:00.

38 *Idem*, 2010: 69.

39 Azanza, 2014: 87.

Las minutas de oficio se conservan actualmente en el Archivo del Museo del Prado. A continuación, se reproduce a modo de ejemplo, la dirigida a Carlos Múgica para la ejecución del retrato de Urraca, una de las mujeres gobernantes incorporadas con la finalidad de reivindicar la valía del sexo femenino para el trono:

“[...] En virtud de la facultad que me concede la Real Orden de 21 de marzo de 1847 he tenido por conveniente encargar a usted haga el retrato de la Reina de Castilla y León Doña Urraca; avistándose usted con el Conserje de este Real Establecimiento para que le manifieste las dimensiones de que ha de constar el indicado retrato, y abonándole dos mil reales vellón por su ejecución. [...]”⁴⁰.

Una fuente primaria relevante para el estudio de la serie es el *Libro de Registro de Salida de Correspondencia del Museo del Prado, 1839-1870*⁴¹. Este constituye un testimonio directo donde se recogen los encargos, aportando datos sobre la datación, procedencia y fuentes iconográficas, así como el precio acordado de cada uno de los retratos⁴².

Todos los lienzos, salvo algunos correspondientes a reinas medievales —Ermesinda y Usenda—, poseían cartelas sencillas situadas en la parte inferior, en las que únicamente se consignaba el nombre del monarca y la fecha de su fallecimiento. Esta serie era la única junto con la de la galería de retratos del Ministerio de la Gobernación que mantenía las inscripciones inferiores. Esta última era más compleja, ya que también explicaba su vinculación con el ministerio, los cambios de denominación y la estructura de este⁴³.

La realización de los retratos se prolongó hasta la década de 1860, momento en el que la dirección del museo ya no recaía en José de Madrazo, sino en su hijo Federico. La intención originaria de la galería favoreció la integración de los retratos antiguos en las colecciones del museo. Únicamente las obras ejecutadas *ex novo* mantuvieron su identidad como serie, encontrándose conformada por ochenta y siete retratos, todos ellos de idénticas dimensiones —2,24 x 1,40 metros—. La secuencia comenzaba con Ataúlfo

40 *Minuta de oficio de Madrazo a Carlos Múgica*, 1850, AMP, Caja 106, Leg. 13.1, Exo. 11, Doc. 21.

41 *Libro de Registro de Correspondencia del Museo*, 1839-1870, AMP, Caja 1339, Leg. 12.129, Exp. 2.

42 Díez/Gutiérrez/Martínez, 2015: 29.

43 Martínez, 2023: 85-86.



Fig. 3. Raimundo de Madrazo y Garreta, *Ataúlfo*, 1858, óleo sobre lienzo, P006093, Museo Nacional del Prado, depositado en el Congreso de los Diputados. ©Museo Nacional del Prado.

y culminaba con los Reyes Católicos⁴⁴, a los que se sumaban las efigies de Isabel II y Francisco de Asís.

Cabe destacar que, a pesar de que los ochenta y siete retratos fueron realizados *ex profeso* por un total de cuarenta y ocho pintores distintos, la serie presenta una notable coherencia estilística. Aunque la mayor parte de las obras se ejecutaron en la segunda mitad del siglo XIX, su estética se mantiene más próxima a los postulados de inicios de la centuria, en los cuales se había formado el propio José de Madrazo: academicismo; idealización de los personajes; hieratismo e inexpresividad; atributos regios; y fondos con escenografías de poder. En conjunto, todos estos elementos configuran un discurso visual unitario, concebido para construir una memoria e identidad nacional acorde con los intereses ideológicos del Estado.

44 Díez, 2010: 68.

Por último, debe resaltarse la selección de la Historia de España realizada por el liberalismo isabelino para la serie analizada: se inició con la monarquía visigoda; enfatizó a los reyes asturianos; y omitieron el periodo andalusí —considerándose los ocho siglos de dominación musulmana como un paréntesis nacional⁴⁵—. Este planteamiento se inserta en el contexto del afianzamiento del Estado liberal y de la construcción de la identidad nacional de las décadas centrales del siglo XIX, produciéndose durante el reinado de Isabel II la reconstrucción del pasado español. En este marco se configuró un canon historiográfico, encabezado por la *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta nuestros días* de Modesto Lafuente. Esta obra aportaba un modelo oficial de interpretación del pasado español, el cual se transmitió a otros instrumentos de divulgación cultural. Su punto de partida fue el concepto de nación como principio organizador de la Historia de España, considerando a la monarquía visigoda como una etapa clave en la consolidación de la nación por su soberanía territorial. Así lo sintetizó Juan Cortada: “El trono que ocupa Isabel II es el mismo que levantó Ataúlfo y cuyo pedestal salvó Pelayo. Desde Ataúlfo, pues, hay verdadera historia de España independiente”⁴⁶.

La apropiación del pasado visigodo no fue exclusiva del periodo isabelino, ya había sucedido durante el siglo XVIII bajo el reinado de los Borbones —esculturas de los visigodos de la fachada del Palacio Real— e incluso en el XV con Enrique IV —sala de los Reyes del alcázar de Segovia⁴⁷—. El liberalismo la reforzó al considerar los concilios como precedentes del parlamentarismo, el expansionismo godo como germen de los imperios españoles y la unidad religiosa como factor clave para considerarlos los fundadores del primer Estado-nación⁴⁸.

Todas estas cuestiones tenían la finalidad de crear una idea de nación, que como bien define Benedict Anderson: “es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. A lo cual se debe añadir la observación de Gellner: “el nacionalismo no es el despertar de las naciones a la autoconciencia, sino que inventa naciones donde no existen”⁴⁹.

45 Pérez, 2001: 13.

46 Esteban, 2008: 90-94.

47 Moreno, 2021: 13. Nogales, 2024: 838.

48 Pérez, 2001: 14.

49 Anderson, 1996: 101.

4. Dispersión

Para comprender el proceso de dispersión se debe tener en cuenta los acontecimientos históricos y políticos acaecidos, fundamentalmente, la revolución de La Gloriosa. Esta tuvo repercusiones en el arte, una de las más importantes fue la nacionalización del Real Museo de Pintura y Escultura, así como la sustitución de su entonces director Federico de Madrazo por Antonio Gisbert⁵⁰. Estos hechos demostraron la consolidación de la noción de patrimonio artístico nacional: de bienes privados de la Corona a bienes nacionales; quedando patente que desde la Guerra de la Independencia hasta la revolución de 1868 la historia institucional de los museos españoles estuvo marcada por la historia política del país⁵¹.

La serie nunca llegó a exhibirse íntegramente en las salas del Real Museo, tras los acontecimientos de 1868, los lienzos se dispersaron por el territorio peninsular, donde corrieron mejor o peor suerte⁵². Debido a la extensión limitada de este trabajo tan solo se detallarán brevemente tres depósitos⁵³: el del Tribunal Supremo, donde perecieron varios lienzos; el de Santiago de Compostela, por haber sufrido deterioros; y el realizado en el Congreso al haber sido el último cronológicamente hablando.

Una de las primeras referencias documentadas acerca del desmantelamiento de la serie, ya recogida por Azanza⁵⁴, proviene de Francisco María Tubino y Oliva, periodista y crítico de arte, quien en 1872 redactó lo siguiente acerca de los lienzos:

“[...] hemos visto deshacerse la hermosa colección de retratos reunida en la sala de descanso, así como la sala denominada regía⁵⁵, que parece se ha transformado en morada de algunos empleados del establecimiento. La colección de retratos era

importantísima y no podemos creer que el hecho de referirse a la dinastía derrocada en septiembre de 1868, justifique un acuerdo que censuran a una voz cuantos aman las bellas artes[...]”⁵⁶.

La distribución de los lienzos se produjo en varios lotes, entre los destinos documentados se encuentran los siguientes: Tribunal Supremo, Biblioteca Nacional, Basílica de Covadonga, Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, Diputación Provincial de Lugo, Diputación de Pontevedra, Universidad de Zaragoza, entre otros⁵⁷. Asimismo, parte de la serie se depositó en el Palacio Arzobispal de Madrid, en la Embajada de España en Londres o en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú en Barcelona⁵⁸.

El depósito más numeroso fue el del Tribunal Supremo, con un total de veinticuatro lienzos⁵⁹. Su edificio, el Palacio de las Salesas, sufrió un incendio en 1915, desapareciendo una parte significativa de retratos, concretamente trece⁶⁰, suponiendo una pérdida irreparable para la integridad del proyecto iconográfico. Los que se salvaron, como *Juan I o Sisebuto*, regresaron al Museo del Prado ese mismo año. Posteriormente, fueron trasladados al Alcázar de Segovia, de donde volvieron de nuevo al Prado en 2004, para ser definitivamente depositados en el Congreso de los Diputados en 2006⁶¹.

Los retratos, custodiados inicialmente por la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, fueron trasladados posteriormente a la catedral de la misma ciudad. Algunas de estas obras sufrieron un notable deterioro, Pérez Sánchez constató en 1966 que varios lienzos fueron utilizados como material de cubrición de oquedades, lo que supuso una degradación por la acción de la lluvia y de las aves⁶². Finalmente, las obras regresaron al Museo del Prado, integrándose muchas de ellas en el fondo de la Cámara Baja.

El último gran depósito, cronológicamente hablando, fue el efectuado en 2006 al Congreso de los Diputados. Este conjunto estaba integrado por veintiún retratos pertenecientes a la serie regía, entre los que se encontraba por ejemplo el de *Doña*

50 Hernando, 1987: 57.

51 Géal, 2005: 273.

52 Pérez, 1989: 33-34. Díez, 2015: 29. Orihuela/De Castro, 2008: 453.

53 Toda la información sobre cada uno de los depósitos de los lienzos integrantes de la serie se encuentra en Díez/Gutiérrez/Martínez, 2015, en cada una de las entradas de las obras.

54 Azanza, 2014: 88.

55 Sobre la sala de descanso y la sala regía existe un trabajo que detalla en profundidad las diferentes modificaciones sufridas, desde sus orígenes en 1819 hasta principios del siglo XX, donde destaca la realizada durante la dirección de Antonio Gisbert: tras el derrocamiento de Isabel II lo despojó de las efigies reales. Para más información véase Martínez, 2019.

56 Tubino, 1872: 519-520.

57 Pérez, 1989: 34.

58 Díez/Gutiérrez/Martínez, 2015: 90-140-186-492.

59 Pérez, 1989: 34.

60 *Ibidem*: 125-129-132-140-167-181-228-401-511-536-556-593.

61 Díez/Gutiérrez/Martínez, 2015: 80-511.

62 Pérez, 1989: 34.

Urraca. El depósito fue aceptado por la Cámara Baja el mismo año, acordando la restauración de las obras que así lo requiriesen⁶³. Su finalidad era reunir una parte sustancial de la colección, así como evaluar su estado de conservación y garantizar su exposición en un lugar emblemático⁶⁴.



Fig. 4. Carlos Múgica Pérez, *Doña Urraca*, 1857, óleo sobre lienzo, P006095, Museo Nacional del Prado, depositado en el Congreso de los Diputados. ©Museo Nacional del Prado.

5. Conclusiones

La *Serie cronológica de los reyes de España* permite comprender con claridad el papel central del arte como instrumento de legitimación política y dinástica en la España del siglo XIX. La galería proyectada bajo el reinado de Isabel II, por iniciativa de José de Madrazo, se inscribe en una larga tradición europea siguiendo modelos consolidados, como los de Francia o Inglaterra. España asumió a imagen y semejanza estas tendencias, aunque de forma tardía, desarrollando un proyecto de gran alcance iconográfico y con

voluntad de institucionalizar el retrato histórico dentro del entonces Real Museo. La historia material de la serie revela las profundas consecuencias que tuvieron sus sucesivos depósitos y traslados, demostrando la influencia de las distintas formas políticas en el arte y quedando el proyecto fragmentado entre múltiples instituciones sin criterio alguno.

A pesar de la importancia histórica y artística de la serie, no existe hasta la fecha un estudio monográfico exhaustivo que aborde de manera global el origen, el encargo, la ejecución y la trayectoria material de cada uno de los lienzos, tanto de los ochenta y siete realizados *ex profeso* como de aquellos procedentes de las colecciones reales. No obstante, las fuentes primarias necesarias para emprender una profunda investigación de esta naturaleza sí se conservan. En este sentido, la serie constituye un campo de estudio aún abierto, que requiere un análisis sistemático capaz de integrar la dimensión artística e institucional que ostentó, siendo este estudio una primera aproximación.

Bibliografía

- Afinoguénova, Eugenia (2019): *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid: Cátedra.
- Anderson, Benedict (1996): "La comunidad imaginada". En *Debate Feminista*, 13, México, pp. 100-104.
- Azanza López, José Javier (2014): "Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de la Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26, Madrid, pp. 83-97.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2018): "Retratos de la Serie Cronológica de los Reyes de España depositados en el Museo de Covadonga". En De la Madrid Álvarez, Vidal. (ed.): *Museo de Covadonga. Catálogo de sus colecciones*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 236-239.
- Chilot, Étienne (2025): *La galerie des rois de France au château de Versailles*. Rouen, Le Charmois.
- De Madrazo López de la Calle, Mariano de (2018): *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación/Casimiro.
- Díez García, José Luis (1995): *Federico de Madrazo y Kuntz (1885-1894)*. Madrid: Museo del Prado.

63 Orihuela/De Castro, 2008: 431.

64 *Ibidem*: 453.

- (2006): “Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX”. En Anes Álvarez de Castrillón, Gonzalo/Manso Porto, Carmen (Coord.): *Isabel la Católica y el Arte*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 97-126.
 - (21 de noviembre de 2007): *Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado* [Conferencia]. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/historia-de-las-colecciones-del-siglo-xix-del/d629669a-e8a4-45bf-b03f-36d008c2efa4>
 - (2010): *La pintura isabelina. Arte y Política*. Madrid: Real Academia de la Historia.
 - (dir.)/Gutiérrez Márquez, Ana/Martínez Plaza, Pedro José (2015): *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Esteban de Vega, Mariano (2008): “La batalla por el pasado en el liberalismo de la España isabelina”. En Carantoña Álvarez, Francisco, Aguado Cabezas, Elena (Eds.): *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX. Los Sierra Pambley y su tiempo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Géal, Pierre (2005). *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIe - XIXe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- González Navarro, Carlos (2020): “Reinas intrusas”. En García Navarro, Carlos (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 122-129.
- Gutiérrez Lloret, Rosa Ana, Mira Abad, Alicia (2014): “Ser reinas en la España constitucional. Isabel II y María Victoria de Saboya: legitimación y deslegitimación simbólica de la monarquía nacional”. En *Historia y Política*, 31, pp. 139-166.
- Hernando Carrasco, Javier (1987): *Las bellas artes y la revolución de 1868*. Madrid: Ethos-Arte.
- Jordán de Urries y de la Colina, Javier (1998): “José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico”. En Díez García, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Lavaux, Marion (2021): “Le visage de l'histoire: le portrait au musée historique”. En Coulon, Bastien (ed.): *Les galeries historiques de Versailles au XIXe siècle: origine, organisation, réception*, pp. 45-64. Centre de recherche du château de Versailles.
- Martínez Plaza, Pedro José (2019). *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (2021). “El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas”. En *Potestas*, 18, Castellón, pp. 141-167.
 - (2023): “Memoria y “justo tributo”: las galerías de retratos en los ministerios españoles (1833-1931)”. En *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, Madrid, pp. 83-105.
- Moreno Martín, Francisco Jose (2021). “El eterno retorno del reino visigodo. Relecturas desde la heterodoxia”. En *Intus-Legere Historia*, 15, 2, pp. 8-31.
- Nogales Rincón, David (2024): “La galería de la sala de reyes del alcázar de Segovia: ejes ideológicos y líneas historiográficas de un proyecto regio cuatrocentista”. En *Espacio, tiempo y forma. Serie III Historia Medieval*, 37, Madrid, pp. 813-854.
- Orihuela Maeso, Mercedes/De Castro Sánchez, María Teresa (2008): “Presencia del Museo del Prado en el Congreso de los Diputados”. En *Revista de las Cortes Generales*, núm. 73, primer trimestre, Madrid, pp. 427-493.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio (2001). “Los mitos fundacionales y el tiempo de la unidad imaginada del nacionalismo español”. En *Historia Social*, 40, pp. 7-27.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1989): *La serie iconográfica de los reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*. Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2013): “Junta de Iconografía Nacional (1876-1961) y el retrato del poder”. En Mínguez, Víctor (ed.): *Las Artes y la Arquitectura del poder*, pp. 271-296.
- Saumarez Smith, Charles (1997). *The National Portrait Gallery*. Londres. National Portrait Gallery Publications.
- Serrano Coll, Marta (2015): *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
- Tormo y Monzó, Elías (1916): *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid. Imprenta San Mateo.
- Tubino y Oliva, Francisco María (1872): “Crítica artística. El Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes y el catálogo del señor Madrazo”. En *Revista de España*, XXIX, Madrid, pp. 518-530.