



Memoria y “justo tributo”: las galerías de retratos en los ministerios españoles (1833-1931)¹

Pedro J. Martínez Plaza²

Recibido: 15 de febrero de 2023 / Aceptado: 22 de abril de 2023

Resumen. El estudio de las diferentes iconotecas creadas en los ministerios, así como en otras instituciones públicas y oficiales, permite conocer el sentido y evolución de las galerías de retratos oficiales desde la creación de la primera (que tuvo lugar en 1848, aunque con carácter retroactivo) hasta la llegada de la Segunda República. Además, se analizan con detalle aquellos proyectos de especial interés, bien porque sirvieron de modelo para otros posteriores o porque su planteamiento y configuración se diferencian del resto.

Palabras clave: pintura siglo XIX; iconotecas; Antonio María Esquivel; Manuel García Barzanallana

[en] Memory and “fair tribute”: the portrait galleries in Spanish ministries (1833-1931)

Abstract. The study of different portrait galleries in Spanish ministries and in other public bodies allows us to know their meaning and evolution between 1848 (when the first gallery was created with a retroactive application) until the Second Republic. Notably, the article focuses on several projects of portrait galleries. Some of them served as a model for the following galleries, and other ones displayed a particular approach.

Keywords: Century Painting, portrait galleries, Antonio María Esquivel; Manuel García Barzanallana

Sumario: Introducción. 1. La galería de retratos de la Gobernación y el origen de las iconotecas ministeriales. 2. Las galerías ministeriales a partir del Sexenio Revolucionario. El Ministerio de Fomento. 3. Otras iconotecas ministeriales. Los casos del Ministerio de Ultramar y del Ministerio de Hacienda. 4. Los retratos reales. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas. 6.1. Fuentes de archivo. 6.2. Fuentes Hemerográficas. 6.3. Bibliografía. 7. Anexo.

Cómo citar: Martínez Plaza, P. J. (2023). Memoria y “justo tributo”: las galerías de retratos en los ministerios españoles (1833-1931). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, 83-105.

¹ Agradezco la ayuda prestada durante esta investigación especialmente a Luz Pérez Torres, así como a Covadonga de Quintana, Francisco Santos Moro, Pablo Ramírez, Yolanda Cardito y el personal de la Universidad Politécnica de Madrid y los Ministerios de Hacienda e Interior. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Políticas para la legitimación nobiliaria: semejanzas, disimilitudes y apropiaciones en el coleccionismo entre la nobleza y la burguesía española (1788-1931)*, PID2019-107636GA-I00.

² Museo del Prado, Madrid.
ORCID: 0000-0002-2328-4371.
E-mail: pedroj.martinez@museodelprado.es.

Introducción

A lo largo del siglo XIX, numerosas instituciones españolas, de diverso rango y condición, crearon sus propias galerías de retratos, en las que se fueron incluyendo, normalmente, a los titulares y máximos responsables de cada una de ellas, e incluso a otras personalidades vinculadas a aquellas. Se trata de un proceso que, aunque con algunos antecedentes a finales del siglo XVIII –sobre todo en la Real Academia Española (Quintana, 2019: 75), la Real Academia de la Historia (González y Frutos, 2001) y el Banco de San Carlos (Tedde, 1988; Glendinning y Medrano, 2005)-, comenzó a implantarse durante las reestructuraciones ministeriales del reinado de Isabel II y acabó consolidándose en el último tercio del XIX y en el cual los ministerios desempeñaron un papel esencial. Como se demostrará, fue en el seno de estos departamentos gubernamentales donde se regularizaron estas iconotecas, que pronto fueron instauradas en otros organismos e instituciones, no siempre de carácter estrictamente público. El sentido de estas galerías se alteró, en buena medida, con la llegada de la Segunda República (1931), no solo porque entonces se normalizaron diversos cambios en los términos representativos de los retratos, sino también porque el nuevo régimen implicó la supresión de las efigies reales.

La descontextualización de muchas de las colecciones ministeriales – por los diversos traslados de sede o por la transferencia de titularidad de las obras a otras carteras o departamentos a causa de las continuas reorganizaciones – y la falta de estudios rigurosos sobre el patrimonio material de muchos de ellos (VV.AA., 2018) ha provocado que en la actualidad se desconozca el sentido original de muchas de estas obras y las circunstancias de su creación; de tal modo que la mayoría de ellas se encuentran desmembradas o repartidas en diferentes lugares. El estudio de estas colecciones ministeriales, así como de las fuentes documentales – a pesar de la parquedad de algunas de las mismas – permite abordar estos aspectos y analizar también la evolución, el significado y la fortuna de estos proyectos.

1. La galería de retratos del Ministerio de la Gobernación y el origen de las iconotecas ministeriales

A la luz de las fuentes consultadas, podemos considerar que la primera iconoteca ministerial que se creó fue la del Ministerio de la Gobernación del Reino en 1848. En agosto de ese año *El Clamor público* daba la noticia del proyecto de instalación en una de las salas que ocupaba la secretaría de Gobernación, de una iconoteca que contuviera todos los retratos de los que habían sido sus ministros desde 1833³. Se indicaba que sería Antonio María Esquivel (1806-1857), pintor sevillano residente en Madrid y vinculado a los círculos liberales, el encargado de tal proyecto, y se realizaba también una acotación que para nosotros tiene un gran interés: “aunque los ministros progresistas que ha habido se nieguen por decoro propio a dejar sacar su facsímile siempre ofrecerá interés el ver convertido un ministerio en sacristía de catedral”. En efecto, la supuesta reacción de determinados ministros ante tal plan indi-

³ *El Clamor público*, 11 de agosto de 1848. Contestado por *El Heraldo*, 12 de agosto de 1848.

caría la novedad del mismo y la ausencia de otros similares o precedentes que hubieran convertido ya en habitual para entonces tal costumbre, como sucedería en el último tercio del siglo. Se trataba, por tanto, de una iniciativa totalmente novedosa, sin antecedentes: en efecto, cuando pocos años antes Ignacio de Castilla había realizado su retrato tipo de la figura de un ministro en *Los españoles pintados por sí mismos* (Castilla, 1843), construyó la crítica del personaje a través de la decoración pictórica del edificio ministerial (en este caso el Palacio de Godoy) pero sin alusión alguna a una supuesta galería de retratos ministeriales, lo que prueba que esta práctica aún no existía.

Por otro lado, parece claro que el origen del proyecto del Ministerio de la Gobernación estuvo en las iconotecas catedráticas, como las de Toledo y Burgos, y no en otras de carácter laico existentes ya entonces, como la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Alonso, 2018 y 2019), quizá porque ésta carecía de relevancia o no era suficientemente conocida fuera de los ámbitos artísticos. De hecho, las características de esta galería ministerial remiten a aquellas: el formato elegido -efigies de medio cuerpo, normalmente sin manos, inscritas en óvalos-, la inscripción inferior identificativa y muy prolija en sus datos y el peso de la ordenación histórica. Creemos que la creación de esta iconoteca debe vincularse directamente con determinados hechos. Por un lado, la publicación del Real decreto de 20 de octubre de 1847, que reorganizaba el Ministerio de la Gobernación del Reino, y su traslado a la Real Casa de Correos (hoy sede de la Comunidad de Madrid), cuyo interior fue reacondicionado por este motivo. Por otro lado, a finales de 1847 se había emitido una Real Orden (el 1 de diciembre) en la que se creaba la que luego pasaría a ser conocida como la *Serie Cronológica de los Reyes de España*: una galería que reuniría en el Real Museo (hoy Museo del Prado) las efigies de todos los reyes de España y que fue impulsada por José de Madrazo, director de ese establecimiento (Díez, 2010: 59-70). Sabemos que hubo reacciones inmediatas a este plan por parte de otras facciones artísticas de la Corte, como el Museo Histórico Nacional (Gilarranz, 2018: 88-94), y es posible que esta de Gobernación también fuera una réplica al mismo, dada también la oposición de Esquivel (implicado además en ese proyecto de museo) a los Madrazo.

Aunque no existe documentación al respecto, es posible que esta galería de Gobernación fuera creada durante el mandato de Luis José Sartorius, conde de San Luis (Rojas y Andrés, 2015: 55), pero no resulta descabellado pensar en el protagonismo que pudo tener en la misma su antecesor, Patricio de la Escosura, el último ministro anterior a la remodelación de 1847. Este insigne escritor era muy cercano a Esquivel, pues compartían membresía en el Liceo Artístico y Literario y Esquivel lo había incluido en *Los poetas contemporáneos* (Museo del Prado). Además, es cierto que el retrato de Sartorius no fue hecho hasta 1876 por José María Romero. Finalmente faltaría por conocer si esta colección de retratos se mantuvo dispuesta en una misma sala: de los planos de la reforma de la Real Casa de Correos (VV.AA., 1998: 96-97) no puede deducirse que así fuera, ya que, además las estancias en las que quedaron divididas las diferentes plantas difícilmente facilitaban una disposición ordenada y continuada. La galería debió desmembrarse posiblemente tras la Guerra Civil, aunque una buena parte de las obras se conserva aún en el Ministerio del Interior (cuya sede se encuentra en el antiguo Palacio de los Condes de Casa Valencia).

Gracias a las fotografías tomadas con motivo de la *Exposición Nacional de Retratos* celebrada en Madrid en 1902⁴, al catálogo de la muestra⁵ y al estudio de las obras conservadas en ese ministerio, se puede realizar una aproximación bastante certera al sentido original de esta “galería de retratos”, concepto con el que se la denominó en la prensa de 1848⁶.

Así, se trata de la más extensa, ambiciosa y uniforme de todas las galerías ministeriales. Esto se debe no solo a que la mayoría de las obras fueron pintadas por el mismo artista (Esquivel realizó al menos 32 de ellas), sino a que los continuadores mantuvieron hasta 1912 el mismo formato ovalado, que ya se ha descrito. La leyenda inferior no solo identifica al efigiado, sino que también explica su vinculación con el Ministerio y los cambios de denominación y estructura de este. Además, en la albanega inferior derecha cada uno tiene su número correlativo, menos Victoriano de Encima, en el cual se indica su condición de “Fundador” [fig. 1]: él ocupó de forma interina la cartera y estableció su estructura, pero nunca llegó a ser su titular. Ambas inscripciones, junto con la propia disposición de las obras, permitirían construir un relato histórico con mucha mayor claridad que en otros casos posteriores y vuelven a mostrar la especial originalidad de este proyecto.

El modelo, como se ha visto, deriva de la tradición representativa de los siglos XVII y XVIII y no fue replicado en ninguna otra iconoteca oficial posterior, posiblemente por considerarse ya superado por fórmulas más modernas, que el propio Esquivel empleó, además, en otras imágenes oficiales. Las cartelas de este tamaño y con tal entidad estaban ya en desuso para entonces, puesto que la única galería contemporánea que mantuvo la inscripción inferior fue la de la *Serie Cronológica*, ya citada, si bien era mucho más sencilla, ya que solo se indicaba el nombre del monarca y la fecha de muerte. De un formato similar a las efigies de Gobernación se emplearon solo en aquellas galerías que, aunque formadas en el siglo XVIII, siguieron creciendo ahora, pero ahí también acabó desapareciendo: así, en la de la Real Academia Española el retrato de *Martínez de la Rosa*, recibido en 1862, sería el último en presentar este elemento de la cartela, que había formado parte de todos sus precedentes. Esta tipología sería retomada, de modo casi excepcional, en la década de 1880 para los retratos de militares en el extinto Museo de Artillería, de los que se hablará más adelante.

Esquivel, que tuvo que ejecutar muchas imágenes póstumas, siguió completando el encargo para Gobernación hasta 1852, realizando desde el retrato del primer ministro hasta el de Patricio de la Escosura. La galería la continuarán, a partir de 1854, diferentes artistas, perdiéndose, como es evidente, la unidad estilística, pues muchos se hicieron ya en el último tercio de la centuria, por artistas como Eduardo Balaca, Alejandro Ferrant e Ignacio Suárez Llanos en las décadas de 1870 y 1880. La efigie de Demetrio Alonso Castillo, firmada por José Díaz Molina en 1912, es la última conservada con las características y el formato indicado (retrato inscrito en un óvalo y con cartela inferior).

Muchos de ellos aparecen con el uniforme de ministro, caracterizado sobre todo por los entorchados que decoran pechera y mangas y en los cuales se incluyen los

⁴ Fotografías conservadas en el Archivo Moreno (Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, signaturas: 04094-B al 04130_B).

⁵ *Exposición Nacional de retratos*, Madrid, Mateu, 1902.

⁶ *La España*, 10 de octubre de 1848.

ojos, alusivos a Argos Panoptes – figura de la mitología griega – y a la vigilancia constante y atenta como condición fundamental de cualquier cargo público, y con sus respectivas condecoraciones, mientras que otros visten tan solo con camisa y chaqueta. En este tipo de retratos oficiales, predominará desde entonces la primera de las opciones, que se constituye en la forma de representación de muchos de los ministros hasta 1931.

En las reordenaciones ministeriales de 1847 también se creó la Secretaría de Estado y del Despacho de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, que sería denominado Ministerio de Fomento a partir de 1851. Este hecho, y sobre todo la creación de la iconoteca de Gobernación (téngase en cuenta que las funciones de ambos departamentos habían estado fusionadas hasta entonces en un solo ramo), debieron estimular la siguiente galería, dedicada a los Ministros de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Así lo recogía la prensa, que al dar noticia de la de Interior apuntaba: “Dicen si en el ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas se trata de llevar a cabo el mismo pensamiento”⁷. Y en efecto, entre 1848 y 1850, José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), artista sevillano muy próximo a Esquivel, realizó cuatro retratos [fig. 2] de los diferentes titulares de esta nueva cartera de Comercio, a los que se añadió una copia anónima del original de Mariano Roca de Togores que había pintado Federico de Madrazo en 1849 (los cinco actualmente pertenecen al Museo del Prado, pero están depositados en el Ministerio de Fomento). El modo de representación y su iconografía implicaban algunas novedades respecto a los del Ministerio de la Gobernación y recogían aquellas fórmulas que los diferentes retratistas residentes en la Corte, como Federico de Madrazo, habían comenzado a aplicar desde comienzos de la década de 1840 en imágenes oficiales. Representados de tres cuartos –ya fuera de pie o sentados-, carecían de la identificación con letras capitales que sí tuvieron los de Gobernación pero, en cambio, recreaban el interior de los despachos ministeriales, ricamente alhajados y con la mesa de trabajo, sobre la que destacan el tintero y los documentos, que a veces porta también en la mano el personaje, en un gesto de supuesta instantaneidad que busca, sobre todo, subrayar el carácter laborioso de la administración y la implicación de sus responsables. Este esquema de representación permanecería con muy pocos cambios hasta la Segunda República y acabó codificándose muy pronto, sirviendo también a otro tipo de retratos de carácter oficial, ya no solo de ministros, y no destinados únicamente a instancias oficiales: en efecto, muchas efigies realizadas para la familia o el domicilio particular del representado mantuvieron estos mismos esquemas, como el de *Alejandro Mon* – comenzado por Vicente López en 1850 – (donado por el hijo del retratado al Museo del Prado). Décadas más tarde, Luis de Llanos (1892: 10), pintor, ironizaba así en una peculiar autobiografía sobre los atributos que formaban parte aún a finales de siglo de estas imágenes:

pinté retratos, en fin, de caballeros metidos en la bodega; y aunque estaban dibujados con los pies y pintados con la más candorosa malicia, como yo tenía voluntad, atrevimiento y mi poquito de máculas, sobre todo en ciertos detalles, como por ejemplo el libro que cogía entra sus pecadoras manos la víctima retratada, y el tintero que yacía sobre la mesa, o el bonete en el retrato del señor Deán, me salían materialmente hablando ¡Dios de Dios!.

⁷ *El clamor público*, 11 de octubre de 1848.

Como ya se ha señalado, a partir de la Segunda República los ministros casi nunca vestirán el uniforme reglamentario, ni lucirán condecoraciones, pero sí se mostrarán a menudo en el interior de su despacho; es el caso, por ejemplo, de *Marcelino Domingo Sanjuán* de Enrique Segura (Ministerio de Educación y Formación Profesional) el primero en ocupar la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes en el nuevo régimen. La galería del Ministerio de Comercio se interrumpió en 1851, cuando se creó el Ministerio de Fomento propiamente dicho. Desde entonces, y hasta la caída de la monarquía en 1868, este tipo de proyectos carecieron de continuidad, paralizándose también la galería de Gobernación, en la que Esquivel entregó su último cuadro en 1852. Tampoco consta que se comenzara ningún otro proyecto similar en otro ministerio.

Esta especie de parálisis coincidió con el nacimiento de diferentes iniciativas que, en torno a este tipo de imágenes, tomaron sobre todo algunos órganos colegiados, instituciones docentes y otros centros oficiales, aunque el alcance de todas ellas fue muy limitado. Como en el caso de los ministerios, la información documental sobre estos encargos es escasa, o inexistente, y resulta difícil establecer la justificación de cada una de estas acciones, puesto que muchas veces en las reuniones y juntas no se trataba sobre estos encargos y, por lo tanto, no aparecen en las respectivas actas.

Es el caso de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, donde en 1859 llegaba desde Rusia una copia del retrato de *Agustín de Betancourt* (conservado en dicho centro), que había fundado la Escuela de Ingenieros de Caminos y Canales en 1802, posiblemente para el Museo que esta había comenzado a instalar en 1854. A él se sumaría en 1867 la efigie del que había sido también su director, Calixto Santa Cruz (conservado también en la Escuela) pintado por Federico de Madrazo. En las actas de la Escuela que hemos consultado no se encuentran referencias a estos encargos⁸, pero por las alusiones de la agenda personal de Madrazo parece que, al menos, este último debió ser encargado por el propio centro⁹. Durante estos años el propio Madrazo recibió encargos de retratos oficiales de otros lugares, como el Colegio de Abogados de Madrid, para el que pintó en 1856 el de Manuel Cortina y Arenzana (conservado en este Colegio), que había sido elegido decano en 1847 y ya por entonces estaba considerado como el principal impulsor del centro.

También se encuentran ejemplos similares en otros lugares. En 1866, Tomás Varela, oficial del archivo en el Banco de España, heredero del Banco de San Carlos y de su galería de retratos, propuso continuar esta, acudiendo a la fotografía, aunque los acontecimientos de septiembre de 1868 acabaron por frustrar su deseo (Portús, 2019: 36). La Real Academia de la Historia siguió con su paulatina tarea de completar la serie de sus directores, acudiendo normalmente a donaciones. Por otro lado, determinados museos continuaron incrementando sus colecciones de retratos históricos, como el Museo Real (con la *Serie Cronológica* ya indicada) y el Museo Naval (fundado como Museo de Marina), que, a pesar de sus sucesivos cambios de sede, vio incrementar sus retratos de personajes ilustres especialmente en torno a 1848 y 1853, sobre todo gracias a donaciones y al encargo de copias para los personajes más antiguos (González de Canales, 2000: 222, 224 y 225).

⁸ Archivo de la Secretaría de la Escuela de Ingenieros de caminos, canales y puertos de Madrid, Madrid, libros 1, 2 y 3.

⁹ Archivo del Museo del Prado, AP 17, exp. 11, 31 de mayo de 1867.

2. Las galerías ministeriales a partir del Sexenio Revolucionario. El Ministerio de Fomento

Como se verá más adelante, tras el derrocamiento de Isabel II, las numerosas instituciones sufrieron la desaparición de muchos de sus retratos, en ocasiones de forma violenta, produciéndose, en otros casos, la sustitución de efigies reales por otras de figuras relevantes. Así, en el Ayuntamiento de Barcelona se colocó, no sin polémica, el de George Washington¹⁰ y la Junta revolucionaria de Madrid recibió de Lino Fernández Baeza el de Rafael de Riego¹¹, que sustituyó al de la reina destronada. Como había sucedido en la década de 1850 en otras instituciones, en todos los casos se trató de aportes puntuales que no implicaron la creación de ninguna galería pictórica. Además, ambos ejemplos demuestran cómo en tiempos de inestabilidad política, las instituciones, pero también los ciudadanos, buscaban como modelo a los héroes o personajes ilustres del pasado.

La primera iniciativa de relevancia en este periodo procedería de una institución de carácter privado: el Ateneo Científico y Literario de Madrid acordó, en Junta General Extraordinaria celebrada el último día de diciembre de 1868, formar, “con objeto de dedicar un recuerdo a la memoria de las distinguidas personas que presidieron esta sociedad”, una galería de presidentes, que fue completada desde el principio con otra de socios ilustres (Labra, 1879; VV.AA., 2004), mucho más numerosa. La implicación y participación directa de parte de la intelectualidad española en esta sociedad y el buen ritmo al que fueron conformándose estas dos iconotecas (que siguieron manteniéndose separadas después del traslado al nuevo edificio de la Calle del Prado, donde se conservan hoy con la misma división), quizá sirvieron de estímulo para aquellas creadas a partir de 1871, tanto en Madrid como en otras provincias. Por ejemplo, en Sevilla, su Universidad comenzó a realizar en 1870 una Galería de Hombres Ilustres, especialmente sevillanos, encargando para ello diferentes copias (Falcón, 2001: 132-135). En Barcelona, la Academia Barcelonesa de Buenas Letras inauguraba la Galería de Catalanes Ilustres en septiembre de 1871; en Oviedo se creó la Iconoteca Asturiano-Universitaria (Canella, 2002) y el Arzobispado de Málaga comenzó con la suya en 1889 para disponerla en la Palacio Arzobispal; ese mismo año en Alicante se inaugura la de los “Hijos Ilustres” de la provincia. Además, muchas de las efigies del Ateneo madrileño serían copiadas en otras iconotecas, como la del Marqués de Duero en la del Senado de España, sirviendo, por tanto, esta galería de referencia en las décadas siguientes.

Resulta evidente que todos estos proyectos fueron consecuencia directa de La Gloriosa; sin embargo, en los diferentes manifiestos y decretos publicados en los meses finales de 1868 y en los primeros de 1869 sobre las bellas artes y la política (Hernando, 1987: 143-159) no encontramos ninguna propuesta con estas características. De hecho, la primera surge durante el reinado de Amadeo I (1871-1873), posiblemente estimulada por la galería del Ateneo, dado que muchos de sus miembros eran también destacados políticos y que, por lo ambicioso de su arranque, ya se encontraba muy avanzada.

¹⁰ *El Pensamiento español*, 8 de octubre de 1868.

¹¹ *La Iberia*, 13 de octubre de 1868.

Así, en 1871 el Congreso de los Diputados decidió comenzar su galería con el objeto de incluir a todos los Presidentes de las Cortes (Barón, 1989). Su origen, ya estudiado (Salvá, 1989: 98), estaría en la Comisión de Gobierno Interior de la Cámara, que en junio de 1871 acordó su puesta en marcha, estableciendo como inicio, al igual que en la galería de la Gobernación, el comienzo de la Regencia de María Cristina. Las diferentes actas relativas a este asunto evidencian hasta qué punto la calidad de los retratos –y también la fidelidad al modelo- se convirtió muy pronto en una preocupación, sobre todo en aquellos para los que no quedaba otra solución que la copia, por tratarse de personajes ya fallecidos, de los cuales en ocasiones solo quedaban imágenes de escaso valor. Para asegurarse de que en esos casos la obra tuviera calidad se acudió a algunos de los principales artistas coetáneos, sobresaliendo la labor de Ignacio Suárez Llanos.

Por su significación, la Galería del Congreso hubo de servir de referencia para las de los diferentes ministerios, algunas de las cuales comenzaron su andadura inmediatamente después de la creación de esta. El primero fue el Ministerio de Fomento, para donde se encargaron los primeros cuadros el 12 de diciembre de 1872. El oficio de esta comisión resulta de especial interés:

acordado hace tiempo constituir en este ministerio una galería de los ministros de Fomento que desde su creación han venido sucediéndose, como justo tributo a los servicios prestados en tan importante departamento, S.M. el Rey se ha servido disponer que se proceda a hacer los retratos de los Exmos. Sres. D. Severo Catalina arrebatado tempranamente a la consideración de sus conciudadanos por la muerte y el del Exmo. Sr. D. José Echagaray que tantos y tan buenos servicios ha prestado al país desde el puesto de Ministro de Fomento¹².

Otros encargos posteriores vuelven a hacer referencia a este mismo concepto –“galería de retratos de las distinguidas personas”–, arguyendo también como razonamiento para su realización el “justo tributo” que merecen¹³. El oficio de 1872 también recoge la necesidad de que los retratos tengan suficiente calidad, pues indica que deben corresponder “en su mérito artístico a las existentes en el ministerio”, esto es, a los de Gutiérrez de la Vega ya mencionados y que para entonces se encontraban en las dependencias que ocupaba dicho departamento en el antiguo convento de los Trinitarios Calzados de Madrid, donde se encontraba también el antiguo Museo de la Trinidad. Esta segunda etapa de la galería de Fomento sería, tras la ya citada del Ministerio de Comercio, la que creó la iconoteca hoy conservada como propiedad de este ministerio, pues los de Gutiérrez habían pasado ya entonces a depender orgánicamente del Museo Nacional de Pintura y Escultura, creado en 1872 con la fusión del Museo Real y del Museo de la Trinidad, en cuya sede estaban estos cuadros.

De nuevo, con carácter retroactivo, la secuencia de la galería empezaba con los ministros isabelinos y continuaba con los del Sexenio Revolucionario, sin que esto supusiera un cambio en los códigos representativos, puesto que unos y otros aparecen con su uniforme de ministro y diversas condecoraciones. No obstante, al menos en estos años, esta galería no estaba dispuesta en un mismo espacio. Así parece deducirse de las palabras de Federico de Madrazo, director de ese Museo Nacional

¹² AGA, Educación, caja 31/6787.

¹³ AGA, Educación, caja 31/6790, oficio de Benito Soriano Murillo, 5 de marzo de 1880.

(hoy Museo del Prado): al comentar el traslado al museo de las obras desde el Ministerio y antiguo Museo de la Trinidad, señala que se dejaron en el primero las existentes en “los despachos de algunos directores de Instrucción Pública y de Obras Públicas, en la sala donde se reúne el ministro de Instrucción Pública y en el despacho de Murillo [que había sido subdirector del antiguo Museo de la Trinidad] y de sus auxiliares”¹⁴. Tampoco consta que nunca después haya sido presentada de manera unitaria.

Como se ha apuntado, existió el compromiso inicial de mantener la calidad del conjunto, aspecto de gran interés que definiría la marcha de esta galería. El hecho de que el Museo Nacional de Pintura y Escultura dependiera orgánicamente de este mismo ministerio quizá explique tal preocupación. De hecho, algunos retratos fueron evaluados por la institución, previa instancia del director general de Instrucción Pública; así sucedió con el de *María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII, niño* pintado por José María Laredo¹⁵. Otros tantos encargos especifican la condición de que se procure siempre un “artista premiado en exposiciones generales de Bellas Artes”¹⁶.

No obstante, las sucesivas entregas fueron muy desiguales en este sentido. Para intentar subsanar tal problema, una Real Orden de 17 de febrero de 1888 estableció la creación de una junta o comisión destinada a la evaluación del mérito de los retratos. Compuesta en un principio por Carlos Luis de Ribera, como presidente, y Alejandro Ferrant Fischermans y Serafin Martínez del Rincón, como vocales. Los tres eran pintores de dilatada trayectoria: el primero fue reemplazado a su muerte en 1891 por Luis de Madrazo y el segundo en 1893 por Salvador Martínez Cubells, que, como aquel, había realizado numerosas imágenes oficiales. El proceso administrativo de los encargos a partir de entonces lo conocemos gracias a algunos expedientes de encargos, como el retrato de *Santos Isasa*, de Rafael Hidalgo de Caviedes (hoy en el Ministerio de Agricultura)¹⁷. Este recibió la orden en 13 de julio de 1892, advirtiéndole entonces del examen al que vería sometida su obra y estableciendo la cantidad a cobrar en 1750 pesetas. Acabado el cuadro, este fue examinado y la comisión determinó, en informe del 12 de mayo de 1893, que “no está terminado, por falta quizá de sesiones tomadas del natural”. El autor lo retocó y volvió a presentarlo el 8 de junio, obteniendo entonces ya el visto bueno.

La Comisión fue reformada por Real Orden de 2 de julio de 1894¹⁸, dado que se habían realizado algunos encargos a artistas poco competentes. Las reglas contenidas en este nuevo documento buscaban – nuevamente – asegurar la calidad artística, de ahí que se obligase a que los autores fueran artistas premiados con primeras medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero especificó ahora la preferencia para los que hubieran logrado tal reconocimiento en la especialidad del retrato. Lo más interesante de la Real Orden, emanada del gabinete del entonces ministro Alejandro Groizard, es sin embargo su exposición de motivos, de la cual puede deducirse el alcance público que se pretendía dar a tal galería de retratos, que

¹⁴ Archivo del Museo del Prado, AP 19, exp. 3: agenda de 9 de septiembre de 1884.

¹⁵ AGA, Educación, caja 31/6789.

¹⁶ AGA, Educación, caja 31/6790: oficio firmado por José Canalejas encargando un retrato a Ricardo de Madrazo, 12 de julio de 1888.

¹⁷ AGA, Educación, caja 37/6789.

¹⁸ Publicada en *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1894.

se buscaba convertir en “una página interesante de la historia del arte”, en “un notable y curioso Museo” en el que los artistas desearían figurar. Por eso se eligió a artistas premiados en Exposiciones Nacionales – como ya se había establecido en la década anterior – y ello permitió que participara, por ejemplo, Joaquín Sorolla. No consta que la comisión llegase a disolverse de forma oficial, pero sí sabemos que dejó de funcionar hacia 1900. Por Real Orden de 24 de marzo de 1901 se encargó a Luis Menéndez Pidal la efigie de *Eduardo Benot* (Ministerio de Fomento), sin que en ningún momento constase la necesidad de un examen previo, pues el pago se realizó de manera inmediata tras la entrega de la obra el 9 de mayo de 1901¹⁹. Por otra parte, no consta que esa intención de apertura pública llegase a materializarse.

En abril de 1900 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se desgajaba del Ministerio de Fomento. Su primer titular fue Antonio García Alix, que cesó el 6 de marzo de 1901. Pocos días después Salvador Viniegra solicitaba “se le conceda la honra de ser designado para ejecutar el retrato del primer ministro [...] con destino a la galería de retratos del Ministerio”²⁰. Es decir, a pesar de esta división, los nuevos titulares permanecerían colgados al lado de los ministros de Fomento, como sucedió también con el de Álvaro de Figueroa, segundo titular, en 1905. La nueva y la antigua iconoteca debieron permanecer unidas más allá de 1914, pues los ficheros de la Junta Iconográfica Nacional (hoy en la Biblioteca Nacional de España) identifican como pertenecientes al mismo conjunto las obras que hoy pertenecen a los Ministerios de Educación y Formación Profesional (Utande, 1989), Agricultura, Pesca y Alimentación (VV.AA., 2018) y Transportes, Movilidad y Agenda Urbana (Ferro, 2003).

Dentro del Ministerio de Fomento surgieron otras iniciativas de gran interés vinculadas a la institucionalización del retrato histórico. Es el caso de la Iconoteca Nacional, creada por la Junta de Iconografía Nacional, órgano instaurado en 1876 y dependiente del citado ministerio, cuya intención era crear una galería de españoles ilustres, que acabó siendo nominada como Museo Iconográfico y cuyas obras se encuentra en la actualidad en el Museo del Prado (Rodríguez, 2013). Las actas de las primeras sesiones (1877)²¹ permiten dibujar las principales líneas del proyecto inicial y establecer su relación con otros de carácter institucional, pasados y presentes, así como el papel de Manuel García Barzanallana, marqués de Barzanallana. Su presencia en la creación de esta y otras galerías, como la del Senado – tratada más adelante – le otorga a este político un papel fundamental en este proceso. Fue el principal impulsor de esta Iconoteca, a juzgar por sus muchas aportaciones, y así se le reconoció a su muerte, cuando se indicó: “bien puede decirse que el Sr. Barzanallana fue el alma de la, en tal concepto, utilísima institución, llamada Junta iconográfica, por las especiales condiciones de carácter y actividad, no menos que por la erudición profunda y sorprendente que reunía” (García, 1892: 24).

Tras la decisión – tomada en la segunda sesión – de ubicar esta galería en el Museo del Prado, la previsión era llegar a colocar 800 retratos, para lo cual el marqués pensaba contar con obras procedentes de otras instituciones, también públicas, entre las cuales estarían las realizadas ya para los ministerios. Entre sus muchas propuestas destaca la de ofrecer un enmarcado uniforme de todas las obras, según

¹⁹ AGA, Educación, caja 31/6790.

²⁰ AGA, Educación, caja 31/6793: instancia de 18 de marzo de 1901.

²¹ AGA, Educación, caja 31/6734.

fueran de cuerpo entero, medio cuerpo o busto, lo cual resulta revelador del sentido unitario con el que concibió el conjunto. Puesto que las procedencias, estilos y formatos iban a ser variados, el enmarcado era la única manera de homogeneización, ya que ni siquiera las copias que la propia Junta encargó llegaron a tener unidad estética. Por otro lado, Barzanallana distinguió cuatro agrupaciones de “españoles ilustres”: artistas, escritores, militares y políticos. De todas ellas, nos interesa esta última, ya que Barzanallana incluyó a estadistas de la primera mitad del siglo XIX, como José María Queipo de Llano – VII conde de Toreno – y Francisco Martínez de la Rosa, cuyas efigies se encontraban, o lo estarían poco más tarde, en diferentes ministerios.

Considero que una de las causas por las que este proyecto naufragó fue la falta de financiación, que impedía no solo adquirir obras antiguas, sino también encargar copias de aquellas. Así, por ejemplo, para 1880 esta Junta disponía de 5.000 reales, una cantidad insuficiente si se tiene en cuenta que ese mismo año el Ministerio de Fomento estaba pagando retratos para su galería por 1.750 pesetas cada uno²². No extraña, por tanto, que el proyecto comenzara a diluirse a partir de 1888, acabándose desde entonces las adquisiciones. Hubo una última compra en 1900, cuando aquella primitiva iniciativa estaba totalmente olvidada: ese año se adquirió la efigie del propio Marqués de Barzanallana, de José María Galván, firmada en 1884 [fig. 3], lo cual no deja de ser relevante dada su implicación en el proyecto.

La galería del Senado debió de comenzarse después de las del Ministerio de Fomento y de la del Museo Iconográfico, posiblemente en 1878. También planteaba la necesidad de realizar retratos póstumos, al remontar su creación de nuevo a la regencia de María Cristina, en concreto al Estamento de Próceres, que comenzó en 1834. En este caso, las cartas del Marqués de Barzanallana demuestran el interés por encontrar imágenes originales que pudieran servir para las copias y la ardua labor que esta búsqueda conllevó. José María Galván y Eduardo Balaca se encargaron de copiar los retratos de los fallecidos a partir de los originales que sus familias habían conservado, entre 1879 y 1880²³. No obstante, el proyecto iconográfico de Barzanallana para el palacio del Senado era mucho más amplio (Miguel, 1999), pues existía la necesidad de diferenciarlo del resto de instituciones. En realidad, pretendía crear un “valhalla”, para lo cual se dispondrían por las diferentes estancias “cuadros y estatuas que reprodujeran las nobles efigies de los grandes varones que han honrado y servido a nuestra patria”, en el salón de conferencias “veinte retratos de los más célebres estadistas españoles” y en el de Sesiones “las nobles y veneradas efigies de aquellos Reyes y Reinas que ya por enlaces, ya por conquistas, han realizado la unidad de la patria y de la monarquía española” (Barzanallana, 1882). Finalmente, solo se hicieron los retratos de los presidentes de la institución, cuya secuencia, una vez completada con carácter retroactivo, pudo continuarse actualizando con regularidad desde 1880.

²² AGA, Educación, caja 31/6790: por orden de 9 de marzo de 1880 se estableció que Manuel Ojeda cobraría 1.750 pesetas por el retrato del Conde de Toreno.

²³ Archivo del Senado de España, His-0868-06, 07 y 09: expedientes relativos a diferentes retratos.

3. Otras iconotecas ministeriales. Los casos del Ministerio de Ultramar y del Ministerio de Hacienda

Los proyectos emanados desde el Ministerio de Fomento, así como las galerías del Congreso y Senado, supusieron un estímulo para otras instancias oficiales; y por ello, en la década de 1880, se sucede la creación de diferentes galerías, o la continuación de las empezadas décadas atrás. Así lo significaba entonces José Marcal, alcalde de Madrid, que buscaba crear su propia galería de antiguos regidores en el Ayuntamiento de la capital. En una de las solicitudes de retratos señaló que lo hacía “a imitación de la costumbre de antiguo establecida en los ministerios, academias y otras corporaciones”²⁴. En mayo de 1881 el Banco de España decide proseguir la que poseía ya desde la centuria anterior de sus gobernadores (Portús, 2019: 37), debiéndose remontar para ello a los titulares del cargo desde 1863. En torno a 1886 comienzan a crearse en diversas academias, donde normalmente se decide representar solo a los presidentes. De nuevo, el marqués de Barzanallana aparece como impulsor: él creó la de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, que se conserva en la sede de la institución; tal y como recordaba a su muerte su propio hermano, su intención era que esos retratos “al paso que de recuerdo, sirvan para constituir la historia de este ilustre cuerpo” (García, 1892: 44). La Academia de Jurisprudencia y Legislación encargó los retratos de sus presidentes a José Sánchez Pescador al menos desde 1886²⁵, aunque la repentina muerte del artista dejó inconcluso el proyecto²⁶. Este mismo pintor madrileño había comenzado a realizar en 1880 para el Museo de Artillería diferentes retratos históricos (hoy en el Museo del Ejército de Toledo), entre ellos los de los fundadores de diferentes academias y otros militares ilustres de la historia, como el de *Francisco Ramírez de Madrid*, firmado ese mismo año.

Uno de los conjuntos más interesantes es el del Ministerio de Ultramar, hoy extinto, del que se conservan 19 cuadros en el Museo del Prado. Procede, en realidad, de la Biblioteca Museo de Ultramar, entidad creada después de la celebración de la Exposición General de Filipinas de 1887 en Madrid y adscrita a este ministerio, el cual dejó de existir en 1899, tras la pérdida de Cuba y Filipinas. La Biblioteca Museo permaneció hasta 1908, cuando todas sus colecciones artísticas pasaron al Museo de Arte Moderno y de ahí al del Prado. El inventario de transferencia de 1908 (Díez, Gutiérrez y Martínez, 2015: 632-633), que es topográfico, y el estudio de los diferentes retratos permite conocer el sentido original de esta iconoteca. Por su ubicación, dispuesta en un único lugar que, además, era de uso público, tenía una entidad diferente a otros conjuntos ministeriales ya estudiados, pues la falta de un gran espacio en la mayoría de los edificios ministeriales impedía crear un verdadero conjunto, al contrario que aquí. Además, desde los primeros encargos se logró mantener la homogeneidad en el formato, las medidas (114 x 86 cm), el enmarcado (moldura dorada, lisa, con hojas de acanto en las esquinas) y el tipo iconográfico de cada efigie, siempre de tres cuartos, ya sean de pie o sentados. La documentación parece indicar que el retrato de referencia era el de *El general Gutiérrez de la Concha* [fig. 4], el titular más antiguo representado, si bien fue el segundo y no el primero en ostentar tal car-

²⁴ Archivo histórico, Palacio de Viana, Córdoba, L-694, E.001: carta de 28 de diciembre de 1881.

²⁵ *La Época*, 1 de agosto de 1886.

²⁶ *El Liberal*, 16 de febrero de 1887.

tera. Así, en el encargo de otras obras a Manuel García “Hispaleta” se señala: “Dichos retratos serán iguales en tamaño y moldura del marco al del General D. José de la Concha” (García de Oteyza, 2005, pp. XII y XIII).

No obstante, este es, de todos los existentes, el único que no luce uniforme de ministro, sino traje militar, dada su condición de general. En esa Relación de 1908 aparece citado en primer lugar, seguido, de forma rigurosamente cronológica, por sus sucesores hasta llegar a uno de los últimos titulares. Además, los ministros isabelinos estaban separados del resto por la efigie de la propia Isabel II, que formaba así parte de este relato histórico, aunque diferenciada por su mayor tamaño. Aunque no poseemos imágenes del interior de este espacio, todo parece indicar que se disponían de forma sucesiva, creando así una especie de relato cronológico que no hacía mayor diferencia entre reinados o periodos. No obstante, este discurso no era completo, puesto que faltan más de 20 ministros y no hay ninguno de los titulares de la cartera durante el Sexenio Revolucionario. Además, se debió ir construyendo de una forma ciertamente desordenada. Así, los primeros encargos, de 1880, no son para realizar las efigies de los primeros ministros y de la sucesión de entregas de los mismos no se puede deducir un orden preestablecido. Cabe pensar que, dado el alto coste que suponía construir una iconoteca así desde el principio, optaron por encomendar los encargos de forma paulatina, combinando en un mismo ejercicio económico los de los ministros salientes con aquellos más antiguos, en su mayoría póstumos. El proyecto, posiblemente, se paralizó en 1891.

En la Relación de 1908 figuran también en la Biblioteca otros dos retratos de ministros, el de *Antonio Romero Ortiz* y el de *Víctor Balaguer*, que son de formato circular y más pequeños. Aunque su finalidad, ubicación y significado hasta ahora eran desconocidas (Navarro, 2006-2007: 265), en realidad formaban parte de la decoración de la propia Biblioteca, que comenzó en 1888, una vez finalizada la Exposición General de Filipinas de 1887. Tal y como señaló la prensa, se quiso dar un lugar preferente a estos dos personajes porque habían sido “fundadores del Museo Biblioteca”²⁷. En esa noticia no se indica que el resto de los retratos de ministros estuvieran en el Museo Biblioteca, por lo que la distribución que figura en 1908 pudo ser efectuada posteriormente, aunque ya desde antes de la celebración de aquella magna muestra se habían hecho encargos, como el del retrato de *Romero Ortiz* en 1886²⁸.

En 1881 se decidió realizar la galería del Ministerio de Hacienda, que, aunque actualmente está dividida entre este y el de Agricultura, debió permanecer mayormente en este segundo, pues no parece que el primero tuviera una verdadera iconoteca hasta aproximadamente 1908²⁹. La mayoría de estos primeros trece retratos fueron encargados a Rafael Díaz de Benjumea y Francisco Díaz Carreño, quienes firmaron algunos en 1881 y 1882, por lo que se supone que hubo de ser realizada mayoritariamente entonces. La secuencia se remonta a Juan Álvarez de Mendizábal (hoy en el Ministerio de Agricultura) y llega hasta Fernando Cos de Gayón (hoy en el Ministerio de Hacienda), su titular en 1881 y quien posiblemente decidió su creación: debe tenerse en cuenta que este escritor y periodista había publicado algunas

²⁷ *La Justicia*, 17 de enero de 1889.

²⁸ Así se indica en una noticia donde se da cuenta de su colocación: *El Liberal*, 31 de diciembre de 1886.

²⁹ Los ficheros de la Junta de Iconografía Nacional en la Biblioteca Nacional recogen fundamentalmente retratos reales en este ministerio (signaturas JIN/27/81 y JIN/21/169, 170, 189, 190) pero no de ministros.

obras donde glosaba la historia de la administración pública (Cos de Gayón, 1853 y 1976). Su retrato, de Francisco Díaz Carreño y firmado en 1881, obedece al mismo esquema que el resto, pues en su mano porta un papel con su nombre y la alusión a “Ministerio de Hacienda”.

Es una serie uniforme, puesto que la mayoría presentan el mismo tamaño y unas características comunes: el marco, liso dorado, se remata con una cartela en la que figura el año de mandato (esta se ha perdido en algunos, pero en estos se conservan las marcas); en la mayoría se observa en la mesa o en la mano algún documento manuscrito alusivo a sus principales méritos en el ministerio o, al menos, la alusión a “Hacienda”. Así, por ejemplo, la efigie de Juan Álvarez de Mendizábal presenta un legajo donde se lee “Desamortización” y la de Juan Bravo Murillo (Ministerio de Agricultura) otro donde se alude a la ley de arreglo de la Deuda Pública que promovió. Este detalle y la cartela con el año son de gran singularidad, por no encontrarse en otras galerías, y dotaron de unidad al conjunto, a la vez que reforzaban el sentido docente del mismo y su ordenación histórica, de acuerdo posiblemente al deseo de Cos de Gayón. En esta misma década, sin que se pueda precisar con exactitud, se crea la galería del Ministerio de Gracia y Justicia, que se remonta a los orígenes del mismo en la nueva administración borbónica, pues se encarga el retrato de Manuel Vadillo Velasco (Tovar, 1986: 214), considerado el primer responsable en esta materia desde su nombramiento en 1714 como secretario del Despacho Universal. Rafael Díaz Benjumea fue el encargado de realizar la mayoría de retratos de los ministros isabelinos y también de los contemporáneos.

Se constata cómo en muchas de estas iniciativas existe la necesidad de justificar, por medio del retrato, el origen del ministerio, y rendir de este modo reconocimiento a su fundador, aunque en algunos casos apenas existiera ya recuerdo de él, como sucede con Vadillo. Esta práctica, que trataba también de legitimar a través del pasado histórico la institución – y para ello se necesitaba muchas veces llegar hasta la imagen del fundador – se extendió en estos mismos años a otras muchas de estas galerías. Así, el marqués de Barzanallana decidió colocar en la sede del Consejo de Estado “la efigie, copiada de Ticiano, del gran Emperador Carlos V, fundador de aquel Consejo de Estado de la antigua monarquía” (Aguirre de Tejada, 1894).

Las dos primeras décadas de siglo vieron el surgimiento de nuevas iconotecas. En torno a 1908 debió impulsarse la que actualmente se encuentra en Hacienda, que ya contaba con numerosos retratos reales – desde *Fernando VII* hasta *María Cristina de Habsburgo Lorena con su hijo Alfonso XIII* (conservados todavía en la sede principal, en el Palacio de la Aduana)³⁰ – pero solo unos cuantos de ministros. Ese año Díaz Molina realizó el de *Guillermo de Osma, conde consorte de Valencia de Don Juan* (hoy en el Ministerio de Hacienda), que había sido ministro en dos ocasiones, la segunda hasta febrero de 1908; y Mariano Oliver hizo el de *Cayetano Sánchez Bustillo* (hoy en el Ministerio de Hacienda), su sucesor, fallecido en el cargo en septiembre de ese año. A partir de entonces, la galería fue constituyéndose con relativa regularidad.

La galería del Ministerio de la Guerra fue impulsada por Juan de la Cierva y Peñafiel, quien desde enero de 1916 era también presidente del Patronato del Museo de

³⁰ Los ficheros de la Junta de Iconografía Nacional recogen fundamentalmente retratos reales en este ministerio (signaturas JIN/27/81 y JIN/21/169, 170, 189, 190).

Arte Moderno y entre noviembre de 1917 y marzo de 1918 fue ministro de esta cartera. Aprovechando ambos cargos solicitó al resto de patronos del Museo los nombres de aquellos artistas que pudieran “ejecutar los retratos de Ministros para la Galería de aquel departamento”³¹. Es muy significativo que esta solicitud tuviera lugar apenas quince días después de tomar posesión de la cartera de Guerra. Por el acta de la siguiente reunión sabemos que su intención fue completar la galería inicial³², que ya contaba con algunos retratos, como el de *El Capitán general José Ramón Godil* de José Gutiérrez de la Vega, de 1845 (hoy en el Museo del Ejército, Toledo). Compuesta al menos de 28 retratos, la mayoría realizados entre 1880 y 1900, casi todos ellos presentan inscripción en capitales doradas en la parte inferior.

La creación de la galería del Ministerio de Abastecimientos entre 1919 y 1921, coincidiendo estrictamente con la existencia efímera del mismo, es el último ejemplo de iconoteca uniforme, puesto que todos sus titulares fueron representados por Nazario Montero Madrazo. Más allá de eso, resulta una serie diversa por las posturas de los retratados, cada uno de los cuales muestra una actitud diferente que evita la reiteración.

Las diferentes divisiones del ministerio de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas durante el reinado de Alfonso XIII motivaron la creación de otras pequeñas galerías. Así, la de Agricultura hubo de comenzarse hacia 1901 y no se conserva completa; la del Consejo de Obras Públicas (Martínez, 2018: 312-319), creada en torno a 1898, fue mantenida hasta después de la Guerra Civil. En todas las galerías creadas entre 1870 y 1920 sobresale el nombre de determinados pintores, que hicieron de estos encargos una de sus dedicaciones profesionales, llegando algunos de ellos a consagrar un formato representativo muy característico, siendo el más destacado Rafael Díez de Benjumea, presente en la mayoría de colecciones oficiales: sus modelos siempre aparecen de pie, de tres cuartos, ante un fondo que imita un rico interior, con marmoleados enmarcados en molduras doradas y pilastras lisas o acanaladas.

Aunque todos los ministerios acabaron asumiendo como parte de su acción política la creación de una iconoteca, la mayoría de estas galerías estuvieron sujetas a los vaivenes de las continuas reestructuraciones administrativas. En las primeras décadas del siglo XX la necesidad de incrementar todas ellas se había consolidado, pero muchas serían sometidas a estas divisiones y no existió en casi ningún caso el convencimiento de mantener unidas cada una de ellas, ni siquiera en los ámbitos específicamente culturales. Considero que las actas del Patronato del Museo de Arte Moderno muestran esta disquisición de forma muy evidente. Entre 1916 y 1920, diversos miembros de este órgano de gobierno propusieron el traslado de algunos de los mejores retratos de estas galerías a las salas de su museo, en ocasiones proponiendo ofrecer a cambio una copia. Así, lo propuso José Joaquín Herrero, político y académico de San Fernando, quien en varias ocasiones intervino para que el retrato de *Segismundo Moret*, pintado por Vicente Palmaroli³³, que él consideró como uno de esos “cuadros de notorio mérito perdidos en galerías de ministerios” pasara el Museo. Otros patronos hicieron lo mismo con retratos de otros insignes artistas del siglo XIX pertenecientes, sobre todo, al Ministerio de la Guerra³⁴.

³¹ Archivo del Museo del Prado, Fondo MAM 53, exp. 8: acta de 24 de noviembre de 1917.

³² Archivo del Museo del Prado, Fondo MAM 53, exp. 8: acta de 24 de diciembre de 1917.

³³ Archivo del Museo del Prado, Fondo MAM 53, exp. 8 (acta 20 enero de 1916). Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: acta del Museo de Arte Moderno de 15 de enero de 1920.

³⁴ Archivo del Museo del Prado, Fondo MAM: Acta de 26 de febrero de 1916.

4. Los retratos reales

El proceso de creación de estas iconotecas convive con otra realidad, que es la necesidad de disponer en las diferentes instituciones oficiales un retrato del monarca reinante. Su destino eran los despachos del ministro o titular, tal y como muestra la documentación, que a veces lo especifica y esta fue la principal, o única, decoración pictórica de muchos departamentos hasta la generalización de estas galerías que estamos estudiando. Dada la necesidad y premura con la que en numerosas ocasiones los retratos habían de ser colocados, en muchos casos el mismo artista lo replicaba de un ministerio a otro, por petición expresa del comitente, incluso. Así, a Manuel San Gil Villanueva se le pidió desde Fomento uno “reproducción del que pintó para el de Hacienda”³⁵. Desde las primeras galerías ministeriales pareció normalizarse la distinción entre estos retratos reales y los de los ministros, quedando para los primeros el formato de cuerpo entero, mientras que para ministros y políticos se optaba por tres cuartos o el medio cuerpo.

Por otra parte, hubo una situación histórica que supuso un punto de inflexión para muchos de los retratos regios. Ya desde los últimos días de septiembre y los primeros de octubre de 1868, diferentes grupos entraron en muchos establecimientos públicos y retiraron la efigie de la reina y los escudos de armas, siendo destruidos estos en muchos casos. En otras ocasiones, para evitar tal extremo o subrayar la importancia del momento, la corporación o el órgano rector en pleno quitó el cuadro de la reina en un acto solemne³⁶ o fueron sustituidos por el de algún político o figura relevante, como se ha visto. No obstante, muchos ministerios lograron conservar sus imágenes, como el de Hacienda. En este clima de inseguridad, el 1 de mayo de 1869 la Dirección de la Escuela especial de Ingenieros de Caminos decidía ceder al Museo Nacional de Pinturas un retrato de Fernando VII – hoy en el Museo del Prado – [fig. 5] que la Escuela de Ingenieros de Caminos había encargado a Goya a través del arquitecto Francisco Javier Mariátegui³⁷. Para ello aducían que “en este establecimiento faltan los medios de conservarlo debidamente”³⁸. Es cierto que la autoría y calidad de la obra pueden justificar esta transferencia a una institución museística, pero tal desprendimiento no deja de tener un sentido político, dado que la imagen del monarca no solo carecía ya de significado en esta institución, sino que representaba a uno de los monarcas menos estimados de la Historia de España. De hecho, la primera de estas razones se encuentra en otras cesiones realizadas por diferentes instancias ministeriales en los años siguientes, sobre todo durante la I República, mediante las cuales aquellas prescindieron de otras efigies reales, tanto de Isabel II como de Amadeo de Saboya. Así, en febrero de 1873 la Dirección General de Instrucción Pública remitía al director del Museo del Prado (que entonces dependía orgánicamente de él) “para la debida custodia y catalogación los retratos que acompañan a este oficio de los que fueron reyes de España D^a Isabel 2^a de Borbón y D. Amadeo 1^o de Saboya” que habían sido cedidos por el director de la Caja General de depósitos³⁹. La documentación evidencia que la iniciativa debió partir del ministerio, y no del museo.

³⁵ AGA, Educación, 31/6792. Real Orden de 24 de octubre de 1889.

³⁶ *La Época*, 1 de octubre de 1868.

³⁷ Archivo del Museo del Prado, caja 106, leg. 13.1, exp. 24.

³⁸ AGA, Educación, caja 31/6787.

³⁹ AGA, Educación, caja 31/6787, instancia de 19 de febrero de 1873.

Por otro lado, resulta significativo el hecho siguiente, que tuvo lugar durante el Sexenio Revolucionario, para entender la valoración que en el último tercio del siglo XIX se hizo de los retratos reales. Cuando Francisco Sans Cabot, director del Museo del Prado, tuvo que contestar a un requerimiento del Gobierno para trasladar “al museo algunas obras de verdadero mérito que existen en los edificios del que fue patrimonio de la corona” únicamente pidió pintura del siglo XV al XVII, aunque esto incluía alguna efigie real, como la de Isabel la Católica⁴⁰, pero no solicitó ninguna de las efigies de Carlos IV y su familia u otras de monarcas anteriores que por su calidad pudieran interesar. Durante la Restauración, apenas se producen traslados y cesiones de este tipo de imágenes y solo pueden destacarse la solicitud realizada en 1918 por la Real Academia de la Historia, que tenía la necesidad de completar su secuencia de retratos reales con los de Alfonso XII, su segunda esposa y su hijo Alfonso XIII (González y Frutos, 2003: 125 y 151); junto con otros intentos no materializados, pero relativos en todos los casos a obras de Francisco de Goya (Gutiérrez, 2018: 82).

Los cambios más relevantes se produjeron desde 1931. Así, entre septiembre y octubre de ese año, el Museo de Arte Moderno (cuyos fondos se reintegraron posteriormente en el Museo del Prado) recibió de los Ministerios de la Guerra y del de Justicia 24 cuadros y 2 esculturas y 14 cuadros, respectivamente (Díez, Gutiérrez y Martínez, 2015: 634-635); y el Museo Naval, que acababa de trasladarse a su actual sede, al menos otros 13 de diversa procedencia (González de Canales, 2000: 81-95). Lo más significativo es que, en el caso del Museo de Arte Moderno, estas obras no representaban solo al recientemente destronado Alfonso XIII a su esposa y a sus antecesores, sino que también incluían las de todos sus antecesores hasta Fernando VII (incluyendo a las reinas regentes y al consorte Francisco de Asís), cuyas imágenes habían sobrevivido a los sucesivos cambios – y también a la Revolución Gloriosa – permaneciendo en diferentes estancias oficiales.

5. Conclusiones

El estudio de las iconotecas establecidas a partir de la Década Moderada en los diferentes ministerios, así como su relación con las de otras instituciones, permite comprobar cómo la creación de un buen número de ellas estuvo ligada a la del propio departamento o a su reestructuración. Se trata de un proceso de legitimación institucional a través de la representación, mediante retratos, de aquellos que habían sido sus titulares o máximos responsables y que normalmente se remontó al inicio de la Regencia de María Cristina de Borbón. La consolidación de estas iniciativas se produjo a partir del Sexenio Revolucionario, cuando se asiste a un proceso de búsqueda de nuevos referentes públicos que sustituyan a las figuras de la monarquía destronada.

Aunque muchas de estas galerías ofrecieron soluciones diferentes en cuanto al tipo de retrato, su iconografía, su distribución y su visibilidad, desde los primeros ejemplos se observa una necesidad de crear un relato histórico que se remontase a los orígenes de cada departamento, precisamente por el carácter docente y documental con el que muchas de ellas fueron concebidas. La parquedad documental

⁴⁰ AGA, Educación, caja 31/6789.

impide conocer con precisión muchos de los detalles de estos proyectos, pero sí se puede señalar el protagonismo de determinados políticos en el impulso de los mismos, como el Marqués de Barzanallana. Las diferentes divisiones y cambios estructurales en los departamentos estatales provocaron que muchas de estas galerías se encuentren hoy desmembradas; pero las diversas circunstancias políticas no afectaron de forma relevante a su preservación, a diferencia de muchas de las imágenes reales que también se encontraban en estas instituciones, con las cuales estas no llegaron a establecer vínculos tan marcados, lo que permite entender que, a diferencia de aquellas, estas otras acabarían destruidas o, en el mejor de los casos, transferidas a museos, donde perdieron totalmente el carácter representativo que había justificado su realización.

6. Referencias bibliográficas

6.1. Fuentes de archivo

Archivo Moreno (Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca), signaturas: 04094-B al 04130_B.

Archivo de la Secretaría de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, Madrid, libros 1, 2 y 3.

Archivo del Museo del Prado, AP 17, exp. 11; AP 19, exp. 3;

Archivo del Museo del Prado, caja 106, leg. 13.1, exp. 24.

Archivo del Museo del Prado, Fondo MAM 53, exp. 8 y 9.

Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Archivo General de la Administración (AGA), Educación, cajas 31/6734, 31/6787, 31/6789, 31/6790, 31/6792, 31/6793.

Archivo del Senado de España, His-0868-06, 07 y 09: expedientes relativos a diferentes retratos.

Archivo histórico, Palacio de Viana, Córdoba, L-694, E.001: carta de 28 de diciembre de 1881

Biblioteca Nacional (archivo Junta de Iconografía Nacional), signaturas JIN/27/81 y JIN/21/169, 170, 189, 190.

6.2. Fuentes Hemerográficas

El Clamor público, 11 de agosto de 1848.

El Clamor público, 11 de octubre de 1848.

El Heraldo, 12 de agosto de 1848.

El Liberal, 16 de febrero de 1887.

El Liberal, 31 de diciembre de 1886.

El Pensamiento español, 8 de octubre de 1868.

Gaceta de Madrid, 28 de julio de 1894.

La Época, 1 de agosto de 1886.

La España, 10 de octubre de 1848.

La Iberia, 13 de octubre de 1868.

La Justicia, 17 de enero de 1889.

6.3. Bibliografía

- Aguirre de Tejada, Manuel (1894): *De la índole y extensión de las inmunidades parlamentarias; discurso leído en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. conde de Tejada de Valdósera, el 18 de febrero de 1894.*
- Alonso, Victoria (2018): *Representaciones de masculinidad y asociacionismo: el retrato de artista en la pintura española del siglo XIX*, tesis doctoral inédita, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Alonso, Victoria (2019): “Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)”, *Archivo Español de Arte*, 2019, vol. XCII (366), pp. 191-202.
- Barón, Javier (1989): “El pintor Ignacio Suárez Llanos y la Galería de Retratos de Presidentes de las Cortes”, en VV. AA., *Homenaje a Carlos Cid*, Oviedo, pp. 80-96.
- Barzanallana, Marqués de (1882): *Memoria dirigida al Excmo. Sr. Presidente del Senado por el Marqués de Barzanallana, referente a las obras ejecutadas en el palacio del Cuerpo Colegislador.* Madrid.
- Canella, Fermín (2002): “La Iconoteca asturiano-universitaria (1886-1887)”, en Santos Coronas, ed., *El Grupo de Oviedo: discursos de apertura de curso de la Universidad de Oviedo (1862-1903)*, vol. 1, pp. 247-328.
- Castilla, Ignacio de (1843): “El Ministro”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Valencia, I. Boix Editor, pp. 306-313.
- Cos de Gayón, Fernando (1853): *Cuadro sinóptico de todos los Secretarios de Estado y del Despacho y Ministros de los Reyes de España desde Fernando e Isabel hasta 1850*, Madrid, s.n.
- Cos de Gayón, Fernando (1976): *Historia de la Administración pública en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos.
- Díez, José Luis (2010): *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, Academia de la Historia.
- Díez, José Luis y Ana Gutiérrez (2015): *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Museo del Prado.
- Falcón, Teodoro (2001): *Universidad de Sevilla: Patrimonio Monumental y Artístico*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Ferro, María Jesús, ed. (2003): *Catálogo artístico de los ministerios de Fomento y Medio Ambiente*, Madrid, Ministerio de Fomento.
- García, José (1892): *Necrología del Excmo. Sr. D. Manuel García Barzanallana Presidente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas leída ante la misma en las sesiones de 6, 13 y 20 de diciembre de 1892*, Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos.
- García de Oteyza, María Jesús (2005): *Los ‘Hispaletos’: una familia de pintores sevillanos del siglo XIX*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Gilarranz, Ainhoa (2021): *El Estado y el arte: historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Glendinning, Nigel y José Manuel Medrano (2005): *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid, Banco de España.
- González, Herbert y Leticia Frutos (2001): *Tesoros de la Real Academia de la Historia, Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- González de Canales, Fernando (1999): *Retratos de los reyes de España en la Jurisdicción Central de Marina*, Madrid, Ministerio de Defensa.

- González de Canales, Fernando (2000): *Retratos de los Oficiales Particulares del Cuerpo General de la Armada y otros en la Jurisdicción Central de Marina*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- Hernando, Javier (1987): *Las bellas artes y la revolución de 1868*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Labra, Rafael M. de (1879): *El Ateneo de Madrid (orígenes, desenvolvimiento y porvenir)*, Madrid, Imprenta de Aurelio J. Alarín.
- Llanos, Luis de (1892): *La vida artística: memorias de un pensionado en Roma*, Madrid, Imprenta de Heinrich.
- Martínez, Pedro J. (2018): “La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente”, en VV. AA.: *Catálogo de Pintura y Escultura. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Ministerio de Agricultura-Secretaría General Técnica, pp. 312-319.
- Miguel, Pilar de (1999): “Origen y desarrollo del mecenazgo y coleccionismo del Senado”, en Pilar de Miguel, ed.: *El Arte en el Senado*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Senado, pp. 19-25.
- Navarro, Carlos (2006-2007): “La decoración de Juan Luna y Novicio para el Museo-Biblioteca de Ultramar: Las obras conservadas en el Museo del Prado y sus fuentes formales”, en *Revista Española del Pacífico*, 19 y 20 (XVI-XVII), pp. 251-268.
- Portús, Javier (2019): “La galería de retratos”, en Romero, Yolanda, *Colección Banco de España*, Madrid, Banco de España, pp. 31-53.
- Quintana, Covadonga de (2019): “La galería de retratos de los directores de la Real Academia Española en los documentos de su Archivo. Los seis primeros retratos”, *Boletín de Información Lingüística de la Real Academia Española*, 12, pp. 70-97.
- Rodríguez, Inmaculada (2013): “La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder”, en Mínguez Cornelles, Víctor, ed.: *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 271-296.
- Rojas, José Rafael y Rosana de Andrés (2015), *Ministerio del Interior: dos siglos de historia*, Madrid, Ministerio del Interior.
- Salvá, Amalia (1998): *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, Fundación Argentaria.
- Tedde, Pedro (1988): *El Banco de San Carlos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Tovar, Virginia (1986): *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*, Madrid, Ministerio de Justicia.
- Utande, Manuel (1989): “La Galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 56, pp. 211-264.
- VV.AA. (2004): *Galería de Retratos. Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid.
- VV.AA. (1998), *La Real Casa de Correos 1756/1998: sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- VV.AA. (2018), *Catálogo de pintura y escultura: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Madrid, MAPAMA.



Fig. 3. José María Galván Candela, Manuel García Barzanallana, I marqués de Barzanallana, 1884, Museo del Prado.



Fig. 4. Rafael Díaz de Benjumea, El general Gutiérrez de la Concha, 1886, Museo del Prado.



Fig. 5. Francisco de Goya, Fernando VII en un campamento, después de 1815, Museo del Prado.