

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III**



**TESIS DOCTORAL**

**Pintura de historia e identidad nacional en España**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Tomás Pérez Vejo

DIRIGIDA POR

Ángel Lorenzo González García

**Madrid, 2002**

PINTURA DE HISTORIA  
E IDENTIDAD NACIONAL  
EN ESPAÑA

TOMÁS PÉREZ VEJO



## ÍNDICE

CAPÍTULO I. Introducción, aspectos metodológicos y presupuestos teóricos.....	1
1. Introducción.....	1
2. Algunos aspectos metodológicos y de cronología.....	33
2.1. El <i>Corpus</i> del siglo XVII.....	64
2.2. El <i>Corpus</i> del siglo XVIII.....	66
2.3. El <i>Corpus</i> decimonónico.....	68
2.3.1. Cuadros del siglo XIX analizados, por orden alfabético de autor....	73
2.3.2. Revistas con reproducciones de cuadros de historia.....	143
3. El concepto de identidad nacional.....	147
3.1. Identidad nacional e historia.....	187
3.2. Identidad nacional en España.....	195
CAPÍTULO II. Los primeros atisbos de representación de una identidad nacional a través de la pintura de historia: el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.....	213
1. Monarquía hispánica, Estado, nación, historia y pintura de historia en la época de los Austrias españoles.....	213
2. El proyecto historicista del conde-duque de Olivares.....	231
CAPÍTULO III. La configuración de una identidad nacional de raíz monárquica. La pintura de historia en la época de los Borbones.....	263
1. Nación e historia en el pensamiento ilustrado.....	263
2. Arte e iconografía historicista en la época de los Borbones españoles.....	279
2.1. El programa iconográfico del Palacio Real de Madrid.....	282
2.2. La Academia de San Fernando y los premios de pintura y escultura. La fijación de una iconografía nacional.....	303
2.2.1. La filiación nacional.....	310
2.2.1.1. La tradición clásica.....	312
2.2.1.2. La herencia visigoda.....	318
2.2.1.3. La tradición cristiano-medieval. La hegemonía castellana...	321
2.2.1.4. La tradición moderna: Reyes Católicos, Austrias y Borbones.....	329

2.2.1.5. Los asuntos no españoles de los concursos de la Academia. El peso de la <i>Historia Sagrada</i> en una genealogía nacional.....	334
2.2.2. Las características del ser español.....	342
2.2.2.1. El peso de la monarquía en la configuración de la nación española.....	342
2.2.2.2. Una nación cristiana.....	351
2.2.2.3. Una nación guerrera y belicosa.....	356
2.2.2.4. Otros rasgos menores de la identidad nacional en los concursos de la Academia.....	360
2.3. La influencia de la Academia en la difusión de una imagen nacional a través de la pintura de historia.....	362
CAPÍTULO IV. La configuración definitiva de una iconografía nacional de tipo historicista. La pintura de historia en el siglo XIX.....	365
1. Nación e historia en el siglo XIX.....	365
1.1. Romanticismo e historia.....	377
2. La pintura de historia en el siglo XIX.....	387
2.1. Las fuentes de la pintura de historia en el siglo XIX.....	441
2.2. La influencia de la pintura de historia en el siglo XIX.....	474
3. La filiación nacional.....	505
3.1. La tradición clásica.....	508
3.2. La herencia visigoda.....	545
3.3. La Edad Media. Los reinos cristianos medievales.....	553
3.3.1. La hegemonía de Castilla y lo castellano.....	558
3.3.1.1. Los Comuneros.....	592
3.3.2. La herencia aragonesa.....	594
3.3.2.1. Lanuza.....	611
3.3.3. Otros cuadros de tema medieval.....	613
3.4. Los Reyes Católicos.....	618
3.5. Los Austrias.....	649
3.6. El siglo XVIII.....	699
3.7. El siglo XIX.....	702
3.7.1. El siglo de la Guerra de la Independencia.....	705
3.7.2. La reanudación de una política imperialista.....	719
3.7.3. Las guerras civiles.....	724
3.7.4. La vida cotidiana de los monarcas.....	729

3.7.5. La tradición cultural decimonónica.....	732
3.7.6. Otros hechos históricos del siglo XIX.....	738
4. La invención de una cultura nacional.....	741
4.1. Las referencias a una tradición cultural europea.....	788
5. Una nación guerrera y belicosa.....	807
6. El peso de la monarquía.....	833
7. La tradición imperial.....	867
7.1. La expansión americana.....	874
7.1.1. El Descubrimiento.....	875
7.1.2. La conquista.....	892
7.1.3. Otras imágenes de la presencia española en América.....	901
7.2. La hegemonía española en Europa.....	903
7.3. La tradición imperial africana.....	916
7.4. Otros cuadros de temática imperial.....	920
8. El espíritu de independencia.....	927
8.1. La Guerra de la Independencia.....	928
8.1.1. Trafalgar, Zaragoza y Madrid.....	930
8.1.2. Otros episodios de la Guerra de la Independencia.....	953
8.2. La Reconquista.....	963
8.3. Sagunto, Viriato y Numancia.....	970
8.4. Otros cuadros de temática independentista.....	978
9. El cristianismo como rasgo consubstancial a la nación española.....	983
10. Antiabsolutismo y tradición democrática: el ideal de un pasado de hombres libres..	1019
10.1. La arbitrariedad real.....	1023
10.2. La tradición democrática.....	1039
10.3. La lucha por las libertades.....	1054
10.4. Poder fuerte y democracia.....	1077
11. Unidad nacional.....	1083
11.1. La Reconquista.....	1085
11.1.1. La conquista de Granada.....	1087
11.1.2. La batalla de las Navas de Tolosa.....	1099
11.1.3. La conquista del valle del Guadalquivir por Fernando III el Santo.....	1101
11.1.4. Otros cuadros sobre la Reconquista.....	1102
11.2. La unidad religiosa.....	1109
11.3. El Compromiso de Caspe.....	1116
11.4. Otros hechos sobre la unidad nacional.....	1119
12. El carácter español.....	1123

12.1. La obsesión mortuoria.....	1126
12.2. El valor y la caballerosidad.....	1160
CAPÍTULO V. Conclusión.....	1169
ANEXOS.....	1179
1. Anexo nº 1. Hechos históricos más reproducidos en grabado por las revistas del siglo XIX.....	1179
2. Anexo nº 2. Cuadros de historia más reproducidos en grabado por las revistas del siglo XIX.....	1196
3. Anexo nº 3. Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado en el siglo XIX.....	1201
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	1215
1. Sobre nación, nacionalismo e identidad nacional.....	1215
2. Sobre las pinturas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.....	1224
3. Sobre iconografía historicista del siglo XVIII en España.....	1226
4. Sobre pintura de historia en España en el siglo XIX.....	1230
5. Otra bibliografía citada en el trabajo.....	1266

## CAPITULO I

### INTRODUCCIÓN, ASPECTOS METODOLÓGICOS Y PRESUPUESTOS TEÓRICOS

#### I. INTRODUCCION.

Para el pensamiento europeo, al menos a partir del siglo XIX<sup>1</sup>, la nación constituye la unidad social por excelencia, un conglomerado complejo de relaciones étnico-político-culturales, de contornos difusos y concreción difícil, pero sobre el que descansa, básicamente, la imagen que del mundo se hace el hombre europeo posterior al Antiguo Régimen. La nación ha llegado a convertirse en la piedra angular sobre la que se construyen la mayor parte de nuestras percepciones sociales y nuestros mitos colectivos; la trama sobre la que se teje la estructura social, cultural y política del mundo; la forma primordial, y excluyente, de identidad colectiva: además, de la principal, si no única, fuente de legitimación del poder político<sup>2</sup>.

Tal como escribe Hobsbawm en *Naciones y nacionalismo desde 1780*, imaginándose un extraterrestre llegado a la tierra para investigar las causas de una supuesta catástrofe nuclear,:

Nuestro observador, después de estudiar un poco, sacará la conclusión de que los últimos dos siglos de la historia humana del planeta Tierra son incomprensibles si no se entiende un poco el término "nación"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En épocas anteriores el término nación es usado para referirse al origen o descendencia de alguien, sin otras connotación socio-política; sólo a partir del siglo XVIII empieza a utilizarse con un significado político, que se transformará en predominante en el XIX.

<sup>2</sup> Así lo reconoce explícitamente el ordenamiento jurídico internacional que considera a las comunidades nacionales como los únicos sujetos colectivos capaces de ejercitar determinados derechos políticos, como el de autodeterminación por ejemplo, derechos que por el contrario se niegan a otro tipo de colectividades, sean religiosas, ideológicas, económicas, históricas o mero fruto de la voluntad de los individuos que las componen.

<sup>3</sup> HOBBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, 1991.

Esta hegemonía del paradigma de lo nacional en el pensamiento moderno hace que, a pesar de la imprecisión conceptual que el término conlleva, la existencia de la nación como base de la organización de las sociedades humanas, “como producto social con capacidad para imponerse, con su peso objetivado, a las decisiones aisladas de los hombres y aun, en muchos casos, a las mismas decisiones colectivas”<sup>4</sup>, raramente sea puesta en cuestión<sup>5</sup>. Se discutirá sobre si tal o cual comunidad reúne requisitos suficientes (lengua, raza, cultura, tamaño, población<sup>6</sup>, etc.) para ser considerada como nación, pero no sobre la existencia de tales entidades, sujetos privilegiados de la vida colectiva, cuyo destino manifiesto sería la configuración como estados. La historia de la humanidad parecería reducirse a la larga lucha de las naciones por conseguir su plena autonomía, camino de un futuro donde estas unidades naturales sean reconocidas como la única forma racional de organización.

La nación se dibuja en el horizonte mental del hombre moderno como una realidad insoslayable que configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, y no sólo los políticos. Se hablará de un arte nacional, una literatura nacional, un carácter nacional e, incluso, hasta de un alma nacional<sup>7</sup>; de tal forma que el ser miembro de una nación parece convertirse en una necesidad ontológica.

A partir de finales del siglo XVIII, nacionalismo y progreso se convierten en las nuevas religiones de Europa, desplazando al cristianismo como base del mito, la estética y la moralidad, las tres funciones de la religión según Hegel<sup>8</sup>. Pudiendo afirmarse que la historia de los dos últimos siglos en Europa, y a partir del siglo XX fuera de Europa, es la historia de las naciones e, incluso, que de los grandes mitos de la modernidad -el progreso, el triunfo de la razón...- la nación es el único que parece haber sobrevivido indemne a las grandes convulsiones históricas de nuestro siglo. Si bien es cierto que en algún momento, en torno a los años cincuenta-sesenta de este siglo, el concepto de nación como fundamento último de percepción de la realidad social pareció entrar en crisis entre las élites políticas e intelectuales de

---

<sup>4</sup> RECALDE, J.R., *La construcción de las naciones*, Madrid, 1982, p. 3.

<sup>5</sup> Naturalmente, la existencia de una nación no tiene por que suponer la de un movimiento nacionalista. El nacionalismo implicaría la aceptación de un principio político según el cual “debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política” (GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988, p. 13). Y es obvio, tal como recuerda Andrés de Blas, que “tan natural o tan carente de naturalidad es que los límites de un Estado se marquen coincidiendo con los de un clan, una tribu, una nación política o una corporación profesional” (BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984, p. 65). Sin embargo, dado que la nación se ha convertido en la forma de legitimación del poder político por excelencia, se suele dar una coincidencia entre la conciencia nacional y el desarrollo del nacionalismo.

<sup>6</sup> Este último aspecto, el umbral en tamaño y población a partir del cual es viable la existencia de una nación, que hoy puede parecer marginal, es central en la concepción nacionalista decimonónica.

<sup>7</sup> Como dato anecdótico de esta creencia en la existencia de un alma nacional, la publicación en España, en 1903, de una revista titulada *Alma Española*.

<sup>8</sup> HEGEL, G., *Fenomenología del espíritu*, Madrid, 1966.

Europa; no lo es menos que, por un lado, este proceso fue acompañado de una translación de los atributos de nación al término Europa, y por otro, el virulento renacer posterior de los nacionalismos plantea serias dudas sobre la profundidad de este fenómeno<sup>9</sup>. En todo caso, sobre lo que no se plantea ninguna duda es sobre su importancia hasta este momento histórico concreto<sup>10</sup>.

Uno de los rasgos más llamativos de la hegemonía de la nación en el pensamiento moderno es la endeblez conceptual de un término sobre el que, no lo olvidemos, descansa una gran parte de nuestra percepción social. Endeblez conceptual de la que no se libra ni el propio nacionalismo como movimiento ideológico, que, si por una parte afirma que la humanidad está dividida en naciones, por otra se muestra completamente incapaz de proporcionar criterios objetivos para identificar éstas. Incapacidad realmente sorprendente en una ideología cuya piedra angular es la esencialidad del concepto de nación: la idea de que existen diferencias esenciales entre unas naciones y otras. Tal como afirma Gellner, resulta más fácil definir el nacionalismo que la nación<sup>11</sup>, establecer un catálogo sobre los derechos de las naciones que determinar qué es una nación. De aquí que la ingente bibliografía sobre el tema<sup>12</sup> se haya centrado, tanto en el desarrollo de los movimientos nacionalistas como en el intento por definir que es exactamente lo que se entiende con el término nación o, retomando el título clásico de Renan, ¿Qué es una nación?

Los teorizadores del hecho nacional tienden a utilizar criterios descriptivos, situando el concepto de nación en un *continuum* geográfico-político-administrativo: provincia, región, imperio, a los que en el caso español habría que añadir el de nacionalidad -aunque, generalmente, se ven obligados a aceptar lo que de salto cualitativo, de elemento absolutizador,

<sup>9</sup> Para un análisis de las contradicciones de las élites europeas en torno a la idea de nación en relación con Europa, véase CONNOR, W., "Europeos y nacionalistas", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 81-96.

<sup>10</sup> Quizás la mejor prueba de esta hegemonía del paradigma de lo nacional en la cultura contemporánea la tendríamos en que si preguntásemos a varias personas, no definidas a priori como nacionalistas, sobre los siete puntos que según Smith definen el nacionalismo -a saber: la humanidad se divide en naciones; cada nación posee su carácter peculiar; el origen de todo poder político es la nación, el conjunto de la colectividad; para conseguir su libertad y autorrealización, los hombres deben de identificarse con una nación; las naciones sólo pueden realizarse plenamente dentro de sus propios Estados; la lealtad hacia el Estado-nación se impone sobre otras lealtades; y la principal condición de la libertad y la armonía globales consiste en el fortalecimiento del Estado-nación (SMITH, A., *Las teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1976)- es muy probable que la mayoría de ellas se mostrarían de acuerdo con muchas, sino con la totalidad, de dichas aseveraciones.

<sup>11</sup> Ver GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit., especialmente cap. 5.

<sup>12</sup> Algunos de los estudios más recientes y significativos sobre el nacionalismo: ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, Londres, 1983; ARMSTRONG, J., *Nations before nationalism*, Chapel Hill, 1982; BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, Barcelona, 1990; GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit.; HOBBSBAWM, E.J., ed., *The invention of tradition*, Cambridge, 1983; HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, 1985; SMITH, A., *Las teorías del nacionalismo*, o. cit.; SMITH, A., *The ethnic origins of nations*, Oxford, 1986;...

con respecto a la conciencia social, tiene aquel con respecto a todos los demás-. Siguen generalmente una lógica acumulativa, en la que existencia de la nación vendría determinada por la suma de una serie de criterios: territorio, etnia, lengua, cultura, tradición, etc. El problema radica en que esta acumulación de criterios no supone, en la práctica, un índice de nacionalidad creciente. Grandes naciones históricas reúnen muy pocos de estos criterios, mientras que otros espacios geográficos que poseen un gran número de ellos nunca han sido considerados como naciones, ni siquiera por sus propios habitantes. De hecho, todos los intentos de determinar criterios objetivos para definir el concepto de nación (lengua, raza, cultura, etc.)<sup>13</sup> han fracasado, al encontrarse siempre numerosas colectividades que, a pesar de encajar en tales definiciones, no podían ser consideradas como naciones; y viceversa, colectividades, que no cumpliendo alguno o la mayor parte de estos requisitos, poseen un claro sentimiento de nación.

Tal como dice Kohn, a pesar de que las naciones sólo surgen cuando ciertos lazos objetivos -descendencia común, territorio, lengua, entidad política, costumbres, tradiciones y religión- delimitan a un grupo social, muy pocas poseen todos, y, lo que es más importante, ninguno de ellos es esencial a la existencia o definición de la nación<sup>14</sup>. Lo que supone la imposibilidad práctica de definir la nación como una entidad objetiva<sup>15</sup>.

Otra forma de enfrentarse al problema sería partir, no de la objetividad conceptual de la idea de nación, sino de la subjetividad que hace a los individuos sentirse miembros de una nación determinada. La pregunta sería, no si una colectividad determinada es una nación, pregunta que lleva ya implícita la aceptación de la lógica del discurso nacionalista, sino qué mecanismos llevan, en un determinado momento histórico<sup>16</sup> y en un definido espacio geográfico<sup>17</sup>, a esa colectividad a verse a sí misma como nación<sup>18</sup>. La nación, no como una

<sup>13</sup> Una de las definiciones descriptivas más conocidas de nación es la de Stalin: "Una nación es una comunidad estable, fruto de la evolución histórica, de lengua, territorio, vida económica y composición psicológica que se manifiesta en una comunidad de cultura" (Citado por HOBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, 1991, p.13).

<sup>14</sup> KOHN, H., *Historia del Nacionalismo*, México, 1949, p. 25.

<sup>15</sup> Por supuesto, que siempre cabe, tal como hace el poeta francés Paul Valery, considerar que la base de la existencia de una nación es diferente en cada caso -"El hecho esencial que constituye las naciones, su principio de existencia, el lazo interno que encadena entre ellos a los individuos de un pueblo, y a las generaciones entre ellas, no es en las diversas naciones, de la misma naturaleza. A veces la raza, a veces la lengua, a veces el territorio, a veces los recuerdos, a veces los intereses, instituyen de manera diversa la unidad nacional de una aglomeración humana organizada. La causa profunda de tal agrupamiento puede ser totalmente diferente de la causa de tal otro" (VALERY, P., *Oeuvres Completes*, París, 1988, II, p. 934)-, pero esto no deja de ser una forma, diferente, de aceptar la imposibilidad de una definición objetiva del concepto de nación.

<sup>16</sup> ¿Por qué hoy los eslovacos o los croatas se ven a sí mismos como una nación y hace un siglo no?

<sup>17</sup> ¿Por qué Centroamérica está compuesta de varias naciones y México no? ¿Por qué en la península Italiana existe una sola nación y en la península Ibérica varias, dos como mínimo?

<sup>18</sup> El que los demás la vean como tal depende exclusivamente de las estrategias de los movimientos nacionalistas y el éxito de sus políticas.



realidad objetiva y objetivable, sino como una representación simbólica e imaginaria, algo perteneciente, fundamentalmente, al mundo de la conciencia de los actores sociales -sin que este carácter imaginario y simbólico impida, por supuesto, que tenga eficacia social, que “exista” como realidad social<sup>19</sup>-, punto de partida sobre el que parece abrirse paso un cierto consenso entre los estudiosos del tema<sup>20</sup>.

Este planteamiento supone rechazar la idea que sobre la nación mantienen los propios nacionalistas, para los que la nación es siempre previa al desarrollo del nacionalismo, de forma que “la suposición más comúnmente aceptada sobre el nacionalismo es la de que, en último término, surge de una especie de identidad nacional”<sup>21</sup>, y considerar la posibilidad de que el proceso sea justamente el inverso, la identidad nacional como una invención del nacionalismo<sup>22</sup>, “el nacionalismo no es el despertar de las naciones a su autoconciencia: más bien inventa naciones donde no las hay”<sup>23</sup>. Siempre que despojemos al término invención<sup>24</sup> de cualquier connotación peyorativa o de falsedad<sup>25</sup> y aceptemos lo que toda invención tiene de proceso creativo, incluso de forma de conocimiento<sup>26</sup>. La nación es un mito y los mitos, tal

<sup>19</sup> La eficacia social de las ideas y representaciones de la realidad, su capacidad para influir sobre el comportamiento de los individuos, no depende, o no tiene por que depender, de su “realidad” u objetividad científica, sino del grado de consenso social existente sobre ellas, salvo en el caso de una hipotética sociedad cuyo universo simbólico fundamental fuese la ciencia. Para los aspectos generales de este problema, véase PÉREZ-AGOTE, A., *La sociedad y lo social. Ensayos de Sociología*, Bilbao, 1989, especialmente el capítulo IV, “El problema sociológico de la eficacia social de las ideas y su reflejo metodológico”. El mismo Pérez-Agote vuelve sobre el tema de la eficacia social de las ideas no “científicas”, y concretamente de la idea de nación, definida previamente como un concepto no científico, en “16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional” *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 27 y ss.

<sup>20</sup> “Parece haber entre los científicos sociales un consenso progresivo sobre la consideración de la Nación que pertenece primaria y fundamentalmente al mundo de la conciencia de los actores sociales” (PÉREZ-AGOTE, A., “Las paradojas de la nación”, *Revista de Investigaciones sociológicas*, 61, 1993, p. 7). Para algunos ejemplos de este planteamiento, véanse ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.; GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit.; y el propio PÉREZ-AGOTE, A., *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*. Madrid, 1986.

<sup>21</sup> BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., p. 11.

<sup>22</sup> Tal como afirma la historiadora Elise Marienstras, “una historia crítica del nacionalismo relativizará sus mitos. Lejos de interrogar, como los que hacen meta-historia, el misterio de la identidad nacional, el historiador descubrirá la imperiosa necesidad de la mitología nacional en su aspecto funcional: construir una nación en donde no existía” (MARIENSTRAS, E., *Nous le peuple. Les origines du nationalisme americaine*, París, 1988, p. 7)

<sup>23</sup> GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964, p. 169.

<sup>24</sup> El uso del término invención no supone, en ningún caso, que se esté aceptando la existencia de identidades inventadas por oposición a identidades naturales. Posiblemente toda identidad, incluida la personal, sea una identidad construida. En cierto sentido todos nos construimos, nos inventamos, a nosotros mismos.

<sup>25</sup> Error en el que cae el propio Gellner, tal como le reprochó Anderson, “Gellner está tan ansioso de mostrar que el nacionalismo se enmascara bajo falsas pretensiones que asimila ‘invención’ a ‘fabricación’ y a ‘falsedad’, sin comprender lo que puede ser la ‘imaginación’ y la ‘creación’” (ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit., p. 6).

<sup>26</sup> “Para formar nuestras mentes debemos saber qué sentimos de las cosas; y para saber qué sentimos de las cosas necesitamos las imágenes públicas del sentimiento que sólo el rito, el mito y el arte pueden proporcionarnos” (GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, Barcelona, 1988, p. 55).

como ya afirmara Durkheim, no son falsas creencias acerca de nada, sino creencias en algo, símbolos santificados por la tradición y la historia. Proceso de invención que quedaría perfectamente ejemplificado en la afirmación de Massimo d'Azeglio en la primera reunión del parlamento de la Italia unificada: "Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer los italianos". Reconocimiento explícito, tanto de que la mayoría de los "italianos" coetáneos de Mazzini eran italianos sin saberlo<sup>27</sup>, como de que la propia idea de Italia había sido "hecha", fabricada, por el movimiento nacionalista<sup>28</sup>.

Antes de seguir adelante, es necesario precisar que el que la caracterización de una colectividad como nación sea el resultado de una decisión nacionalista, no supone, por supuesto, que la nación sea una colectividad ficticia. Hay siempre en toda comunidad nacional rasgos objetivos (lengua, historia, cultura, geografía...) percibidos como tales por sus miembros. Lo ficticio sería la elevación de alguno de estos rasgos a elemento de diferenciación absoluto, a determinante de la nacionalidad. Ficticio en la medida en que supone privilegiar unos aspectos sobre otros, ¿por qué el idioma y no la historia? ¿por qué la historia y no la cultura?...; y ficticio en cuanto supone una delimitación *a priori*, por el movimiento nacionalista, de las características de ese rasgo determinante. Es obvio que esta arbitrariedad no es percibida como tal por los individuos que forman parte del conjunto nacional.

Partir de esto significa reconocer un carácter circunstancial e histórico a la idea de nación, suponer que la identificación nacional no siempre ha existido, que no es consubstancial a la naturaleza humana, y que las identificaciones nacionales posibles son múltiples, variadas y contradictorias<sup>29</sup>. Aseveraciones que chocan frontalmente con la preponderancia de la ideología nacionalista en los dos últimos siglos, que ha hecho que, aunque "tener una nacionalidad no es un atributo inherente al ser humano, hoy en día ha llegado a parecerlo"<sup>30</sup>. Una nacionalidad excluyente cabría añadir. Pero la omnipresencia del hecho nacional no debe hacernos olvidar que la aparición de la nación como sujeto de identificación colectiva es un fenómeno relativamente reciente, al que su carácter totalizador, ajeno a otras formas de identidad colectiva,

<sup>27</sup> A este respecto es significativa la anécdota de que al lanzarse el grito de ¡Viva Italia! durante la entrada de Víctor Manuel en Nápoles muchos napolitanos suponían que se refería a la esposa del monarca.

<sup>28</sup> Esta misma lógica de la nación como *constructo*, a pesar de entrar en contradicción con una de las ideas más caras al pensamiento nacionalista, la de la nación como naturaleza, e, incluso, con el fundamento último del concepto de nación, sigue estando presente de forma continua en el propio discurso nacionalista, especialmente, como parecería obvio, en el de aquellos nacionalismos que todavía no han sido capaces de dibujar con suficiente nitidez en el imaginario colectivo su idea de nación. Véanse sino las continuas llamadas de Jordi Pujol a "hacer Cataluña"; o la afirmación de Xabier Arzalluz en el Aberri Eguna de 1995: "primero hacer pueblo, luego la independencia".

<sup>29</sup> Sobre el carácter circunstancial del hecho nacional, PÉREZ-AGOTE, A., "16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 23-44.

<sup>30</sup> GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988, p. 19.

ha dotado de un aura de ahistoricismo absolutamente falsa. Tal como recuerda Habermas, nos encontramos ante “una forma específicamente moderna de identidad colectiva”<sup>31</sup>.

No se entra aquí a discutir la necesidad psicológica de alguna forma de identificación colectiva (tribu, familia, ciudad, etc.) capaz de distinguir entre un “nosotros”, en cuyo interior priman la lealtad y la solidaridad, y un “ellos”, regido por la deslealtad y la insolidaridad; lo que parece evidente es que esta forma de reconocerse como miembro de un grupo no ha sido durante la mayor parte de la historia de la humanidad la nación<sup>32</sup>; tampoco las causas por las cuales a partir de un momento determinado, finales del siglo XVIII aproximadamente, y siempre refiriéndonos al ámbito cultural europeo, la nación desplaza a otros sistemas de identificación<sup>33</sup>. Me limito a constatar cómo en el imaginario colectivo de Occidente el lugar dejado libre por la comunidad rural y la religión<sup>34</sup>, la cristiandad para ser más exactos<sup>35</sup>, es ocupado por la nación.

<sup>31</sup> HABERMAS, J., *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, 1989.

<sup>32</sup> La interpretación del nacionalismo como un fenómeno moderno es algo ampliamente aceptado en la historiografía más reciente, véase, especialmente, ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.; HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, o. cit. -éste con matices-; HOBBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, o. cit.; y, sobre todo, los diferentes estudios del gran teórico de la modernidad del nacionalismo, E. Gellner, además de los ya citados, “L'avvento del nazionalismo e la sua interpretazione. I miti della nazione e della classe”, en Perry Anderson, ed., *Storia d'Europa*, Turín, 1993. Incluso para algunos autores no sólo el concepto de nación, sino la todavía más difusa idea de un destino compartido sería muy posterior a lo que comúnmente se cree; el libro clásico sobre este sorprendente hallazgo es el de Eugen Weber *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Londres, 1979. Las únicas excepciones significativas a esta interpretación “modernista” del concepto de nación serían ARMSTRONG, J., *Nations before Nationalism*, Chapel Hill, 1982; O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988; y SMITH, A., *The Ethnic Origins of Nations*, o. cit.

<sup>33</sup> Las diferentes teorías sobre el desarrollo del nacionalismo resaltan desde perspectivas diversas su correlación con el de las sociedades capitalistas, lo que reafirma este carácter reciente. Para DEUTSCH (DEUTSCH, K. *Nationalism and Social Communication*, Nueva York, 1966) la idea de identidad común sería fruto del desarrollo de las comunicaciones. Para los marxistas, sin entrar en mayores precisiones, una necesidad del desarrollo del capitalismo, a la vez que una ideología tendente a ocultar las contradicciones de clase; el posterior desarrollo capitalista originaría el imperialismo y el nacionalismo anticolonial. Para las que podemos llamar explicaciones psicológico-funcionalistas (DOOB, L., *Patriotism and Nationalism*, Londres, 1964; KEDOURIE, E., *Nationalism*, Londres, 1960; KEDOURIE, E., (ed. e introducción), *Nationalism in Africa and Asia*, Londres, 1971;) el nacionalismo sustituiría las viejas formas de identificación, de tipo comunitario, en las nuevas sociedades urbanas. En algunos casos esta dependencia de los procesos de modernización es todavía más burda, plasmándose en una simple trasposición de modelos ideológicos de los países desarrollados a los países del Tercer Mundo: tal como resaltó el que fuera embajador norteamericano ante las Naciones Unidas, muchos de los líderes nacionalistas del Tercer Mundo habían sido educados en la London School of Economics; es el caso, nada menos que de Yomo Kenyatta, padre de la Kenya moderna, discípulo en aquella institución del reputado antropólogo Bronislaw Malinowski.

<sup>34</sup> Esta confluencia en el nacionalismo de los intelectuales, huérfanos de religión, y los habitantes de las ciudades, huérfanos de comunidad, ha sido analizada en el caso de Alemania por Mack Walter quien destaca la identificación en la retórica nacionalsocialista de “los anhelos de los intelectuales por la comunidad nacional y los valores parroquiales de los habitantes de las pequeñas ciudades” (WALTER, M., *German Home Towns: community, state and general estate, 1648-1871*, Londres, 1971, p.427).

Si las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas; no el fruto de una larga evolución histórica, sino el resultado de una relativamente rápida invención histórica<sup>36</sup>; si no nacen, sino que se crean o, mejor, se inventan; si en esa metáfora de cuerpo construido en que descansa la idea de lo nacional, “la voluntad cuenta más que la conciencia”<sup>37</sup> y “Los mitos, las costumbres, las lenguas, son ciertamente datos iniciales, pero no adquieren poder sino por la repetición, la difusión y, en definitiva, la construcción”<sup>38</sup>, este proceso de invención/construcción debería ser, necesariamente, algo observable y analizable, y su reconstrucción en un tiempo histórico concreto debiera ser posible, siempre que se dispusiese de las herramientas analíticas pertinentes.

Varias cosas habría que tener en cuenta en esta reconstrucción del proceso de invención de una nación. Primero, que las naciones se inventan, pero no a partir de decretos y normas políticas, sino de valores simbólicos y culturales. Tal como afirmara Andrew Fletcher: “Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes”<sup>39</sup>. Segundo, que, aceptando la idea de John A. Hall de diferentes vías de desarrollo nacionalista<sup>40</sup>, tanto el método de análisis como las herramientas a utilizar variarían en función de las diferentes tipos de creación/invención nacional que han existido o puedan existir en el futuro.

La primera consideración nos llevaría a plantearnos cómo, a pesar de las apariencias, la construcción de una nación es un asunto político sólo en segundo término, lo que no quiere decir, por supuesto, que lo político no pueda acabar teniendo una clara primacía en el conjunto del proceso, y que incluso el debate fundamental se dirima en el campo de los conceptos políticos y no de los culturales; sino que el proceso de creación de una identidad nacional, de una conciencia nacional, es prioritariamente un proceso mental cuyo funcionamiento tiene más que ver con el desarrollo de modelos culturales que con la actividad política propiamente dicha. La nación, como concepto, no es un asunto de teoría política sino de estética<sup>41</sup>; no un problema

<sup>35</sup> La afirmación de NAMIER de que la religión fue utilizada como sinónimo de nacionalismo durante el siglo XVI es un argumento más a favor de esta interpretación del nacionalismo como una nueva forma de religión (NAMIER, L.B., *The Revolution of the Intellectuals*, Londres, 1944).

<sup>36</sup> Invención histórica que recurre a datos objetivos, rasgos diferenciadores preexistentes, pero que, a pesar de su existencia previa, pueden dar lugar o no a una conciencia nacional.

<sup>37</sup> DELANNOI, G., “La teoría de la nación y sus ambivalencias” en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, p. 11.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>39</sup> Citado por BORGES, J. L., *Obras Completas*, Barcelona, 1989, p. 164.

<sup>40</sup> Para una exposición reciente de su pensamiento, véase HALL, J., “Nacionalismos: clasificación y explicación”, *Debats*, 46, 1993, pp. 89-102.

<sup>41</sup> Lo que, por supuesto, no es óbice para que el problema nacional pueda de hecho convertirse en el problema político por excelencia, o incluso, yendo todavía más lejos, que el problema de la nación sea de hecho la formulación particular del problema general de los fundamentos de cualquier sociedad política.

de lógica descriptiva, sino de análisis de filiaciones, arquetipos, ritos y mitos. Son las rutinas, las costumbres, y las formas artísticas, las que expresan la nación y las que la dibujan en el imaginario colectivo, siendo, por tanto, en ellas donde se debe rastrear este proceso de invención nacional<sup>42</sup>. El paso de lo cultural a lo político sería, desde esta perspectiva, bastante secundario y vinculado con otros procesos socio-políticos. La nación, a pesar de cumplir una función simbólica de carácter político, la legitimación del Estado existente o la demanda de un Estado inexistente en ese momento, necesita, paradójicamente, caracterizarse como algo no político, como algo natural y ahistórico, al margen de la estructura política.

El sentirse miembro de una nación es una cuestión de imágenes mentales, de “comunidad imaginada”<sup>43</sup>, que forma parte del campo de la historia de la cultura y no del de la política, lo que no excluye, por supuesto, que estas imágenes mentales sean utilizadas como arma política, como forma de acceso y control del poder -“es por una construcción imaginaria como la conciencia crea la nación y, luego, es por una construcción práctica como una entidad política refuerza la nación y la sostiene”<sup>44</sup>- e, incluso, que sea el poder político el que esté en el origen de esta creación imaginaria. Enfocarlo desde esta perspectiva supone aceptar dos supuestos en parte complementarios. Primero, que la construcción de una identidad nacional es en gran parte una creación ideológica de tipo literario; y, segundo, que las expresiones de este proceso de identificación colectiva pueden ser analizados de forma más precisa en el campo de la cultura que en el estrictamente político<sup>45</sup>.

Esto significa, por otra parte, situar a la *intelligentsia* en el centro del problema nacional, como constructora, legitimadora y canalizadora de la conciencia nacional. Autora colectiva de ese personaje literario que sería toda nación. Pues, como escribe Salvador Giner, a propósito del desarrollo de la religión civil, algo no demasiado alejado, como se verá en su momento, de lo que aquí estamos analizando:

aunque exista una aportación difusa y espontánea por parte de las gentes que constituyen una sociedad, el fomento de la actividad mitogénica, la glorificación iconográfica de héroes y acontecimientos, la formación de estrategias para la consolidación de rituales y ceremonias, la producción de ideología e interpretaciones interesadas de la realidad social y la administración

<sup>42</sup> Sería lo que hace un autor como Tanizaki cuando, en *Elogio de las sombras*, pretende captar la esencia de la estética cotidiana japonesa.

<sup>43</sup> Para el desarrollo de este concepto, véase ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.

<sup>44</sup> DELANNOI, G., “La teoría de la nación y sus ambivalencias” en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, o. cit., p. 11.

<sup>45</sup> Como escribe Jover Zamora, refiriéndose al nacionalismo español de mediados del siglo XIX, “el clima social de este nacionalismo habría de ser indagado en una historia social de la literatura y el arte que centre sus investigación sobre los tres lustros decisivos de 1854 a 1868” (JOVER ZAMORA, J.M., “La era isabelina y el sexenio democrático”, *Historia de España* de Espasa Calpe, tomo XXXIV, p. LXXXIII).

clerical de los contenidos simbólicos tiene sus especialistas: políticos, agentes mediáticos, ideólogos, clérigos laicos o eclesiásticos y sus aliados ocasionales<sup>46</sup>.

### Sin caer en el instrumentalismo primario de Hayes:

Cuando las masas se han tornado indiferentes a la fe y a la práctica del cristianismo histórico, han tendido, más bien, a aceptar algún otro de los sustitutivos que los intelectuales han preparado para ellos y que les resultan más atractivos, entre los cuales los más importantes son el comunismo y el nacionalismo<sup>47</sup>,

y más allá de lo acertado o no de la equiparación entre nacionalismo y comunismo, sí parece haber una línea sin solución de continuidad entre la novela de la religión y la novela de la nación, entre el intelectual orgánico al servicio de la Religión, y el intelectual orgánico al servicio de la nación, por utilizar categorías gramscianas. Literatos, historiadores, periodistas, profesores, funcionarios de las nuevas burocracias estatales y, en general, todo un difuso grupo de "especialistas" del trabajo intelectual, formarán el caldo de cultivo idóneo para el nacimiento y desarrollo de una identidad colectiva de tipo nacional.

La segunda consideración, la de la existencia de diferentes tipos de invención/construcción de naciones, nos obligaría a definir previamente el tipo de construcción nacional a la que nos enfrentamos para, en función de esto, determinar la metodología más apropiada para reconstruir el proceso de invención de esa nación concreta. El nacimiento de una identidad nacional cualquiera es el resultado de un proceso de socialización mediante el cual los individuos aceptan una serie normas y valores como propios y los interiorizan como cauce de todo su comportamiento social; el fruto de una determinada coerción ideológica. Este proceso puede seguir cauces y formas diversas. Para lo que aquí nos interesa, y sin mayores ambiciones de precisión conceptual, la coerción ideológica puede llevarse a cabo de dos formas completamente diferentes: la que se ejerce a la sombra de un Estado ya existente, tutelada y promovida por éste como legitimación de su poder, lo que Seton Watson ha llamado nacionalismos "oficiales"<sup>48</sup>; y la que se hace en contra del Estado existente, por grupos con una cierta capacidad de poder, aunque no sea el estatal, que entran en competencia con éste, lo que les lleva a buscar el establecimiento de un Estado alternativo<sup>49</sup>. Esta tipología supone situar al

<sup>46</sup> GINER, S., "Religión civil", *Revista de Investigaciones Sociológicas*, 61. 1993, p. 38.

<sup>47</sup> HAYES, C.J.H., *El nacionalismo una religión*, Méjico, 1966, p. 20. En opinión de Hayes con ventaja para el nacionalismo "que tiene ese algo de carácter cálido y piadoso que falta al comunismo. No es tan fría e impersonalmente materialista. Tiene valor espiritual y, a diferencia del comunismo, parte de la básica verdad religiosa que nos dice que no sólo de pan vive el hombre" (Continuación de la cita anterior).

<sup>48</sup> SETON-WATSON, H., *Nations and States. An enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Londres, 1977.

<sup>49</sup> En toda esta argumentación el concepto de poder se usa en sentido amplio, poder económico, académico, etc.; y desde luego no restringido exclusivamente al poder político, aunque este representaría la culminación de todo el proceso, y de ahí el carácter político que todo nacionalismo acaba por asumir.

Estado en el corazón del problema nacional, la nación como un problema de Estado. La nación sería históricamente el resultado de las necesidades de legitimación de esa nueva forma, específicamente moderna, de ejercicio del poder político que conocemos con el nombre de Estado. Es en este sentido en el que habría que entender la afirmación de Nisbet de que la nación es hija del Estado<sup>50</sup>, no reduciéndola a que éste atribuya una función política a aquella, de la que antes carecía, sino a que inventa, crea, la comunidad nacional en sentido estricto. Pérez-Agote va aun más lejos y afirma que:

debemos comprender que la nación no tiene sentido sin referencia a un Estado y que en ese sentido éste precede a aquella, y que históricamente la tendencia dominante en el mundo occidental es la que establece este orden lógico<sup>51</sup>.

Cuando los individuos sometidos a un poder dejan de estarlo en virtud de una relación político-personal, no cabe otra forma de representación simbólica legitimadora que la de hacer a ese poder emanación de la comunidad sometida. La nación se convierte así en la forma de legitimación del poder legal impersonal ejercido por el Estado. Lo que, de paso, daría respuesta a los críticos de la teoría del nacionalismo como fruto de la modernización -hay casos de sentimientos nacionales previos al desarrollo de la industria, pero no al del Estado<sup>52</sup>-, avalando la afirmación de Michael Mann:

Sostengo que las naciones y el nacionalismo se desarrollaron principalmente como respuesta a la aparición del Estado moderno<sup>53</sup>.

En el primer caso, el de los nacionalismos “oficiales”, habría que privilegiar como objeto de estudio aquellas formas de expresión más directamente controladas por el Estado: el arte y la cultura oficial. No sólo, aunque también, porque esta tutela estatal permita una lectura inmediata del discurso nacionalizador del Estado, sino, y sobre todo, porque, como norma general, en estos casos la construcción de una identidad nacional aparece ligada al desarrollo de una alta cultura alfabetizada, gestada en torno a los círculos de la burocracia estatal, que es promovida a la categoría de cultura nacional. La nación es forjada por las instituciones estatales y en torno a sus expresiones culturales; sobre la cultura oficial y contra las culturas populares. Será por tanto en aquella donde, en el caso de los nacionalismos “oficiales”, habrá que rastrear el proceso de construcción/invencción de la nación.

<sup>50</sup> NISBET, R.A., *The Quest for Community*, Nueva York, 1973, p. 164.

<sup>51</sup> PÉREZ-AGOTE, A., “16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional”, *Revista de Occidente*, art. cit., p. 25.

<sup>52</sup> La existencia de sentimientos nacionales en Francia e Inglaterra, previos al desarrollo industrial, ha sido uno de los argumentos más utilizados contra la teoría de Gellner del nacionalismo como fruto de la modernización; parece obvio que en ambos casos puede ser previo a la industrialización pero no al desarrollo de una estructura de poder de tipo estatal.

<sup>53</sup> MANN, M., “El nacionalismo y sus excesos: una teoría política”, *Debats*, 50, 1994, p. 45.

En el segundo caso, el de los nacionalismos no oficiales, serían las formas de expresión oral, y en general toda la cultura “popular”, tal como son codificadas por el movimiento nacionalista, las que deberían de ser preferidas, y, aquí también, no sólo por el hecho de que sean más difíciles de controlar por los aparatos burocráticos del Estado, sino, y sobre todo, porque estos nacionalismos, carentes de una alta cultura propia -las clases dirigentes forman parte generalmente de la alta cultura estatal-, construyen la nación a partir de las culturas campesinas y las tradiciones folklóricas; sobre la cultura popular y contra la cultura oficial<sup>54</sup>.

Simplificando, y con múltiples matices, podríamos decir que los nacionalismos oficiales encuentran su base última en la historia, una historia codificada por las instituciones estatales como historia nacional y en la que el pasado de la nación se confunde con el del Estado; los no oficiales en la etnografía, concebida como el estudio, codificación e idealización de las culturas campesinas hasta convertirlas en el fundamento de la cultura nacional. Esto en principio, porque todo proceso de construcción nacional da muestras siempre de gran dinamismo y las situaciones pueden sucederse con enorme rapidez, alternándose unas y otras.

En el caso español, el que va a ser analizado aquí, la construcción de una identidad nacional entra de lleno, como en la mayoría de las naciones europeas de raíz territorial<sup>55</sup> -todas las que se sitúan en torno a la costa atlántica, lo que Gellner llama el primer uso horario del nacionalismo, allí donde desde el comienzo de los tiempos modernos, incluso antes, hubo fuertes estados dinásticos<sup>56</sup>- en el primer grupo, el de las naciones de origen estatal. En toda Europa Occidental la creación/invencción de identidades nacionales ha ido unida, en la mayoría de los casos, a la actividad estatal. El Estado, ese “truchimán de naciones” que diría Ortega, en el proceso de vertebración de un espacio político cada vez más amplio, acuciado por sus necesidades financieras y bélicas, recurrirá a la coerción, ideológica y física, como norma de actuación. La coerción ideológica descansa, básicamente, en la construcción de una imagen

---

<sup>54</sup> Este sería el caso especialmente de los nacionalismos centroeuropeos, estudiados por Hroch, donde los recopiladores del folklore popular tuvieron un importante papel en el desarrollo de una identidad nacional. Pero también en los nacionalismos periféricos españoles, lo que explica fenómenos tan curiosos como la hegemonía de lo rural en la mitología nacional de sociedades tan predominantemente urbanas como Cataluña y el País Vasco, o la fascinación por el modelo checo del primer nacionalismo catalán. Para un análisis pormenorizado del desarrollo de este tipo de nacionalismos, HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, o. cit. (Hroch habla en realidad del nacionalismo de las naciones pequeñas, el que él estudia, por oposición al de las naciones grandes, pero, en la práctica, el criterio de diferenciación que emplea es la carencia o no de Estado, no el tamaño; sólo así se explica el que los daneses sean considerados -p. 8 de su estudio- una nación grande).

<sup>55</sup> "existe una estrecha relación entre el Estado y el surgimiento de esa nación política o territorial, relación que no se produce en aquellos supuestos en que la nación surge, o es justificado su surgimiento, a consecuencia de una politización de rasgos étnico-culturales" (BLAS GUERRERO, A. de., *Tradición republicana y nacionalismo español*, Madrid, 1991, p. 13)

<sup>56</sup> Para los diversos “usos horarios” del nacionalismo en Europa, véase GELLNER, E., *Encuentros con el nacionalismo*, Madrid, 1995, pp. 45-47.



mental de tipo integrador, la nación. Todo ello dentro de la lógica de la sociedad asocial, expresión con la que Kant caracterizó la multipolaridad de la Europa noroccidental de su tiempo, una situación posiblemente única en términos históricos, que condujo a una inacabable competición entre estados y que fue caldo de cultivo del desarrollo nacional europeo<sup>57</sup>.

La coerción ideológica, elemento básico de toda construcción nacional, va a centrarse en el desarrollo de una identidad nacional homogénea, capaz de legitimar el lugar del Estado como defensor y garante de dicha comunidad. Una comunidad lingüística, religiosa e ideológicamente homogénea ofrecía muchas ventajas a los gobernantes: era más fácil que se identificase con su Estado y había más probabilidades de que, considerándose con un origen común, se unieran en la lucha contra un enemigo exterior, pero, sobre todo, legitimaba el propio ejercicio del poder por parte del Estado al convertirlo en una emanación de la propia comunidad nacional. Lo que ya no está tan claro son las ventajas que esta construcción ideológica tiene para cada uno de los miembros concretos de la comunidad: es obvio que sí para algunos, pero no para todos, ni siquiera, posiblemente, para la mayoría, lo que -siguiendo la afirmación de Sandberg, en un contexto completamente diferente del aquí analizado, pero extrapolable, "Las ideologías poderosas se utilizaban para convencer a una población reacia a aceptar las acciones gubernamentales en conflicto con sus intereses y sus preferencias personales"<sup>58</sup>- explicaría la virulencia de la ideología nacionalista en muchos momentos históricos.

Los grandes Estados homogeneizaron repetidamente la población y las minorías fueron presionadas hasta conseguir su integración dentro de la comunidad nacional. Esto se ve muy bien en lo ocurrido con las minorías religiosas a las que se les planteó repetidamente la alternativa entre conversión o emigración. El caso español es a este respecto muy significativo: el primer intento de estructurar un Estado moderno, y por lo tanto homogéneo, coincide con la expulsión de los judíos y, un poco más tarde, la de los moriscos. Pero lo mismo ocurrirá con otras minorías que, con menos capacidad de resistencia que la aportada por los lazos religiosos -la religión es todavía ese momento histórico la forma de identidad colectiva hegemónica-, acabarán sucumbiendo a los sucesivos embates homogeneizadores. En definitiva, toda comunidad local era, antes de ser homogeneizada por el Estado, una entidad o cultura diferenciada posible, una nación posible, rival de la que se estaba construyendo: los judíos y los

---

<sup>57</sup> Para un desarrollo más amplio de esta idea, ver HALL, J., *Poderes y libertades*, Barcelona, 1988. Para un análisis global del funcionamiento del sistema, HINZE, O., "Military Organization and the Organization of the State", en GILBERT, F., ed., *The Historical Essays of Otto Hintze*, Princeton, 1975; y TYLLY, Ch., *Coerción, capital y los estados europeos: 990-1990*, Madrid, 1992.

<sup>58</sup> SANDBERG, L.G., "Ignorancia, pobreza y atraso económico en las primeras etapas de la industrialización europea: variaciones sobre el gran tema de Alexander Gerschenkron" en NUÑEZ, C.E. y TORTELLA, G. (Compiladores), *La maldición divina. Ignorancia y atraso económico en perspectiva histórica*, Madrid, 1993.

maragatos, los moriscos y los pasiegos, y así un interminable etcétera. Esto no supone, en la mayoría de los casos, que el Estado intentase conscientemente la consecución de determinados objetivos, obviamente esto es fruto de una racionalización a *posteriori*. Parece incluso probable que los propios estados nacionales sean “productos secundarios e impremeditados de la preparación para la guerra y otras actividades relacionadas con ella”<sup>59</sup>. Pero, consciente o no, lo que no cabe ninguna duda es sobre el lugar del Estado en todo este proceso y la importancia de la coerción ideológica en el nacimiento de las modernas naciones europeas.

Es este un aspecto, el de la coerción ideológica, sobre el que merece la pena extenderse un poco más ya que explica, en parte, el éxito de los Estados-nación frente a otras múltiples formas de organización política posibles, el peso del Estado en la configuración de una identidad nacional y el éxito de la nación como forma de organización social, territorializando las relaciones sociales. En definitiva, el triunfo del Estado-nación como forma hegemónica de organización política.

El desarrollo del Estado moderno en Europa aparece unido a la actividad bélica y las crecientes necesidades económicas y humanas que ésta generaba<sup>60</sup>. Pero los recursos exigidos por el Estado (productos, dinero, hombres...) no eran unos recursos ociosos, eran recursos dedicados a objetivos que las comunidades campesinas y urbanas valoraban como prioritarios (dote de las hijas, protección en la vejez, etc.). Lo que para nosotros es sólo una expresión neutra, “la formación del Estado”, para los contemporáneos suponía impuestos y levass, pagados por los pecheros y dejados de percibir por la nobleza y la iglesia, lo que llevaba aparejada una disminución real del nivel de vida, y, por lo tanto, un claro enfrentamiento entre los intereses del naciente Estado y los de una parte significativa de la población<sup>61</sup>. Desde la perspectiva estatal, estos impuestos y levass únicamente merecían la pena si el capital empleado para extraerlos era inferior al capital conseguido. El problema de la coerción física es que, utilizada sola, puede llegar a no ser rentable, puede ser más costoso el número de soldados utilizados para conseguir los impuestos y levass que el valor de lo recaudado. A mediados del siglo XVII da la impresión de que muchos de los Estados, empujados por la necesidad de mantener su posición en el contexto de la feroz rivalidad europea, fruto de la sociedad asocial kantiana a la que se ha hecho referencia más arriba, están rozando justo este punto límite: los

---

<sup>59</sup> TILLY, Ch., *Coerción, capital y los estados europeos: 990-1990*, o. cit., p. 16.

<sup>60</sup> Para un desarrollo más amplio de esta idea, véase TILLY, Ch., *Coerción, capital y los estados europeos: 990-1990*, o. cit.

<sup>61</sup> Aunque tampoco habría que desdeñar el aspecto positivo que para la mayoría de la población tuvo la progresiva implantación de un sistema de derecho en las relaciones sociales a medida que se desarrollaba el poder estatal.

violentos conflictos, “la crisis del XVII”, ocasionados por la nuevas demandas fiscales serían la mejor prueba de lo que se viene diciendo.

Sólo aquellos Estados capaces de amalgamar la coerción física con la ideológica pudieron movilizar, sin excesivos costes, los crecientes recursos que las nuevas actividades estatales exigían, logrando salir del callejón sin salida a que los había abocado la situación anterior. Y, en última instancia, esto es lo que explicaría el éxito del estado-nación frente a otras formas coetáneas de organización política (imperios, ciudades-estado...): la capacidad de coerción ideológica y de extracción de excedentes minimizando costes. Un mero problema de racionalidad económica que explicaría, tal como muestra North<sup>62</sup>, el que una parte apreciable del gasto público en la época contemporánea haya sido empleado en gastos de legitimación del propio Estado.

Todo el proceso es de una enorme complejidad, que aquí apenas se esboza. La capacidad de coerción ideológica va acompañada por dos fenómenos complementarios y coetáneos en su desarrollo histórico: lucha por la representación política, como respuesta a la creciente presión fiscal, y aparición del sentimiento nacional, estimulado por lo anterior. Todo ello termina cuajando en el concepto de estado-nación, una mera tautología si nos atenemos a su desarrollo cronológico.

En la mayoría de los países europeos, entre ellos España, la construcción de la identidad nacional a partir de un grupo *étnico*<sup>63</sup> dominante supone dos procesos paralelos, el de la nación como unidad política y el de la nación como unidad cultural, y en ambos el papel de Estado es claramente determinante, configurando, mediante un proceso de coerción ideológica, una etnia mítica que sirva de substrato simbólico a esa nación natural. La mayor o menor virulencia del proceso vendrá determinada por la existencia o no de etnias o “subnacionalidades” con un avanzado proceso de identificación. En aquellos países con un cierto grado de homogeneización previa, caso de Portugal, por ejemplo, la legitimación se limitará prácticamente a la del Estado y sus instituciones en sí; en aquellos otros con “subnacionalidades” alternativas, caso de los flamencos en Bélgica, de los griegos de la diáspora<sup>64</sup>, o, para lo que nos interesa aquí, de las

<sup>62</sup> NORTH, D.C., “The Theoretical Tools of de Economic Historian”, en KINDELBER, Ch., y TELLA, G. di (Compiladores), *Economics in the Long View. Essays in Honour of W.W. Rostow*, Nueva York, 1982, vol. I, pp. 15-27.

<sup>63</sup> Empleo el término *étnico* en un sentido completamente laxo, a falta de otro mejor. En realidad habría que hablar más de grupo social que se atribuye, se inventa, una serie de rasgos que definen a una comunidad con rasgos que, con harta impropiedad, podemos definir como étnicos, como etnia mítica más que real.

<sup>64</sup> El caso de la Grecia moderna es uno de los ejemplos más llamativos de la “invención” de una nación, tanto por sus características como por el hecho de marcar el nacimiento “oficial” de los problemas nacionales en la Europa del XIX. El nuevo Estado griego, edificado sobre “una población que había sido administrada durante mucho tiempo en pequeñas comunidades carecía ahora de unidad interna” (DIMARAS, A., “The Central

diferentes “naciones” españolas, la legitimación es tanto de las instituciones estatales como de la nación que las sustenta, la nación cultural.

Un proceso de coerción ideológica de estas características debió dejar huellas visibles en todas las formas de expresión, especialmente en aquellas controladas más directamente por el Estado. La invención/creación de arquetipos nacionales debería poder rastrearse a través de los romances, las leyendas, la literatura, la historia...; en principio sería justamente la historiografía nacional, la construcción de una historia nacional canónica, la que mostraría de forma más clara las líneas maestras de esta imagen de la nación<sup>65</sup>, pero ocurre que la historia, incluso en un siglo tan historiográfico como el XIX, posee siempre un carácter restringido, erudito, cuya capacidad de difusión es siempre muy limitada. Será mediante otros medios de comunicación de masas como esta imagen erudita llegará al gran público. En primer lugar, y de forma destacada, a través de la literatura, que encontrará en la historia inspiración para sus novelas y dramas, difundiendo entre un público, infinitamente más amplio que el de los lectores de libros de historia, los arquetipos nacionales contruidos por los historiadores. Tal como dice Hayes, son los literatos los que realizan la mayor parte del trabajo en la invención de la nación y los principales responsables de su difusión entre el gran público,

por cada persona que estudia un tratado sobre la raza hay por lo menos diez mil que leen una novela o ven una obra de teatro en la cual el carácter nacional es descrito como indeleble o inmodificable<sup>66</sup>.

¿Por qué, en este caso, el español, la preferencia por un estudio iconográfico, centrado en la pintura de historia? Las razones que se pueden dar son varias: el propio peso de las imágenes en el modelado de una determinada percepción del mundo, posiblemente muy superior al de otras formas de expresión; el carácter no lineal y polisémico de las imágenes, que permite una

Government and the Formulation of Educational Policy in Greece in the Early XIXth Century”, en FRIJHOFF, W. (Compilador), *L'Offre d'École. Éléments pour une Étude Comparée des Politiques Éducatives au XIX<sup>e</sup> Siècle*, París, 1983, p. 76) -una forma suave de decir que la supuesta Grecia era un mero mito ideológico-, se embarcó en un virulento proceso de “nacionalización”, con un sistema educativo fuerte y uniforme capaz de difundir una ideología nacional, fundamentada en algo tan lejano en el tiempo e, incluso en el espacio -reducir el mundo griego clásico a la actual Grecia supone un cierto grado de delirio histórico-geográfico-, como la época clásica; de forma que, saltando por encima del tiempo y el espacio, los griegos actuales serían los herederos directos de los de la época de Pericles. No es necesario detenerse demasiado en lo que supone de arbitrariedad historiográfica, pero sí en el hecho que acabó siendo aceptado como mito ideológico: los griegos de la época clásica y los de la época actual forman parte de la misma comunidad imaginaria. Esto no ha impedido que el Estado griego actual se oponga a que los habitantes de la antigua Macedonia repitan el mismo proceso de apropiación simbólica con respecto a la denominación histórica.

<sup>65</sup> Para un estudio de la construcción nacional española a partir de la historiografía, véase CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.

<sup>66</sup> HAYES, C., *Essays on Nationalism*, Nueva York, 1928, p. 67.

riqueza de análisis mayor que el de otros lenguajes; la politización de la pintura en la época moderna y contemporánea, muy superior, posiblemente, a la de otras formas de expresión artística<sup>67</sup>; la función directamente legitimadora que las imágenes han tenido a lo largo de la historia; la plasmación de muchas de las otras formas de expresión -historia, literatura, romances, leyendas- en obras plásticas, probablemente las de mayor aceptación; y, finalmente, las propias características de la pintura de historia, una pintura ideológica, cuya finalidad exclusiva parece ser dar una imagen del pasado histórico de una comunidad, y toda nación es, fundamentalmente, la imagen de un pasado compartido, en este sentido, el que la pintura de historia hable de la Antigüedad clásica o del presente más inmediato no tiene demasiada importancia: todo cuadro de historia lo que representa es el destino de una comunidad, una continuidad histórica que da cuenta del presente, y una pintura controlada desde sus orígenes por el Estado<sup>68</sup>, lo que permite un análisis de la visión propiciada por los grupos hegemónicos en cada momento histórico concreto, cosa que siempre es más matizado en las demás formas de expresión, digamos menos oficiales. Todos estos factores explicarían la preferencia por la pintura de historia a la hora de reconstruir la invención de una nación de tipo estatal. No es necesario precisar que esta elección viene determinada, también, por el propio contexto histórico-cultural en el que se desarrolla la construcción de una identidad nacional en España. Parece obvio que, por poner un ejemplo, un análisis de este tipo aplicado al caso norteamericano debería partir de las imágenes generadas por el cine y no por la pintura de historia.

Hay un aspecto más general, que apenas ha atraído la atención de los historiadores, pero que resulta, sin duda, llamativo: el de la perfecta sincronización histórica entre el desarrollo de los Estados-nación europeos y el de la pintura de historia; entre el triunfo del Estado-nación como forma hegemónica de organización política y la hegemonía de la pintura de historia como género pictórico<sup>69</sup>. Correlación de la que, sin embargo, sí fueron conscientes los contemporáneos. Escribía Murguía en pleno auge de la pintura de historia:

<sup>67</sup> No está de más traer a colación aquí la afirmación de Díez del Corral, a propósito justamente de Velázquez, que, como se verá en su momento, marca el punto de partida de este estudio, de que "la pintura es el arte más politizable de la época moderna" (DÍEZ DEL CORRAL, L., "Velázquez y la monarquía católica", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, p. 120).

<sup>68</sup> A partir de la oficialización de los asuntos históricos por la Academia en sus concursos, pintura de historia y arte oficial aparecen como las dos caras de una misma moneda. Sobre este aspecto en concreto, los asuntos históricos en los concursos de la Academia, véase HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, pp. 209 y ss.

<sup>69</sup> Habría un episodio previo, aquél en que el Estado aparece todavía sólo como el conjunto de medios mediante los cuales el príncipe ejerce su poder omnímodo, en el que falta, no de forma absoluta, la pintura de historia. Pero, curiosamente, este primer periodo de identificación Estado-monarca, que no produce cuadros de historia, dará lugar a una riquísima colección de retratos de príncipes. Tal como supo ver Shennan, el primer Renacimiento -origen del Estado moderno- se nos aparece, y no sólo de forma figurada, como una galería de retratos principescos -piénsese, en el caso de España, en la colección de retratos de los primeros Austrias-

Fue necesario para que la pintura histórica se levantase a la altura que hoy ha llegado, los trastornos de la revolución francesa, que hizo surgir de las ruinas del viejo edificio la vieja civilización pujante y vencedora como hoy la vemos. El amor a la patria ocupó el lugar en el que ante se rendía culto al amor de los reyes, empezose a conocer que hay una santa solidaridad entre los hombres de hoy y los de ayer, entre el pasado y el presente, que las glorias de un pueblo alcanzan siempre a los de su raza, y que no se puede renegar de ellas sin renegar de sí mismo<sup>70</sup>.

El ejemplo de Francia, al que hace referencia Murguía, es especialmente ilustrativo, aunque no único<sup>71</sup>. Mientras David, el pintor de la Revolución, realiza sus grandes cuadros

---

Una de las escasas excepciones a esta pintura de retratos de principescos renacentistas es Venecia, cuyo palacio del Dux fue decorado con pinturas de historia; coincidencia significativa: es justamente un Estado como el veneciano, carente de un sistema de legitimación del poder de tipo monárquico-hereditario, el primero en sentir la necesidad de una pintura de género histórico. Sobre la, por otra parte discutible, interpretación de Shennan en torno a el primer Estado renacentista, véase SHENNAN, J.H., *The Origins of the Modern European State*. Londres, 1974, pp. 11 y ss.

<sup>70</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

<sup>71</sup> Lo que hace especialmente representativo el caso francés es el carácter revolucionario de esta construcción nacional, pero el proceso, por otros caminos, fue común a la mayoría de los grandes Estados europeos de la segunda mitad del siglo XVIII, con idéntica correlación entre construcción de un Estado nacional y desarrollo de la pintura de historia. Fue así en la propia Francia anterior a la revolución, especialmente bajo el reinado de Luis XVI, en cuya corte los pintores de historia, a los que d'Angiviller hizo desarrollar un completo programa iconográfico que siguiera las huellas de "acciones y hazañas honorables para la nación", gozaron de mayor consideración de la que nunca habían tenido -*Marco Aurelio dando pan y medicinas a su pueblo en época de epidemia y hambre* de Vien, 1765; *Belisario* de Jollain, 1767; *Septimio severo riñendo a su hijo Caracalla por haber atentado contra su vida en los desfiladeros de Escocia* de Greuze, 1769; *San Luis y Margarita de Provenza* de Vien, 1774; *Belisario* de Durameau, 1775; *Belisario* de Vincent, 1777; *Belisario* de Peyron, 1779; *Belisario* de David, 1781 (sobre las implicaciones prerrevolucionarias de este cuadro, véase BOÏME, A., "Mannonel's Belisaire and the Pre-Revolutionary Progressivism of David", *Art History*, 3, 1980, pp. 81-101); *El llanto de Andrómaca sobre el cuerpo de Héctor*, también de David, 1783; *El juramento de los Horacios*, también de David, 1785, éste ya, a pesar de la fecha, un cuadro plenamente revolucionaria, que, de forma significativa, es la exaltación de un rito tribal, el juramento de los que tienen la misma sangre, los que son de la misma nación; *Muerte de Sócrates*, también de David, 1787;..., en la Inglaterra de Jorge III -*La rendición de Calais por Eduardo III* de Robert Edge Pine, 1760; *Andrómaca llorando sobre el cuerpo de Héctor* de Gavin Hamilton, 1762; *Juramento de Bruto* del mismo Hamilton, 1763; *Eduardo el Confesor despojando a su madre* de Jhon Hamilton Mortimer, 1763; *San Pablo predicando a los britanos*, también de Mortimer, 1764; *Agripina desembarcando en Brindisi con las cenizas de Germánico* de Benjamín West, 1766; *La partida de Régulo* del mismo West, 1769; *Amílcar haciendo jurar a su hijo Aníbal odio eterno a los romanos*, también de West, 1770; *Muerte del general Wolfe*, también de West, 1770, un cuadro especialmente interesante, no sólo por representar un episodio histórico reciente, había tenido lugar durante la Guerra de los Siete años, sino, sobre todo, porque, en contra de la en ese momento aceptada desnudez heroica, los personajes del cuadro aparecen vestidos con trajes de época; *Tratado de William Penn con los indios*, también de West, 1771; *El conde Warren haciendo copiar la ley conocida como "Quo Warranto" en el reinado de Eduardo I, 1278* de Robert Edge Pine, 1771; *Entrevista del rey Eduardo con Elfrida, después de su matrimonio con Athelwold* de Angélica Kauffmann, 1771; *Segestes y su hija Tusnelda son conducidos ante Germánico* de Benjamín West, 1773, un asunto que debió resultar especialmente atractivo al monarca inglés de la casa de Hannover ya que la tradición hacía de Tusnelda una de las antecesoras de la dinastía; *El rey Juan entregando la Carta Magna a los barones* de John Hamilton Mortimer, 1776; *Vortigern y Rowena*, también de Mortimer, 1776; *La batalla de Agincurt*, también de Mortimer, 1776; *La reina Maria de Escocia renunciando a la corona* de Gavin Hamilton, 1776; *Guillermo de Albanac presenta sus tres hijos (desnudos) a Alfredo, tercer rey de Mercia* de Benjamín West, 1778; *Alfredo el Grande compartiendo su pan con un peregrino*, también de West, 1779; *Vista de College Green con un encuentro de Voluntarios el 4 de noviembre de*

históricos prácticamente al mismo ritmo que ésta va echando las bases del nuevo Estado nacional<sup>72</sup> -*Los lictores entregando a Bruto los cadáveres de sus hijos*, Salón de 1789, un canto a la moral cívica y a la razón revolucionaria, tal como lo veía, pasado ya más de un siglo, Plejanov, quien, a la altura de 1910 aconsejaba a los jóvenes bolcheviques “ir al Louvre e inclinarse delante del cuadro”; *El juramento del juego de la pelota*, nunca acabado pero expuesto en el Salón de 1791<sup>73</sup>, cuyo carácter propagandístico, a favor de la nueva forma de poder político de tipo nacional nacida de la Revolución, queda reflejado con claridad meridiana en lo escrito por un crítico contemporáneo:

Franceses, corred, volad, dejad todo, precipitaos a asistir al juramento del juego de la pelota, y si no os quemáis, si no os consumís de patriotismo en esta ardiente hoguera, estad seguros de que no sois dignos de la libertad. Pero ya la multitud es tan grande que no se acerca a él todo el que quiere; hay que hacer cola para tener el honor de participar en este juramento. Si nuestros emigrados viesen esta escena, que electriza hasta a los curas, pronto se volverían patriotas, por qué no enviarles a David, con su talismán, que tendría el efecto contrario de la cabeza de la Medusa: estoy seguro, lo repito, que, en el caso de que la viesen, se pondrían de rodillas y pedirían perdón por el presente y por el pasado. Sí, lo afirmo con toda seriedad, no habría principado, trono ni forma de dominación alguna

---

1779 de Wheatley, 1780, hace referencia al dominio protestante en Irlanda; *La batalla de Boyne* de Benjamín West, 1780; *La destrucción de la flota francesa en La Hogue*, también de West, 1780; *La muerte del conde de Chatham* de John Singleton Copley, 1781; *El rey Lear llorando sobre el cuerpo de Cordelia* de James Barry, 1786-1787; *Institución de la orden de la Jarretera* de West, 1787; *Eduardo, el Príncipe Negro, recibiendo a Juan de Francia después de la batalla de Poitiers*, también de West, 1788; *Eduardo III con el Príncipe Negro después de la batalla de Crécy*, también de West, 1788; *El conde de Essex en su primera entrevista con la reina Isabel a su vuelta de Irlanda* de Richard Westall, 1789; *Eduardo III y los diputados de Calais* de Benjamín West, 1789; *El sitio de Gibraltar* de Copley, 1791; *La reina Isabel yendo en procesión a la catedral de San Pablo después de la destrucción de la Armada Invencible* de West, 1794; *La muerte de Ricardo II* de Wheatley, 1795; *Ejecución de la reina de Escocia* de John Opie, 1795; *Carlos I pidiendo en el Parlamento la entrega de los jefes de la oposición* de Copley, 1795; *Monmouth ante Jaime II negándose a revelar el nombre de sus cómplices*, también de Copley, 1807; *El ofrecimiento de la corona a Lady Jane Grey*, también de Copley, 1807; *Los ciudadanos de Londres ofreciendo la corona a Guillermo de Orange* de West, 1810;...-, en los nuevos Estados Unidos de América -*La delegación del Senado ofreciendo a Cincinato el mando del ejército romano*, de Trumbull, 1784, para que no quedara ninguna duda sobre la interpretación moderna que se hacía del hecho histórico, Cincinato aparece representado con los rasgos de George Washington; *Muerte del general Warren en la batalla de Bunker Hill, 17 de junio de 1755*, también de Trumbull, 1786; *Declaración de Independencia el 4 de julio de 1776*, también de Trumbull, 1786-1820;...- y hasta en la relativamente atrasada y pequeña Suiza -*El juramento sobre el Rütli* de Fusely, 1778-1781, sobre el legendario juramento de los representantes de los tres cantones, Ury, Scwyz y Unterwalden, en agosto de 1291-.

<sup>72</sup> No es el momento de extenderse aquí sobre las estrechas relaciones entre la pintura de David y el desarrollo de la revolución, sólo citar la afirmación de Lemaire: “David ha dicho más con sus cuadros de los Horacios y Bruto que todos aquellos escritores que se hicieron quemar por el gran libertino Séguier. No hay mejor libro que sus cuadros, un libro respetado por el gran inquisidor, un libro puesto sin miedo delante de la nariz de los reyes, que pagaban sin dudarlo por estas elocuentes lecciones de libertad, obras maestras del orgullo republicano” (LEMAIRE, *Lettres b... patriotiques*, citado por BLONDEL, S., *L’Art pendant la Révolution*, Paris, 1887, p. 37).

<sup>73</sup> Fue colocado justo debajo de *El juramento de los Horacios* para que no cupiese ninguna duda del paralelismo entre el sentimiento patriótico de los romanos y el de los franceses.

capaz de mantenerse ante la majestad de la Nación reunida, prestando entusiasta el augusto juramento<sup>74</sup>;

*Sócrates bebiendo la cicuta*, Salón de 1791; *Muerte de Marat*, 1793; *La muerte de Barra*, 1794; *El rapto de las Sabinas*, 1799;...-, los Salones revolucionarios alternan la pintura de historia moralizante -*Muerte de Cayo Graco*, Topino-Lebrun, Salón de 1789; *La continencia de Escipión*, Brenet, Salón de 1789; *Muerte de Séneca*, Perrin, Salón de 1789; *La muerte de Sócrates*, Peyrón, Salón de 1789; *La generosidad de las romanas*, Brenet, Salón de 1791; *La generosidad de las romanas*, Gauffier, Salón de 1791; *Manlius Torcatius en el momento de condenar a muerte a su hijo*, Bethélemy, Salón de 1791; *Sócrates arrancando a Alcibiades del seno de la voluptuosidad*, Régnauld, Salón de 1791; *La muerte de Lucrecia*, Lebrun, Salón de 1793; *Muerte de Sócrates*, Lefèbre, Salón de 1793; *Muerte de Séneca*, Lefèbre, Salón de 1793; *Cesar atrevesando el Bósforo*, Lelu, Salón de 1793; *Austeridad de las costumbres romanas*, Forty, Salón de 1795; *Hipócrates negándose a ir curar a los enemigos de los griegos*, Girodet, Salón de 1795; *La muerte de Cayo Graco*, Lebrun, Salón de 1798; *Marco Curtio sacrificándose por su patria*, Callet, Salón de 1795; *Bruto condena a sus hijos a muerte por conspirar contra la patria*, Lethiere, Salón de 1795; *Cornelis madre de los Graco*<sup>75</sup>, Suvée, Salón de 1795; *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma*, Baltard, Salón de 1799; *La vuelta de Marco-Sexto*, Guérin, Salón de 1799; *La muerte de Plinio*, Legrand de Lérand, Salón de 1799;...-, donde la exaltación de las virtudes de la Antigüedad clásica deviene mero pretexto para mostrar los nuevos valores del Estado revolucionario -patriotismo, espíritu cívico, sentido del deber...-, con aquella otra conmemorativa de los grandes episodios de la Revolución -*Reunión de los Estados Generales en Versalles el 5 de mayo de 1789*, Durameau, Salón de 1789; *La fiesta de la Federación, el 14 de julio de 1790*, Demachy, Salón de 1793; *La jornada del 10 de agosto de 1792*, Berthaud, Salón de 1793; *El sitio de las Tullerías por los sans-culots*, Gensoul-Desfontaines, Salón de 1793; *La muerte de Marat*, Hauer, Salón de 1793; *La toma de la Bastilla*, Thévenin, Salón de 1793; *El heroico acto del joven Désilles el 30 de agosto de 1790 en Nantes*, Le Barbier, Salón de 1795; *El sitio de Grandville*, Le Sueur, Salón de 1795; *La toma de la Bastilla*, Thévenin, Salón de 1795; *La batalla de Hondscotte*, Dumoulin, Salón de 1796; *Expulsión de los ingleses de*

<sup>74</sup> Citado por HEIM, J.-F., BÉRAUD, C., y HEIM, Ph., *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, París, 1989, p. 39. Sobre este cuadro de David, BORDES, Ph., *Le Serment du Jeu de paume de Jacques-Louis David*, París, 1983. Sobre el significado de la pintura de David como pintor revolucionario, SCHNAPPER, A., *David, témoin de son temps*, París, 1980.

<sup>75</sup> Representa el momento en que Cornelia, como respuesta a una mujer de Campania que hacía ostentación de sus joyas, muestra a ésta sus hijos a la vez que le dice: "Estas son las mías".



*Toulon*, Taurel, Salón de 1796; *Augereau en el puente de Arcole*, Thévenin, Salón de 1798; *Muerte del general Marceau*, Lejeune, Salón de 1798; *El primer paso del Rhin, el 20 frutidor del año III*, Lejeune, Salón de 1799; *La patria en peligro*, Lethiere, Salón de 1799; *Entrada de las tropas de la República francesa en Nápoles*, Taurel, Salón de 1799;...-, los que habían permitido la construcción del nuevo Estado<sup>76</sup>; e, incluso, con temas de la historia de Francia *tout-court* -*Enrique II condecorando con el collar de su Orden al vizconde de Tavanne*, Brenet, Salón de 1789; *La firmeza de San Luis*<sup>77</sup>, Robin, Salón de 1789; *Encuentro de Enrique IV y Sully después de la batalla de Ivry*, Taunay, Salón de 1789; *Bendición de las armas la noche de la masacre de San Bartolomé*, Le Barbier, Salón de 1791; *La noche de San Bartolomé*, Gensoul-Desfont, Salón de 1791; *Desembarco de San Luis en el puerto de Túnez*, Restout, Salón de 1791; *San Luis administrando justicia en el bosque de Vicennes*, Robin, Salón de 1791; *Enma, hija de Carlomagno, llevando a su amante a hombros*, Lebrun, Salón de 1796;...-.

Pero será con la llegada de Napoleón al poder cuando tanto la pintura de historia como la construcción estatal llegarán a su cenit<sup>78</sup>. Ya después del golpe de Estado, el Primer Cónsul ordena al ministro del interior que encargue a los mejores pintores de la época cuadros sobre las grandes batallas. Los cuadros de historia se suceden, tanto en la época del Consulado como del Imperio, plasmando principalmente los grandes momentos de Napoleón, que son también los de la nación francesa: David -*La coronación de Napoleón I en Notre-Dame*, 1808; *La distribución de águilas en el Campo de Marte*, 1810;...-, Gros, que ya había pintado en 1797 su *Napoleón en el puente de Arcole*, -*La batalla de Nazaret*, 1801<sup>79</sup>;

<sup>76</sup> Para la pintura de historia en los Salones de la Revolución, CAUBISENS-LASFARGUES, C., "Les Salons de peinture de la Révolution française", *L'Information d'histoire de l'art*, marzo-abril, 1960, pp. 173-178; HEIM, J.-F., BÉRAUD, C., y HEIM, Ph., *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, o. cit.; y VAN DE SANDT, U., "La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire", *Revue de l'art*, 73, 1986, pp. 43-48. El porcentaje de pintura de historia en los Salones del periodo revolucionario es, si nos atenemos sólo a su número sobre el total de obras expuestas -32% en los Salones de 1787 y 1789, 27% en los de 1791 y 1793, 25% en el de 1795 y 1796 y 19% en los de 1798 y 1799 (para estos datos HEIM, J.-F., BÉRAUD, C., y HEIM, Ph., *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, o. cit., p. 17), relativamente modesta, pero no si consideramos otros datos como compra o encargo por el Estado -la nación el la terminología de los Salones, para que no quepa ninguna duda sobre la identificación Estado-nación-, tamaño de los cuadros, atención prestada por el público, importancia de los cuadros (no significan lo mismo un retrato que un cuadro de historia)...

<sup>77</sup> Representa un episodio de la prisión del rey San Luis por los sarracenos.

<sup>78</sup> Para un análisis global de la evolución del arte francés en el periodo que va desde la revolución al fin del Imperio, véase HAUTECOEUR, L., *L'Art sous la Révolution, le Directoire et l'Empire (1789-1815)*, París, 1953.

<sup>79</sup> Gros escribe a su madre que "los demás han pintado al viejo Alejandro, yo pinto al nuevo".

*Napoleón entre los apestados de Jaffa*, 1804<sup>80</sup>; *La batalla de Abukir*, 1806; *Napoleón en el campo de batalla de Eylau*, 1808; *La distribución de premios por el emperador*<sup>81</sup>; *La batalla de Wagram*, 1810; *La toma de Madrid*, 1810; *La batalla de las Pirámides*<sup>82</sup>;...-, Girodet *-Las sombras de los guerreros franceses recibidas por Ossian en el Palacio de Odin*, 1801, extraño cuadro en que el recurso a la (falsa) mitología nórdica sirve de pretexto para la exaltación del heroísmo de los generales de la República<sup>83</sup>; *La revuelta del Cairo*, 1810;...-, Gerard *-La batalla de Austerlitz*, 1808;...-, Guérin *-Bonaparte perdonando a los sublevados del Cairo*, 1808;...-. Pero no sólo, otros episodios más estrictamente históricos tendrán también su lugar en la iconografía historicista del Imperio: *Francisco I y Carlos V visitando las tumbas de San Denis* de Gros, 1811; *Leonidas en las Termópilas* de David, 1814;...

Esta correlación cronológica pintura de historia/estado-nación adquiere aun mayor riqueza de significado si introducimos un nuevo elemento de análisis: el del poder político como representación. Clifford Geertz, en un estudio clásico sobre el Bali del siglo XIX<sup>84</sup>, llega a la conclusión de que el Estado balinés prácticamente no se ocupaba del gobierno, sino que, por el contrario, dedicaba la mayor parte de sus energías a la dramatización del poder, ofrecerse a sí mismo como espectáculo, y a la representación dramática de las obsesiones dominantes de la cultura balinesa: desigualdad social y orgullo de clase. Al margen de la exactitud o inexactitud de la descripción de Geertz, es obvio que no se debe desdeñar el carácter de representación que todo poder tiene, mayor cuanto más abstracto sea. El poder es ceremonia, símbolo, ritual... -el caso de la iglesia católica sería el ejemplo paradigmático-, imagen en definitiva. Ahora bien, ¿cómo se representa un poder laico en el contexto de una sociedad desacralizada? No como representación de sí mismo, aunque en parte algo de esto perviva, sino como representación del pasado de la comunidad en nombre de la cual se ejerce el poder; como representación vicaria.

<sup>80</sup> Es este un cuadro especialmente relevante desde el punto de vista de la legitimación histórica, Napoleón, en el centro de la composición, repite el gesto de los reyes taumaturgos, retoma una ceremonia de la monarquía legítima, la *touche des écrouelles*, lo que resaltaba la unidad de la nación francesa por encima de los avatares históricos. De hecho, como recuerda Vaughan, el episodio es mentira: Napoleón para no prolongar en exceso la campaña, mandó envenenar a los enfermos. Como en otros muchos cuadros de historia se representa lo que tenía que haber sido, no lo que fue.

<sup>81</sup> Encargado por sus colegas pintores al final del Salón de 1808, iba a representar, no llegó a ser terminado, el momento en que el Emperador, acompañado de la Emperatriz y de la reina Hortensia, condecoraba con la Legión de honor a David, Girodet, Vernet y Prod'homme.

<sup>82</sup> La relevancia concedida por los pintores de historia franceses a la, por otro lado relativamente irrelevante, campaña de Napoleón en Oriente -a los cuatro cuadros de Gros hay que añadir otro más de Guérin-, al margen de lo pueda tener de primeros atisbos de orientalismo romántico, debe de estar relacionada con algún tipo de asociación entre las campañas de Napoleón y las cruzadas de San Luis, una especie de reedición, en clave moderna, del choque entre los cruzados cristianos y los guerreros musulmanes. Asociación que permitía presentar a Napoleón como heredero legítimo de la auténtica tradición nacional francesa.

<sup>83</sup> Aparecen Marceau, Kléber, Hoche, Dugommier y Joubert.

<sup>84</sup> GEERTZ, C., *Negara: the Theater State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, 1980.

Esto tampoco era nuevo en la cultura europea, es lo que venía haciendo, con un evidente éxito, el cristianismo ya prácticamente desde sus orígenes, y ahí están para atestiguarlo los millones de imágenes religiosas producidas por la civilización cristiana a lo largo de casi dos mil años. Lo nuevo es que esta representación vicaria, esta representación del origen del poder, de la imagen del cosmos, ya no se plasma en la vida de los santos, sino en la vida de la nación. Y eso es la pintura de historia: la representación del pasado de la nación y de sus obsesiones colectivas.

Si aceptamos que todo artista, dado que tiene que satisfacer el gusto de los patronos para quienes trabaja, tiende a proyectar en sus obras las aspiraciones e ideales de los grupos sociales a las que éstas van dirigidas, cuando es el Estado el que se convierte en el patrono principal -en el caso de la pintura de historia, como se verá en su momento, casi único- lo que el pintor de historia proyectará en sus cuadros serán las aspiraciones e ideales de los grupos sociales que controlan el aparato estatal, las aspiraciones e ideales del Estado moderno. Un Estado embarcado en un ambiciosísimo proyecto de autolegitimación colectiva, de construcción de una nación. Visto desde esta perspectiva, las imágenes generadas por la pintura de historia, monopolizada por Estado, deberían marcarnos las grandes líneas del desarrollo de una identidad nacional sobre un espacio geográfico determinado, de la construcción de un estado-nación, no a partir de la nación, como creen los nacionalistas, sino a partir del Estado.

En una primera aproximación, es fácil comprobar cómo durante siglos las imágenes que el europeo pudo contemplar fueron, casi sin excepción, imágenes religiosas, monopolizadas por la iglesia, no casualmente, el principal extractor de excedentes económicos en ese momento. Correspondería al predominio simbólico de la cristiandad como sistema de identificación colectiva. El otro es el hereje o el infiel, no el miembro de otra nación. A partir del siglo XVII<sup>85</sup>, tímidamente, y ya de forma mucho más decidida en el XVIII y XIX, el monopolio iconográfico eclesiástico, el sistema de representación, es desafiado por el poder laico, lo que correspondería al desplazamiento del concepto de cristiandad por el de nación<sup>86</sup>.

Las relaciones entre nacionalismo y religión son, por otra parte, enormemente complejas, no limitándose, como cabría suponer en una primera aproximación, a la sustitución en el imaginario colectivo de ésta por aquella; en muchos casos, entre ellos, como se verá en su momento, el de España, la religión es un elemento básico a nivel simbólico en la configuración de una cierta idea nacional, con mayor motivo cuando la religión aparece como elemento

---

<sup>85</sup> No debe ser casual que sea justamente en el siglo XVII cuando el término Cristiandad sea definitivamente reemplazado por el más neutro, en la época, de Europa.

<sup>86</sup> El tema es más complejo dada la coexistencia en el pensamiento europeo de los conceptos de nación y de civilización, cuyos límites no son demasiado precisos. En muchos casos el concepto de cristiandad no fue sustituido por el de nación sino por el de civilización europea.

singularizador de un pueblo puesto en contacto con un poder exterior de credo religioso hostil. Posiblemente cabría ir aún más lejos y afirmar que sin la ruptura religiosa producida por la Reforma la desaparición de la Cristiandad como forma hegemónica de identificación colectiva hubiese sido mucho más difícil. Reforma y Contrarreforma marcan un auténtico hito en la generación de sentimientos protonacionalistas, principalmente por lo que tienen de ruptura del universalismo cristiano, pero también por el papel de los Estados emergentes en las luchas religiosas, el desarrollo de las lenguas vernáculas... Ya en casos particulares es obvio, tal como ha puesto de manifiesto Linda Colley, que la imagen de un pueblo protestante acosado por las monarquías católicas tuvo un lugar decisivo en el nacimiento de una conciencia nacional inglesa<sup>87</sup>; lo que posiblemente, a la inversa, un país católico luchando contra la herejía protestante, haya ocurrido también en el desarrollo de una conciencia nacional española.

De forma más general, pero sin salirnos del ámbito de influencia del cristianismo, Hans Kohn ha insistido en sus trabajos en la directa contribución al nacionalismo del Antiguo Testamento, a través de la importancia concedida al pasado, la idea de pueblo elegido y su mesianismo latente. Todavía en un nivel más abstracto, es evidente, tal como afirma Andrés de Blas,

que la religión es un buen ambiente socializador para el nacionalismo cultural: el desprecio por el compromiso, la validez de principios absolutos, el clima emocional que se desprende del *ethos* religioso, puede fácilmente ser asimilado por las ideologías nacionalistas (...), pocas cosas más aptas que el autosacrificio de los nacionalistas para reemplazar el martirio de los santos<sup>88</sup>.

Para lo que aquí nos interesa, lo que no cabe ninguna duda es sobre el hecho de que el nacionalismo, que asume todas las características de una nueva religión<sup>89</sup>, sustituye, progresivamente y a partir de un momento histórico preciso, variable en las diferentes partes de mundo, a las viejas religiones como núcleo duro de identidad colectiva. Tal como escribe Shafer:

Cuando el cielo y el infierno estaban perdiendo poder, cuando para los intelectuales la esperanza o el miedo de ir a uno o a otro les parecía irrelevante, cuando los monarcas y los señores no podían por más tiempo proteger y asegurar la vida y bienestar de su pueblo, la nación y el Estado podían ofrecer seguridad y un futuro prometedor, liberación de la ansiedad y oportunidad de una vida mejor<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> COLLEY, L., *Britons: Forging the Nation 1701-1837*, New Haven, 1992, p. 18.

<sup>88</sup> BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984, p. 85.

<sup>89</sup> No es casual que el término *nación*, obsesivo en la literatura política de los primeros años de la Revolución Francesa, evoque, en el lenguaje de los revolucionarios, la idea de una comunidad mística de ciudadanos prácticamente indistinguible de la de la iglesia como cuerpo místico de Cristo.

<sup>90</sup> SHAFER, B.C., *Faces of Nationalism*, Nueva York, 1974, pp. 97-98.

La nación, nuevo sujeto religioso, lo mismo que el Espíritu Santo, necesita una plasmación plástica. Esto es lo que va a hacer la pintura de historia: dar imágenes a la nueva religión. Esta nueva iconografía encuentra su Biblia particular en los libros de historia<sup>91</sup>, las leyendas, etc., pero lo que aquí interesa no son tanto los temas en sí, sino cómo a través de estos temas se va creando una determinada imagen, una visión estereotípica que determina una forma de ser y de estar en el mundo, plasmada en una identidad nacional. El proceso de invención de una nación contado en imágenes.

Este proceso debió afectar de forma diferente a los diversos grupos sociales<sup>92</sup> y geográficos, pero no se trata, en este caso, de analizar la eficacia del programa iconográfico, sino de ver la visión nacional generada por los grupos hegemónicos, los que están detrás de la construcción estatal, a lo largo del tiempo; no lo que pensaban o sentían aquellos que veían las pinturas, sino lo que pensaban y veían los que encargaban y pagaban los cuadros. Aunque la nación sea una invención colectiva, es evidente que no toda la sociedad se ve implicada de igual forma en esta invención; como recuerda Smith<sup>93</sup>, el nacionalismo es siempre dirigido por grupos minoritarios, instruidos, que necesitan apoyarse en otros grupos sociales<sup>94</sup>. En los nacionalismos de raíz estatal, como el español, estos grupos se vinculan de forma directa con la burocracia político-administrativa del Estado, principal mecenas de la pintura de historia. En esa especie de triángulo mágico del nacionalismo, formado por “el sentimiento popular, los

<sup>91</sup> En el caso español, el padre Mariana y su *Historia de España* serán, como mostraré más adelante, la fuente iconográfica fundamental hasta el desarrollo de la historiografía romántica, que proporcionará al siglo XIX temas más acordes con su estética.

<sup>92</sup> Una cita de Camus, que refleja de forma espléndida, y dramática, el diferente *tempo* de maduración de la idea de nación en función del origen social, vuelve innecesario cualquier comentario al respecto: “Fue a través de Didier como Jaques comprendió lo que era una familia francesa normal. Su amigo tenía en Francia una casa familiar a la que volvía durante las vacaciones, de la que hablaba y escribía sin cesar a Jacques, casa que tenía un desván lleno de viejas maletas, de recuerdos, de fotos. Didier conocía la historia de sus abuelos y de sus bisabuelos, de un abuelo que había estado en Trafalgar (...). Cuando hablaba de Francia, decía “nuestra patria” y aceptaba con antelación los sacrificios que ésta podía pedirle en el futuro (“tu padre ha muerto por la patria”, le decía a Jacques...), mientras que esta noción de patria carecía de sentido para Jacques (...). Sentimiento que era el suyo y todavía más el de el resto de las mujeres de la casa. “Mamá, ¿qué es la patria?” había preguntado un día. Su madre puso la cara de susto habitual cuando no comprendía algo. “No se, contestó. No -Es Francia-. ¡Ah! sí”. Y pareció aliviada. Mientras que Didier sí sabía lo que era, la familia viviendo a través de las generaciones tenía existencia real para él, y el país en el que había nacido a través de su historia, llamaba a Juana de Arco por su nombre de pila (...). Jacques, y también Pierre, aunque en menor grado, se sentía como de otra especie, sin pasado, ni casa familiar, ni desván lleno de cartas y de fotos, ciudadanos teóricos de una nación imprecisa donde la nieve cubría los tejados mientras que ellos crecían bajo un sol fijo y salvaje” (CAMUS, A., *Le premier homme*, París, 1994, pp. 190-192).

<sup>93</sup> SMITH, A., *Las teorías del nacionalismo*, o. cit.

<sup>94</sup> Para la diferente implicación de los grupos sociales en la construcción de la nación, COAKLEY, J. (ed.), *The Social Origins of Nationalist Movements*, Londres, 1992; y HROCH, M., “Social and Territorial Characteristics in the Composition of the Leading Groups of National Movements” en KAPPELER, A. (ed.), *Comparative Studies on Government and Non-Dominant Ethnic Groups in Europe. 1850-1940*, IV, Dartmouth, 1992.

sueños de los intelectuales y las practicas manipuladoras de los políticos”<sup>95</sup>, serán estos dos últimos los privilegiados a la hora del análisis, sin olvidar que el objetivo de ambos es actuar sobre el primero.

La diferenciación social permite encuadrar el desarrollo de la idea de nación en el marco más amplio de uno de los episodios claves de la historia moderna europea, la desaparición de las culturas tradicionales y su sustitución por una cultura homogénea, basada en supuestos valores universales. Episodio que posee, tal como recuerda Fontana, un claro matiz de conflicto social: “es la lucha de los sectores dominantes por eliminar esta especificidad cultural y someter al conjunto de la población a una hegemonía de los valores patricios”<sup>96</sup>, la imposición de los valores de las clases altas sobre los de las clases bajas; pero que acaba teniendo una lectura de tipo territorial, imposición de los valores de las regiones más desarrolladas, burguesas y urbanas, sobre los de las zonas periféricas y marginales, fundamentalmente rurales y campesinas. El Estado, fruto a su vez de esta nueva racionalidad, se convertirá en la punta de lanza de esta suplantación de valores. Paradójicamente, la nación sería fruto de un proceso de universalización de valores, y no de particularización. Un proceso que comenzaría en el terreno religioso en los siglos XVI y XVII, cuando se produce de hecho la autentica cristianización de las comunidades campesinas europeas<sup>97</sup>, y que ha culminado, con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, en la homogeneización de espacios socio-geográficos cada vez más amplios.

Es éste un estudio sobre la invención de un pasado, de una identidad colectiva y de unos orígenes, plasmados en imágenes, de una nación concreta, la española. Por supuesto que nada impediría la aplicación del mismo modelo de análisis a otras naciones europeas, siempre que nos limitemos a identidades nacionales de raíz estatal, aquéllas en que el Estado tuvo un papel preponderante, caso de España y de la mayoría de las naciones de Europa Occidental. En principio cabe suponer que cualquier nación, una vez establecida como nación independiente, seguiría procesos muy semejantes a los aquí analizados, aunque los métodos de análisis, en función de los medios de comunicación predominantes y del paradigma de estructuración social hegemónico en ese momento, debería ser, lógicamente, diferente. Los casos de Italia y Alemania ilustrarían muy bien lo que acabo de decir, aunque en principio, y con ciertos matices

---

<sup>95</sup> HALL, J., “Nacionalismos: clasificación y explicación”, *Debats*, 46, 1993, p. 95.

<sup>96</sup> FONTANA, J., *La historia después de la historia*, Barcelona, 1992, p. 109.

<sup>97</sup> La Contrarreforma, en el caso concreto del mundo católico, significó que, por primera vez en la historia del cristianismo, la Iglesia pudo disponer de curas de pueblo fabricados en serie de acuerdo con el ideal trentino: educados y castos. Esto supuso, al margen de otras consideraciones, la introducción en el corazón del mundo campesino de una persona, investida de un obvio prestigio, socializada en principios y valores distintos a los tradicionales, principios y valores que poco a poco irán permeabilizando el resto de la comunidad rural.

dado el lugar ocupado por los estados prusiano y piamontés en la configuración nacional de ambos países, parece que el peso del Estado en la construcción de una identidad nacional debió ser menor, el verdadero proceso nacionalizador, el iniciado el día después de la unificación, cuando se configuran realmente una identidad alemana e italiana, el “hagamos los italianos” de Massimo d’Azeglio, se lleva a cabo bajo la tutela del Estado y con una auténtica eclosión de pintura de historia. Es, por otra parte, evidente que en otros nacionalismos posteriores, cuando la pintura de historia había ya desaparecido como medio de expresión, el campo de análisis debería ser, lógicamente, diferente desde el punto de vista del *corpus* a analizar pero no del resultado final: la invención de una identidad nacional<sup>98</sup>.

Volviendo al caso español, éste resulta especialmente interesante en este proceso de construcción de una identidad nacional, y paradigmático en muchos aspectos. Un caso en el que conviven un protonacionalismo muy precoz<sup>99</sup> con un afianzamiento como nación tardío y difícil, lo que da un larguísimo período histórico de generación de imágenes prototípicas, a veces contradictorias, donde las fuentes de legitimación histórica fueron enormemente variadas; todo esto supuso un proceso de selección temática enormemente representativo desde el punto de vista ideológico. Por otra parte, y referido en este caso exclusivamente al siglo XIX, el proceso de legitimación no es sólo de legitimación de la nación, se mezcla también el problema de la legitimación de las propias instituciones estatales. Las instituciones del régimen constitucional fueron violentamente rechazadas, incluido el propio principio monárquico, hasta bien entrado el último cuarto del siglo. La última guerra carlista tuvo lugar en 1873-1874, hasta esa fecha, y con intervalos de una cierta normalidad, el rechazo a las instituciones vigentes por parte de los carlistas llegó a plasmarse en la constitución de un Estado rebelde distinto, con administración propia, incluyendo correos, telégrafos, sistema fiscal y un ejército capaz de derrotar en dos ocasiones al del Estado “oficial”. Todo esto supone la necesidad de un doble proceso de legitimación: el de la nación y el de las instituciones estatales.

Una vez precisado el campo de estudio es necesario establecer un marco cronológico. El nacimiento y desarrollo de una determinada identidad nacional es un proceso largo y tortuoso, pero ubicable en un tiempo histórico concreto. Sin entrar en mayores precisiones cronológicas, que se especificarán más adelante, el tiempo histórico a analizar vendría delimitado por la interacción de dos factores: existencia, de forma todo lo embrionaria que se quiera, de algo

---

<sup>98</sup> Como ejemplo de análisis de invención de una identidad nacional en un contexto completamente diferente, véase JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, 1987.

<sup>99</sup> Muy representativo a este respecto el papel jugado por el sentimiento nacional en la resistencia contra Napoleón, sobre todo si se compara con la nula incidencia que el mismo tuvo en el caso italiano.

parecido a un Estado de raíz territorial, y la aparición de un tipo de pintura que pudiese ser definida como pintura de historia.

Por lo que se refiere a lo primero, el Estado-nación territorial es muy joven. Aún suponiendo que sea el triunfo de los reyes sobre otros poderes territoriales de rango inferior (señoríos, ordenes militares, concejos, etc.), resolviendo así un conflicto político característico de la sociedad medieval, lo que marque su aparición -el monopolio legítimo del uso de la violencia weberiano- esto no nos llevaría más allá de los siglos XV-XVI. La mayoría de politólogos y expertos en relaciones internacionales prefieren, de hecho, retrasar su aparición un poco más, hasta los siglos XVI-XVII; fechas consideradas incluso muy tempranas por otros<sup>100</sup>. Así Michael Mann, para quien:

los teóricos prestan demasiada atención a las pretensiones de los ideólogos monárquicos ya que los expertos en relaciones internacionales sólo se interesan por poderes soberanos respecto a política exterior, que llegó mucho antes que la mayoría de los otros aspectos de la soberanía moderna. Pero en términos sociológicos reales la soberanía territorial del Estado tiene un origen más próximo y llegó a la madurez en época aún más reciente<sup>101</sup>;

o Tenenti, éste todavía más radical, ya que considera que, dado que hasta el momento de las revoluciones burguesas los lazos de fidelidad personal al príncipe predominan, claramente, sobre los de vinculación a la comunidad, no tendría sentido hablar de Estado con anterioridad al siglo XVIII<sup>102</sup>.

En todo caso, aun atribuyendo una gran precocidad al desarrollo estatal español y no tomando en consideración las objeciones de Mann o Tenenti, esto nos daría un límite cronológico en torno al XVI-XVII<sup>103</sup>; quizás incluso un poco antes, siglo XV, si tomamos en consideración la opinión de Maravall, para quien son ya claramente perceptibles atisbos de mentalidad estatal en España a partir de la segunda mitad del siglo XV, aunque él mismo prefiere considerar el nacimiento del Estado en la Península ibérica como un proceso global,

<sup>100</sup> La bibliografía sobre la formación del Estado en Europa es completamente inabarcable, sólo de forma indicativa, EISENSTADT, S.N. y ROKKAN, S. (eds.), *Building States and Nations*, Londres, 1973; TILLY, Ch., (ed.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1973; ANDERSON, P. *El Estado absolutista*. Madrid, 1979; STRAYER, J.R., *Sobre los orígenes medievales del Estado Moderno*, Barcelona, 1981; MANN, M., *Sources of Social Power. Volume One: From the Beginning to A.D. 1760*, Cambridge, 1986; MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, Madrid, 1986; HALL, J. (ed.), *States in History*, Nueva York, 1987; MANN, M., *States, War and Capitalism*, Oxford, 1988; y TORSTENDHAL, R. (ed.), *State Theory and State History*, Londres, 1992.

<sup>101</sup> MANN, M., "Los Estados-nación en Europa y en otros continentes. Diversificación, desarrollo, supervivencia", *Debats*, 46, 1993, p. 102.

<sup>102</sup> TENENTI, A., *La formación del mundo moderno*, Barcelona, 1985, pp. 122 y ss.

<sup>103</sup> Incluso cabría establecer un marco cronológico más flexible. La aparición del Estado es un proceso complejo cuyos rasgos se van dibujando a lo largo del tiempo: ejércitos formados por reclutamiento y no por vinculación vasallática, fortificaciones colectivas, aparición de fronteras estatales, desarrollo de la burocracia, despersonalización de la corona..., sin que sea posible establecer una fecha precisa y concreta.



que abarcaría desde la segunda mitad del siglo XV hasta mediados del siglo XVII, lo que nos situaría también en torno a estas mismas fechas:

Partiendo de este planteamiento, introduzco como hipótesis la de que en un periodo determinado, el cual se extiende de mediados del siglo XV a mediados del siglo XVII, en un área determinada que es la de los países del Occidente europeo y basándome muy especialmente sobre la Península ibérica que en esas fechas cabe llamar, y así llamaré, España (según el concepto en el que coincidieron ya de antes tanto una visión castellano como catalano-aragonesa), se levanta una formación política nueva que es el Estado moderno<sup>104</sup>.

Por lo que respecta a lo segundo, la pintura de historia ha sido víctima de una curiosa confusión conceptual. El término toma carta de naturaleza en castellano en el siglo XIX para referirse a un género definido, como todos los demás, por el tema; había pintura religiosa, paisaje, retrato, de costumbres, etc. Pero el desprestigio posterior del género histórico hizo que, a diferencia de los otros géneros, el término pasase a designar, no una determinada temática pictórica, sino una forma de pintar, un estilo, todo ello con un claro carácter peyorativo; de forma que el término pintura de historia pasó a usarse únicamente para referirse a los cuadros de tema histórico pintados en la segunda mitad del siglo XIX, a la sombra de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Lo que, entre paréntesis, llevaría a afirmaciones tan pintorescas, todavía repetida en algún manual de historia del arte, como que el primer cuadro de pintura de historia español es el *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida*, expuesto por Eduardo Cano en la Nacional de 1856.

Es obvio, que si nos atenemos a su sentido estricto, representación de un hecho ocurrido en el pasado, y con el problema, que se analizará detenidamente más adelante de qué se entiende por pasado, pintura de historia ha existido siempre, desde el origen de la pintura. Como recuerda Arias Anglés:

pintura de tema histórico ha existido desde siempre... A lo largo de la Historia han existido siempre creaciones pictóricas que han obedecido a esa ancestral tentación o intento de plasmar y narrar hechos históricos<sup>105</sup>.

Cabría incluso preguntarse hasta qué punto las primeras manifestaciones del arte parietal no son ya pintura de historia, representación de hechos “realmente ocurridos”, con un carácter de conmemorativo, y no una mera construcción abstracta. Sin remontarnos tan lejos, es evidente que la mayor parte de la pintura religiosa, salvo la estrictamente devocional, es pintura de historia; una crucifixión es la plasmación pictórica de un hecho, rigurosamente histórico para el

<sup>104</sup> MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, o. cit., I, p. 1.

<sup>105</sup> ARIAS ANGLÉS, E., “Los orígenes del “fenómeno” de la pintura de historia del siglo XIX en España”, *Academia*, 62, 1986, p. 185.

creyente, ocurrido en el pasado y representado con la máxima fidelidad con respecto a como se creía que había ocurrido<sup>106</sup>.

Desde la perspectiva aquí analizada, sin embargo, no nos interesa cualquier tipo de pintura de historia, sino sólo aquella que cumple una serie de requisitos. Fundamentalmente dos: que sea laica, esto con algunas matizaciones que se verán más adelante, ya que la religiosa correspondería a una identidad cristiana y no nacional; y que esté propiciada por el Estado, que no sea una pintura de linajes.

En España, el primer conjunto iconográfico, de una cierta entidad<sup>107</sup>, en cumplir estos requisitos, ser la representación de un hecho real, no religioso, ocurrido en el pasado, y estar propiciado por el poder "estatal", es el desarrollado en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en la tercera década del siglo XVII, que marcaría la aparición de la pintura de historia en sentido estricto en nuestro país. La concordancia de fechas resulta sorprendente, y viene a confirmar todo lo que se ha venido diciendo hasta ahora. Los problemas financieros de la monarquía hispánica empujan al valido real, el conde-duque de Olivares, a lo que puede ser considerado como el primer intento coherente, con todas las matizaciones que se quiera, de nacionalizar lo que hasta ese momento era sólo un conglomerado de reinos de matriz patrimonial; y, de forma prácticamente simultánea, a encargar una serie de cuadros de historia capaces de dar una imagen de ese "Estado-nación" emergente. Todo esto sin dejarse tentar demasiado por explicaciones causalistas, pues, en cierto sentido, el programa del conde-duque de Olivares sería más un aborto prematuro que una realidad.

Con una cierta dosis de arbitrariedad, esto nos marcaría el punto de partida, la época del conde-duque de Olivares, el primer intento de generar algo parecido a un sentimiento de comunidad nacional desde el poder político mediante imágenes<sup>108</sup>. El final vendría determinado por la propia decadencia de la pintura de historia, ya en la última década del siglo XIX, una vez configurada, iconográficamente, toda una mitología de España y de lo español, incluyendo el esplendor y ocaso del género, a lo largo de este último siglo, y la peculiar pintura de historia de tipo académico realizada durante el XVIII. Queda fuera el primer tercio del siglo XX, en el que todavía aparecen algunos ejemplos de pintura de historia. Los motivos para esta exclusión son

---

<sup>106</sup> Véase, como ejemplo de esto último, las discusiones "artísticas" sobre si Jesucristo había sido crucificado con tres o cuatro clavos y cómo debían colocarse sus pies en la cruz.

<sup>107</sup> Habría los antecedentes de los cuadros de batallas encargados por Felipe II para el Escorial, pero al margen de otras consideraciones, tienen un carácter demasiado privado para lo que aquí nos interesa. Aunque no dejarían de ser un antecedente a tener en cuenta.

<sup>108</sup> Esta afirmación puede resultar discutible en la medida en que siempre es posible encontrar antecedentes que demuestren lo contrario. Pero digamos que es la primera vez en la que aparece una voluntad política clara de esto a gran escala y, más concretamente, la primera vez que se plasma en un programa iconográfico.

varios: primero, la necesidad de acotar un ámbito cronológico que fuese abarcable; segundo, que como intentaré demostrar, los grandes temas ya quedan claramente definidos en el siglo XIX y lo que se produce a lo largo del XX son sólo variaciones y matizaciones; tercero, el desprestigio del género en los primeros años del siglo XX; y cuarto, que en este último el cine sustituirá a la pintura como generador de arquetipos iconográficos colectivos<sup>109</sup>, *Cabiria* es de 1913, *El nacimiento de una nación* de 1915, *Intolerancia* de 1916,....<sup>110</sup>.

Resulta obvio que en un espacio temporal tan amplio como el aquí analizado se dieron, junto con algunas continuidades, múltiples variaciones que permiten establecer divisiones temporales con un aceptable grado de homogeneidad. Estas agrupaciones temporales vienen determinadas por modificaciones en el sistema político ya que, como escribe Paul Zanker a propósito de los cambios iconográficos en la época de Augusto,:

una transformación del sistema político conduce a un nuevo lenguaje en el ámbito de las imágenes, el cual por una parte refleja una mentalidad en proceso de cambio y, por otra, constituye también una aportación esencial a esta transformación<sup>111</sup>.

Teniendo en cuenta esta interrelación con los cambios políticos, distingo tres grandes períodos. El primero corresponde a la época del conde-duque de Olivares, durante la cual asistimos a un intento, frustrado, de nacionalización muy precoz y que, en la terminología de Tilly, correspondería al paso de la mediación a la nacionalización<sup>112</sup>; el segundo abarcaría desde la llegada de la monarquía borbónica hasta la invasión napoleónica, período caracterizado por una identificación nacional centrada en la figura del rey; y el tercero, fruto en parte de las convulsiones originadas por la invasión francesa, pero, sobre todo, del proceso de modernización socio-política en el que se ve envuelto el país, el resto del siglo XIX, en que aparece una identificación nacional aglutinada en torno a un concepto de nación de tipo

<sup>109</sup> Hay de hecho un relación directa entre la decadencia de la pintura de historia y el desarrollo del cine. Tal como afirma Juan Antonio Ramírez, "La pintura de historia, que fue el género más admirado en el siglo XIX, decayó de un modo estrepitoso durante las primeras décadas del XX. No más lienzos gigantescos con los momentos heroicos de cada nación, o con las tragedias particulares de los grandes de la tierra. El cine tomó el relevo en esa tarea de entretener y emocionar a las masas con los hechos del pasado" (RAMÍREZ, J.A., *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la historia, segundo milenio*, Barcelona, 1994, p. 15). A pesar de esto, en el caso del cine, sería el de género norteamericano, cine negro, oeste..., y no las superproducciones estrictamente históricas, tipo Cifesa, el que permitiría un análisis más rico y representativo de esta generación de arquetipos nacionales.

<sup>110</sup> Por no hablar del, un poco más tardío, ciclo cinematográfico soviético de la década de los veinte, con Eisenstein a la cabeza, muchas de cuyas películas son pintura de historia en estado puro, en las que el lienzo es sustituido por el celuloide y la imagen fija por la imagen en movimiento: *El Acorazado Potemkin*, *Octubre*,...

<sup>111</sup> ZANKE, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1987, p. 13.

<sup>112</sup> Para el desarrollo del estado según Tilly, véase su obra *Coerción, capital y los Estados europeos 900-1900*, Madrid, 1992. Aunque este autor tiende a primar la coerción material sobre otras formas de coerción, la ideológica en este caso.

moderno. Lógicamente dentro de estos períodos, especialmente en el último, se dan también espacios temporales claramente diferenciados a los que me referiré en su momento.

Aunque, visto desde una perspectiva global, lo que llama la atención, no son las diferencias entre los períodos acotados, sino la similitud, el carácter repetitivo de los mensajes. Los elementos iconográficos fundamentales, de una gran simplicidad, se repiten, como ya se verá, una y otra vez a lo largo del tiempo, variando únicamente el tratamiento pictórico.

## 2. ALGUNOS ASPECTOS METODOLÓGICOS Y DE CRONOLOGÍA.

Como ya se explicó en la presentación, el fenómeno aquí estudiado aparece integrado en lo que, siguiendo a Braudel, podemos denominar hechos de larga duración. El de creación de una identidad nacional es un proceso largo y tortuoso, desarrollado en espacios temporales muy amplios, incluso más amplios de los aquí acotados, y que sólo en determinados casos y en condiciones favorables, culmina en la floración de una identidad nacional. El número de “naciones” posibles, o de naciones abortadas prematuramente, es, sin ninguna duda, muy superior al de aquellas que han conseguido dibujarse como tales en el imaginario colectivo de la humanidad. La historia es, desde este punto de vista, un cementerio de naciones muertas, de abortos prematuros<sup>1</sup>, de naciones no nacidas.

Esta larga duración plantea algunos problemas metodológicos y de cronología que fue necesario resolver antes de iniciar el estudio. En primer lugar, la acotación de un espacio temporal que, a esta escala de la larga duración, tuviera una cierta entidad significativa. Ya se explicaron en la introducción los motivos para tomar como fecha inicial la de la decoración del Salón de Reinos del palacio Buen Retiro; básicamente, la política “nacionalizadora” del conde-duque de Olivares y la entidad de uno de los primeros conjuntos iconográficos laicos que, al margen de su indudable calidad pictórica, se realiza en nuestro país. Es indudable que un fenómeno de estas características se podía haber empezado a detectar y analizar antes, no creo que mucho antes; o después, a más tardar mediados del siglo XVIII, época en que la política nacionalizadora borbónica es tan evidente que no parece posible pasarla por alto. Pero, como intentaré demostrar en su momento, por un lado el proyecto protonacionalista del conde-duque de Olivares tiene suficiente entidad como para no ser excluido de un estudio de estas características, mientras que, por otro, no existe nada anterior que pueda ser mínimamente equiparable. Es además significativo a este respecto que sean los propios pintores de historia decimonónicos quienes se consideren a sí mismos como continuadores de un ciclo pictórico iniciado, justamente, con la decoración del Salón de Reinos. A finales del XIX, Pedro de

---

<sup>1</sup> Por supuesto que en ningún caso debe verse en esta afirmación ningún tipo de valoración, ni meyorativa ni peyorativa; no existe ninguna prueba de que el nacimiento de un nuevo sentimiento nacional sea mejor que su aborto prematuro, o viceversa, aunque la herencia decimonónica nos empuje inconscientemente a una postura favorable a cualquier hecho de tipo nacional.

Madrazo no tendrá ningún empacho en incluir los cuadros de historia de su siglo en el mismo grupo de los que:

para advertencia y enseñanza de los cortesanos, adornarían los espaciosos salones y las galerías de los palacios de los reyes y potentados, como decoraban en tiempos de Felipe IV los lienzos de la *Rendición de Breda* y de otras victorias de nuestras armas en los Países Bajos y en Italia, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro<sup>2</sup>;

retomando una línea argumental, desarrollada por la crítica desde los orígenes de la pintura de historia, que ponía a *La rendición de Breda* de Velázquez como ejemplo y modelo de pintura de historia:

Los grabados que se acompañan, son: el del PASMO, de *Rafael*; el del cuadro de las LANZAS, de *Velázquez*, y el de la VENUS de *Tiziano*, como recuerdo de las obras más principales que se conocen en los tres ramos, religioso, histórico y profano<sup>3</sup>;

La pintura española posee un glorioso ejemplo de genio artístico consagrado a celebrar la gloria militar en el cuadro de *Las lanzas*, modelo del género histórico<sup>4</sup>;

En nuestra patria (...) no faltan ejemplos de esta pintura histórica, que tiene en la *Rendición de Breda* su más hermosa corona<sup>5</sup>.

Menos dudas caben con respecto al límite cronológico superior. La confluencia en los últimos años del siglo XIX de una serie de factores (entre los que cabría destacar: el desprestigio de la pintura de historia, desprestigio ideológico y formal<sup>6</sup>, entre las clases cultivadas del país, principalmente noventayochistas y regeneracionistas, que marca el declive definitivo del género<sup>7</sup>; la pérdida de peso de las Exposiciones Nacionales en la vida artística del país: a partir de la de 1892 son continuas las quejas por parte de los críticos sobre la falta de calidad de los cuadros presentados y la escasa asistencia de público<sup>8</sup>; la pérdida de prestigio de

<sup>2</sup> MADRAZO, P. de, "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 138.

<sup>3</sup> GALOFRE, J., *El artista en Italia, y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, 1851, "Advertencia".

<sup>4</sup> GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 3 de noviembre de 1862.

<sup>5</sup> VILLAMIL, M.P., "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 7 de febrero de 1878.

<sup>6</sup> Los ejemplos que se podrían aducir en apoyo de esta afirmación son múltiples. Ya en 1892 escribe un crítico: "Con esto no queremos significar que seamos enemigos de la pintura histórica o religiosa, por más que creamos que la de género y costumbres sean las que se hallan más en armonía con las aspiraciones y corrientes que distinguen la presente época" (GARCÍA LLANSÓ, A., "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna", *La Ilustración Artística*, 1892, p. 418). Poner la pintura de género a la altura de la de historia hubiese sido algo inconcebible sólo unos pocos años antes.

<sup>7</sup> En este sentido *La doble llave al sepulcro del Cid* de Costa es verdaderamente representativa de este cambio de actitud.

<sup>8</sup> Como ejemplo de esta pérdida de importancia de las Exposiciones Nacionales en la vida social y cultural española, véase lo escrito por el crítico de *El Globo* a propósito de la inauguración de la Exposición Internacional de 1892: "Con tiempo frío y entusiasmo a la altura del tiempo, efectuose ayer la apertura de la Exposición (...). La apertura llevese a cabo sin solemnidad alguna, falta en absoluto de carácter, sin ninguno de aquellos elementos que dan color y calor a cualquier asunto por insignificante que sea" (LASTRA Y JADO, V., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *El Globo*, 23 de octubre de 1892); y compárese con

la propia pintura -resulta significativo el hecho de que a partir de finales de los ochenta son muchos los críticos que empiezan sus reseñas de las Exposiciones Nacionales por la escultura, en algunos casos justificando explícitamente este cambio por la mayor calidad de los escultores<sup>9</sup>, algo absolutamente impensable en décadas anteriores, cuando la preeminencia de la pintura es tan obvia que, o bien se comienza por la pintura sin dar ningún tipo de explicación, o bien, ya a partir de los primeros años de la década de los ochenta<sup>10</sup>, se afirma explícitamente que se hace así por la mayor importancia y calidad de ésta<sup>11</sup>; el desarrollo del cine como

---

la reseña que de la inauguración de la primera Exposición Nacional, la de 1856, hace la *Gaceta de Madrid* "Antes de ayer domingo 18 del corriente se dignaron SS.MM. honrar con su visita la Exposición de Bellas artes que desde hoy 20 se abre al público en las galerías del Ministerio de Fomento. Un piquete del cuerpo de artillería, situado en la calle de Atocha al frente del edificio, hizo los honores debidos a SS.MM. que, acompañadas de su servidumbre, llegaron a cinco y media de la tarde. S.A.R. la Princesa de Asturias y el Srmo. Sr. Infante D. Francisco de Paula no pudieron asistir al acto por estar invitados de antemano para la función religiosa (...). SS.MM. fueron recibidos en el vestíbulo del edificio por el Excelentísimo Sr. Ministro de Fomento, en unión de los de Estado, Gracia y Justicia, Guerra y Hacienda; del Presidente, Vicepresidentes, Secretarios de las Cortes Constituyentes y varios Sres. Diputados (...), el Sr. Ministro Luxán entregó a S.M. la Reina un ramillete de mano y un ejemplar lujosamente encuadernado del catálogo de las obras presentadas á la Exposición, ofreciendo otro igual a S.M. el Rey (...), esperaban convidados al efecto y en traje de etiqueta el Cuerpo diplomático y extranjero y los Introdutores de Embajadores, Srs. Subsecretarios de los Ministerios y Directores de Fomento, el Excmo. Sr. Duque de Rivas, Presidente de la Real Academia de San Fernando, con varios Consiliarios y Directores de los estudios especiales de la misma, y Sres. Jurados de la Exposición; las Autoridades civiles y militares; Sres. Presidentes de los Tribunales Supremos; Regentes de la Audiencia de Madrid; Presidentes y directores de las Reales Academias de Ciencias, de la Española y de la Historia; Vicepresidentes del Real Consejo de Instrucción pública, del de Agricultura, Industria y Comercio, y de la Junta consultiva de Caminos, Canales y Puertos; Srs. Coroneles de los cuerpos de la guarnición; primeros comandantes de la Milicia Nacional de todas armas; Directores de las Escuelas especiales; los de varios periódicos, y los Oficiales del Ministerio de Fomento" (*Gaceta de Madrid*, 20 de mayo de 1856); o, para no remontarse tan lejos en el tiempo, por la que hace *El Liberal* de la de 1884: "A la puerta principal de la Exposición esperaban a los reyes, el gobierno, excepto los ministros de Estado y de la Gobernación, el director general de Obras públicas, Sr. Catalina, el jefe de negociado de Bellas Artes, Sr. Murillo, el gobernador civil, el conde de Toreno, el ministro de Fomento y el Jurado de la Exposición. Una compañía del batallón de cazadores de Ciudad-Rodrigo con banderas y música hizo los honores de ordenanza.

Los reyes, la reina Isabel, las infantas, los duques de Montpensier, el príncipe Alfonso de Baviera, el infante D. Antonio, y la comitiva, penetraron en el lugar de la Exposición, que se encontraba lujosamente adornado" ("Exposición de Bellas Artes. Inauguración", *El Liberal*, 25 de mayo de 1884).

<sup>9</sup> "Los escultores están a mayor altura que los pintores en esta Exposición" (BALSA DE LA VEGA, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 6 de mayo de 1890). Afirmaciones de este tipo se sucederán en las críticas de ésta y siguientes exposiciones: CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 9 de abril, de 1890; BALART, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 24 de octubre de 1892; ALBIÑANA, A., "Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 24 de mayo de 1895;...

<sup>10</sup> Hasta estos años la preeminencia de la pintura parece tan natural que a ningún crítico se le pasa por la cabeza que deba explicar la mayor atención prestada a ésta.

<sup>11</sup> "La pintura absorberá casi en absoluto la atención, tanto por la cantidad como por la calidad" (BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 7 de mayo de 1887); "No debe extrañarse que pasemos adelante sin ocuparnos de la escultura, puesto que merece artículo aparte, y por ser de menos importancia (no por su mérito) la dejamos para después" (GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", *Revista de España*, 116, 1887, p. 439).

fenómeno de masas<sup>12</sup>, que convierte a este nuevo medio de comunicación en el instrumento privilegiado de la acción ideológica del Estado, dejando a la pintura en un lugar secundario y marginal; o el que para esta fecha los cuadros más representativos, los que se van a reproducir en grabados y libros de texto, aquéllos a través de los cuales generaciones de españoles se van a ver a sí mismos, o les van hacer verse a sí mismos, ya habían sido realizados), hace que, en ningún caso, deba prolongarse el análisis a cuadros realizados con posterioridad a este siglo, aun cuando esto signifique dejar fuera uno de los cuadros de historia más conocidos, al menos en este momento, de toda la pintura de historia española, el *Guernika* de Picasso<sup>13</sup>.

La determinación de una fecha final concreta resulta, sin embargo, bastante más problemática, aunque necesaria si se quiere definir un *corpus* de obras a analizar preciso y claramente delimitado. Hay una fecha altamente simbólica, la de 1889, año de la Exposición Universal de París, cuando la concesión de la medalla de honor, contra todo pronóstico, a *Una sala de hospital durante la visita del médico jefe* de Jiménez Aranda, junto con las alabanzas al cuadro del, en ese momento, todopoderoso presidente del jurado Meissonnier (“el único cuadro moderno de esta sección es éste, y en mi opinión el único que por lo tanto merece la distinción más alta”)<sup>14</sup> y el comentario despectivo hecho al pasar frente a *La rendición de Granada* de Pradilla<sup>15</sup>, fueron tomados como una descalificación de la pintura de historia en su conjunto, como el final de un género. Así al menos fue entendido por parte de la crítica, que consideró el premio a Jiménez Aranda como el acta de defunción de la pintura de historia. Especialmente interesantes resultan a este respecto las opiniones de Eusebio Blasco y Comás Blanco: las del primero por haber formado parte jurado de la Exposición Universal; las del segundo por su virulencia y por poner incluso en cuestión el éxito en la anterior Exposición de

<sup>12</sup> La primera proyección cinematográfica en España es de 1896; este mismo año, unos pocos meses después, se fechan las primeras filmaciones de Gelabert, *Salida de los fieles de la iglesia de Sans y Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial*.

<sup>13</sup> El incluir el *Gernika* entre los cuadros de historia puede resultar en un primer momento chocante, pero lo es menos si, dejando de lado todo lo que se refiere a su plasmación pictórica y estilística -completamente alejada de la pintura de historia, aunque no más, posiblemente, que otros cuadros de historia entre sí-, nos limitamos al análisis de su concepción ideológica (carácter propagandístico, reflejo de un suceso histórico con fines doctrinales, encargo del gobierno, etc.): todos y cada uno de los factores que nos encontramos al analizar cualquiera de los grandes cuadros de historia.

<sup>14</sup> Para comprender el auténtico alcance de esta afirmación se debe tener en cuenta que concurrieron a esta Exposición Universal algunos de los cuadros más emblemáticos de toda la pintura de historia española: *La leyenda del rey monje ó La campana de Huesca* de Casado del Alisal, *La rendición de Granada* de Pradilla, *La conversión del duque de Gandía* de Moreno Carbonero, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Gisbert, *Conversión de Recaredo* de Muñoz Degraín, *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)* de Sala Francés, *La entrada de Carlos V en Yuste* de Casanova y Estorach o *La silla de Felipe II en el Escorial* de Álvarez Catalá.

<sup>15</sup> Para uno y otro comentario de Meissonnier véase GUTIÉRREZ BURÓN, J., “Francisco Pradilla: Cenit y ocaso de la pintura de historia española”, en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1985, pp. 485-503.



París de un cuadro tan emblemático como la *Entrada de Carlos V en Amberes* de Mackart.

Eusebio Blasco justifica, en un artículo publicado en *El Imparcial*, el veredicto, denunciando, de paso, el callejón sin salida en que había entrado la pintura de historia española:

Todo el secreto de esta medalla de honor concedida a D. Luis Jiménez Aranda, tan discutida y tan combatida, no es otro que el asunto del cuadro. Meissonnier, de cuya autoridad no se puede dudar, pasó por la sala acompañado de los jurados y dijo: "El único cuadro moderno de esta sección es éste, y en mi opinión, el único que, por consiguiente, merece la distinción más alta". Y sin más discusión fue acordada, porque Meissonnier es, en la pintura de nuestro siglo, lo que era Víctor Hugo en la poesía, y su opinión no se discute.

Ya sé yo que los cuadros de Moreno Carbonero, Pradilla, Gisbert, Álvarez, Mélida, Casado, Sala y demás compatriotas ilustres, están admirablemente pintados. Ya sé yo que los retratos de Raimundo Madrazo y los paisajes de Martín Rico son únicos, y que no hay artista europeo capaz de competir con ellos, pero se trataba de premiar un cuadro, un asunto, y se ha llevado la medalla de honor el único pintor que no está todavía haciendo lo que podríamos llamar, cuadros de capa y espada. Y mientras nuestros artistas no se convenzan de que no están aún en el movimiento artístico europeo, aun siendo pintores de primer orden y coloristas como ningunos, se quedarán siempre detrás de los que sin valer tanto, pinten su tiempo y hagan lo que hoy se hace en todas partes, so pena de confirmar la opinión de Isidoro Flórez cuando dijo con sobrada razón que la España moderna no es todavía provincia de Europa.

¿Qué absurdo empeño, que lamentable equivocación, que extravío del espíritu es éste que domina nuestros artistas para hacer siempre melodramas pictóricos tan pasados de moda como los melodramas históricos que ya no se escriben más que en España? Cada vez que uno de nuestros pintores se propone hacer un cuadro, puede asegurarse: primero que será muy grande; un armatoste que llene toda una pared; y segundo, que el asunto será tomaco de nuestra historia, con muchas figuras de caballeros y pajes, y caballos y cascos, y ropillas y ferruuelos. Lo repito: son pinturas de capa y espada, tan desusadas como las comedias de nuestro teatro antiguo. (...) veremos el asombroso cuadro de mi paisano Pradilla, pintado como no hay dos, incomparable de detalles y de composición, pero también de Reyes Católicos y de moros y cristianos. Los tales Reyes Católicos acabarán por desacreditar a todos nuestros pintores, porque parece que no hay más asuntos para ellos (...). Todos nuestros cuadros de Madrid o de Roma huelen a frailes, a Inquisición y a moros (...). Nuestros pintores no ven o no quieren ver, que a la literatura melodramática de Jumar o de Walter-Scott, han sucedido los libros de Dickens, de Fama, de Gaudet, de Galdós; a la música italiana, detestada, aborrecida en el universo mundo y refugiada en la Plaza de Oriente de Madrid, han sucedido las obras de Wagner, de Gounod, de Saint Saens o de Massenet; a los melodramas de Deunery, las comedias de Augier o de Dumas hijo, las obras de Lindan o de Tamayo (...). Se han empeñado en hacer lo que ya pasó, como los autores dramáticos, que en lugar de pintar su tiempo nos aburren con sus dramas de emociones, y de muertes, y de suicidios y sus inaguantables versos. No son modernos y en el pueblo centro de todos los adelantos y progresos no se les ha hecho caso. Pasó el jurado por la sala española, vio dominándolo todo, Reyes Católicos, y reinas de cuerpo presente, y Felipes II y Reyes Monjes, y en cuanto fijó la vista en un cuadro de hoy dijo: -Pues éste<sup>16</sup>.

Comás Blanco va aun más lejos y, tomando como pretexto la decisión del jurado de París -ya de paso aprovecha también para resaltar su papel en la elección del tema del cuadro por Jiménez Aranda-, lanza, desde las páginas de *El Correo*, un auténtico panfleto a favor de lo

<sup>16</sup> BLASCO, E., "Nuestros pintores en la Exposición", *El Imparcial*, Madrid, 22 de julio de 1889. Nótese de paso como todavía en fechas tan tardías, por un crítico defensor a ultranza de la pintura moderna, el problema central sigue siendo "el asunto del cuadro".

defendido por Eusebio Blasco y contra la pintura de historia y aquéllos que todavía se empecinan en su defensa:

Una de las últimas veces que estuve en París, a principios del pasado invierno, visité, según tengo costumbre, los estudios de los amigos (...). Luis Jiménez era el más atrasado, pues únicamente tenía trazado al carbón el asunto de su cuadro. Ocupando casi por completo el reducido estudio de la rue Boissonnade, había un enorme lienzo sobre el cual se veía apenas bosquejada una escena triste al par que heroica. *Alfonso XII visitando el hospital de coléricos de Aranjuez*.

Luis Jiménez me pidió mi opinión, y yo se la di lealmente; pero clara y terminantemente, sin distingos ni atenuaciones. Presentar en la Exposición de París un cuadro enorme y de asunto histórico un artista que hace con rara perfección no solo el cuadro de género, sino el género en *plein air*, que es lo que más se hace ahora en Europa, me parecía muy mal; pues denotaba un desconocimiento de los derrotados modernos del arte, tanto más de lamentar en un pintor que hace algunos años que vive en París, centro de donde parten todas las tendencias y de donde emanan todas las ideas, en materia artística por lo menos.

El consejo fue atendido, pues algunos días más tarde, recibía carta suya en Madrid diciéndome haber desistido de aquel asunto y haber empezado otro, completamente moderno.

No se si el Jurado ha hecho bien en elegir a Juan Jiménez entre todos los artistas españoles que han concurrido a la Exposición, pues de esto ya me ocuparé en su día; pero el Jurado ha hecho perfectamente, en mi humilde opinión, en desdenar el género histórico por *anticuado* (...).

Es verdad que Mackart alcanzó una gran medalla de honor en la pasada Exposición de París, con su famosísimo cuadro *Entrada de Carlos V en Amberes*, pero los defensores del género histórico olvidan que no la alcanzó por las aclamaciones de la gente, si no por las intrigas de la diplomacia (...). Sí, pues, en 1878 ya era antiguo el género histórico, y Alberto Wolf decía del cuadro de Mackart que retrasaba el arte francés medio siglo ¿qué extraño es que hoy, once años más tarde, diga Blasco con Meissonier que el género histórico no es *moderno*?<sup>17</sup>.

Pero no faltaron tampoco quienes, tomando la decisión del Jurado de París casi como una afrenta nacional, colgaron a Jiménez Aranda el sambenito de afrancesado<sup>18</sup>; arremetieron virulentamente contra los defensores de la llamada por ellos escuela *modernista*; y proclamaron la vigencia de la pintura de historia. Los argumentos de éstos últimos quedan perfectamente reflejadas en un artículo publicado por Fernández Hidalgo en *La Unión Católica* en respuesta a los de Comás Blanco y Eusebio Blasco. Comienza, en un claro ejercicio de chovinismo nacionalista, por afirmar la existencia de una tradición española de pintura de género, de asunto *modernista*, que vuelve innecesario ese afán de los modernistas por atenerse a modas foráneas:

En primer lugar, el cuadro de género no es de ahora ni es exclusivo de los franceses. Velázquez y sus discípulos han llegado en el cuadro de género, donde de seguro no llegarán esos pintores franceses que queréis convertir en pontífices, en tiranos y en verdugos<sup>19</sup>;

<sup>17</sup> COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889.

<sup>18</sup> "Habría que determinar primero, si el Sr. Jiménez Aranda, en cuanto artista, y dejando aparte sus legítimos títulos a la nacionalidad, es español o francés. Larga residencia en París, donde disfruta consideración muy merecida, han influido en su manera de ver y sentir el color y la forma humana en lo que se refiere a los tipos, que en todos sus cuadros son marcadamente extranjeros, con esa encarnación pálida o carminosa, tan distinta de la brillante y sana particular de la Península. Nada en estos cuadros recuerda el arte genuinamente español, que desde el Renacimiento viene transmitiéndose de generación en generación (...) el Sr. Jiménez Aranda dejó en la frontera, como bagaje molesto para sus campañas ultrapirenaicas todo lo que en su arte había de nacional" (CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes". *La Unión Católica*, 27 de junio de 1890).

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ HIDALGO, E., "El modernismo en pintura", *La Unión Católica*, 17 de agosto de 1889.

sigue con una defensa de la existencia de géneros artísticos diferenciados:

En segundo lugar, en pintura, lo mismo que en poesía, hay formas diversas y géneros diversos, todos legítimos. ¿En qué os fundáis para rechazar de las esferas del Arte todo cuadro que no sea de género? ¿Por ventura, además del cuadro de género social no son posibles, no son estéticos, no han engrandecido la historia del Arte el cuadro religioso, el cuadro histórico y el cuadro de paisaje? ¿Y el cuadro lírico y el alegórico?<sup>20</sup>;

y concluye afirmando, ya casi en los inicios de la década de los noventa, la superioridad de la pintura de historia, incluida la religiosa, sobre todos los demás géneros:

Por grandes prodigios que se hagan en el cuadro de género no se podrán revelar nunca las facultades y el poder y grandeza que se revelan en el cuadro religioso y en el cuadro histórico, en los cuales se expresan los sentimientos, las creencias, los ideales o los recuerdos más grandes de la humanidad y del arte (...). Con vuestra bandera, negáis el Arte, negáis el ideal, negáis la belleza de la Religión y la belleza de la historia, y sólo pedís una fotografía, un calco de la sociedad corrompida en la que se vive<sup>21</sup>.

Es obvio, tanto a partir de estas últimas afirmaciones como de la virulencia de la polémica desatada, que esta fecha de 1889 no marca todavía, en España, el declive real del género. De hecho, en las dos siguientes Exposiciones Nacionales, las de 1890 y 1892, siguieron proliferando los cuadros de historia, que, a más abundamiento, contarán todavía con el beneplácito de los jurados. Habrá que esperar hasta la Exposición de 1895 para encontrarnos con una inflexión, clara y definitiva, en la hegemonía que la pintura de historia había mantenido en las sucesivas Exposiciones Nacionales, desde la primera, la de 1856. Por primera vez, la presencia de cuadros de historia, aunque todavía significativa, pasó desapercibida<sup>22</sup>, y los escasos críticos que hacen referencia a ella es para felicitarse por su decadencia, a la vez que llaman la atención sobre la novedad que supone este brusco giro en las preferencias de los pintores:

Después de tantas y tantas Exposiciones, en que se nos ofrecían como obras obligadas para la misma aquellas páginas de la *Historia oficial* de España, rara vez bien encontradas y rarísima vez sentidas, al pasar la vista por los cuadros de esta Exposición percibíase algo como una oleada de vida moderna, de *modernismo*, puesto que ya quiere la Academia que así se diga<sup>23</sup>;

El número abrumador de los "pintores de historia", plaga del arte, va disminuyendo en día, tornándose a la naturaleza la gente que pinta. Las burlas de la sátira han producido su efecto, y ya no son aquellas salas abreviados compendios de la hispana historia. Sin consultar el catálogo, y sin dar, por tanto, la cifra exacta, parécenme que no son más de 18 los cuadros históricos del actual *Salón* madrileño<sup>24</sup>;

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ninguna de las primeras medallas fue concedida a un cuadro de historia.

<sup>23</sup> MELIDA, J. R., "Balance de la Exposición de Bellas Artes", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo III, 1895-1896, p. 130.

<sup>24</sup> CANALS, S., "Exposición de Bellas Artes", *El Nuevo Mundo*, 23 de mayo de 1895.

La Exposición de Bellas Artes hace, al principio, el efecto de un país artístico completamente nuevo, o mejor dicho, de una casa desalquilada. ¿Dónde, se pregunta uno, dónde están aquellas impresiones terribles, dramas, muertes, asolamientos y fieros males, que fueron encanto de domingueros y terror de personas timoratas, en anteriores Exposiciones? ¿Qué se hizo de tan gran exhibición de aborrecibles crímenes, de ejecuciones, entierros, testamentos y cadáveres, de cuadros de todos los colores y clases?

“Los Infantes de Aragón,  
¿que se hicieron?”

No vemos ya a Churruca exhalando el último suspiro entre nubes de fuego y tramoyas, ni a Mariana Pineda escuchando su sentencia de muerte, ni a los revolucionarios franceses violando las tumbas de los Reyes (...), ni al rebaño de negros sobre los cuales hacía el Rey de Navarra una bonita carrera de obstáculos, ni, en fin, a Fulvia mirando con ojazos de besugo la cabeza del pobre Cicerón y procurando ensartar su lengua elocuentísima para prepararla a la *brochette* (...) los pintores han variado como veletas, y si antes peleaban por la pintura de historia, alzan hoy sobre el pavés al modernismo; con todas sus consecuencias (...). Desaparecieron de este certamen las carnavalescas procesiones que tanto gusto dieron en anteriores concursos, y huyeron, quizá para siempre, a sus tumbas, los reyes de guardarropía, magnates obispos, guerreros y coro en general, que servía de pretexto a nuestros pintores para exhibir muebles, alfombras, armaduras y chirimbolos (...). ¡Adiós para siempre reyes falsificados, *sotas de espadas* con disfraz, verdugos fieros, traidores ceñudos, reinas histéricas, pajes amadados y obispos venerables! ¡Adiós también mosqueteros de guardarropía, casacones imbéciles, frailes libidinosos, capitanes de Flandes, jugadores de ajedrez y caballeros del siglo XVIII! La historia se va, es indudable<sup>25</sup>.

Opiniones que ponen de manifiesto el distanciamiento de público y críticos de este tipo de pintura. Y es que como escribió uno de éstos:

El arte sigue siempre a su tiempo, y de aquí la escasez de cuadros de historia en nuestra Exposición y el poco arrebató que producen los que, como Béjar con su *Wilfredo el Belloso*, Brull con su *Tonsura de Wamba*, Garnelo Fillol con la *Profecía de San Vicente*, y otros pocos, aún desean dar vida al drama histórico<sup>26</sup>.

Si bien todavía algunos pocos lamentarán la desaparición del género, arrastrado por la marea incontenible de la pintura “modernista”:

He de empezar diciendo que la primera impresión que he sentido ha sido penosísima, pues es de lamentar que los artistas se vayan alejando de la “pintura de historia” a medida que se acercan a la pintura que pudiéramos llamar “exclusivamente modernista”, y que consiste en trasladar al lienzo lo que se ve sin que el artista tenga necesidad de buscar y componer una asunto<sup>27</sup>;

¿Como hablar de los cuadros de Historia sin lamentar la visible decadencia en que han caído? La mayoría de la poco numerosa serie que la Exposición nos ofrece son, más que malos, medianos<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> SORIANO, R., “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 22 de mayo de 1895. A pesar del tono jocoso con que Soriano se refiere a los cuadros de historia presentados en la Exposición anterior -rebaño de negros, lengua a la *brochette*, ojos de besugo...- no parece estar completamente convencido de que todo sea positivo en este brusco final del género histórico, culminando su párrafo con una cierta inquietud sobre las repercusiones de un hecho de estas características: “La historia se va, es indudable ¿Pero se irá con ella esta raza de poetas y soñadores? Todo puede temerse”. Por si quedaba alguna duda sobre los ambivalentes sentimientos del crítico, días más tarde, escribirá, en un artículo continuación del anterior: “no sin pena vemos la desaparición del género histórico” (SORIANO, R., “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 28 de mayo de 1895).

<sup>26</sup> SENTENACH, N., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 331.

<sup>27</sup> BAHAMONDE, P., “La Exposición de Bellas Artes”, *El Diario Español*, 30 de mayo de 1895.

<sup>28</sup> STOR, A., “Exposición de Bellas Artes”, *Pro Patria*, II, 1895, p. 374.

Esto no significa que no se siguiesen realizando cuadros de historia, y que incluso su presencia siguiese siendo habitual en las Exposiciones Nacionales<sup>29</sup>, pero ni éstas eran ya el centro de la vida artística ni los cuadros de historia ocupaban el lugar preponderante que habían ocupado anteriormente. El porcentaje de cuadros de historia sobre el total cae por debajo del 1%, muy lejos del 15% alcanzado en las Nacionales de 1858 y 1862, y, lo que es todavía más significativo, en la Exposición siguiente, la de 1897, los cuadros de historia desaparecen de los primeros premios, ninguna medalla de primera clase ni de segunda, teniendo que conformarse con una de tercera para *La batalla de Treviño* de Víctor Morell. Magro resultado para un género que en sus mejores momentos había copado más del 70% del total de premios concedidos. Esta Exposición de 1897 marca, además, el triunfo oficial de un gusto burgués, privado, que ejemplarizan muy bien las dos primeras medallas otorgadas a Gessa por unas *Flores* y a Pinazo por un retrato.

La elección de esta fecha de 1895 supone obviar la facilidad de concluir el estudio con el final de siglo, o con la todavía más emblemática de 1898, pero es la propia dinámica del género histórico y de la sociedad que le dio vida y lo arropó la que debe determinar el ámbito cronológico y no la facilidad de unas fechas ya definidas por la historiografía tradicional.

Otra posibilidad era haber reducido el espacio temporal y hacer coincidir el fin del tema aquí estudiado con el de la época isabelina, 1868. Las razones que se podrían argumentar son múltiples y de peso: el carácter anacrónico a partir de estas fechas de la pintura de historia, estamos hablando de pintores que fueron contemporáneos de Gauguin, por poner un ejemplo<sup>30</sup>; el que la mayoría de las obras representativas del género habían sido ya realizadas, etc. El único motivo para su prolongación es que significa dejar fuera toda la época de la Restauración, que, como ya veremos, introduce una serie de variaciones especialmente interesantes en cuanto a la configuración de una determinada imagen de España y lo español, con importantes repercusiones posteriores.

Una vez acotado el espacio temporal, surge, necesariamente en un tiempo histórico tan dilatado, el problema de su necesaria periodización, ya que las diferencias son a veces tan importantes como las similitudes. En principio se distinguen tres periodos de importancia desigual: la época de los Austrias, que se centra casi exclusivamente en el conde-duque de

---

<sup>29</sup> Como dato curioso, todavía en 1929, con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, se encargó a diferentes pintores la realización de una serie de pinturas históricas para la construcción de diaporamas con episodios de la historia nacional.

<sup>30</sup> De hecho hay ya un cierto retraso en el desarrollo de la pintura de historia en España, sin incluir las obras posteriores a 1868, pues incluso su momento de máximo esplendor, el periodo isabelino, queda desfasado respecto a la evolución del género en un país como Francia, donde uno de los últimos grandes cuadros de historia, *Los romanos de la decadencia*, de Thomas Couture, está fechado en 1847.

Olivares y la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro; el periodo borbónico, que abarca todo el siglo XVIII, incluyendo los ocho primeros años del siglo siguiente, hasta el inicio de la Guerra de Independencia, ya que ésta supone un auténtico corte en la construcción de una identidad nacional en España, marca el límite entre un antes y un después, aunque la propia guerra sea incomprensible sin el proceso nacionalizador del siglo anterior, se plantearía incluso la posibilidad de retrasar el inicio del siglo XIX hasta la muerte de Fernando VII, en 1833, que marcaría de forma clara el final del Antiguo Régimen en España y, por lo que se refiere a la pintura de historia, la ruptura con las tendencias neoclásicas mantenidas por Tejeo, Aparicio..., pero esto tiene el inconveniente de incluir dentro de este siglo XVIII tardío a los dos cuadros de Goya sobre la Guerra de la Independencia, posiblemente los dos más “modernos”, ideológica y pictóricamente, de toda la pintura de historia decimonónica; y el siglo XIX, que culminaría todo el proceso nacionalizador anterior. Lógicamente estos periodos sólo son homogéneos por referencia a los demás<sup>31</sup>; cuando se los analiza de forma más pormenorizada, las variaciones son grandes y significativas, distinguiéndose ciclos claramente delimitados que se verán en su momento.

Cada uno de estos periodos está marcado por la existencia de un gran conjunto iconográfico que será el que dibuje las líneas maestras, desde el punto de vista ideológico, de la pintura de historia en ese periodo. En el de los Austrias, y en este caso de forma exclusiva, el Salón de Reinos del Buen Retiro, un programa iconográfico, cortesano, en torno a la figura del rey, con un cierto grado de privacidad, y dirigido en exclusiva a la ilustración de la Corte. En el de los Borbones, siglo XVIII, el conjunto desarrollado en torno al Palacio Real, un programa iconográfico, también en torno a la figura del monarca, pero, a diferencia del anterior, vuelto hacia el exterior, hacia los súbditos en general. Y en el siglo XIX, el Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, un programa iconográfico dirigido al conjunto de la nación representada en sus diputados. Tres modelos para tres concepciones de la nación diferentes: de la nación restringida a la Corte a la nación como sinónimo de pueblo, a la nación como colectividad<sup>32</sup>.

La importancia de cada uno de estos periodos es muy desigual. Mínima en el caso de los Austrias, cabría hablar más de atisbos que de identidad nacional en sentido estricto; un poco

<sup>31</sup> Hago aquí una excepción para el que he denominado periodo de los Austrias, que dada su brevedad, es de una gran homogeneidad.

<sup>32</sup> Evolución a la que no es ajena, obviamente, el lugar ocupado por el pueblo en las necesidades bélicas del estado moderno. No es extraño que la conocida afirmación de Clausewitz (“De pronto la guerra había vuelto a convertirse en el asunto de todo el pueblo (...) El pueblo se hizo protagonista de la guerra; en lugar de gobiernos y ejércitos como anteriormente, ahora se echaba a la balanza el peso íntegro de la nación”) en 1793 esté anunciando la aparición de una pintura de historia dirigida al conjunto de la nación y no a una parte limitada de ella, y que, además, sea la nación en su conjunto la que se convierta en protagonista de esa pintura de historia y no sólo los reyes.

mayor en el del siglo XVIII, cuando esta identidad nacional toma un carácter más definido; y máxima en el XIX, que es cuando, realmente, tanto la pintura de historia en sentido estricto, como la construcción nacional llegan a su plena floración. Esta mayor o menor importancia tiene relación directa con el espacio dedicado en este estudio a cada uno de estos periodos, centrándose principalmente en el siglo XIX, resumen y conclusión de todo el proceso nacionalizador anterior, mientras que los dos anteriores serán analizados de forma mucho más somera.

En segundo lugar, la delimitación del *corpus* a estudiar. En teoría no parece demasiado difícil delimitar qué es un cuadro de historia, algo tan sencillo como la representación pictórica de un hecho histórico, de un suceso ocurrido en el pasado<sup>33</sup>. En la práctica, sin embargo, es bastante más complicado<sup>34</sup>.

Ya los propios contemporáneos fueron conscientes de la dificultad que entrañaba definir de forma precisa que se entendía exactamente por pintura de historia:

Para nada sirven estas clasificaciones académicas, como no sea para establecer -sin razón en el mayor número de los casos- arbitrarias categorías (...) no siempre se puede trazar el límite que separa el cuadro de historia de los llamados de género, y menos aún acotar el terreno intermedio de la leyenda, la novela o la fábula<sup>35</sup>.

Dificultad que algunos, caso de Cruzada Villaamil, solventan considerando como cuadro de historia prácticamente todo:

Virgen aún del arte nuestra historia nacional, sin haberse trasladado al lienzo los hechos trágicos, dramáticos o cómicos, inmenso es el campo que a la imaginación ardiente del artista ofrecen las riquísimas páginas de aquella; y todavía atesoran mayor riqueza si en ellos se incluyen, como de hecho la pertenecen, el interminable número de asuntos a que pueden dar origen las tradiciones, refranes, máximas y proverbios, y las no menos sublimes e infinitas escenas que sobradamente son dignas de ser representadas, y que en tan gran alto grado atesoran nuestros romances, dramas, comedias y novelas<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Para el concepto de pintura de historia, véase REYERO, C., *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, 1989, pp. 74-77.

<sup>34</sup> Complicación que tiene su origen en que los conceptos empleados tradicionalmente por historiadores y teóricos del arte para pensar las obras de arte, para clasificarlas y juzgarlas, se caracterizan, como ya supo ver Wittgenstein, por una indeterminación extrema. La distinción entre géneros, estilos y periodos se mueve en parámetros tales de flexibilidad que acaba siendo más fruto de la casuística que de la definición esencial. Es éste un asunto de enorme importancia pero que se sale completamente de lo aquí planteado. Las líneas que siguen son sólo un intento de precisar, lo más nitidamente posible un campo de análisis concreto a partir de criterios objetivables, sin otra ambición metodológica que la que corresponde a la de definir que es lo que se va a entender por cuadro de historia desde la perspectiva concreta de los objetivos de este estudio. Para las opiniones de Wittgenstein sobre la indeterminación conceptual de los estudios artísticos, véase especialmente SHUSTERMAN, R., "Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, 47, 1986, pp. 91-110.

<sup>35</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 2 de junio de 1887.

<sup>36</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes", *La España*, 30 de octubre de 1858.

Otros autores intentan ser algo más precisos, pero los resultados no son mucho mejores:

En su sentido más limitado por cuadro histórico debiera entenderse tan sólo la representación pictórica de un suceso verdadero acaecido en época anterior a la que ha sido pintado; pero el uso ha admitido bajo esta denominación la pintura de acontecimientos tomados de la historia y la de escenas imaginadas que por los trajes y tipos con que se presentan son recuerdo también de tiempos pasados y aun la copia de sucesos contemporáneos de alguna notoriedad e importancia<sup>37</sup>.

Una definición de este tipo significaba que podrían ser considerados, y de hecho lo eran, como de historia cuadros que representasen escenas imaginarias, siempre que estuviesen ambientadas en el pasado, y sucesos rigurosamente contemporáneos, siempre que, en opinión del autor, o del crítico, o del público, gozasen de la notoriedad suficiente.

El problema se reduce a lo siguiente: por un lado, todo suceso una vez ocurrido forma parte de la historia, y por lo tanto toda representación con un argumento narrativo puede ser considerada como pintura de historia; por otro, el límite entre lo rigurosamente histórico, de un lado, y lo legendario o fabuloso de otro, es siempre mucho más tenue de lo que tendemos a creer, incluso en nuestra época; una escena del *Quijote* puede ser tan real, o tan imaginaria, como una de la vida de Cervantes.

Todo esto resulta especialmente problemático en el caso de la pintura de costumbres: todo cuadro de costumbres podría ser considerado como de historia y viceversa; el límite parecería estar en la importancia del tema, más trivial en el primero y más trascendente en el segundo<sup>38</sup>. Un hecho contemporáneo sólo sería histórico en la medida en que tuviese una determinada carga mítica, mientras que uno histórico sería de costumbres siempre que ésta faltase. Sería la importancia y la transcendencia del tema representado, la enseñanza moral, la que determinaría la adscripción a uno u otro género; al menos eso parece desprenderse de las afirmaciones de la crítica contemporánea:

En la fuente que podemos llamar humana, esto es, en el hombre, deben distinguirse dos corrientes, la que dimana de grandes y nobles afectos, que riega y fecunda el campo de la historia general, y la que se deriva de sentimientos frívolos, ligeros, individuales, que producen hechos extraordinarios de la vida común. El héroe que arrastra los riesgos de cien combates para salvar la independencia de su patria, ofrece al arte belleza muy diferente de la que le proporciona un ocioso pastor tocando el caramillo a la sombra de un árbol en medio de sus ovejas. De aquí puede dimanar una clasificación de la pintura que tiene por objeto directo la representación del hombre; la de *historia* será la que representa hechos grandes y trascendentales de varones ilustres en que se reflejen los afectos, los sentimientos y las empresas de un pueblo; la de *costumbres o género* seguirá la corriente más baja de la vida humana, ofreciendo en sus cuadros hechos interesantes y graciosos del hombre vulgar<sup>39</sup>;

<sup>37</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 406.

<sup>38</sup> Cuando no, como parece según los críticos de la época, por una mera cuestión de tamaño. Los cuadros grandes son de historia y los pequeños de costumbres.

<sup>39</sup> VILLAMIL, M.P., "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 7 de febrero de 1878.



El cuadro de historia se diferencia de todos los demás por cierto carácter de transcendentalismo del que no puede prescindir el pintor y lo expresa ya en la parte puramente técnica, como la que se relaciona con las dimensiones (...), ya en otras cualidades más internas, como la copia fiel de pormenores prolijos que concurren a dar exacta idea de la época que se propuso trasladar ó el sentimiento humano y transcendental que quiso que evocase la contemplación de su lienzo ó la síntesis filosófica que ideó desprender de la acción pintada, deduciendo de ella alguna enseñanza, bien directamente del hecho expuesto con natural sencillez, bien de un concepto más abstracto del mismo, expresado en los términos generalizadores de la alegoría<sup>40</sup>;

El verdadero cuadro de historia se funda siempre en un hecho de capital importancia para un país o una raza; en un momento determinado y preciso en que el esfuerzo de un hombre o de un pueblo realiza algo que influye poderosamente en la vida social. Así, prescindiendo de cuanto a la ejecución se refiera, son cuadros rigurosamente históricos *El testamento de Isabel la Católica*, cuya muerte varió el rumbo de la política española; el suplicio de los *Comueros*, que dió el triunfo a la casa de Austria; *La Última cena de los Girondinos*, que varió el carácter de la revolución francesa; *Lucrecia*, que señala el advenimiento de la república romana, y muchos otros<sup>41</sup>.

Incluso de la de aquellos que, ya en las últimas décadas de siglo, ponen la pintura de género por encima de la de historia:

Tadema, por ejemplo, hace cuadro de género, pues enamorado de la época romana, gusta de resucitar sus trajes, armas y muebles; pero como sus cuadros no son verdaderos cuadros de historia, como no tienen pensamiento transcendental y son todos ellos de reducido tamaño, Zimmeru, uno de sus mejores biógrafos, puede decir con razón que "es artista que gasta sus prodigiosas facultades en asuntos frívolos"<sup>42</sup>.

El problema es que esta distinción supone tal dosis de arbitrariedad que la hace completamente inoperante. Dos ejemplos, referido uno a la crítica y otro a los jurados de las Nacionales, muestran de forma muy precisa los riesgos de esta diferenciación, por lo demás, como ya se ha visto, bastante aceptada en la época. En la Exposición Nacional de 1881 se expone *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois* de Vicente Campesino, en principio un cuadro de historia, al que, sin embargo, el crítico Ibáñez Abellán, basándose en "la poca importancia del asunto"<sup>43</sup>, incluye en el género de costumbres. Pero no son sólo los críticos los que se mueven dentro de esta imprecisión, en ocasiones son los propios jurados los que colaboran a esta confusión entre géneros; veamos si no lo que, en palabras de Araujo Sánchez, ocurrió en la Nacional de 1862:

El Jurado no supo cómo clasificar este cuadro -se refiere a *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* de Suárez Llanos, premiado finalmente con con medalla de primera clase- y creó un género intermedio entre la pintura religiosa y de historia,

<sup>40</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 406.

<sup>41</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 3 de junio de 1884.

<sup>42</sup> COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889. El artículo, del que ya se ha hecho mención anteriormente, es un alegato en toda regla contra la pintura de historia, sin embargo, como puede verse, aceptando los propios prejuicios de ésta sobre lo que el género significa.

<sup>43</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 96.

que suponía la primera categoría, y los asuntos de costumbres que pertenecían a la segunda, creando un premio especial para lo que denominó género histórico<sup>44</sup>.

Decisión a la que no debió de ser ajeno el hecho de que previamente los críticos hubiesen incluido el cuadro entre los de género, por motivos aún más difíciles de valorar; véase sino lo escrito por Villalva en el *El Diario Español*:

aunque es el hecho pintado en él puramente histórico, tiene el cuadro tanto de típico y característico que no hemos vacilado en asignarle su puesto entre los de costumbres<sup>45</sup>.

Es obvio que con criterios de esete tipo cualquier cuadro de historia podría, en función de la importancia otorgada al asunto por el espectador, o el crítico, o el jurado, ser catalogado también como de costumbres o viceversa, moviéndonos dentro de la más absoluta arbitrariedad.

Otra posibilidad, en principio menos arbitraria, es considerar como cuadros de historia únicamente aquellos que se refieran a sucesos lejanos en el tiempo, y de costumbres los referidos a sucesos contemporáneos al momento en que fueron pintados, pero esto, al margen de no resolver el problema de los cuadros de género histórico, supondría dejar fuera cuadros que, aunque muy cercanos en el tiempo al momento de su realización, pueden ser considerados como paradigmáticos del género. Goya pinta sus dos cuadros sobre el Dos de Mayo madrileño prácticamente en el momento que se producen los hechos; sin embargo, no caben demasiadas dudas sobre su carácter de cuadros de historia, al menos no las tenían la mayoría de los críticos del siglo XIX.

Así para Murguía habría sido justamente Goya el iniciador de la pintura de historia en España, aceptando si acaso como antecedentes precisamente otros pintores también de temas contemporáneos, como es el caso de Velázquez y la *Rendición de Breda*:

Entre nosotros fue también desconocida casi la pintura histórica hasta principios de este siglo, en que el inmortal Goya nos dio su precioso cuadro del *Dos de mayo*. Es verdad que Velázquez había pintado la *Rendición de Breda* y otros artistas habían trasladado al lienzo algunas escenas de nuestra historia<sup>46</sup>.

Y Todavía a finales de siglo, y ya en pleno desprestigio del género, escribirá Balsa de la Vega:

Como pintor de Historia Goya llega a las regiones de lo épico en sus lienzos el *Dos de mayo*<sup>47</sup>.

Bien es cierto que no todos los críticos opinan los mismo, para otros, los dos cuadros de Goya sobre el dos de mayo no son cuadros de historia sino de costumbres:

<sup>44</sup> ARAUJO Y SÁNCHEZ, C., "Palmaroli y su tiempo", *La España Moderna*, noviembre, 1887, p. 86.

<sup>45</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>46</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

<sup>47</sup> BALSA DE LA VEGA, R., "Goya", *La Ilustración Artística*, 1894, p. 754.

Goya pinta los fusilamientos del 2 de mayo en las alturas de la Moncloa, y hace cuadros de género más que de historia<sup>48</sup>.

Todo ello sin entrar en el proceloso asunto de cuánto tiempo debe mediar entre el hecho histórico y su representación pictórica para que pueda ser considerado como cuadro de historia, ¿un siglo? ¿diez años? ¿treinta?...; o en la más radical afirmación de Galofre, a propósito de la Exposición de 1866:

En realidad no hay más cuadros verdaderamente históricos, que los pintados en la época que representan<sup>49</sup>.

Problema diferente, pero igual de irresoluble, plantean los cuadros religiosos, en principio cuadros de historia, en la medida que representan hechos "reales", cuya veracidad no se discute, sucedidos en el pasado, y con un tratamiento pictórico, verosimilitud, búsqueda de información historiográfica, etc., no diferenciables, bajo ningún aspecto, de los cuadros de historia en sentido estricto. Sin embargo, la crítica decimonónica, aferrada a una estricta clasificación por géneros, parece empeñada en mantener una clara separación entre pintura de historia y pintura religiosa, bien es cierto que con enormes dificultades, véase sino lo escrito por Emeýbe a propósito de *El entierro de San Sebastián* de Ferrant:

Acaso estuviera mejor colocado entre la pintura histórica; pero el carácter de que la tradición reviste a los mártires del Cristianismo obliga a incluir este cuadro en aquella clasificación<sup>50</sup>.

Da la impresión de que el motivo para incluir este cuadro entre la pintura religiosa y no entre la histórica es la más pura aleatoriedad. Posiblemente fuese este carácter aleatorio lo que llevó a Galofre, siempre dispuesto a enfrentarse a los *a priori* ideológicos, a considerar a los cuadros de pintura religiosa, no sólo como cuadros de pintura de historia, sino como los primeros de ésta:

Al hablar de pintura histórica, hay que tener presente que se subdivide en tres clases, a saber: una, la historia sagrada; otra, la profana, y otra la mitológica. Que la primera es la más sublime y profunda no cabe duda<sup>51</sup>.

Desde la perspectiva de este estudio el asunto es todavía más complicado ya que, a pesar de las concomitancias formales, lo que la pintura de historia religiosa estarían mostrando es la pervivencia de un modelo de identificación colectiva de tipo antiguo -religioso-, coexistente con el nacional reflejado por la pintura de historia. Pintura religiosa y pintura de historia no sólo no serían la misma cosa sino incluso lo opuesto. Lo que ocurre es que en una identidad nacional,

<sup>48</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>49</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 8 de febrero de 1867.

<sup>50</sup> EMEYBE, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Pueblo Español*, 9 de febrero de 1878.

<sup>51</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 11 de junio de 1856.

como se verá en su momento, profundamente cristiana como la española separar ambos tipos de identidades es prácticamente imposible, y a veces, casi siempre, no son opuestas sino complementarias.

El criterio finalmente seguido, acorde con el objetivo de analizar la imagen que de su pasado se hace una colectividad a través de la pintura, es considerar como cuadro de historia toda representación de un hecho de tipo concreto, sea o no religioso. Un suceso localizable en el tiempo y en el espacio, sobre el que exista la conciencia clara de que el lienzo es una mera reproducción, verosímil, de algo que ocurrió en la realidad. Esto significa excluir todos aquellos cuadros que se refieren a escenas de tipo genérico, aun las ocurridas en el pasado, y por lo tanto históricas, e incluir aquellas representaciones que, aun siendo coetáneas del momento en que se realiza el cuadro, poseen un carácter individualizado y concreto, lo que les otorga un claro sentido histórico, de representación de algo que ha sucedido, incluso si la identidad de los personajes no nos es conocida. Criterios que, por otra parte, y junto con los ya comentados de importancia del hecho histórico, que parecen determinantes, fueron también utilizados por algunos críticos contemporáneos a la hora de otorgar, o no, a un determinado lienzo la categoría de cuadro de historia:

no pueden considerarse como tales [se refiere a los cuadros de historia] aquellos lienzos que sin figuras personales históricas ni representación de momentos determinados, se inspiran en una época para trazar un episodio de carácter histórico. Por esta razón nadie ha considerado nunca como cuadro de historia *Los romanos de la decadencia*, de Mullen, ni la *Carga de coraceros* de Meissonier, ni el *Police Verso* de Gerome, ni ningún lienzo donde en vez de un hecho histórico se interprete un cuadro de costumbres de una época determinada<sup>52</sup>.

La única excepción a estos criterios, con el fin de evitar la confusión entre identidad nacional e identidad religiosa a la que se ha hecho referencia más arriba, son los lienzos que representan escenas de la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento<sup>53</sup>, no incluidos como cuadros de historia, a pesar de que, en principio y acorde con lo que se acaba de decir, son pintura de historia en sentido estricto. Los motivos para esta exclusión son que, mientras, por una parte, desde el punto de vista iconográfico son una mera continuación de la pintura religiosa barroca, por otra, que es la que aquí más interesa, desde el punto de vista ideológico, representan la continuación de una identidad cristiana en la época del nacionalismo, fenómeno interesante pero que se sale de los límites de este estudio. Sí se consideran como cuadros de historia, sin embargo, la pintura religiosa de temática posterior, vidas de santos medievales, por ejemplo, ya que en muchos casos su aparición está claramente vinculada con una cierta imagen de la

<sup>52</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 3 de junio de 1884.

<sup>53</sup> En algunos casos, y especialmente en los cuadros inspirados en el Antiguo Testamento, se da una curiosa evolución estética que entronca directamente estas obras con las de temática oriental, pero esto queda claramente fuera de este estudio.

comunidad nacional; el santo o santa no figura en cuanto tal santo sino en cuanto miembro de una determinada comunidad nacional, al mismo título que el rey, el pintor o el guerrero. En este último caso quedan únicamente excluidas las representaciones de santos aislados, no formando parte de una composición, un tipo de pintura, bien meramente piadosa, devocional, una pintura religiosa en sentido estricto, en la que la imagen se convierte en objeto de devoción; bien, en todo caso, más cercana al retrato que a la pintura de historia.

Hay, en estos criterios, una cierta arbitrariedad, pero resultan operativos para los objetivos aquí planteados. Arbitrariedad, en todo caso, no mayor que la de los utilizados en la época para distinguir unos géneros de otros. Como escribe el crítico de *El Museo Universal*, a propósito del *Santa Teresa en Pastrana* de Víctor Manzano.:

¿podemos asegurar que pertenece al género religioso, y no al histórico, ó al de costumbres? De ninguna manera, porque puede pertenecer a cada uno de ellos con tanta razón como a los restantes<sup>54</sup>.

Resta un último escollo, el de las obras de crítica social que, con un evidente sentido histórico, comenzaron a proliferar a finales de siglo, llegando incluso a gozar de las preferencias de los jurados en algunas de las Nacionales, (*Una huelga en Vizcaya*, de Cutanda; *Aún dicen que el pescado es caro*, de Sorolla, etc.), y que, de acuerdo con los criterios expuestos quedarían fuera de la pintura de historia, al no representar hechos concretos. Cuadros que, a más abundamiento, están realizados siguiendo todos los clichés del género histórico: gran formato, dramatismo compositivo, etc. A pesar de lo cual, y en conjunto, se les puede considerar, y aquí se les considera, marginales para la pintura de historia y, de alguna manera, se podría decir, incluso, que antitéticos con la ideología subyacente a la pintura de historia en su momento de esplendor: de representación de un pasado común, compartido por toda la nación, y ajena por tanto a estos conflictos de clase social. Son el resultado de la crisis de la pintura de historia -y me refiero al campo ideológico, no al estilístico- y no su continuación. Fueron, de hecho, acerbamente criticados por parte de aquellos sectores más aferrados a los antiguos cánones pictóricos, que acusaron a sus autores de utilizar un lenguaje, el de la pintura de historia, no apropiado a temas que no eran históricos. Es, a este respecto, muy significativo lo escrito por Pedro de Madrazo, miembro de una dinastía de pintores que había controlado la pintura oficial española a todo lo largo del siglo XIX, con motivo de la Exposición Internacional de 1892, en la que comenzaron ya a proliferar este tipo de cuadros:

Observo ante todo que, ya por efecto de las modernas ideas democráticas, que dan a las más vulgares escenas en que interviene el elemento popular cuanta importancia han quitado a los hechos de las clases superiores, ya por mero deseo de llamar la atención y fiar a extraordinarias dimensiones

---

<sup>54</sup> *El Museo Universal*, 1859, n° 3, Año III, p. 21.

éxitos que deberían quizá encomendarse sólo a extraordinarios talentos, los sucesos más insignificantes, ¿qué digo los sucesos? las meras manifestaciones pasivas de la vida ordinaria y común, que en los tiempos pasados sólo eran tratados en pequeños cuadros de género o de costumbres, vienen de pocos años a esta parte encaramándose a las altas esferas de la pintura de historia (...). A este desprecio de los cánones del buen sentido ha llevado el modernismo á muchos artistas de verdadero talento, por ejemplo, al Sr. Ruiz Guerrero, que ha dado cerca de cuatro metros á su cuadro de *La Sopa*; al Sr. Cutanda, cuya *Huelga de obreros en Vizcaya* mide cinco metros y medio de largo; al Sr. Jiménez Aranda (D. Luis), que para representar una *Sala del hospital durante la visita del médico*, ha empleado un lienzo de 4,40; al Sr. Martínez Abades, que ha llenado otro lienzo igual con la escena del *Entierro de un piloto*; al Sr. Ugarte, cuyo cuadro de *Las Sardineras* ocupa 4,5 metros de pared; al Sr. Menéndez Pidal, cuyo poético cuadro de *La cuna vacía* mide nada menos que 3,30 metros de largo<sup>55</sup>.

Parece bastante obvio que el propio crítico es consciente de las implicaciones ideológicas que este cambio temático de la pintura de historia supone, y que su rechazo no es tanto formal como histórico. El problema no es que un cuadro de costumbres sea pintado como un cuadro de historia, sino que lo que ha cambiado es el propio concepto de historia. A lo que Pedro de Madrazo, miembro, no lo olvidemos, de una larga estirpe de pintores ya con ciertos resabios, tras cuatro generaciones en la cúspide del poder artístico, de clan aristocrático, asiste perplejo, no es a la desaparición del cuadro de historia, es a la entrada de la plebe en la historia. Suceso de gran relevancia ideológica pero que se sale ya del campo de estudio aquí acotado.

Problema diferente, pero igual de importante, también en relación con el *corpus* a considerar, es el de los cuadros inspirados en obras literarias, tanto del pasado como contemporáneas, muy numerosos a partir de la segunda mitad del siglo XIX<sup>56</sup>. En principio no son cuadros de historia, no representan hechos reales. Pero si nos atenemos al tratamiento pictórico, la mayoría de estos cuadros, la excepción son los que remiten a la pintura de género, adoptan recursos e interpretaciones estéticas y temáticas iguales a los de los cuadros de historia. Nada distingue estos cuadros de tema literario de los de historia *tout court*, salvo que éstos están basados en hechos reales y aquéllos en ficciones literarias, e incluso esto tampoco es evidente: algunos de los hechos considerados como históricos por la pintura de historia se han desvelado como meras reconstrucciones legendarias a la luz de la historiografía posterior, y viceversa.

En todo caso, el carácter de ficción no afecta a la realidad de los personajes, tal como recuerda Nooteboon, refiriéndose precisamente a uno de los de más frecuente aparición en la pintura decimonónica española, don Quijote de la Mancha:

<sup>55</sup> MADRAZO, P., "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892. en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p.330.

<sup>56</sup> Quizás porque, como recuerda José Luis Díez, probablemente nunca en la historia moderna de Europa se dio "una síntesis tan estrecha y permanente de dos de las Artes mayores: Literatura y Pintura" como en el siglo XIX (DÍEZ, J.L., "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado", Catálogo Exposición *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 93).

Algunos hombres que nunca han existido están tan incrustados en la historia que nadie podría imaginar que nunca han existido<sup>57</sup>.

Desde la perspectiva de una identificación colectiva, es tan real para el imaginario español, incluso más, el Quijote como Cervantes, Don Juan como Tirso de Molina..., y sobre todo estas referencias culturales son, en última instancia, referencias a una determinada tradición cultural, a una genealogía cultural de la nación española. Es por este motivo por el que se incluyen estas obras como referentes de la construcción de una identidad nacional de tipo cultural, sin olvidar que, en el caso del siglo XIX, cuando se pintan la práctica totalidad de cuadros de este tipo, la literatura es considerada, al menos tanto como la historia, como un reflejo del alma de los pueblos:

Es indudable que el carácter de los pueblos se conserva como oro en paño en las leyendas y las tradiciones primitivas y en las obras literarias que de ellas se nutren más directamente<sup>58</sup>.

Por otra parte, los críticos contemporáneos, al margen de un problema de tamaño -la mayoría de estos cuadros de tema literario son de formato pequeño lo que hace que sean incluidas por principio en el género de costumbres pues para la pintura de historia, más solemne, se exigía un formato mayor, cuanto mayor mejor- consideraban que estas obras inspiradas en la literatura formaban parte del mismo grupo que las de historia en sentido estricto, ocupando entre ambas el lugar dejado libre por el de pintura religiosa. Ya se vio anteriormente la opinión de Cruzada Villaamil al respecto. No es el único:

Si la religión no le presta ya fuerza inspiradora, porque la fe no reside en los espíritus, la historia, la leyenda y hasta la leyenda y la historia de la vida ordinaria, pueden dar puro, abundante y fresco manantial de inspiración a los artistas. Los heroicos sucesos de la vida de las naciones; las épicas hazañas de sus hijos. ¿no bastan a producir magníficos cuadros? ¿No bastan también a crearlos las sublimes ficciones de los poetas? (...). Y por otra parte, si Goethe se inspira en una conseja, ¿no puede el pintor inspirarse en Goethe? Si el Tasso describe las cruzadas, ¿no puede el pintor describir al Tasso?<sup>59</sup>;

Propiamente hablando, el cuadro de Nin y Tudó -se refiere a *El entierro de Ofelia*, expuesto en la Nacional de 1878- no es un cuadro de historia, pero reúne tales condiciones el asunto que ha tratado, y por otra parte, las creaciones del gran poeta inglés, que en su lienzo figuran, han llegado a adquirir hasta tal punto carta de naturaleza en la vida real, que no podría sin grave desafuero contra la razón incluir *El entierro de Ofelia* entre los cuadros de género<sup>60</sup>.

Para Pedro de Madrazo sólo hay dos tipos de pintura, la pintura de ideas, pintura de historia para entendernos, y la que se limita a una mera interpretación de la naturaleza, incluyendo la de temas literarios dentro del primer tipo:

<sup>57</sup> NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago*, Madrid, 1993, p. 95.

<sup>58</sup> MAS Y PRAT, B., "Mío Cid y Sigfrido", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 286.

<sup>59</sup> ALFONSO, L., "La pintura contemporánea", *Revista de España*, tomo XXIX, 1872, p. 180.

<sup>60</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

No establezco más categorías que dos, que estimo fundamentales: cuadros históricos o de asuntos fabulosos, de los que entran en el dominio de la elevada poesía; y cuadros en que la mera interpretación de la naturaleza objetiva en sus múltiples manifestaciones constituye la esencia de la obra<sup>61</sup>.

Todavía más tajante se muestra Fernanflor, quien, refiriéndose a un cuadro de tema mitológico, *Dafnis y Cloe*, expuesto por González Bilbao en la Nacional de 1887, afirmará taxativamente:

las obras literarias universales y famosas son historia también<sup>62</sup>.

No serán, por otra parte, los críticos los únicos en mantener esta consideración de la pintura inspirada en obras literarias como pintura de historia. Desde una perspectiva más oficial, el Reglamento de la Academia de Roma del año 1877, que obligaba a los pensionados a culminar su estancia, al final de cuarto año, con la realización de un cuadro, establecía que el de los pensionados de mérito en el apartado de pintura de historia habría de ser una composición con figuras de tamaño natural, sobre un asunto sacado de la Historia sagrada o profana, o de la Mitología, pero que podría también ser “tomado de la historia de la literatura nacional” (art. 56).

Queda en tercer, y último, lugar un problema metodológico. En un periodo de tiempo tan dilatado como el aquí estudiado el número de cuadros de historia es muy elevado, tanto que impide un análisis pormenorizado, ni siquiera de una parte significativa de los mismos; aun limitándose únicamente a aquéllos que tuvieron un carácter oficial. Por otra parte, en una investigación de historia de la mentalidades como ésta, lo que importa no es tanto el dato en sí como la reiteración de su aparición, la frecuencia con que un hecho significativo aparece. He intentado resolver ambos problemas recurriendo a un sistema de frecuencia estadística, consistente en extraer de cada cuadro una serie de rasgos significantes de tipo general, al margen del tema concreto que figura en el cuadro, que definirían el discurso ideológico de la obra y su significado o significados iconológicos<sup>63</sup> en el momento histórico en que fue pintada; una especie de índice de frecuencia de temas, tópicos, ideas, etc.

<sup>61</sup> MADRAZO, P. de, “Nuestro Arte Moderno. Temores y esperanzas (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887)”, *La Ilustración Artística*, 1887, p. 202.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), “Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 382.

<sup>63</sup> El término iconológico aparece aquí en un sentido genérico, dado que la distinción de Panofsky entre niveles preiconográficos, iconográficos e iconológicos ha sido puesta en cuestión hace tiempo, al constatar que la denotación es en última instancia indistinguible de la connotación y que el significado más sencillo es culturalmente contingente. Para la distinción de Panofsky, PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1989; y PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1991. Para una refutación de las ideas de Panofsky, FOUCAULT, M., *Ceci n'est pas une pipe*, París, 1973.



Este método plantea algunos problemas de solución difícil. La pintura, el arte visual, es un lenguaje de signos que transmite ideas; un artefacto cultural que, mediante códigos cifrados, transmite información a “lectores” “alfabetizados”, lo que, paralelamente, supone un claro hermetismo para los no letrados. Pero el lenguaje de la pintura de historia es, además, un lenguaje temporal, de un tiempo histórico concreto, que ha ido perdiendo vigencia comunicativa, lo que exige, si queremos llegar a una exacta comprensión del significado de los cuadros, reconstruir las claves idiomáticas originarias, el código en que fueron “escritos”. Todavía más, para entender su exacto sentido, no sólo habría que reconstruir el código en que fueron “escritos”, sino, también, la mirada moral y espiritual de los hombres para quienes fueron pintados<sup>64</sup>. Esto exige no dejarse llevar por una aparente facilidad de comprensión que, un poco a la manera de los *falsos amigos* de los traductores, nos puede llevar a interpretaciones erróneas de un código que, aun sin sernos completamente ajeno -la mayoría de nosotros puede reconocer la imagen de Guzmán el Bueno arrojando el puñal desde las murallas de Tarifa-, sólo revela su significado real tras una paciente reconstrucción filológica. Y todo ello sin perder nunca de vista que lo propio de la comprensión original es la ausencia de este esfuerzo de construcción y traducción; que lo que a nosotros se nos muestra como fruto de un complejo proceso de desciframiento filológico fue captado por los contemporáneos de forma “natural”, sin que las reglas del código, lo mismo que ocurre con las reglas gramaticales, tuviesen que ser formalizadas de manera consciente.

En general, la pintura de historia tiende, siguiendo la sugestiva distinción de Jakobson sobre la oposición esencial en la historia de la literatura y el arte entre lenguajes metafóricos y metonímicos<sup>65</sup>, a utilizar un lenguaje metafórico, en el que los objetos materiales representan conceptos<sup>66</sup>. Delacroix, por poner un ejemplo, en *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolongui* o *La Libertad guiando al pueblo*, representa a Grecia y a la Libertad, en las figuras de la joven griega y en la mujer del pecho desnudo que enarbola la bandera tricolor, respectivamente, sin que en ambos casos se planteen dificultades de lectura. No es lo habitual. La mayor parte de la pintura de historia utiliza un lenguaje metafórico, prístino en la época, pero al que el tiempo ha dotado de un cierto hermetismo semántico, dificultando su lectura actual y haciendo necesaria una reconstrucción del texto original, como si de un palimpsesto se tratase.

---

<sup>64</sup> Un poco a la manera en que Michael Baxandall reconstruye la “mirada” del hombre del Renacimiento en su estudio clásico sobre el *quattrocento* italiano (BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972).

<sup>65</sup> Véase JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975.

<sup>66</sup> Esto, por supuesto, no será óbice para que el tratamiento técnico, luz, figuras humanas... pueda ser, especialmente en la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX de un realismo absoluto.

Un ejemplo aclarará mejor lo que se acaba de decir, tanto con respecto al lenguaje de la pintura de historia como al método utilizado. El cuadro de *Los Comuneros* de Gisbert es, en primer lugar, la representación de un hecho histórico concreto: el ajusticiamiento en la plaza de Villalar de Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado, y como tal hecho histórico fácilmente identificable para un espectador actual medianamente culto. Pero a la vez, y posiblemente muy por encima de lo anterior, tal como se desprende de la lectura que se hace en la época en que fue pintado, la representación simbólica del ajusticiamiento de las libertades castellanas a manos del absolutismo del primero de los Austrias. Desde este punto de vista, no son los jefes comuneros quienes están siendo decapitados en el cadalso de Villalar, es la nación española la que ese día ve rodar su cabeza bajo el hacha del verdugo. Los tres comuneros serían el trasunto exacto de la joven griega de las ruinas de Missolongui. El cuadro se convierte así en un alegato contra el absolutismo y una reivindicación de un pasado nacional democrático, algo que hoy fácilmente se nos podría pasar por alto. El elemento semántico fundamental no sería, por tanto, la muerte de los jefes comunero sino el antiabsolutismo y la lucha por la Libertad como elemento consubstancial del ser español. Pero hay otros, el rechazo de la monarquía "extranjera" de los Habsburgo, la identificación de España con Castilla..., cada uno de los cuales será introducido como elemento de significado y analizado en cada uno de estos diferentes contextos.

La menor o mayor repetición estadística de cada uno de estos elementos en otras obras, nos indicará hasta qué punto la reivindicación de una nación antiabsolutista, el rechazo de la época de los Habsburgo o el castellanismo estatal, fueron más o menos intensos a lo largo del periodo que estemos analizando; lógicamente, el que a su vez el cuadro haya sido o no premiado, adquirido o no por el Estado, reproducido más o menos mediante grabados..., le dará un peso mayor o menor en la configuración de una imagen colectiva de la nación. En aquellas obras que, bien por su carácter emblemático o bien por su importancia en la época, sean consideradas como especialmente representativas, caso del cuadro de Gisbert, el análisis será más pormenorizado, mientras que aquellas otras de menor repercusión sólo aparecerán como información estadística.

La importancia dada a cada cuadro en concreto, y por lo tanto a los elementos semánticos en él representados, vendrá determinada:

- a) En el siglo XVII: no se establecen diferencias, se trataría de un análisis de tipo global en el que se atribuye la misma importancia a cada una de las obras consideradas, ya que todas formaban parte del mismo conjunto iconográfico, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y, por lo tanto, todas poseen el mismo valor de significado

- b) En el siglo XVIII: el análisis continuará siendo de tipo global; el principal y casi único objeto de análisis son los temas propuestos en los Concursos de la Academia sin que sea posible establecer diferenciaciones entre cada uno de ellos, distinguiendo únicamente entre que el tema haya sido propuesto para primera o segunda medalla<sup>67</sup>, y para las pruebas de *pensado* o de *repente*.
- b) En el caso del siglo XIX en base a tres criterios: que haya sido premiado o no en una Exposición Nacional y el tipo de premio obtenido; que haya sido adquirido o no por el Estado; y que haya sido o no reproducido en grabado o lámina por la prensa periódica de la época.

Esta metodología supone un análisis predominantemente ideológico, que margina los aspectos más propiamente pictóricos en favor de los narrativos. Estaríamos ante la reconstrucción del discurso ideológico que subyace tras toda narración -la pintura de historia es esencialmente una narración-, todo ello sin olvidar, por supuesto, que, como recuerda Hadjinicolav,:

una ideología en imágenes es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen<sup>68</sup>,

Es más un estudio de “historia de las imágenes” que de “historia del arte” en sentido estricto. Pero de imágenes utilizadas, no como mera ilustración, sino como objeto susceptible de explicación. Por recurrir a una dicotomía clásica, se privilegia el fondo sobre la forma<sup>69</sup>, opción discutible, pero que viene determinada, tanto por los objetivos de este estudio, como por las propias características de una pintura que en su época fue juzgada por criterios que hoy consideraríamos como extraartísticos. Habitados a un discurso ideológico en el que la especificidad de “lo artístico” consiste en su carácter de actividad autónoma, regida por sus propias reglas y valores, tendemos a considerar como atributo intemporal lo que no es sino el resultado de un proceso histórico de conquista de esa autonomía. La conquista de la neutralidad del sujeto sería sólo el resultado final, por lo tanto un episodio limitado en el tiempo y en el espacio, de la larga lucha mantenida por los artistas occidentales por conseguir afirmar su exclusivo dominio sobre el campo de la producción artística. Hacer que se imponga la manera de decir sobre lo que se dice, sacrificar el tema del cuadro a la manera de tratarlo, es, fundamentalmente, el arma del que se sirve el creador para reivindicar su exclusivo dominio

<sup>67</sup> Por motivos que se explicarán en su momento no se incluyen las terceras medallas.

<sup>68</sup> HADJINICOLAV, N., *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, 1975, p. 96.

<sup>69</sup> Para aspectos formales de la pintura de historia en el siglo XIX véase GARCÍA MELERO, J.E., “Pintura de historia y literatura artística”, *Fragmentos*, 6, 1985, pp. 50-71, donde se hace un análisis bastante completo de la bibliografía sobre pintura de historia en el siglo XIX (técnica composición, etc.).

sobre la obra de arte y rechazar cualquier imposición o exigencia externa. Al afirmar la preeminencia de aquello que le define y propiamente le pertenece, la forma y el estilo, el *arte en definitiva*, lo que el artista moderno está haciendo es reivindicar su propia autonomía como productor artístico.

Este carácter temporal de la autonomía de lo artístico modifica radicalmente la perspectiva sobre las relaciones entre lo que dice el cuadro y como lo dice, entre el fondo y la forma, ya que se podría afirmar que, prácticamente hasta Manet, o de manera más genérica hasta el impresionismo, la idea de un arte que no sirva para algo o diga algo, de un arte en el que la ejecución sea lo importante y el tema lo secundario, es casi por completo ajena al pensamiento artístico<sup>70</sup>. Sólo a partir de finales de la década de los sesenta del siglo pasado, un poco más tarde en España, comienza a darse los primeros atisbos de la demolición de la dictadura del tema en la pintura<sup>71</sup>, del triunfo del principio de la hegemonía del cómo se cuenta y no del qué se cuenta<sup>72</sup>. Será en torno a estos años cuando empiece a abrirse paso la idea de que la función de la pintura no es transmitir mensajes, algo que hoy nos puede resultar obvio, pero que no lo era en ese concreto momento histórico, cuando la elección del tema se había convertido en tan importante que -opinión de la crítica contemporánea- podía decidir por sí sola el éxito o fracaso de un cuadro:

La elección del asunto es siempre materia que exige ser decidida con madurez y máxime en España donde esto solo puede decidir el éxito de la obra<sup>73</sup>;

Hemos concluido con el ramo de pintura histórica. Antes de hablar de los demás ramos secundarios, recordaremos una vez más a los que aquel se dedican que tengan mucho cuidado en la *buena elección de los asuntos*, pues de aquellos depende todo el éxito de la obra; que lleven siempre un fin moral, un objeto claro y explícito, para que el observador saque fruto y edificación<sup>74</sup>;

la elección del asunto, que en la pintura de historia es quizá lo que constituye dos terceras partes del cuadro<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> Así Zola, uno de los primeros críticos en poner en cuestión este axioma de la hegemonía del fondo sobre la forma, podrá escribir a propósito de Proudhon y sus críticas a las obras de Courbet -y precisamente en defensa de la pintura de Manet-: "Un lienzo para él, es un tema: que lo pinten de rojo o de verde, ¡que más le da! (...). Comenta, fuerza el cuadro a significar algo; de la forma, ni palabra" (ZOLA, E., *Mes Haines*, París, 1923, p. 35).

<sup>71</sup> Esto no significa que no haya habido con anterioridad a estos años pintores que pusiesen en cuestión esta hegemonía del tema -y aquí la cita de Delacroix es obligada: "Todo los temas se convierten en buenos gracias al mérito del autor. ¡Oh, joven artista! ¿acaso esperas un tema? Todo es tema, el tema eres tu mismo, son tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Dentro de ti es donde debes mirar, y no a tu alrededor" (DELACROIX, E., *Oeuvres littéraires*, París, 1923, t. I, p. 76)- sino que, mayoritariamente, ésta era aceptada por artistas, críticos y público.

<sup>72</sup> Para un enfoque bastante novedoso de este proceso de conquista de la autonomía artística en el siglo XIX, véase BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, 1992.

<sup>73</sup> MELIDA, D.E., "Vida y obra de Victor Manzano", *El Arte en España*, tomo V, 1866, p. 128.

<sup>74</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 16 de febrero de 1867.

<sup>75</sup> "El Jurado de la Exposición de Bellas Artes", *El Constitucional*, 6 de junio de 1881.

Buena prueba de hasta qué punto los críticos de la pintura de historia privilegiaban los aspectos de contenido sobre los meramente formales es una crítica aparecida en *Las Bellas Artes* sobre el cuadro *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* de Germán Hernández, en la que su autor reconoce, sin ningún empacho, que:

El cuadro del Sr. Germán nos es conocido tan sólo por una excelente fotografía que tenemos a la vista<sup>76</sup>.

Una excelente fotografía, hay que añadir, en blanco y negro, lo cual no le impide hacer una sustanciosa crítica de los defectos y virtudes del cuadro, centrada, eso sí en los aspectos narrativos, ¡y sin hacer ninguna referencia a la gama de colores!

La pintura de historia es obra de un siglo -a pesar de los antecedentes del XVII y XVIII es fundamentalmente un fenómeno decimonónico- que había iniciado su andadura estética con el intento hegeliano de dividir la historia del arte en tres grandes épocas: simbólica, clásica y romántica, de las que esta última estaría definida por el triunfo de la idea y de la pintura, de la pintura de ideas, en definitiva<sup>77</sup>. División todo lo incompleta que se quiera pero que muestra con claridad la predilección de la cultura romántica por la pintura, y más concretamente por las ideas plasmadas en la pintura. Un siglo para el que, "el arte, que es el reflejo de temperamentos, de gustos y de ideales, no puede desprenderse de las preocupaciones de raza y nacionalidad"<sup>78</sup>; para el que, "en el gran arte moderno, el del Catolicismo, en el que nos dicta la estética, la idea debe ser primada de la forma"<sup>79</sup>; para el que "una de las más nobles misiones del arte, es ilustrar los gloriosos hechos, y guardar la memoria de los grandes hombres con que se enorgullece la patria"<sup>80</sup>; y para el que, para decirlo de forma más rotunda, "la más alta misión del arte es conmemorar dignamente las gloriosas páginas de la historia patria"<sup>81</sup>. Un siglo que concibe el arte como "elemento de enseñanza y cultura que el gobierno tiene, en cierto grado en sus manos"<sup>82</sup>; y para el que "las artes y las letras nunca se emplean mejor que consagrándose a celebrar los grandes hechos nacionales, á presentar á los sentidos y por ellos á la imaginación la

---

<sup>76</sup> VALLE, L. G. del, "Alcibíades reprendido por Sócrates. Cuadro original de D. Germán Hernández", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 87.

<sup>77</sup> Para un análisis más pormenorizado de este tema, véase VENTURI, L., *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, 1979, pp. 203 y 204.

<sup>78</sup> COMÁS Y BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1890*, Madrid, 1890, p. 40.

<sup>79</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867, II", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

<sup>80</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 16 de octubre de 1862.

<sup>81</sup> *El Museo Universal*, 1865, p. 388, con motivo de la reproducción en grabado de *Hernán Cortes quemando las naves* de Francisco Sans y Cabot.

<sup>82</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 66.

grandeza, la majestad y el interés de la madre patria. Ponernos al vivo lo que fueron nuestros progenitores, es dictarnos lo que debemos ser”<sup>83</sup>.

Es de acuerdo con estos principios, claramente hegemónicos en su época, con los que es lógico analizar la pintura de historia. Lo que la sociedad decimonónica pide al artista, “en la época que atravesamos de duda y de desaliento” es que “debe inflamar nuestra alma con los recuerdos de nuestras pasadas grandezas y sustentarla en la fe de un porvenir risueño, de aquí el género histórico que tan buenas obras nos ha dado en esta exposición, las mejores quizás”<sup>84</sup>.

Desde esta perspectiva, son los aspectos ideológicos los prioritarios, mientras que los formales aparecen como secundarios y relativamente marginales; hasta el punto que es frecuente en la época la queja de los críticos porque los pintores se preocupan más de los aspectos formales que de los ideológicos:

El arte en la época actual, ni satisface al alma ni al corazón, puesto que tan sólo se ocupa de la forma por la que todo lo sacrifica, limitándose al cumplimiento de uno de los deberes menos apreciables de su misión y convirtiéndose de hecho en materialista. Así le vemos rendir culto en todas sus manifestaciones a la falsa doctrina que sacrifica al arte por el arte<sup>85</sup>;

Perdónesenos si hoy, después de muchos años, repetimos que está el arte en decadencia. No estará en vías de perfeccionamiento, sino cuando atienda más a la idea que a la forma<sup>86</sup>;

Podemos no obstante, considerar las obras expuestas bajo los dos aspectos que todas las obras de ingenio pueden considerarse, como pensamiento y como ejecución, como fondo y como forma (...). El pensamiento flojea por desgracia en la mayor parte de los cuadros que constituían en certamen, atentos sus autores a sobresalir en lo aparente, a distinguirse por el estilo, o descuidaron lastimosamente la esencia de sus trabajos o interpretaron torpe o débilmente la idea que trataban de representar<sup>87</sup>;

La patria, que ha sido generosa con el señor Casado, exige de él más que *tentaciones* [éste era el título de un pequeño cuadro, sobre cuyos primores de ejecución acaba de deshacerse en elogios el crítico, llevado a la Exposición Nacional de 1884 por Casado del Alisal]. Póngase a la derecha o a la izquierda, fustigue o contenga los caballos del progreso, pero sírvales: ese es su deber<sup>88</sup>;

con honrosas excepciones, nuestros artistas, mejor nuestros pintores, dan excesiva preferencia a la ejecución sobre la concepción, al procedimiento sobre la idea, y, aún dentro de esa esfera limitada, todavía anteponen lo secundario a lo principal”<sup>89</sup>.

<sup>83</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832, p. 24.

<sup>84</sup> MURGUÍA, Manuel, “Exposición de Bellas Artes de 1858”, *El Museo Universal*, nº20, 1858, p. 153.

<sup>85</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 242.

<sup>86</sup> PI Y MARGALL, F. “Estado del arte en España: Recuerdo de la última exposición de Bellas Artes”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, 1865, nº 4, p. 3.

<sup>87</sup> ALFONSO, L., “La pintura contemporánea”, art. cit., p. 170.

<sup>88</sup> DEMÓFILO, “La Exposición de Bellas Artes”, *Las Dominicales del libre pensamiento*, 8 de junio de 1884.

<sup>89</sup> BALART, F., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, I. 1890, p. 286.

Ejemplos tomados al azar de diferentes periodos del siglo XIX, y que se podrían prolongar en un largo etcétera.

Más rotundos, aun, se muestran los críticos cuando se refieren en concreto a la pintura de historia, en la que el aspecto formal aparece como algo claramente secundario. También aquí los ejemplos son múltiples. En una crítica aparecida en la *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública* en 1862 podemos leer:

Creemos comprender la importancia del cuadro de historia, y por lo tanto las notabilísimas cualidades que deber reunir quien a cultivar asuntos de esa índole se dedique. Entre esas cualidades, la que más directamente influye, tal es al menos nuestro juicio, en el éxito de un cuadro, es lo que podríamos decir *sentir el asunto*. Descuidos en el color o en el dibujo, mayor o menor acierto en la composición, fácilmente alcanzarán disculpa, si el pensamiento de la época, de la acción o del personaje, está allí palpitando sobre el lienzo y habla a nuestra memoria o a nuestros sentimientos, tal como los conservamos desde que por primera vez los conocimos en el libro<sup>90</sup>.

Dos años más tarde, en 1864, escribe Vallejo, refiriéndose al cuadro de Gisbert *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*, del que otro crítico, Cañete, ha ensalzado su ejecución pero criticado la "falta de filosofía y verdad histórica":

Para nosotros, como para todo el mundo, por muy bien compuestas, dibujadas y coloridas que estén las figuras de un cuadro, si le faltan la conveniencia, filosofía y verdad histórica que necesariamente se exige, si por el sitio a que está destinado se desea la representación clara de un determinado suceso, una página pintada, y carece el lienzo de estas condiciones, por muy bien pintado que esté no sirve<sup>91</sup>.

Con respecto al mismo Gisbert, Cruzada Villaamil afirmará en *El Arte en España*, una revista especializada y, por lo tanto, en principio, proclive a una crítica más "artística", que

no es en la forma, ni en la ejecución donde ha de buscarse los lunares de sus lienzos (...) deben ser juzgados en el terreno de las más elevadas regiones del arte, en la esencia, en el espíritu de las obras que presente, no en la lectura, que siempre ha de ser buena<sup>92</sup>.

En 1871 el crítico de *El Pensamiento Español* afirmará:

Quedese para algunos géneros la realidad, el realismo, aunque siempre sujetos a la influencia del arte, que no copia sino que embellece y poetiza acomodando todas las obras a un modelo ideal; pero para la pintura religiosa, para la histórica monumental, para la alegoría, no se eche al olvido que no basta retratar hombres y mujeres de la plazuela o el salón, cubriéndolos con mantos y túnicas; recuerdese constantemente que hay que expresar un sentimiento, una idea<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 151.

<sup>91</sup> VALLEJO, J., "Crítica de D. Manuel Cañete sobre el último cuadro de D. Antonio Gisbert", *La América. Crónica Hispano-americana*, 1864, n° 4, p. 10.

<sup>92</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición de Bellas Artes de 1866" *El Arte en España*, tomo VI, 1867, p. 17.

<sup>93</sup> R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 24 de octubre de 1871.

Y todavía en una fecha tan avanzada como la de 1884, mantendrá Fernanflor que

Desde que el pintor deja la simple imitación de la Naturaleza y entra en el cuadro religioso, histórico y de costumbres, invade el campo del teólogo, del historiador y del crítico. Necesita pensar, necesita sentir; y los tubos de ensayo no encierran ideas ni sentimientos<sup>94</sup>.

Pero no sólo por lo que respecta a los cuadros de historia, pues, de modo más general o referido a otros géneros, nos podemos encontrar con afirmaciones como la siguientes:

Federico de Madrazo, en 1846:

Existe una gran diferencia entre las obras de arte donde no se descubre más que la mano, la facilidad, el magisterio, y aquellas que, hechas en tiempos remotos, si bien no pueden tener estas dotes, llenan en cambio las altas condiciones del *Arte Cristiano*, en las que la idea domina la materia y no está subordinada a ella<sup>95</sup>.

Tubino, en 1867:

Lo que en primer lugar reclama nuestro elogio o nuestro anatema es el pensamiento que el cuadro entraña. Los medios de que el artista se ha valido para animarlos viene después. Para juzgar del pensamiento, es preciso recurrir a un criterio filosófico<sup>96</sup>.

Luis Alfonso, en 1882:

Sin embargo, en arte es antes, y debe ser, el pensamiento que el estilo, el asunto que la hechura, que por algo puso Dios en el cuerpo del hombre más hondo el corazón que los ojos y más alta la cabeza que las manos (...). En sustancia, que entre un cuadro *muy bien pintado*, sin idea, y un cuadro *bien pintado*, con idea, tengo en más a éste que a aquél<sup>97</sup>.

Fernanflor, en 1884:

Si la pintura es forma, y nada más; si no tiene ideas, si no tiene teologías, no merece que se preocupen de ella los seres inteligentes, ni que se conceda a los pintores igual categoría que a los poetas, a los literatos, a los filósofos y a cuantos influyen en la vida moral de la sociedad<sup>98</sup>.

Demófilo, también en 1884:

Un artista verdadero necesita dos elementos: manos y cerebro (...). Esto es, que se necesita para ser un artista de vuelos, en nuestros días, alternar el manejo de los pinceles con el estudio de los libros. El pintor que no sea filósofo e historiador, no llegará a las cumbres del arte ¿Por qué

<sup>94</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 332.

<sup>95</sup> *Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*. Reproducido por Miguel Herrero García en *Arte Español*, XIV, 1942, p. 14.

<sup>96</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 145.

<sup>97</sup> ALFONSO, L., "El asunto en pintura", *Arte y Letras*, 1882-1883, p. 78.

<sup>98</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española e Iberoamericana*, II, 1884, p. 3.



Kaulbach ha dejado un nombre que durará mientras la Historia, sino por su alteza de pensamiento?<sup>99</sup>.

**Luis Alfonso, en 1890:**

mal que les pese a los pintores españoles y sus partidarios: en esto, el color es una de las condiciones del cuadro, pero no la única. Podrá serlo, v. gr., en las "Hilanderas", donde no hay asunto ni composición; pero no en la "Rendición de Breda" o "Los Borrachos", donde la idea y su expresión es, y debe ser, lo primordial<sup>100</sup>.

**Millán, en 1895:**

Porque, ¿quién duda que en un cuadro pueda haber más filosofía que en cien libros juntos!<sup>101</sup>.

Pocas dudas caben a partir de afirmaciones de este tipo, hechas por parte de algunos de los críticos más influyentes en la época, sobre los criterios utilizados por el siglo XIX a la hora de juzgar la pintura de historia.

Un criterio de este tipo es particularmente pertinente cuando, como ocurre en este caso, el *corpus* analizado se limita a la que podemos llamar la pintura oficial, la que concurría a los certámenes públicos y era comprada o encargada por el Estado, y a la que la crítica decimonónica consideraba que, además de los preceptos generales de la crítica, habría que añadir:

los especiales que reclama su carácter. Justo es aplicarle la regla de su utilidad, oportunidad y mérito como obra docente (...) un ramo de tulipanes, magistralmente pintado, no debe ser acreedor a premio, su significación social es nula<sup>102</sup>.

El campo de estudio queda restringido en la medida en que, para dar una visión coherente, se limita a aquellas obras encargadas o promovidas por el Estado. Es la identidad nacional desde una perspectiva estatal. Esta elección está justificada por la imposibilidad material de analizar todas las visiones que los diferentes grupos locales generaron como sistemas de identificación y, también, por el peso que el Estado tiene en la creación de una identidad nacional en el caso de España, como ya se explicó en la introducción.

Desde el punto de vista metodológico esto último tiene varias implicaciones prácticas:

1º) Se tomará como objeto de análisis, salvo algunas excepciones que explicaré en su momento, sólo aquellas obras que de alguna manera recibieron un respaldo oficial por

<sup>99</sup> DEMÓFILO, "La Exposición de Bellas Artes", *Las Dominicales del libre pensamiento*, 8 de junio de 1884.

<sup>100</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1890.

<sup>101</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 1 de junio de 1895.

<sup>102</sup> *Distribución de los Premios...1808*, Madrid, 1832, p. 67.

parte del aparato del Estado: hasta el siglo XVIII encargos de los monarcas; a partir de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, las obras presentadas a sus premios; desde la creación de las Exposiciones Nacionales, las admitidas en dichas exposiciones<sup>103</sup>, con una atención especial, lógicamente, a aquéllas que fueron premiadas y adquiridas por el Estado, y los encargos de Congreso y Senado. Esto excluye tanto los encargos particulares como los hechos por otras instituciones, salvo los de la Casa Real. Esta selección supone ignorar la existencia de otras visiones alternativas a la imagen oficial, pero hay que tener en cuenta que, en términos generales, la recepción de los hechos históricos en un mundo sin una multiplicidad competitiva de medios de comunicación depende substancialmente de lo que los órganos del Estado den a conocer públicamente.

2º) Se prestará una atención especial a los ciclos iconográficos desarrollados o ideados para edificios concebidos como centros de representación del Estado: Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Palacio Real, Palacio del Congreso<sup>104</sup> y Palacio del Senado<sup>105</sup>, principalmente, a cuya decoración se atribuye un claro valor didáctico.

3º) Por motivos de claridad expositiva se atribuirá un interés, una lógica y una acción unitaria al Estado, representado por los gobernantes, los altos funcionarios y la clase dirigente sobre la que aquel se apoya. Ni qué decir tiene que el proceso es mucho más complejo, pero sin un modelo simplificador que cosifique las múltiples interacciones que se dieron en la configuración de una identidad nacional es imposible enfrentarse a un análisis de estas características.

<sup>103</sup> Esto plantea el problema de hasta qué punto hubo algún criterio definido en la selección de obras admitidas a concurso; si nos atenemos a lo escrito por los críticos contemporáneos, las opiniones son realmente divergentes. Mientras para unos los jurados de admisión actúan con total laxitud ("Entre los mil cuatrocientos y pico cuadros que se exhiben en las salas del Palacio de Bellas Artes, son muchos menos de la mitad los que en justicia debieron admitirse, y mucho menos de la cuarta parte los que merece la pena de ser examinados", CONTRERAS Y CAMARGO, E., "Bellas Artes. Notas de la Exposición", *El Resumen*, 25 de mayo de 1895); para otros el problema es su rigurosidad (véase como ejemplo lo escrito por el anónimo autor de la reseña de la Exposición de 1852 en *El Mundo Pintoresco*, "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 234). Es incluso probable que los criterios de selección estuviesen frecuentemente mediatizados por relaciones de amiguismos y clientelismo cultural, pero, en todo caso, había un jurado de selección con la facultad de rechazar aquellas obras que no considerase dignas de figurar en las Exposiciones Nacionales, lo que de forma global permite suponer una cierta línea estético-ideológica.

<sup>104</sup> En este caso se hará referencia tanto a la decoración finalmente realizada, obra de Carlos Luis de Ribera, como a la ideada en un primer momento por Francisco de Madrazo y que, a pesar de no ser llevada a cabo por diferentes causas, su realización llegó a ser aprobada.

<sup>105</sup> En este caso no existe un programa iconográfico concreto, pero sí una política de adquisiciones que acabará configurando uno bastante coherente, además de estimular a los pintores para la elección de determinados temas de historia, tanto a través de los encargos como de las adquisiciones.

Mientras que tanto la historia del arte como otras formas de análisis de materiales visuales pueden ser legítimamente ahistóricas -aunque esto sea discutible<sup>106</sup>-, un análisis ideológico de las imágenes es por definición el análisis de un momento histórico concreto, la concreción iconográfica del pensamiento de una época, y las relaciones con el pensamiento político y con otras formas de expresión son, por lo tanto, continuas. Esto es particularmente pertinente en el caso del arte oficial, en particular en el del siglo XIX, el núcleo temporal más importante de este estudio, cuando, como recuerda Reyero:

Si las obras artísticas de carácter oficial -por usar un término poco afortunado, pero muy extendido- responden en menor o mayor medida a unas orientaciones éticas y estéticas de los dirigentes políticos, resulta obvio que la comprensión de dichas obras pasa por un estudio de la historia política, siendo como es, además, frecuente que, en la España de fines del siglo XIX, la actividad política, literaria y artística aparece vinculada a la misma persona<sup>107</sup>.

Afirmación esta última fácilmente demostrable. Por poner dos ejemplos señeros, Cánovas del Castillo, el gran político moderado, fue académico de la Lengua, historiador, Director de la Real Academia de la Historia, Presidente del Ateneo, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y habitual colaborador en la prensa con artículos sobre historia y arte; en el otro lado del espectro político, Castelar, al que una encuesta de 1912 considera como “el hombre que más influyó en la cultura y prosperidad de España durante el siglo XIX”<sup>108</sup>, fue, además de, al igual que Cánovas, colaborador habitual en la prensa sobre asuntos de historia y arte, miembro de las Reales Academias de la Lengua, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

Formó, además, la historia, y por ende la pintura de historia, parte habitual del discurso político, de forma que resulta realmente complicado delimitar dónde comienza el discurso artístico y termina el político y viceversa.

Aunque en el caso del siglo XIX esto sea especialmente obvio, no es menos cierto que, en cualquier época histórica, la generación de imágenes se mueve dentro de unos determinados marcos ideológico-conceptuales que son los mismos que los de otros medios de expresión.

---

<sup>106</sup> Si, tal como afirma Boime, aceptamos que “toda obra de arte es el resultado de miles de decisiones tomadas por el artista bajo la presión de la comunidad de la que forma parte, y esto implica toda una red intermedia de críticos, comerciantes, historiadores del arte. A estas decisiones se llega en el contexto de un apreciado sistema de valor basado en los intereses económicos y políticos de los sistemas sociales privilegiados” (BOIME, A., *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid, 1994, p. 18), todo estudio ahistórico sobre no importa que material visual sería necesariamente incompleto.

<sup>107</sup> REYERO, C., “Castelar y la pintura de historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXXIII, 1986, p. 96.

<sup>108</sup> GARCÍA MERCADAL, J., prólogo al libro de Castelar, *Discursos y ensayos*, Madrid, 1964, p.12.

Con respecto a lo primero, se ha intentado delimitar al principio de cada periodo cronológico el marco conceptual en el que nos movemos en cada momento: en cuanto a lo segundo, se ha intentado, en la medida de lo posible, relacionar la producción de imágenes con otros campos culturales principalmente literatura y prensa escrita. Este último campo, el de la prensa escrita, tiene especial relevancia en el caso del siglo XIX, cuando las reseñas de las Exposiciones Nacionales, los debates sobre determinados cuadros, sobre los premios, etc., proporcionan una ingente cantidad de información sobre las diferentes interpretaciones que se hacen de cada cuadro y las implicaciones ideológicas que se le atribuyen. Proporciona además la prensa una preciosa información indirecta sobre el universo mental, el universo vivido, de las clases medias a las que va dirigida mayoritariamente la pintura de historia. Este tipo de información paralela es, por supuesto, mucho más escasa en los dos siglos anteriores.

Una última consideración, antes de la enumeración del *corpus* de cuadros a analizar: este es un estudio del cómo de la invención de una nación, la identificación y descripción de las diferentes imágenes que, repetidas una y otra vez por la pintura de historia, acabarían configurando una mitología colectiva nacional española, y los rasgos más determinantes de este imaginario colectivo. No es, o lo es de forma muy secundaria, un análisis del porqué de este proceso, de las premisas políticas, sociales y culturales en que se fundó; ni, mucho menos, de cómo funciona este proceso de interiorización en cada individuo concreto. Es sólo el intento de reconstruir un gran ciclo narrativo, en parte oculto, pero que de alguna manera sigue presente en el imaginario colectivo español, en la imagen que los españoles nos hacemos de nosotros mismos; la novela de la nación española contada en imágenes. Es este carácter global, de reconstrucción de un discurso iconográfico de tipo ideológico desde la perspectiva de la larga duración, lo que diferencia este estudio de otros que sobre la pintura de historia han ido apareciendo en los últimos años<sup>109</sup>, centrados en aspectos más concretos, tanto desde el punto de vista cronológico, limitados generalmente al siglo XIX, como temático, la pintura de historia como fenómeno artístico exclusivamente.

## 2.1. EL CORPUS DEL XVII.

Estaría compuesto, exclusivamente, por los cuadros de batallas encargados para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, aunque se harán también algunas referencias a

---

109 A destacar, entre otros, el libro de Carlos Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987; del mismo autor, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989; "Isabel II y la pintura de historia", *Reales Sitios*, 107, 1991; "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX", *Catálogo de la Exposición La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, 1992. También GARCÍA MELERO, J.E., "Pintura de historia y literatura artística", *Fragmentos*, 6, 1985, pp. 50-71.

los diez cuadros de la serie que sobre los trabajos de Hércules realizó Zurbarán para este mismo Salón de Reinos; a las iconotecas reales (visigótica, aragonesa, portuguesa, artur-leonés-castellana y del ducado de Milán) existentes en ese momento en Madrid; y a los cuadros de Domenichino, *Exequias de un emperador*, Lanfranco, *Un emperador ofreciendo sacrificios* y *Banquete con gladiadores*, y Andrea Camassei, *Escenas de los lupercales*.

Los cuadros sobre los que se va a centrar el análisis son los siguientes, por orden alfabético de autor,:

CARDUCHO, Vicente: *La victoria de Fleurus (ganada por don Gonzalo de Córdoba, 1622)*. Madrid, Museo del Prado.

*El socorro de Constanza por el duque de Feria (1633)*. Madrid, Museo del Prado.

*La conquista de Reinfelden por el duque de Feria (1633)*. Madrid, Museo del Prado.

CASTELO, Félix: *D. Juan de Haro rechazando a los holandeses en Puerto Rico (1625)*. Madrid, Museo del Prado.

*D. Fadrique de Toledo batiendo un castillo en la Bahía de San Cristóbal (1629)*. Madrid, Museo del Prado.

CAXES, Eugenio: *Don Fernando Girón rechazando a los ingleses en la Bahía de Cádiz (1625)*. Madrid, Museo del Prado.

CORTE, Juan de la: *El socorro de Valencia del Po (1635)*<sup>110</sup>. Desaparecido.

LEONARDO, Jusepe: *La rendición de Juliers (ganada por Espinola, año 1622)*. Madrid, Museo del Prado.

*La toma de Brisach (ganada por el duque de Feria, 1633)*. Madrid, Museo del Prado.

MAÍNO, Juan Bautista: *La recuperación de la Bahía de San Salvador (1626)*. Madrid, Museo del Prado.

---

<sup>110</sup> Sería sustituido por el de *La rendición de Breda* de Velázquez.

PEREDA, Antonio de: *El socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz*. Madrid, Museo del Prado.

VELAZQUEZ, Diego de: *La rendición de Breda ( ganada por el duque de Espinola año 1625)*<sup>111</sup>. Madrid, Museo del Prado.

ZURBARAN, Francisco de: *La defensa de Cádiz contra los ingleses, 1625*. Madrid, Museo del Prado.

*El marqués de Cadreita comandando una armada (1625)*.  
Desaparecido<sup>112</sup>.

## 2.2. EL CORPUS DEL SIGLO XVIII.

A diferencia de lo que ocurre con el siglo XVII y, sobre todo, con el siglo XIX, en este siglo el análisis se va a centrar casi exclusivamente en fuentes escritas. Por un lado, los sucesivos proyectos de decoración del Palacio Real; y por otro, con un peso determinante, los temas propuestos en los concursos de la Academia, incluidos tanto los de pintura como los de escultura. En este último caso, porque dado el carácter narrativo de los temas propuestos para los premios de escultura, las diferencias entre una y otra forma son meramente técnicas, pero no iconográficas.

En el caso de los premios de la Academia, hubiese cabido la posibilidad de un análisis concreto de las obras presentadas y no del tema propuesto como ejercicio. Los motivos por los que se ha optado por la otra solución son fundamentalmente los siguientes: primero, que, a pesar de que los fondos de la Real Academia de Bellas Artes guardan un buen número de estos ejercicios, lógicamente no es exhaustivo, con lo que resulta difícil extraer cualquier conclusión de tipo cuantitativo; segundo, que, dado el carácter académico, en el sentido escolar, de la práctica totalidad de estos cuadros, los aspectos formales resultan reiterativos e irrelevantes; y tercero, que, dadas las características de este estudio, son los aspectos temáticos los que

<sup>111</sup> El cuadro de Velázquez fue pintado con posterioridad a los demás, 1637, sustituyendo a *El socorro de Valencia del Po (1635)* de Juan de la Corte.

<sup>112</sup> Este ha sido el cuadro de toda la serie que más problemas de identificación ha planteado, aunque definitivamente parece representar la entrada de la flota de Indias en Cádiz, el mismo año que el intento de conquista de la ciudad por los ingleses. El embajador de Florencia lo identifica en 1635 como la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el Marqués de Cadereyta, confundiendo el marco geográfico, no el protagonista; mientras que en el inventario de 1701, a la muerte de Carlos II, se le identifica como una escena de la defensa de Cádiz, pero haciendo protagonista del hecho a Fernando Girón. Habrá que esperar a los estudios de María Luisa Caturla para que se identifique con precisión el hecho y el autor. Zurbarán.

interesan prioritariamente, más si, como ocurre en este caso, esto permite un análisis estadístico más preciso del que permitiría un estudio de las obras concretas.

El primer concurso de la Academia tuvo lugar en 1753<sup>113</sup>, estableciéndose una periodicidad anual, que se mantuvo sólo al siguiente año, 1754<sup>114</sup>; pasaron después a celebrarse cada dos años, aunque con cierta irregularidad: 1756<sup>115</sup>, 1757<sup>116</sup> y 1760<sup>117</sup>; a partir de éste último año, cada tres, también con algunas irregularidades: 1763<sup>118</sup>, 1766<sup>119</sup>, 1769<sup>120</sup>, 1772<sup>121</sup>, 1778<sup>122</sup>, 1781<sup>123</sup>, 1784<sup>124</sup>, 1787<sup>125</sup>, 1790<sup>126</sup>, 1793<sup>127</sup>, 1796<sup>128</sup>, 1799<sup>129</sup>, 1802<sup>130</sup>, 1805<sup>131</sup> y 1808<sup>132</sup>.

- 
- <sup>113</sup> *Relación de la Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. y repartidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los Discípulos de las tres Nobles Artes en 1753*, Madrid, 1753.
- <sup>114</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 22 de Diciembre de 1754*, Madrid, 1755.
- <sup>115</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 25 de Enero de 1756*, Madrid, 1756.
- <sup>116</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta general de 6 de febrero de 1757*, Madrid, 1757.
- <sup>117</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 28 de Agosto de 1760*, Madrid, 1760.
- <sup>118</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general De 3 de Junio de 1763*, Madrid, 1763.
- <sup>119</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 3 de Agosto de 1766*, Madrid, 1766.
- <sup>120</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando En la Junta general de 12 de Julio de 1769*, Madrid, 1769.
- <sup>121</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública de 5 de Julio de 1772*, Madrid, 1772.
- <sup>122</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública de 25 de Julio de 1778*, Madrid, 1778.
- <sup>123</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1781*, Madrid, 1781.
- <sup>124</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 17 de Julio de 1784*, Madrid, 1784.
- <sup>125</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1787*, Madrid, 1787.
- <sup>126</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790*, Madrid, 1790.
- <sup>127</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 20 de agosto de 1793*, Madrid, 1793.
- <sup>128</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de Julio de 1796*, Madrid, 1796.
- <sup>129</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de julio de 1799*, Madrid, 1799.
- <sup>130</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de julio de 1802*, Madrid, 1802.
- <sup>131</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 27 de Julio de 1805*, Madrid, 1805.
- <sup>132</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

### 2.3. EL CORPUS DECIMONÓNICO.

Habría que distinguir dos periodos, separados por el hecho decisivo de la creación por el Estado de las Exposiciones Nacionales Bellas Artes, la primera de las cuales tiene lugar en 1856<sup>133</sup>.

En el primero, el que va desde 1808, inicio de la Guerra de la Independencia, a 1856, celebración de la primera de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, se analizan todas aquellas obras que, bien por encargo o por adquisición posterior de la Corona o el Estado, pasan a formar parte de las colecciones estatales. A esto hay que añadir las exposiciones y premios que, siguiendo la tradición dieciochesca, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguió organizando de forma episódica hasta el nacimiento de las Nacionales.

Por lo que respecta a los concursos de la Academia se toma como objeto de análisis, igual que en el siglo XVIII, los temas propuestos por ésta a los candidatos y no los cuadros en sí. Se incluyen aquí los concursos de 1808<sup>134</sup> y 1832<sup>135</sup>.

Diferente es el caso de las Exposiciones organizadas por la Academia, donde el análisis se centrará en los cuadros concretos, aunque sin la certeza de una exhaustividad absoluta, ya que no se llegaron a publicar catálogos de las Exposiciones, lo que dificulta enormemente la determinación de los cuadros que concurren a cada una de ellas, siendo necesario el recurso a fuentes secundarias más o menos fiables. En todo caso su importancia es todavía menor, si comparamos con lo que van a ser las posteriores Exposiciones Nacionales, de las que, sin embargo, pueden ser consideradas como sus antecedentes más inmediatos<sup>136</sup>. Eran exposiciones

<sup>133</sup> El real decreto por el cual se creaban las exposiciones públicas de Bellas Artes tiene fecha de 28 de diciembre de 1853, siendo publicado en la Gaceta de Madrid el 12 de enero de 1854.

<sup>134</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>135</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de Marzo de 1832*, Madrid, 1832.

<sup>136</sup> Al menos esa es la opinión de Pardo Canalís: "precedente indudable de las que con carácter nacional comenzaron a organizarse por el estado a partir de 1856" (PARDO CANALÍS, E., "La exposición de la Academia de San Fernando de 1842", *Revistas de Ideas Estéticas*, 95, 1966, p. 221). Opinión discutible ya que los propios creadores de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes vieron éstas, no como una continuación de las Exposiciones de la Academia, sino como la reinstauración, tras un largo interregno de 21 años, de las antiguas distribuciones de premios dieciochescas, lo que puede darnos algunas pistas sobre el carácter estatal con que aquellas nacieron y, desde la perspectiva de este estudio, permitimos una clara línea de continuidad entre los antiguos premios de la Academia y las nuevas Exposiciones Nacionales, dándonos así un *corpus* de una gran homogeneidad. Quizás el mejor ejemplo de esta continuidad entre los premios de la Academia y las Exposiciones Nacionales sea uno de los párrafos de la *Memoria* leída con motivo de la distribución de premios de la primera Exposición Nacional, la de 1856: "Señora: la gran solemnidad artística



con carácter casi de espectáculo de feria, se celebraban coincidiendo con la feria de septiembre, una especie de batiburrillo de cuadros admitidos sin ninguna selección previa, celebradas sin un claro patrocinio estatal, donde predominaban los retratos, y donde los cuadros de historia se limitaban a aquéllos que, previamente encargados por la corona, ésta tenía a bien mostrar al público. Como reconoce uno de los críticos de la época:

No es la exposición de pinturas en Madrid, forzoso es confesarlo, lo que en otros países. No es un brillante y concurrido certamen á donde mil artistas ya célebres van a competir con noble emulación unos con otros...no es, en fin, nuestra exposición de pinturas, un rico y frecuentado mercado, donde los próceres y magnates del reino, donde los príncipes extranjeros, donde los particulares aficionados de todos los países, acudan a derramar el oro<sup>137</sup>.

Pero es en esta especie de interregno, entre el arte académico y áulico del XVIII y el desarrollo de un mercado de arte de tipo burgués -al margen de las pervivencias mercantilistas, de dirigismo estatal, de las que se hablará en su momento- con las Exposiciones Nacionales, las Exposiciones de la Academia suponen en España los primeros atisbos de un cierto mercado artístico, los primeros pasos hacia la conversión de la obra de arte en mercancía. Fenómeno de manifiesta modernidad, aunque envuelto en el ropaje de una feria tradicional. Y es que las Exposiciones de la Academia, como se encargarán de recordar todos los que, con un motivo u otro, se ocupen de ellas en el siglo XIX, fueron una extraña mezcla de juego de alta sociedad aristocrática y mercado popular, de feria y de intercambio de cartones de colores:

las obras de arte continuaban alternando con la venta de acerolas y azufaios de las ferias<sup>138</sup>.

En nuestros tiempos, como dicen los venerables septuagenarios, no se decía *exposición de bellas artes*, sino simplemente de cuadros. Estos se exponían en el patio y salones de la Academia de San Fernando, más conocida entre el vulgo por la Historia natural. Entonces, a decir verdad, más podía llamarse colección de animales que de cuadros; allí se encontraba el perrito de doña Fulana de tal pintado por ella misma; el gato del carbonero de la calle cual; tal farruco de la fuente de la *Mariblanca* y la desgarrada castañera de cualquier figón de la coronada villa; todos estos respetables individuos y algunos más, se colocaban en el antedicho patio porque se consideraba como gente de escalera abajo. En el piso principal se ponían los retratos de algunas beldades o celebridades políticas, que por aquel entonces llamaban la atención pública, y esto con algunos interiores, unos cuantos paisajes y multitud de copias, hacían la felicidad de los que se llamaban aficionados a la

---

que hoy celebra alborozada la Real Academia de San Fernando, si bien no es la primera en su especie y puede considerarse como la continuación de una antigua práctica por largos años suspendida, se presenta sin embargo acompañada de tales circunstancias, que bien puede asegurarse que formará época en los fastos de la historia. En efecto, Señora, una solemnidad como esta, que se reproduce brillante después de 24 años de suspensión, y que al renacer, digámoslo así, de las cenizas y del olvido, se presenta con un nuevo ser, y como revestida de una esencia distinta" ("Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año". *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857).

<sup>137</sup> "Exposición de pinturas", *Semanario Pintoresco Español*, 81, 1837, p. 319.

<sup>138</sup> VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 de octubre de 1850.

pintura, que salían satisfechos, haciéndose la ilusión de que habían visto una exposición de cuadros, en la que, a decir verdad, no iban mal encaminados, pues eran verdaderos cuadros<sup>139</sup>;

En 1845 se celebraban ya en Madrid exposiciones de bellas artes, no sabemos si con ánimo de enaltecerlas o con el fin de dar mayor lustre a las celeberrimas ferias de setiembre que se verificaban en la calle de Alcalá. Los salones de la Academia de San Fernando servían de albergue a nuestros artistas; y aún cuando el local era harto estrecho, mal alumbrado y un poco sucio, la proximidad a los puestos de acerolas, juguetes y trastos viejos, hacía que la concurrencia atravesase la calle como por costumbre e invadiese los patios y pasillos de la Academia, con esa avidez de espectáculo que a la multitud embarga siempre cuando se llama a divertirse por época determinada. No hay que decir el género de obras que preferían estos visitantes: retratos de personas conocidas, paisajes alegres, perspectivas arquitectónicas, alguna escena de familia y tal y cual frutero con su indispensable racimo de uvas y su brillante cacerola de cobre, bastaban para contestar a los curiosos que con la mano cerrada en forma de antejo, usaban por toda crítica las sacramentales frases ¡qué bonito! ¡qué propio! ¡cuánto se parece! y otras de rigor en caso semejante<sup>140</sup>;

Nadie que haya vivido en Madrid desde hace veinticinco años habrá olvidado que por aquel entonces las exposiciones de Bellas Artes se efectuaban en el local poco a propósito de la Academia de San Fernando, coincidiendo con la celebración de las ferias, que a la sazón se extendían principalmente por la calle de Alcalá, donde aquella tiene su morada. El número de obras artísticas que solían ofrecerse a la expectación pública (las cuales aparecían como una especie de distracción aneja a la venta de frutas y trastos viejos) era escaso por lo común, comparado con el que hemos visto reunido en las últimas exposiciones<sup>141</sup>.

Aunque no faltaron tampoco los que vieron en estas Exposiciones de la Academia, además del antecedente inmediato de las posteriores Exposiciones Nacionales, el punto de partida de la recuperación del, para los contemporáneos obvio, renacimiento del arte español:

Fernando Bremon, en un artículo publicado en *El Liberal* sobre el mismo asunto de estas cartas, ha tenido la feliz ocurrencia de desenterrar un párrafo de cierta crítica publicada en *El Semanario Pintoresco* de 1836, relativa a la Exposición de aquel año. Entonces, como es sabido, empezaba la restauración de la pintura española, merced a la protección dispensada a las bellas artes por los inteligentísimos Gobiernos de Fernando VII, que presidieron los destinos del país en aquellos años desde 1823 a 1834, que los liberales, sin embargo, conocen con el nombre de ominosa década. Ominosa fue ciertamente para los liberales, pero para la masa general del país, y para las artes bellas no lo fue en verdad. Entonces se fundó el Museo de Pinturas, entonces se erigió la estatua de Cervantes; entonces se trajeron del extranjero los artistas que dieron cima a la galería litografiada de los principales cuadros del Museo; entonces... pero ¿a que cansarnos en una inútil enumeración?<sup>142</sup>

Se incluyen aquí los cuadros presentados a las Exposiciones de 1815, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1824, 1825, 1826, 1827, 1829, 1830, 1832, 1833, 1836, 1837, 1838, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850 y 1851<sup>143</sup>.

<sup>139</sup> IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Ensayo*, 1858, p. 6.

<sup>140</sup> CASTRO Y SERRANO, J., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 4 de noviembre de 1862.

<sup>141</sup> CAÑETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 1 de noviembre de 1871.

<sup>142</sup> EL MADRILEÑO, "Cartas madrileñas sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 23 de mayo de 1887.

<sup>143</sup> En ningún caso se trata, en este grupo, de un análisis exhaustivo ya que al no contar con catálogos oficiales se ha tenido que utilizar fuentes indirectas, referencias en la prensa de la época fundamentalmente, de fiabilidad bastante relativa.

En el segundo periodo, el que se inicia con la exposición de 1856, se incluyen todas los cuadros aceptados para su exposición en las Nacionales, pero centrándose especialmente en aquéllos que obtuvieron algún premio o fueron adquiridos por el Estado. Se incluyen, además de las premiadas -estas por motivos obvios- aquéllas adquiridas por el Estado, ya que, aunque generalmente las adquisiciones del Estado coinciden con las obras premiadas, no siempre es así.

El que un cuadro fuese adquirido por el Estado suponía varias cosas importantes: que el Estado le concedía suficiente importancia, premiado o no, para considerarlo digno de ser adquirido, lo que significa en la mayoría de los casos afinidades ideológicas con la obra<sup>144</sup>; que, en el caso de los no premiados, dado que generalmente era el Jurado de la exposición el que recomendaba qué cuadros debían adquirirse<sup>145</sup>, la compra, además de lo que suponía económicamente en un mercado de arte tan raquítico como el español del XIX, significaba un cierto reconocimiento oficial; que el cuadro iba a ser visto, al ser expuesto en un edificio público, por un número mayor de personas que si hubiese sido comprado por un particular; y que el tema se ponía de moda, impulsando a los pintores a tratar temas parecidos, buscando complacer al casi único cliente de la pintura de historia.

En el conjunto del *corpus* a analizar este grupo de cuadros, el de los presentados a las Exposiciones Nacionales de Pintura, ocupa un lugar preeminente, tanto por representar el *triumfo definitivo de la pintura de historia, como por la finalidad que desde un primer momento se otorga a estos certámenes*:

¿Qué objeto tienen las exposiciones públicas? -se pregunta Calofre en 1852- presentar buenos hechos históricos; despertar la afición a los rasgos del heroísmo<sup>146</sup>.

Las cinco primeras exposiciones, 1856, 1858, 1860, 1862 y 1864, tuvieron un carácter bienal; la siguiente se retrasó un poco, no se inauguró hasta enero del 67, rompiendo el ritmo

<sup>144</sup> En algunos casos la adquisición de la obra por parte del Estado se plantea como un acto de desagravio a su no inclusión en la lista de premios. Así ocurrió, por ejemplo, con *La leyenda del rey monje o La campana de Huesca* de Casado del Alisal, no premiada en la exposición de 1881 y cuya compra defendió en el Congreso el propio Castelar, quien consiguió que finalmente el cuadro fuese adquirido por la nada desdeñable cifra de 35.000 peseta. En la misma sesión parlamentaria, y por intervención en este caso de Moret, se decidió adquirir por el mismo precio *La muerte de Lucrecia* de Rosales, que había obtenido una primera medalla diez años antes, en la Nacional de 1871.

<sup>145</sup> En el decreto de creación de las Exposiciones Nacionales, R.D. de 28 de diciembre de 1853, se establecía, artículo 9, que el jurado elaborase, al margen de los premios, listas con las obras que considerase dignas de figurar en las colecciones estatales. Norma que se mantendrá, con ligeras variaciones, en los reglamentos posteriores. Para el funcionamiento de las Exposiciones Nacionales, tanto en éste como en otros aspectos, véase GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

<sup>146</sup> GALOFRE, J., *La Nación*, 21 de diciembre de 1852.

bienal de las anteriores. La inestable situación política de finales de la década de los sesenta hace que no se celebre ninguna Nacional más hasta 1871, inaugurada ya por el nuevo rey Amadeo de Saboya. Los años siguientes no son tampoco demasiado favorables desde el punto de vista político y habrá que esperar a 1876 para que, una vez restaurada la monarquía borbónica, se reinicien las Exposiciones Nacionales; a ésta siguió la de 1878. A partir de aquí la convocatoria pasa a ser trienal, 1881, 1884, 1887 (que estrena nueva sede en el Palacio de las Artes y la Industria), 1890, 1892 (se adelanta la de 1893 para hacerla coincidir con el IV Centenario del Descubrimiento de América, motivo por el cual se la dio la denominación de Internacional, contando con más de cien participantes extranjeros) y 1895. Esto nos da un total de 15 Exposiciones Nacionales, dejando fuera las de 1897 y 1899, que completarían las 17 del siglo XIX.

A estas se añaden todas aquellas obras que, sin figurar en ninguna de las Exposiciones Nacionales, bien porque éstas todavía no existían, caso de las obras de la primera mitad de siglo, bien porque fueron encargadas directamente por el Estado, pasaron a formar parte de las colecciones estatales.

Lo mismo que ocurre en el siglo XVIII con el Palacio Real, hay que incluir aquí tres conjuntos iconográficos completos de importancia desigual: los llevados a cabo en el techo de una de las salas del palacio del Pardo, en la llamada habitación del rey Francisco del palacio Real y en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso. Los dos primeros, obra de Juan Antonio de Ribera, de una importancia menor dado su carácter prácticamente doméstico y privado; y el tercero, obra de Carlos Luis de Ribera, hijo del anterior, de mucha mayor importancia, tanto por su carácter público como por lo emblemático de su emplazamiento.

En el palacio de El Pardo, bajo el título genérico de *Parnaso de los grandes hombres de España*, se representa la figura alegórica de España, simbolizada por una mujer sentada en un trono, flanqueada por las columnas de Hércules, que tiene a sus pies los escudos de Castilla-León y Aragón, arropados por los símbolos de la monarquía, la corona y el Toison, y rodeada de algunos de los personajes más destacados de la historia nacional. No se trata de pintura de historia en sentido estricto, estamos todavía bajo la férula alegórica dieciochesca<sup>147</sup>, pero en la que se dan toda una serie de elementos que hacen muy pertinente su estudio en este contexto: a pesar de ser un fresco, está dividido en cuatro partes concebidas cada una de ellas como auténticas pinturas de historia; los personajes abandonan los trajes ahistóricos de las alegorías sustituyéndolos por otros que quieren ser de época, lo que refleja la preocupación por

---

<sup>147</sup> Además de la alegoría de España, en las esquinas del zócalo aparecen representados, en grisalla, los símbolos de los cuatro elementos.

la verosimilitud característica de la pintura de historia y que no se da en la alegoría; responde a una representación moralizante muy del gusto de la pintura de historia, la historia como ejemplo a seguir; es un antecedente inmediato, y con una influencia clara sobre ella, de la decoración ideada por Carlos Luis de Ribera para el Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados; y, por último, dada su fecha de realización, 1825, se sitúan en la frontera entre la pintura de historia del dieciocho y la pintura de historia del XIX<sup>148</sup>, en un momento en el que por lo demás los ejemplos de pintura de historia en sentido estricto son escasos, lo que lo hace más valioso.

La decoración de la llamada habitación del rey Francisco en el Palacio Real, realizada por Juan Antonio de Ribera en 1829, con el título de *Apoteosis del Rey Fernando de Castilla*, representa a Fernando III rodeado de Don Pelayo, San Leandro, Hermenegildo, Recaredo, San Isidoro, Alfonso I, el arzobispo Heladio y Ramiro I; tiene una importancia bastante menor, dada su mayor dependencia dieciochesca y su mayor privacidad.

Por lo que se refiere a la obra de Carlos Luis de Ribera para el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, estamos, además de, al decir de Sentenach, ante la obra más importante de este pintor<sup>149</sup>, ante el conjunto iconográfico más relevante y emblemático de todo el siglo XIX, un auténtico programa de Estado. El proyecto de Ribera fue primero examinado por las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, y su aprobación final, con algunas modificaciones, correspondió al Consejo de Ministros. Fue concluido en 1852. Dada su importancia, será analizado más detenidamente en su momento.

### 2.3.1. CUADROS DEL SIGLO XIX ANALIZADOS, POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTOR.

<sup>148</sup> A pesar de su manifiesta modernidad, en muchos aspectos resulta claramente dependiente de los modelos ideológicos dieciochescos. Miguel Egea considera que su fuente de inspiración directa es una colección de retratos que, bajo la tutela de Floridablanca, se comenzó a preparar en 1788, viendo la luz en 1791, publicado por la Imprenta Real con el título de *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas* (MIGUEL EGEA, P. de, "Frescos de Juan Antonio Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 70, 1981, p. 24.)

<sup>149</sup> "La más importante de todas sin duda y que corresponde al mejor periodo de su pincel, es la decoración del techo y lunetos del salón de sesiones del Congreso" (SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 66). A lo largo del siglo XIX serán otros muchos los críticos que se referirán de forma laudatoria a estas Ribera para el Congreso de los diputados, por ejemplo Amador de los Ríos: "Verdad es que ninguno de los dos [se refiere a Federico de Madrazo y a Carlos Luis de Ribera] ha presentado cuadro histórico alguno; pero ¿quién no recuerda en los retratos expuestos por uno y otro, a los consumados autores de *Godofredo* y de las *Marías*, del *Origen de los Girones* y de las admirables bóvedas del Congreso de los Diputados?" (AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 550).

AGRASOT Y JUAN, Joaquín: *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)*. Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884. Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1888. Fue destruido en Oviedo en 1934.

AGUIRRE Y MONSALVE, Manuel: *Cleopatra aplicándose a los pechos el venenoso áspid*. Exposición de la Academia de 1850.

ALARCON SUAREZ, José: *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro*. Exposición Nacional de 1881.

ALARCON Y CORCOLES, José: *Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste*. Mención en la Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1887; y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

ALCAZAR TEJEDOR, José: *Éxtasis de Santa Teresa*. Exposición Nacional de 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Catalana*, 1885; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889.

ALENZA, Leonardo: *Muerte de Daoíz en el Parque de Artillería*. Exposición de la Academia de 1836.

*Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando (sic) hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne Doña María de Molina*. Encargado por la Corona a principios de la década de 1830.

ALGARRA, Cosme: *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles*. Exposición Nacional de 1895.

ÁLVAREZ CATALA, Luis: *El sueño de Calpurnia*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1862. Compra por la Corona, Isabel II, 1862. Palacio Real de Aranjuez.

*Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores.* Consideración de tercera medalla en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867. Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, depósito del Museo del Prado.

*La silla de Felipe II en el Escorial.* Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1893; y *Pluma y Lápiz*, 1893.

ÁLVAREZ DUMONT, César: *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia.* Exposición Nacional de 1884, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; y *La Hormiga de Oro*, 1894. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza.

*La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza.* Exposición Nacional de 1887, Medalla de tercera clase. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887 y 1891; *La Ilustración Artística*, 1890; y *Pluma y Lápiz*, 1893. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*El gran día de Gerona.* Exposición Nacional de 1890, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1890; y *Pluma y Lápiz*, 1893. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*Episodio de la Guerra de Independencia.* Exposición Internacional de 1892, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1899. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1893; y *Blanco y Negro*, 1893 (fotografía).

ÁLVAREZ DUMONT, Eugenio: *¡Salvemos el cadáver!*. Exposición Nacional de 1884.

*Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808.* Exposición Nacional de 1887, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887 y 1892; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *Pluma y Lápiz*, 1893; y *Blanco y Negro*, 1894. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Muerte de Churruca en Trafalgar*. Exposición Internacional de 1892, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1899 Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna (Tenerife), depósito del Museo del Prado.

AMELL Y JORDA, Manuel: *Don Leandro Fernández de Moratín leyendo una de sus producciones a varios amigos en el café (1790)*. Exposición Nacional de 1876.

AMÉRIGO Y APARICI, Francisco Javier: *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas*. Mención honorífica. En la Exposición Nacional de 1864.

*El saqueo de Roma*. Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887. Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia, depósito del Museo del Prado.

AMOROS Y BOTELLA, Antonio: *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

ANAYA Y LEON, Francisco: *El drama de Montiel*. Exposición Nacional de 1887.

ÁNGEL, Manuel: *Doña Leonor Téllez, reina de Portugal, prisionera en el convento de Tordesillas*. Exposición Nacional de 1881.

*Doña Leonor Téllez*. Exposición Nacional de 1884.

APARICIO E INGLADA, José, *La batalla de San Marcial*. Compra por la Corona. Museo del Prado, depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

*Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*. Compra por la Corona. Estuvo en el Museo del Prado hasta 1883, depositado en el convento de las Salesas, fue destruido en el incendio de 1915.

*El hambre de Madrid*. Expuesto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1819. Compra por la Corona<sup>150</sup>. Reproducción en grabado por *La*

<sup>150</sup> Se desconoce la fecha exacta en que fue adquirido por ésta, pero en todo caso debió de ser anterior a 1838, año de la muerte del autor, en cuyo testamento ya no figura el cuadro, que si aparece, por el contrario, como



*Ilustración Católica*, 1891. Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Rescate de Cautivos durante el reinado de Carlos III*. Compra por la Corona. Reproducción en grabado por Pinelli. Desaparecido, estuvo en el Museo del Prado. Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

*La defensa del cuerpo de Patroclo*. Compra por la Corona, Infante Sebastián Gabriel, figura en el inventario de 1835 hecho con motivo de la incautación de sus bienes.

ARAUJO RUANO, Joaquín: *Aduanero carlista registrando una diligencia*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1882. Escuela de Bellas Artes de Salamanca, depósito del Museo del Prado.

*El Infierno*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887.

*Van Dyck y su protector el Conde de Bristol*. Condecoración en la Exposición Internacional de 1892.

ARCOS, Santiago: *Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1881. Reales Alcázares, Sevilla.

ARDANAL: *El joven Antonio de Rivadeo*. Exposición Nacional de 1890.

ARPA Y PEREA, José: *Las exequias de Pompeyo*. Exposición Nacional de 1890.

*Valdés Leal inspirándose para pintar el cuadro de la Caridad de Sevilla*. Exposición Internacional de 1892.

*Exposición del cadáver de don Miguel de Mañara en la caridad de Sevilla*. Mención en la Exposición Internacional de 1892.

ARROYO FERNANDEZ, Rafael: *Moraima*. Exposición Nacional de 1887.

---

propiedad suya en el contrato de matrimonio celebrado en 1819, véase VALVERDE MADRID, J., "Algunos datos sobre el pintor alicantino José Aparicio", *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 91-92. Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

- ARROYO Y LORENZO, Manuel: *La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1887 y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887. Instituto de Bachillerato José de Zorrilla, Valladolid.
- AVRIAL, José María: *Vista del Panteón de los Reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidoro (fundada por Alfonso V) en el acto de ser visitada por el rey don Felipe en agosto de 1600*. Exposición Nacional de 1862. Compra por el Estado. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, depósito Museo del Prado.
- AZE, Adophe: *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria*. Compra por la Corona. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.
- AZNAR GARCIA, Francisco: *San Hermenegildo en la prisión*. Consideración de primera medalla en la Exposición Nacional de 1860. Compra por el Estado, 1860. Universidad de Barcelona, Facultad de Biología y Geología, depósito del Museo del Prado.
- Safo*. Exposición Nacional de 1860.
- BALACA Y CANSECO, Eduardo: *Episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús*. Exposición Nacional de 1862.
- BALACA Y CANSECO, Ricardo: *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*. Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1865. Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.
- Batalla de Almansa*. Mención ordinaria en la Exposición Nacional de 1862. Compra por el Estado, 1863. Palacio de Senado, Madrid, depósito del Museo de Prado.
- Episodio de la batalla de los Castillejos*. Exposición Nacional de 1860.
- Carga de los husares en la batalla del 1º de enero de 1860*. Exposición Nacional de 1864.

*Episodio de la batalla de Bailén.* Mención especial en la Exposición Nacional de 1864. Compra por el Estado, 1865.

*Episodio de la batalla de los Castillejos.* Exposición Nacional de 1864.

*Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz.* Exposición Nacional de 1866.

*Batalla de Treviño, librada el 7 de Julio de 1875.* Exposición Nacional de 1881.

BALASANZ Y SANCHEZ, Victoriano: *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa.* Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

BANDA, Eduardo: *San Pedro Abanto. El segundo batallón de infantería de marina en el ataque del 27 de marzo de 1874.* Exposición Internacional de 1892.

*Batalla de Treviño (Carga del regimiento de lanceros).* Mención en la Exposición Nacional de 1895.

BAQUERO ROSADO, Isabel: *El Miserere de la Montaña.* Exposición Nacional de 1890.

*La Comunión de los caballeros cruzados de Calatrava, Alcántara y Montesa.* Mención en la Exposición Nacional de 1895.

BARBASAN CAGUERUELA, Mariano: *Noche de la Walpurgis.* Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

BARCIA, Angel: *Tintoretto contemplando el cadáver de su hija.* Exposición Nacional de 1864.

BARNETO, Vicente: *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza.* Exposición Nacional de 1876.

BARRIO, Evaristo: *El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano.* Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1891.

BARRON, *Viriato.* Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884.

BARRUSO Y CIRIA: *Aventura de los cueros de vino*. Exposición Nacional de 1887.

BÉJAR NOVELLA, Pablo: *Wilfredo el Velloso, primer conde independiente de Barcelona*. Mención en la Exposición Nacional de 1895. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1895.

BENJUMEA, Rafael: *Presentación de la princesa de Asturias, Maria Isabel de Borbón en la Real Cámara*. Compra por la Corona, Isabel II, 1854.

*Bautismo del Príncipe Alfonso*. Compra por la Corona, Isabel II, 1854.

*Episodio de la Guerra de Africa*. Exposición Nacional de 1860.

*Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial*. Compra por la Corona, Isabel II, 1867.

*Martirio de Santa Eulalia, virgen de Mérida*. Exposición Nacional de 1884.

BENLLIURE Y GIL, Juan Antonio: *Por la patria*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1885. Museo de Bellas Artes de Valencia, depósito del Museo del Prado.

*Muerte de don Alfonso XII (el último beso)*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1888. Palacio de Pedralbesl, Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almaquio)*. Medalla primera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1888; y *La Ilustració Catalana*, 1889.

BERMUDO MATEOS, José: *Eudose et Cymodoceé dans l'amphiteatre*. Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1886.

*El rey Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez*. Exposición Nacional de 1887.

*Los hijos de Antonio Pérez ante el magistrado Rodrigo Vázquez*. Exposición Internacional de 1892. Compra por el Estado, 1893. Museo de Bellas Artes de la Coruña, depósito del Museo del Prado

BLANCO CORIS, José: *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel la Católica*. Exposición Nacional de 1881.

*Margarita y Mefistófeles en la catedral*. Exposición Nacional de 1884.

BLANCO Y PÉREZ, Bernardo: *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete*. Exposición Nacional de 1871. Compra por el Estado, 1873. Ayuntamiento de Puenteareas (Pontevedra).

BLAY, Enrique: *Aparición de Mefistófeles*. Exposición Nacional de 1884.

BONAT: *Giotto guardando y dibujando sus cabras*. Exposición de la Academia de 1850.

BORRAS Y MOMPO, Vicente: *Prisión de Riego*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1878. Compra por el Estado, 1878.

*Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881. Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento*. Condecoración en la Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; y *La Ilustración Ibérica*, 1884. Universidad de Valladolid.

*Doña María de Molina amparando al infante don Juan*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Hormiga de Oro*, 1887; y *La Ilustración Ibérica*, 1888.

BORY, Leoncio: *Una leyenda de G. A. Becquer, titulada Maese Pérez el organista*. Exposición Nacional de 1887.

BROCKMANN, Elena: *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible*. Exposición Nacional de 1895.

BROCOS, Modesto: *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1888.

BRU, José: *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares*. Exposición Nacional de 1881.  
*Muerte de San Pablo, primer ermitaño*. Exposición Nacional de 1887.

BRUGADA, Antonio: *Asalto y toma de Balaguíngui en las Filipinas*. Exposición de la Academia de 1850. Compra por el Estado, 1850. Museo Naval.

*La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo*. Exposición Nacional de 1856. Compra por la Corona, Isabel II, 1857. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1891. Palacio Real, Madrid.

*El combate de Trafalgar*. Exposición Nacional de 1856. Compra por la Corona, Isabel II, 1857.

*Episodio del combate naval de Lepanto*. Mención en la Exposición Nacional de 1856. Compra por el Estado, 1856. Museo Marítimo de Barcelona.

*Combate del cabo de San Vicente*. Compra por el Estado, 1859.

*El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*. Exposición Nacional de 1860.

*Nafragio de la corbeta "Villa de Bilbao" (1857)*. Exposición Nacional de 1860.

BRULL, Juan *Tonsura del rey Wamba*. Exposición Nacional de 1895. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1894.

CABA Y CASAMITJANA, Antonio: *La heroína de Peralada*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1864. Compra por el Estado, 1865. Ayuntamiento de Peralada, depósito del Museo del Prado.

CABALLERO Y PÉREZ, Félix: *La rendición de Granada*. Exposición Nacional de 1890.

CABRAL Y AGUADO, Manuel: *Lectura, por su autor, de la primera parte del Quijote*. Exposición Nacional de 1860.

CALDERON Y ROCA, Alfonso: *Revelación del mar Pacífico*. Exposición Nacional de 1866.

*Familia insurrecta conducida ante el coronel López Cámara, en la isla de Cuba*. Exposición Nacional de 1876.

*Los voluntarios del segundo batallón de Barcelona, dando sepultura a sus compañeros coléricos en las inmediaciones de un campamento en Cuba.* Exposición Nacional de 1876.

CAMPESINO MINGO, Vicente: *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro.* Exposición Nacional de 1390.

*Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois.* Exposición Nacional de 1881.

*Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525.* Exposición Nacional de 1884.

CANO DE LA PEÑA, Eduardo: *Cervantes y Don Juan de Austria.* Compra por el Estado, figura en el *Catálogo provisional de Museo del Museo de Arte Moderno* de 1899.

*Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida.* Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1856. Compra por el Estado, 1856. Reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*, 1858; y *La Ilustración Artística*, 1892. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado

*Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad.* Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1859. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1859. Museo de Bellas Artes de Jaén, depósito del Museo del Prado.

*Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga.* Consideración de tercera medalla en la Exposición Nacional de 1866. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

CANTERO, Juan Bautista: *El baño de La Cava.* Exposición Nacional de 1862.

CARBONELL Y SELVA, Miguel: *Safo.* Exposición Nacional de 1881.

CARCELLER, Eduardo: *Arresto del duque de Alba.* Exposición Nacional de 1864.

*Cervantes en la cárcel de Argamasilla, escribiendo el Quijote.*  
Exposición Nacional de 1866.

CARDERERA, Valentín: *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo.* Exposición de la Academia de 1835.

CAROL, José: *La inauguración de la traída de aguas a Madrid.* Compra por la Corona, Isabel II, 1857.

CASADO DEL ALISAL, José: *Bernardo del Carpio.* Consideración de segunda medalla en la Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1859. Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

*El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810.* Exposición Nacional de 1862. Encargo del Congreso. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1862; y *La Ilustración de España*, 1886. Congreso de los Diputado, Madrid.

*Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1860. Compra por el Estado, 1860. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1860; *El Museo Literario*, 1865; y *La Ilustración de España*, 1886. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*Semiramis en el infierno de Dante.* Exposición Nacional de 1860. Compra por la Corona, Isabel II, 1860.

*La rendición de Bailen.* Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1864. Compra por la Corona, Isabel II, 1864. Reproducción en grabado por *La Gran Vía*, 1893; *Blanco y Negro*, 1894; y *La Ilustración Artística*, 1895. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours).* Consideración primera medalla en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1869. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*La leyenda del rey monje ó La campana de Huesca.* Banda de Isabel la Católica en la Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1882. Reproducción en grabado por *La Ilustración*, 1881; *La Ilustración Española y Americana*, 1882 y 1886; *La Ilustración de España*, 1886; y *Almanaque de la Ilustración*, 1883. Ayuntamiento de Huesca, depósito del Museo del Prado.



*Ofelia*. Compra por el Estado, 1885. Desaparecido.

*Santiago en la batalla de Clavijo*. Encargo para la iglesia de San Francisco el Grande. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1889; *La Gran Vía*, 1893; y *La Ilustración Española y Americana*, 1894. Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid.

*Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*. Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1892.

CASALS, Emilio: *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866*. Exposición Nacional de 1866.

CASANOVA Y ESTORACH, Antonio: *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*. Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1866.

*Ultimos momentos de Felipe II*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1884. Propuesto para compra por el Estado, el autor no aceptó el precio fijado. Museo de Tortosa.

*El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; *La Hormiga de Oro*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889. Museu d'Art Modern, Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*La entrada de Carlos V en Yuste*. Exposición Nacional de 1890. Museu d'Art Modern, Barcelona.

CASTELLANO, Manuel: *Muerte de Daoíz y Velarde*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1862. Museo Municipal de Madrid.

*Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808*. Consideración de tercera medalla en la Exposición Nacional de 1864. Reproducción en grabado por *Blanco y Negro*, 1895. Museo Municipal de Madrid.

*Prisión de don Fernando de Valenzuela*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867. Museo de Bellas Artes de Valencia, depósito del Museo del Prado.

*Muerte del Conde de Villamediana.* Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1871. Compra por el Estado, 1873. Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Juramento de las tropas del marqués de la Romana.* Compra por el Estado. Museo del Ejército, Madrid, depósito del Museo del Prado.

CASTILLO, Antonio del: *Visión de doña Maria de Padilla.* Exposición Nacional de 1862.

CASTRO Y ORDOÑEZ, Rafael: *Don Sancho García, conde de Castilla, presentando a su madre la copa de vino empozoñado.* Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1860.

CATALA, Federico: *Rescate de Cervantes.* Exposición Nacional de 1864.

*El doctor Livingstone derribado por un león.* Exposición Nacional de 1876.

*El naturalista Enrique Mohnot mata a un leopardo que sorprende a sus criados.* Exposición Nacional de 1876.

CAULA, Antonio de: *La escuadra real a su llegada a Alicante, en febrero de 1875.* Exposición Nacional de 1884.

*Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona.* Exposición Internacional de 1892. Compra por el Estado, 1889. Palacio del Senado, Madrid.

CEBRIAN MEZQUITA, Julio: *Destierro del Cid a Valencia.* Exposición Nacional de 1876.

*Ausias March leyendo sus trovas al principe de Viana.* Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1885. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1885; y *La Ilustración Artística*, 1895.

*Destierro del Cid: despedida de su familia en el Monasterio de San Pedro de Cardeña.* Exposición Nacional de 1878.

*San Francisco de Asís después de la impresión de las llagas.* Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1881.

*La venganza de Fulvia*. Exposición Internacional de 1892.

CERDA, Francisco: *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil*. Compra por la Corona, Isabel II, 1853.

CIRION Y SAMPELAYO, A: *Muerte del hijo de Pericles*. Mención en la Exposición Nacional de 1895.

CLAVÉ, Pelegrín: *Doña Isabel la Católica en el Monasterio de Avila rehusando la corona*. Exposición de la Academia de 1845.

CLOSAS Y ALABERT, D.J.: *Maria Stuard se despide de las doncellas de su servidumbre al ir al patíbulo*. Exposición Nacional de 1866.

COMBY, Augusto: *Episodio de la Guerra Civil*. Exposición Nacional de 1876.

COMMELERAN, Alberto: *Doña María Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Villalar*. Exposición Nacional de 1878.

CONTRERAS, José Marcelo: *Rendición de Granada*. Exposición de la Academia de 1848.

*La madrugada del 3 de mayo de 1808*. Consideración de segunda medalla en la Exposición Nacional de 1866. Museo Municipal de Madrid.

CORTELLINI Y SANCHEZ, Angel María: *Batalla de Wad-Ras*. Exposición Nacional de 1871.

*Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico*. Exposición Nacional de 1887.

*La "Navas de Tolosa" corriendo el huracán del 26 de octubre de 1882, en su viaje de misión amistosa a los puertos del Pacífico*. Exposición Nacional de 1887.

CORTÉS, Ramón: *Anibal apurando la copa de veneno*. Exposición de la Academia de 1849.

CORTINA, Ibo de la: *Llegada a Tordesillas de la reina doña Juana la Loca*. Exposición Nacional de 1866.

CRESPO Y VILLANUEVA, Manuel: *Muerte del Gran Capitán*. Exposición Nacional de 1884.

*Martín el Humano y la condesa de Urgell*. Exposición Nacional de 1887.

*Presentación de Colón a los Reyes de España*. Exposición Nacional de 1890.

CUSACHS, José: *En el campo de maniobras*. Exposición Nacional de 1887.

*Marcha de Baztán*. Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1892; y *La Ilustración Española y Americana*, 1892.

*Sitio de Seo de Urgel*. Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1892.

CUTANDA TORAYA, Vicente: *¡A los pies del Salvador!*<sup>151</sup>. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1887. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Muerte de Sertorio*. Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1890; y *La Ilustración Artística*, 1889.

CHECA, Ulpiano: *La invasión de los bárbaros*. Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887 y 1892; *La Ilustración Artística*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889 y 1892. Desaparecido, propiedad del Museo del Prado, fue depositado en la Universidad de Valladolid donde fue destruido por un incendio durante la guerra civil.

DIAZ CARREÑO, Francisco: *Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1864. Compra por la Corona, Isabel II, 1864. Palacio de Riofrio, Segovia.

<sup>151</sup> En el momento de su exposición fue titulado por algunos críticos *El degüello de judíos de Toledo*, véase, por ejemplo, VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 21 de mayo de 1887. Cambio de título importante ya que dotaba a la escena representada de un carácter histórico concreto y español.

*Paolo y Francisca de Rimini*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867.

DIAZ Y PALMA, José: *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida*. Exposición Nacional de 1866.

DIAZ Y SANCHEZ, Fernando: *La madre de Santa Genoveva recobrando milagrosamente la vista por intercesión de su hija*. Exposición Nacional de 1866.

DOMENECH, José María: *La recomendación del alma de Cervantes* Exposición Nacional de 1860.

*Ultimos momentos de Colón*. Exposición Nacional de 1864.

*Viático de San José de Calasanz*. Exposición Nacional de 1871.

*Uno de los éstasis de Santa Teresa*. Exposición Nacional de 1884.

DOMINGO MARQUÉS, Francisco: *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera*. Mención especial en la Exposición Nacional de 1864.

*El último día de Sagunto*. Exposición Nacional de 1871. Diputación Provincial de Valencia.

DOMINGUEZ SANCHEZ, Manuel: *Doña María Pacheco logrando salir disfrazada de Toledo, merced a la generosidad de Gutierre López de Padilla*. Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1860.

*Margarita delante del espejo*. Medalla tercera clase en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867. Ayuntamiento de Jaén, depósito del Museo del Prado.

*Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*. Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1871. Compra por el Estado 1873. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871 ; y *La Ilustración de Madrid*, 1871. Museo de Bellas Artes de Jaén, depósito del Museo del Prado.

DURAN DE COTTES, Cándido: *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca*.  
Exposición Nacional de 1890.

EGUSQUIZA, Rogelio: *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques*.  
Exposición Nacional de 1866.

*Miguel Angel se prosterna delante del cadáver de Vittoria Colonna*.  
Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1866.

*Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid*. Exposición  
Nacional de 1871.

ELORRIAGA, Ramón: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el  
cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el  
calificativo de traidor*. Exposición Nacional de 1871.

ENRIQUEZ, Rafael: *Numancia*. Exposición Nacional de 1876.

ESCALANTE PADILLA, Rafael: *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*.  
Exposición Nacional de 1887.

ESCUDE Y BARTOLI, José: *Cayo Graco arengando al pueblo romano*. Exposición  
Nacional de 1887.

ESPALTER Y RULL, Joaquín: *La primera entrevista de Colón con los indios*. Compra  
por la Corona, Francisco de Asís, 1853. Palacio Real

*El suspiro del moro*. Compra por la Corona, Francisco de Asís, 1855. Palacio  
Real de Aranjuez.

*Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!*. Exposición Nacional de  
1876.

ESQUIVEL, Carlos Maria: *Prisión de Guatimocín, último emperador de los  
mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste  
en la plaza de Méjico*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de  
1856. Compra por el Estado, 1856. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito  
del Museo del Prado.

*Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial.* Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1959. Destruído en el incendio de la Universidad de Oviedo de 1934.

*El asistente de un oficial muerto en la guerra de Africa, entregando el equipaje de aquel a su madre y a su hermana.* Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1860. Compra por el Estado, 1860. Audiencia Territorial de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V.* Mención especial en la Exposición Nacional de 1862. Museo de la catedral, Segovia.

ESQUIVEL Y SUAREZ, Antonio Maria: *Martirio de Santa Justa y Rufina.* Exposición de la Academia de 1842.

*Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el convento de La Rábida.* Exposición de la Academia de 1845.

*Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor.* Exposición de la Academia de 1846.

ESTEBAN Y LOZANO, Victor: *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava.* Exposición Nacional de 1866.

*Martirio de San Esteban.* Exposición Nacional de 1866.

ESTEVAN, Enrique: *Africa: 1860.* Exposición Nacional de 1887.

FENOLLERA, José María: *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro.* Exposición Nacional de 1878.

FERNANDEZ, Silvio: *Torquemada.* Exposición Nacional de 1881.

*Doña Blanca de Navarra.* Exposición Nacional de 1884.

*¡A las fieras!*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *Almanaque de la Ilustración*, 1888.

FERNANDEZ CRUZADO, Joaquín: *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*. Exposición de la Academia de 1842.

*El Gran Capitán en Italia*. Segundo premio de pintura en el concurso de la Academia de 1808. Museo de Cádiz.

FERNANDEZ HIDALGO, Eulalio: *Etapas de una conversión. Un romano de la época de los Antoninos encuentra por primera vez escritos cristianos*. Exposición Nacional de 1887.

FERNANDEZ OLMOS, José: *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote*. Exposición Nacional 1866.

FERRAN, Antonio: *Petrarca y Laura*. Compra por la Corona, Reina Gobernadora Doña María Cristina, 1836.

*Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos*. Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1860.

*Muerte de Felipe III de Francia*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1862. Compra por el Estado, 1863. Museo de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

*Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1864. Compra por el Estado, 1865. Reproducción en grabado por *La Ilustració Catalana*, 1888. Academia de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*Entrevista en una posada de Salamanca de Doña Aurora de Guzmán con D. Luis Pacheco*. Exposición Nacional de 1864.

*Apoteosis de Cervantes*. Consideración de segunda medalla en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*Don Quijote defendiendo los libros de caballería*. Exposición Nacional de 1866.



FERRANT Y FISCHERMANS, Alejandro: *Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*. Exposición Nacional de 1864. Reproducción en grabado por Blanco y Negro, 1892.

*Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1866. Museo de Bellas Artes de Cádiz.

*Última comunión de San Fernando*. Encargo de la Corona, Infante Sebastián de Borbón, 1867. Compra por el Estado, 1916. Palacio del Senado, Madrid.

*Primer Sitio de Zaragoza*. Cruz sencilla de María Victoria en la Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1872; *La Ilustración de Madrid*, 1872; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1889.

*Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave Maria en la mezquita de Granada*. Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871; y *La Gran Vía*, 1893.

*Batalla de Tetuán* (boceto). Exposición Nacional de 1871.

*El entierro de San Sebastián*. Medalla primera clase en la Exposición Nacional de 1878. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1878. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*. Medalla de primera clase en la Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1889; *Blanco y Negro*, 1893; y *Gran Vía*, 1895. Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas.

FERRANZ, Luis: *El descubrimiento del Mar del Sur por Hernando de Magallanes*. Compra por la Corona, Infante Sebastián Gabriel, figura en el inventario de 1835 hecho con motivo de la incautación de sus bienes.

FERRER, Antonio de: *Episodio del Bruschi (6 de junio de 1808)*. Exposición Nacional de 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración*, 1882-1883.

FERRER CALATAYUD, Pedro: *Prisión de doña Blanca de Navarra*. Exposición Nacional de 1887.

FIERROS ÁLVAREZ, Dionisio: *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1867. Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

FLORIT Y ARIZCUN, J. M.: *Inés*. Exposición Nacional de 1884.

FLUYXENCH, Miguel: *El canje de Francisco I por sus dos hijos*. Exposición Nacional de 1858. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1857.

*Muerte de San Bruno*. Exposición Nacional de 1858. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1857.

FONT, Juan: *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé*. Exposición Nacional de 1864.

*Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)*. Exposición Nacional de 1864.

FORTUN Y SOFI, Emilio: *El Compromiso de Caspe en el cuarto interregno de la corona de Aragón*. Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Católica*, 1890. Ayuntamiento de Caspe.

FORTUNY, Mariano: *La batalla de Wad-Ras (Episodio de la guerra de África)*. Compra por el Estado, 1878. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas*. Compra por el Estado, 1894. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

FRANCÉS LLAMAZARES, Agapito: *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa al día siguiente al de la batalla de este nombre*. Exposición Nacional de 1864.

*Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre en la noche del sábado*. Exposición Nacional de 1864.

FRANCÉS PASCUAL, Placido: *Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión de Argamasilla de Alba*. Exposición Nacional de 1866.

*Proclamación de Boabdil*. Exposición Nacional de 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884.

FRANCH, Juan: *Santa Isabel, Reina de Hungría, dando limosna a los pobres*. Exposición Nacional de 1860.

FUENTES, Lorenzo: *Relicario de la Guerra de Africa*. Exposición Nacional de 1884.

GALOFRE OLLER, Francisco: *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fé*. Compra por la Corona, Isabel II, 1854. Palacio Real, Madrid.

*Boda de Adalberto de Baviera y Maria Amalia de Sajonia*. Compra por la Corona, Isabel II, 1854. Exposición Nacional de 1860. Palacio de Riofrio, Segovia.

*Entrada en Napoles de Alfonso V de Aragón*. Exposición Nacional de 1876.

*Coronación de la virgen de las Mercedes en al catedral de Barcelona en 1888*. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1895.

GALVIEN, Antonio: *Episodio del viaje de los reyes a Valencia en mayo de 1858*. Exposición Nacional de 1866.

GALLEGO Y ÁLVAREZ, Domingo: *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*. Exposición de la Academia de 1840.

*Simulacro naval en Alicante en 1862*. Exposición Nacional de 1862. Compra por el Estado, 1863. Museo Naval, Madrid.

GALLEGOS, José: *El loco de los ángeles*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1881.

*Botín de Guerra*. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1885.

GARAY ARÉVALO, Manuel: *Carlos V en Yuste*. Exposición Nacional de 1871.

*Presentación de Alonso Cano, hecha por Velázquez, al conde duque de Olivares*. Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1866

*Gil Blas en casa del arzobispo de Granada*. Exposición Nacional de 1871.

GARCIA DIAZ, Domingo: *Gonzalo Gustios de Lara ante las siete cabezas de sus hijos*. Exposición Nacional de 1856.

*Decadencia de la Inquisición, en el siglo XVIII*. Exposición Nacional de 1878.

GARCIA ESPINOLA, Ramón: *Don Pelayo en Covadonga*. Exposición Nacional de 1871.

*Episodio de la Guerra de Independencia de 1808*. Exposición Nacional de 1890.

GARCIA GUERRA, Eduardo: *Diego Lainez entregando la espada a su hijo Rodrigo para que venge la afrenta de su padre*. Exposición Nacional de 1856.

GARCIA HISPALITO, Manuel: *Entierro del pastor Grisostomo*. Exposición Nacional de 1862, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1863. Diputación Provincial de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

*Aparición de Santa Inés a sus padres*. Exposición Nacional de 1866, medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1867. Museo de San Telmo de Sevilla.

*Casamiento de Quiteria y Basilio*. Exposición Nacional de 1881, medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1881. Casa Cervantes, Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

*Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras*. Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Museo Provincial de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*La casa de Tócame-Roque*. Compra por el Estado, 1886. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

GARCIA HISPALITO, Rafael: *Quevedo leyendo una de sus producciones*. Exposición Nacional de 1858.

GARCIA IBÁÑEZ, Francisco: *Cristóbal Colón en el acto de descubrir tierra*. Exposición de la Academia de 1849.

*Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona.* Exposición Nacional de 1858, consideración de primera medalla. Compra por el Estado, 1859. Museo del Ejercito, Madrid.

*Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando.* Exposición Nacional de 1862.

GARCIA, Lino: *Colón ante los Reyes Católicos.* Compra por la Corona, Isabel II, 1852. Ejercito del Aire, Madrid.

*Doña Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentaban robarla en el palacio de Madrigal.* Exposición Nacional de 1856.

GARCIA MARTINEZ, Juan: *Los amantes de Teruel.* Exposición Nacional de 1858, medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1859. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1859; y *La Ilustración de España*, 1887. Universidad de Zaragoza, depósito Museo del Prado.

*Desastre de Fraga.* Exposición Nacional de 1858.

*Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora.* Exposición Nacional de 1860, consideración primera medalla. Compra por el Estado, 1863. Desaparecido.

*Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano.* Exposición Nacional de 1862, mención ordinaria. Compra por el Estado, 1863. Museo de Bellas Artes de Gerona, depósito del Museo del Prado.

*La muerte de Macías.* Exposición Nacional de 1864, consideración de segunda medalla. Compra por el Estado, 1865. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1889. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos.* Exposición Nacional de 1871, condecoración. Compra por el Estado, 1876. Museo de Bellas Artes de Murcia.

*La vida del Gran Tacaño.* Exposición Nacional de 1876.

*Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz.* Exposición Nacional de 1876.

*La profecía del Tajo.* Exposición Nacional de 1878.

*Apoteosis de don Miguel de Cervantes Saavedra.* Exposición Nacional de 1887.

GARCIA PRIETO: *Cayo Mario en las ruinas de Cartago.* Exposición Nacional de 1884.

GARCIA SAN PEDRO, Luis: *Un episodio de la destrucción de Pompeya.* Exposición Nacional de 1887.

GARCIA VILAMALA, Justo: *Luis XI en Plessis-Les-Tours, 1483.* Exposición Nacional de 1864. Mención ordinaria.

*Carlos V y la duquesa de Alenzón visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid.* Exposición Nacional de 1866.

GARNELO, Isidoro: *Profetiza San Vicente Ferrer a Calixto III.* Exposición Nacional de 1895, Medalla de segunda clase.

GARNELO Y ALDA, José Ramón: *La muerte de Lucano.* Exposición Nacional de 1866.

*La muerte de Lucano.* Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1888; y *La Ilustración Católica*, 1888. Instituto de Jerez de la Frontera, depósito del Museo del Prado.

*Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo.* Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1893; *Blanco y Negro*, 1892; y *Gran Vía*, 1895. Museo Naval. Madrid.

*Cornelia, la madre de los Graco.* Exposición Internacional de 1892, Medalla de primera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1893.

GARNELO Y APARICIO, Eloisa: *La hija de Debutades.* Exposición Nacional de 1887.

GARRIDO MÉNDEZ, Ramón. *El juramento del Puig.* Exposición Internacional de 1892. Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia.

GARRIDO Y AGUDO, María Soledad: *El sacrificio de las saguntinas*. Exposición Nacional de 1878.

GÄRTNER DE LA PEÑA, José: *La Invencible*. Exposición Internacional de 1892, Medalla segunda clase. Compra por el Estado, 1893. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1892; *La Ilustración Ibérica*, 1893; y *Blanco y Negro*, 1893. Museo de Bellas Artes de Málaga, depositado Museo del Prado.

GENOVÉS, Eulogio: *Cambio de rumbo relacionado con el descubrimiento de América*. Exposición Nacional de 1895.

GIL MONTEJANO, Antonio: *El motín de palacio*. Exposición Nacional de 1890.

GIMÉNEZ MARTÍN, Juan: *La presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de tercera clase.

GIMENO, Agustín: *Muerte de Sócrates*. Compra por la Corona, Fernando VII, 1827.

GIMENO Y CANENCIA, Eduardo: *Cayo Graco despidiéndose de su familia*. Exposición Nacional de 1858.

*El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger*. Exposición Nacional de 1860. Mención honorífica.

*Episodio de la conquista de México*. Exposición Nacional de 1871.

GINER Y VIDAL, Carlos: *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso*. Exposición Nacional de 1862.

*Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid*. Exposición Nacional de 1864.

GIRONI, Carlos: *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso*. Exposición Nacional de 1862.

GISBERT PÉREZ, Antonio: *Últimos momentos del Príncipe don Carlos*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de primera clase. Compra por la Corona, Isabel II, 1858. Reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*, 1859; y *La Ilustración de España*, 1887. Palacio Real, Madrid.

*Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo.* Exposición Nacional de 1860, Medalla primera clase. Compra por el Estado, Congreso, 1861. Reproducción en grabado por *La Ilustración Catalana*, 1882; *La Ilustración de España*, 1887; y *Pluma y Lápiz*, 1893. Congreso de los Diputados, Madrid.

*Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid.* Compra por el Estado, Congreso, 1863. Reproducción en grabado por *El Museo Literario*, 1863-1864; *El Museo Universal*, 1864; *La Ilustración de España*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1886. Congreso de los Diputados, Madrid.

*El desembarco de los puritanos en América del Norte.* Exposición Nacional de 1864, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, Senado, 1907. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1865. Palacio del Senado, Madrid.

*Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria.* Exposición Nacional de 1866, Condecoración (Encomienda Orden de Carlos III).

*Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim.* Encargo del gobierno, 1871. Propiedad particular (duques de Aosta).

*Paolo y Francesca.* Exposición Nacional de 1871.

*Don Quijote en casa de los duques.* Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871; y *La Hormiga de Oro*, 1893.

*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga.* Compra por el Estado, 1888. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1888; *La Ilustración Artística*, 1889; *La Ilustración Ibérica*, 1889; *Blanco y Negro*, 1892; y *Pluma y Lápiz*, 1893. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

GOMEZ MORENO, Manuel: *San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada.* Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881; *La Ilustración Católica*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Ilustración Católica*, 1890.



GOMEZ SALVADOR, Constantino: *Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión*. Exposición Nacional de 1887.

*En el seno de la muerte*. Exposición Nacional de 1887.

GOMEZ Y CROS, Antonio: *La reina Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a los segovianos para que le rindan homenaje*. Exposición de la Academia de 1842.

*La batalla de Otumba*. Compra por la Corona, Isabel II, 1852. Palacio Real, Madrid.

*La batalla de Pavía*. Exposición Nacional de 1856. Compra por la Corona, Isabel II, 1853. Palacio Real, Madrid.

*Hernán Cortes entrando en el aposento de Montezuma*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1859. Gobierno Civil de Albacete.

*Cervantes escribiendo el Quijote y hollando con sus pies los libros de caballería*. Exposición Nacional de 1858.

*Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*. Exposición Nacional de 1862.

GONZALEZ, Federico: *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamada Ben-Agatín*. Exposición Nacional de 1864, Mención especial. Compra por el Estado 1865. Museo Provincial de Cádiz, depósito del Museo del Prado

GONZALEZ BOLIVAR, Pedro: *Presentación de Dorotea a Don Quijote*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1882. Diputación Provincial de Alicante, depósito del Museo del Prado.

*Alhamar, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado. Universidad de Santiago de Compostela, depósito del Museo del Prado.

*La disputa (romance de Mudarra)*. Exposición Nacional de 1884.

*Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena.* Exposición Nacional de 1887.  
Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

GONZALEZ SIMANCAS, Manuel: *Por el llano de Vitoria (recuerdos de la guerra civil)*. Exposición Nacional de 1895, Mención.

GONZALEZ Y FERRANDIZ, Baltasar: *Gustavo Adolfo Becquer en Veruela.* Exposición Nacional de 1895.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos.* Encargo del Consejo de Regencia, 1814. Museo del Prado, Madrid.

*El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío.* Encargo del Consejo de Regencia, 1814. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1862. Museo del Prado, Madrid.

GRAU, Alejandro: *Traslado del cadáver de don Jaime el Conquistador al monasterio de Poblet.* Exposición Nacional de 1856, Mención honorífica.

*Reinar después de morir, o coronación de doña Inés de Castro.* Exposición Nacional de 1866.

GUARDIA, Jorge de la: *La aventura de los mercaderes.* Exposición Nacional de 1887.

GUISASOLA Y LASALA, Federico: *Rosiña.* Exposición Nacional de 1864.

GUMUCIO Y GRINDA, Josefa: *Aparición de la Virgen a don Jaime I de Aragón.* Exposición Nacional de 1856.

GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José: *Coronación de San Fernando.* Exposición de la Academia de 1832.

HAZA Y ASTIER, José: *El mensaje de Sancho a su mujer.* Exposición Nacional de 1887.

HERNANDEZ AMORES, Germán: *Martirio de Santa Justa y Rufina.* Exposición de la Academia de 1850.

*Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana.* Exposición Nacional de 1858, Medalla de segunda clase. Compra por el

Estado, 1858. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1858; *Las Bellas Artes*, 1858; *El Mundo Pintoresco*, 1858; y *La Ilustración de España*, 1886. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones*. Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Museo de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

HERNANDEZ AMORES, Víctor: *Fausto y Margarita en prisión*. Exposición Nacional de 1887. Mención. Compra por el Estado, 1891. Diputación de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

*Margarita en la prisión*. Exposición Nacional de 1890. Compra por el Estado, 1891. Comandancia de Marina de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

*El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)*. Exposición Internacional de 1892.

HERNANDEZ NAJERA: *Doctor Fausto*. Exposición Nacional de 1890, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1890. Universidad de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

HERRER, Joaquín María: *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla*. Exposición Nacional de 1862, Mención especial. Compra por el Estado, 1863. Gobierno Civil de Albacete, depósito del Museo del Prado.

*Últimos días de Carlos V*. Exposición Nacional de 1864, Mención honorífica. Compra por la Corona, Isabel II, 1864. Ejercito del Aire, Madrid.

*Carlos V recibiendo el viatico en el monasterio de Yuste*. Exposición Nacional de 1881, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1882. Universidad de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

HERREROS DE TEJADA, Luis: *Alfonso XI instituyendo el Ayuntamiento de Madrid*. Exposición Nacional de 1890, Medalla de tercera clase.

*Santa Teresa*. Exposición Nacional de 1890.

HIDALGO DE CAVIEDES, Rafael: *Rea Silvia*. Exposición Nacional de 1890, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1890. Museo Provincial de Jaén, depósito del Museo del Prado.

HIDALGO, Félix Resurrección: *Jóvenes cristianas expuestas al populacho*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de segunda clase, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1885.

*El Aqueronte (Infierno de Dante)*. Exposición Internacional de 1892, Condecoración. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1892.

HIRALDEZ ACOSTA, Marcos: *La jura en Santa Gadea*. Exposición Nacional de 1864, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, Senado, 1864. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*La heroína Agustina de Zaragoza*. Exposición Nacional de 1871, Cruz sencilla de María Victoria. Diputación Provincial de Zaragoza.

HOYO Y MONTERO, Rafael del: *Dato histórico del reinado de don Amadeo de Saboya*. Exposición Nacional de 1887.

HUERTA Y PORTERO, Manuel de: *Entierro de Santa Leocadia*. Exposición Nacional de 1864.

HURTADO, Carlos: *Honras fúnebres a la memoria de la reina Mercedes, en la iglesia de San Francisco el Grande*. Exposición Nacional de 1881.

IBASETA BARREDA, Pedro: *Romeo y Julieta*. Exposición Nacional de 1884.

IBORRA, Lino Casimiro: *Los duelos con pan son menos*. Exposición Nacional de 1887.

IZQUIERDO, Vicente: *Murillo pintando la Concepción*. Exposición Nacional de 1864.

*Presentación del príncipe Alfonso en los muros de Avila de los caballeros*. Exposición Nacional de 1867, Mención honorífica.

*Paso de Roldán*. Exposición Nacional de 1881.

JADRAQUE Y SANCHEZ OCAÑA, Miguel: *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica*. Exposición Nacional de 1871, Medalla de tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1872.

*Carlos V en Yuste*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1879; y *La Ilustración Católica*, ésta última en dos ocasiones 1881 y 1890. Cámara de Comercio de Salamanca, depósito del Museo del Prado.

*Una escena del Quijote*. Compra por el Estado, 1880. Museo de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

*Visita del cardenal Tavera a Alonso Berruete*. Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1886. Palacio del Senado, depósito Museo del Prado.

*Don Quijote antes de su primera salida*. Exposición Internacional de 1892.

JASPE MOSCOSO, Antonio María: *Don Juan de Austria (un episodio de su vida)*. Exposición Nacional de 1881.

JAUREGUIZAR, Eliecer: *Muerte de Menacho*. Exposición Nacional de 1871.

JIMÉNEZ ARANDA, Luis: *Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el descubrimiento de un Nuevo Mundo*. Exposición Nacional de 1864, Mención ordinaria.

JIMÉNEZ GARCIA, Miguel: *Triunfo del Ave María en el cerco de Granada*. Exposición Nacional de 1858.

JIMÉNEZ NICANOR, Federico: *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)*. Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración de España*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Madrileña*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889. Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

*Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)*. Exposición Nacional de 1887. Casino de Zaragoza

JIMENO, Vicente: *La destrucción de Numancia*. Exposición de la Academia de 1842.

JOVER CASANOVA, Francisco: *Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Villejo*. Exposición Nacional de 1862. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1892.

*Últimos momentos de Felipe II*. Exposición Nacional de 1864, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado 1865. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1890. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán*. Exposición Nacional de 1871, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1874. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1890. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*Tratado de Cambray, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya*. Exposición Nacional de 1871. Compra por el Estado 1883. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1890. Universidad de Santiago de Compostela.

*Reposición de Colón*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1889. Universidad de Valladolid.

LA ROCHETTE, Eduardo: *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión*. Exposición Nacional de 1858.

LAGUNA PÉREZ, José: *Una ronda en Francia en la época de Carlos X*. Exposición Nacional de 1862.

*Pizarro muerto por sus compañeros*. Exposición Nacional de 1887.

LAPORTA Y VALOR, Francisco: *San Pedro en Atenas*. Exposición Nacional de 1890.

LARRAZ, Carlos: *Prisión de Lanuza*. Exposición Nacional de 1858, Consideración de primera medalla. Compra por el Estado, 1859. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

LASSO DE LA VEGA, Angel: *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste*. Exposición Nacional de 1856.

LATORRE Y RODRIGO, Federico: *Serenata de Fausto*. Exposición Nacional de 1864.

*Duelo de Fausto y Valentín*. Exposición Nacional de 1876.

LEON Y ESCOSURA, Ignacio: *Felipe II y María Tudor en el palacio de Hampton Court*. Exposición Nacional de 1878.

*El tiro al blanco en Haddon Hall (época de Cromwell)*. Exposición Nacional de 1881.

*Murillo en el convento*. Exposición Nacional de 1884.

*María Estuardo en sus tiempos felices*. Exposición Nacional de 1884.

LINDE, Paulino de la: *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete*. Exposición Nacional de 1858.

*Quevedo de sobremesa*. Exposición Nacional de 1860.

LIZCANO, Angel: *Carlos II visitando el monasterio de Cardaña*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881.

*Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre*. Exposición Nacional de 1881.

*Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro*. Exposición Nacional de 1881. Reproducción en grabado por *Ilustración Artística*, 1885; *La Ilustración Española y Americana*, 1887 y 1881; y *La Ilustración Ibérica*, 1892.

*Cervantes y sus personajes*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1888. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

LOPEZ, Carlos: *Calderón*. Exposición Nacional de 1887.

LOPEZ, Pablo: *Jornada de Treviño*. Exposición Nacional de 1878.

LOPEZ, Vicente: *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*. Encargo de la Corona, 1839. Desaparecido en el incendio de las Salesas de 1915.

LOPEZ DE AYALA, Manuel: *Origen de la Orden de Calatrava*. Exposición Nacional de 1890. Iglesia de las Calatravas de Madrid,

LOPEZ PIQUER, Luis: *La coronación de Quintana*. Exposición Nacional de 1860. Compra por el Estado, 1860. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma*. Exposición Nacional de 1866.

LOPEZ REQUENI, Ricardo: *La muerte del Católico*. Exposición Nacional de 1864.

LOPEZ Y ELORGA, Juan Pablo: *Alfonso XII contemplando un retrato de Alfonso X*. Exposición Nacional de 1881.

LOPEZ Y PASCUAL, José María: *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos*. Exposición Nacional de 1866.

*Presentación de Gil Blas de Santillana a la vieja Leonarda por el Capitán Rolando y otro de los bandidos en la cueva*. Exposición Nacional de 1866.

*Presentación de Gil Blas en casa del poeta Núñez*. Exposición Nacional de 1866.

*Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar*. Exposición Nacional de 1871.

LOZANO, Isidoro: *Santa Isabel dando limosna a los pobres*. Exposición de la Academia de 1849.

*La Cava saliendo del baño*. Exposición Nacional de 1856. Medalla de segunda clase.

*San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea*. Exposición de la Academia de 1858. Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1859. Reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*, 1859. Universidad de Barcelona.

*Doña Mariana Pineda en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipciaca, en cuyo beaterio estaba presa para ir a la*



*capilla*. Exposición Nacional de 1862, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1863. Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado.

*Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos*. Exposición Nacional de 1864, Consideración de segunda medalla. Compra por el Estado, 1865. Audiencia Territorial de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

LUNA NOVICIO, Juan: *Muerte de Cleopatra*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881. Capitanía General de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

*La belleza feliz y la esclava ciega*. Exposición Nacional de 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887.

*Spoliarium*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1884; y *La Hormiga de Oro*, 1894. Museo Nacional de Filipinas, Manila.

*La batalla de Lepanto*. Compra por el Estado, Senado, 1888. Palacio del Senado, Madrid.

*Violación de los sepulcros de los reyes de Francia*. Exposición Internacional de 1892.

LUQUE ROSELLO, Joaquín: *Cesar Borgia renuncia a la púrpura cardenalicia ante el papa Borgia*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887.

LLIMONA: *Judío anciano leyendo su sentencia en la edad media*. Exposición Nacional de 1884.

LLORENTE MERINO, Salvador: *Margarita*. Exposición Nacional de 1884.

MADRAZO, Federico de: *La continencia de Escipión*. Compra por el Estado, 1831. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

*El amor conyugal o María Cristina (La enfermedad de Fernando VII en 1832)*. Exposición en el Prado en 1833, quince días. Compra por la Corona, 1833. Palacio Real, Madrid.

*El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola.* Exposición de la Academia de 1835. Compra por el Estado. Museo de Cádiz.

*La aparición de dos ángeles a Godofredo de Buillón.* Compra por la Corona, Francisco de Asís, 1847. Reproducción en grabado por *Semanario Pintoresco Español*, 1839. Reales Alcázares de Sevilla.

MADRAZO, Ricardo de: *El último cuadro de Mariano Fortuny.* Exposición Internacional de 1890.

MADRAZO Y AGUDO, José de: *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos.* Compra por la Corona, 1808. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*La muerte de Lucrecia.* Compra por la Corona, 1818, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

*El asalto de Montefrío por el Gran Capitán.* Exposición de la Academia de 1838. Compra por la corona. Reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*, 1838. Alcázar de Segovia.

MADRAZO Y KUNTZ, Luis de: *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús.* Compra por el Estado, figura en *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

*Entierro de Santa Cecilia.* Exposición de la Academia de 1852. Compra por el Estado, figura en *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

*Don Pelayo en Covadonga.* Exposición Nacional de 1856, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1856. Iglesia de Covadonga, depósito del Museo del Prado.

*Santa Isabel curando a los leprosos.* Compra por la Corona, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

MAÑANOS, Asterio: *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago.* Exposición Nacional de 1881.

*Doña Sancha de Castilla ante el sepulcro de su esposo.* Exposición Internacional de 1892.

MANZANO Y MEJORADA, Víctor: *Santa Teresa en Pastrana.* Exposición Nacional de 1858, Medalla de tercera clase.

*Últimos momentos de Cervantes.* Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1859. Museo de Bellas Artes de Jaén, depósito del Museo del Prado.

*Sancho Panza revelando a la Princesa el secreto del encanto de Dulcinea.* Exposición Nacional de 1858.

*Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia.* Exposición Nacional de 1860, Medalla de segunda clase. Compra por la Corona, Isabel II, 1861. Palacio Real de Madrid.

*Felipe II en sus últimos días.* Exposición Nacional de 1860.

*El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez.* Exposición Nacional de 1862, Medalla de segunda clase. Compra por la Corona, infante Sebastián Gabriel, 1862. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1863; *El Arte en España*, 1867; y *La Ilustración de España*, 1887.

*Cisneros y los Grandes.* Exposición Nacional de 1864, Consideración de segunda medalla. Compra por el Estado, 1865. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

*Don Quijote leyendo libros de caballería.* Exposición Nacional de 1864.

MARCOARTU, Macario de: *Catad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla).* Exposición Nacional de 1887. Sala de Sesiones de la Diputación de Vizcaya.

MARINAS: *Dos de Mayo.* Exposición Internacional de 1892. Compra por el Estado, 1892.

MARROIG Y MESQUIDA, Gabriel Juan: *Raimundo Lulio presentándose a los dominicos en Pisa, después de su naufragio.* Exposición Nacional de 1864.

MARTI Y ALSINA, Ramón: *El último día de Numancia*. Exposición Nacional de 1858. Compra por el Estado, 1859. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

MARTI Y MONSO, José: *El motín de Esquilache*. Exposición Nacional de 1864, mención especial. Compra por el Estado, 1866. Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado

*Farinelli aliviando con su canto las dolencias de Felipe V*. Exposición Nacional de 1864.

*Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)*. Exposición Nacional de 1862, Mención especial. Compra por el Estado 1863. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*La mayor victoria de Escipión*. Exposición Nacional de 1878.

MARTINEZ ABADES, Juan: *La muerte de Mesalina*. Exposición Nacional de 1884.

MARTINEZ CUBELLS, Salvador: *Los Carvajales*. Exposición Nacional de 1866, Mención de medalla de segunda clase.

*La educación del príncipe don Juan*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1878; *La Academia*, IV, 1878, p. 181; *La Ilustración Catalana*, 1883; y *La Ilustración de España*, 1886. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

*Guzmán el Bueno*. Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884; e *Ilustración Artística*, 1885. Universidad de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Reinar después de morir. Doña Inés de Castro*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1887. Museo Nacional. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1894. Destruído en la Guerra Civil.

MARTINEZ DE ESPINOSA, Juan José: *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen*. Exposición Nacional de 1858, Consideración de segunda medalla. Compra por el Estado, 1859. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

MARTINEZ DEL RINCON, Serafín: *La jura en Santa Gadea*. Exposición Nacional de 1862.

*Bernardo del Carpio halla muerto a su padre*. Exposición Nacional de 1871.

*La peña de los enamorados*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881. Ayuntamiento de Málaga.

MAS CARRASCO, Francisco: *Paisaje del poema El Vértigo de Nuñez de Arce*. Exposición Nacional de 1884.

MASO, Felipe: *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa*. Exposición Nacional de 1876.

*Colón en La Rábida*. Exposición Nacional de 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1877 y 1892.

MATTONI DE LA FUENTE, Virgilio: *Las postrimerías de Fernando III el Santo*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Española y Americana*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Hormiga de Oro*, 1889. Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

MAURA Y MONTANER, Francisco: *Venganza de Fulvia*. Exposición Nacional de 1890. Compra por el Estado, 1891. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1890.

MAURETA Y ARACIL, Gabriel: *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1880. Ministerio de Justicia, Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla*. Exposición Nacional de 1860.

*Maria Estuardo*. Exposición Internacional de 1892.

*Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre sobre el Janículo.* Exposición Nacional de 1864, medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1865. Ministerio de Justicia, Madrid, depósito del Museo del Prado.

MEDINA LOPEZ DE HARO, Joaquín: *Últimos momentos del emperador Carlos V.* Exposición Nacional de 1862.

MEJIA Y MARQUEZ, Nicolás: *Defensa de Zaragoza en 1809.* Exposición Nacional de 1890, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1898. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

MELIDA, Enrique: *Santa Casilda.* Exposición Nacional de 1866.

MÉNDEZ, José: *Santiago en la batalla de Clavijo.* Compra por la Corona, 1856.

MÉNDEZ LOPEZ, Adrián: *Entrada triunfal de Fernando VII en Utrera.* Exposición Nacional de 1887.

MENDIGACHA, Pedro: *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos.* Exposición Internacional de 1892.

MENDIGUCHIA, José: *Padilla en la prisión.* Exposición Nacional de 1881.

MENDOZA, Francisco de: *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas.* Compra por la Corona. Isabel II. 1853. Palacio Real, Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Luis: *A buen juez mejor testigo.* Exposición Nacional de 1890, Medalla segunda clase. Reproducción en grabado por *La ilustración Española y Americana*, 1890 y *Blanco y Negro*, 1893 (fotografía).

MENOCAL, Armando: *La jura en Santa Gadea.* Exposición Nacional de 1887. Ayuntamiento de Alfafar, Valencia.

MERCADÉ Y FABREGAS, Benito: *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de la Rábida.* Exposición Nacional de 1858, Mención honorífica. Compra por el Estado, 1859. Museu d'Art de Gerona, depósito del Museo del Prado.

*Velázquez premiado por Felipe IV.* Exposición Nacional de 1860.

*Carlos V en el monasterio de Yuste.* Exposición Nacional de 1862. Compra por la Corona, Isabel II, 1863. Palacio de Riofric, Segovia.

*Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas.* Exposición Nacional de 1871, Condecoración. Compra por el Estado, 1873. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1886. Museo de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Exposición Nacional de 1858.

*Últimos momentos de Fray Carlos Clinoque.* Exposición Nacional de 1862, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1863.

*Traslación de San Francisco de Asís.* Exposición Nacional de 1866, Medalla primera clase. Compra por el Estado, 1867. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1867; y *La Ilustración de España*, 1887.

MIERA, Ventura: *Don Quijote mirando el manteamiento de Sancho.* Exposición Nacional de 1860.

MIGLIARA, Giovanni: *Prisión de Francisco I.* Compra por el Estado, figura en *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

MILLAN, Emilio: *Muerte de Churruca.* Exposición Nacional de 1871.

MONGRELL TORRENT, José: *Vencedores de las Navas.* Exposición Nacional de 1890.

MONLEON TORRES, Rafael: *La escuadra griega, vencedora en Salamina, regresa triunfante al Pireo.* Exposición Nacional de 1887.

MONROY Y AGUILERA, Diego: *Aparición de la virgen la rey San Fernando en la conquista de Córdoba.* Exposición Nacional de 1856.

MONTERO Y CALVO, Arturo: *Rinconete y Cortadillo.* Exposición Nacional de 1881, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1890. Instituto General y Técnico de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, depósito del Museo del Prado.

*La muerte del rey Pedro I de Castilla.* Exposición Nacional de 1884, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884. Universidad de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina.* Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1887. Museo de Jaén, depósito del Museo del Prado, Madrid.

*Señor Quijada ¿quien ha puesto a vuestra merced de esta suerte?.* Exposición Nacional de 1878.

MONTES, Rafael: *La dedicatoria del Quijote.* Exposición Nacional de 1878.

MORAGAS TORRAS, Tomás: *Miguel Angel dibujando el sueño de su criado.* Exposición Nacional de 1866.

MORELL, Victor: *Episodio de la guerra civil.* Exposición Internacional de 1892.

*El capitán Temprado en Castellfullit.* Exposición Nacional de 1895, Mención.

MORENO, Matías: *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz.* Exposición Nacional de 1866, consideración de Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1867. Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

MORENO CARBONERO, José: *Una aventura del Quijote.* Exposición Nacional de 1878, Medalla de segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1878.

*El príncipe don Carlos de Viana.* Exposición Nacional de 1881, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1881. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*La conversión del duque de Gandía.* Exposición Nacional de 1884, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; *La Ilustración Ibérica*, 1884; *La*



*Ilustración de España*, 1886; *La Ilustración Artística*, 1892; y *La Hormiga de Oro*, 1894. Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado, Madrid.

*La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*. Encargo del Senado, 1889. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1891. Palacio del Senado, Madrid.

*La aventura de los mercaderes*. Exposición Internacional de 1892.

*¡Arre burra! Episodio de “El sombrero de tres picos” de D. Pedro Antonio de Alarcón*. Exposición Internacional, 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1892; *La Ilustración Artística*, 1893; y *Blanco y Negro*, 1893.

*Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros*. Exposición Internacional de 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1892; y *Almanaque de la Ilustración*, 1894.

*Escena del Quijote*. Exposición Internacional de 1892.

*El encuentro del rucio*. Exposición Nacional de 1895. Reproducción en fotografía por *Blanco y Negro*, 1895. Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Centro de Arte Reina Sofía.

MORENO RUBI, Enrique: *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)*. Exposición Nacional de 1878.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio: *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón*. Exposición Nacional 1878, Cruz de Carlos III. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1878; *La Ilustración Artística*, 1892; y *Blanco y Negro*, 1892.

*Otelo y Desdémona*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de primera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881; y *La Ilustración Ibérica*, 1884. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Lisboa.

*Los amantes de Teruel*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; *La Ilustración Ibérica*, 1884; e *Ilustración Artística*, 1885. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Antes de la boda.* Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Otelo.* Exposición Nacional de 1887.

*Desdémona.* Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1891. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

*Conversión de Recaredo.* Encargo del Senado, 1888. *La Ilustración Ibérica*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Hormiga de Oro*, 1889. Palacio del Senado, Madrid.

*Ecos de Roncesvalles.* Exposición Nacional de 1890.

*Isabel la Católica orando por la empresa de Colón.* Exposición Internacional de 1892.

MUÑOZ LUCENA, Tomás: *El cadáver de Álvarez de Castro, ante el pueblo de Gerona.* Exposición Nacional de 1887. Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1887. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

MUÑOZ Y CUESTA, Domingo: *Las últimas reservas de Zaragoza.* Exposición Nacional de 1895. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1894.

MURIEL Y ALCALA, José: *Sueño de Bartolomé Esteban Murillo.* Exposición Nacional 1878.

MURIEL Y LOPEZ, Luis: *“Y vieron un molino de viento que en aquel campo había”.* Exposición Nacional de 1876.

NARVONA BELTRAN, Francisco: *Escena de tiempos de persecución del cristianismo.* Exposición Nacional de 1884.

NAVARRETE Y FOX, Ricardo: *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia.* Exposición Nacional de 1871, Medalla de Segunda clase.

*El Dux Francesco Foscará.* Compra por el Estado, 1873. Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

NAVARRO Y CAÑIZARES, Miguel: *La defensa de Zaragoza*. Exposición Nacional de 1862.

*Santa Catalina transportada por los ángeles*. Exposición Nacional de 1866. Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1867.

NICOLAU CUTANDA, Vicente: *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia*. Exposición Nacional de 1864.

*Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia*. Exposición Nacional de 1881.

*La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)*. Exposición Nacional de 1884. Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1885. Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

*Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras*. Exposición Nacional de 1887. Mención. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1887; y *La Ilustración Catalana*, 1888.

NICOLAU HUGUET, Vicente: *Don Álvaro de Luna o la fuerza del Sino*. Exposición Nacional de 1887.

NIN Y TUDO, José: *Independencia española*. Exposición Nacional de 1871.

*Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)*. Exposición Nacional de 1876. Medalla de segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884; y *Blanco y Negro*, 1895 (fotografía). Museo Municipal, Madrid.

*El entierro de Ofelia*. Exposición Nacional de 1878. Medalla segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 4, 1883-1884, p. 1.

*Colón*. Exposición Nacional de 1887.

NOGALES Y SEVILLA, José: *El milagro de Santa Casilda*. Exposición Nacional de 1892. Medalla de primera clase. Reproducción en grabado por *Almanaque de la Ilustración*, 1894; *Blanco y Negro*, 1893 (fotografía); y *Gran Vía*, 1895.

OCAL, Miguel María: *Como D. Quijote se hizo armar caballero por el ventero*. Exposición Nacional de 1860.

*El Quijote preguntando a la cabeza encantada si fue verdad o sueño lo de la cueva de Montesinos*. Exposición Nacional de 1860.

OLIVA Y RODRIGO, Eugenio: *Viriato*. Exposición Nacional de 1881. Museo Provincial de Cáceres, depósito del Museo del Prado.

*Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1883; *La Ilustración de España*, 1887; y *La Ilustración Ibérica*, 1889. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

OLIVER AZNAR, Mariano: *Visión de San Francisco de Asís*. Exposición Nacional de 1890.

OLLER Y CESTERO, Francisco: *El coronel Contreras en Treviño*. Exposición Nacional de 1878. Reproducción en grabado por *Pluma y Lápiz*, 1893.

OÑATE ARIÑO, Enrique: *Prisión del príncipe don Carlos de Austria*. Exposición Nacional de 1890.

ORDOÑEZ, Emilio: *Castigo a una vestal por dejar apagarse el fuego sacro*. Exposición Nacional de 1887.

ORTEGO Y VERDA, Francisco: *Muerte de Cristóbal Colón*. Exposición Nacional de 1864, Mención ordinaria. Compra por el Estado, 1865. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1892; *La Ilustración Artística*, 1892; y *Blanco y Negro*, 1892. Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

OTHON, José: *San Ricardo, rey de Inglaterra, en el momento de bajar las gradas del trono, que acababa de renunciar para dirigirse a tierra Santa y retirarse a un claustro*. Exposición Nacional de 1862.

PALENCIA Y URBANEL, Gabriel: *El Martirio de Santa Eulalia*. Exposición Nacional de 1895, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1895. Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de La Coruña, depósito del Museo del Prado.

PALMAROLI GONZALEZ, Vicente: *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*. Exposición Nacional de 1871, Medalla de primera clase. Compra por la Corona, Amadeo de Saboya, 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871; *La Ilustración Ibérica*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1894. Ayuntamiento de Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860*. Exposición Nacional de 1871. Museo del Ejercito, Madrid.

*Una escena musical (Juana la Loca en Tordesillas)*. Compra por el Estado. Ministerio de Marina, depósito del Museo del Prado.

PALOS, Tomás: *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca*. Compra por la Corona, Isabel II, 1852<sup>152</sup>.

*La batalla de Alcoraz*. Compra por la Corona, Isabel II, 1855.

*Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca*. Compra por la Corona, Isabel II, 1857. Ejercito del Aire, Madrid.

PALLARÉS ALLUSTANTÉ, Joaquín: *Tentaciones de San Antonio Abad*. Exposición Nacional de 1884.

PARADA Y SANTIN, José: *Muerte del cura de Tamajón*. Exposición Nacional de 1876.

*El Empecinado sufriendo insultos y vejámenes*. Exposición Nacional de 1876.

*Doña Blanca de Borbón*. Exposición Nacional de 1878.

PARDO, Pablo: *Viático de Santa Teresa*. Exposición Nacional de 1876. Compra por el Estado, 1876. Escuela de Bellas Artes de Salamanca, depósito del Museo del Prado.

PARLADÉ Y DE HEREDIA, Andrés: *Gladiadores victoriosos*. Exposición Nacional de 1884, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1884.

---

<sup>152</sup> Reyero supone que es el que se conserva en el Palacio de Riofrío con el título de *Muerte de Sancho IV* (REYERO, C., "Isabel II y la pintura de historia", Reales Sitios, 107, 1991, p. 36).

*Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñon.* Exposición Nacional de 1887, Medalla de tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

*Jornada de Pavía.* Exposición Internacional de 1892, Medalla de tercera clase.

*Ultima sesión secreta del compromiso de Caspe.* Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1891. Capitanía General de Sevilla.

PASCUAL ABAD Y FRANCÉS, Isabel: *Batalla de Puig, en 1237.* Exposición Nacional de 1866.

PASTOR, Félix: *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza.* Exposición Nacional de 1887.

PEREA Y ROJAS, Alfredo: *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad.* Exposición Nacional 1860, Mención honorífica. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1862.

PÉREZ CARBONELL, María: *Santa Eulalia, virgen y mártir, recibió palma de martirio en el siglo III.* Exposición Nacional de 1895.

PÉREZ RUBIO, Antonio: *Meninas y pajes de Felipe IV.* Exposición Nacional de 1862, Medalla de tercera clase.

*Últimos momentos de Carlos V en Yuste.* 1862.

*La menor edad de don Carlos II.* Exposición Nacional de 1862.

*Privanza de don Juan de Austria.* Exposición Nacional de 1862.

*Don Antonio de Toledo y duque de Medina Sidonia en búsqueda del favorito Valenzuela.* Exposición Nacional de 1862.

*Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros.* Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado 1867.

*Entierro del pastor Grisostomo.* Exposición Nacional de 1866. Compra por la Corona, Infante don Sebastián Gabriel de Borbón, 1866.

*Don Quijote en el carro saliendo de la venta.* Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado 1867. Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

*Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos.* Exposición Nacional de 1871.

*El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro.* Exposición Nacional de 1871.

*Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viatico.* Exposición Nacional de 1871.

*Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid.* Exposición Nacional de 1871.

*La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida.* Exposición Nacional de 1871.

*Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV.* Exposición Nacional de 1876.

*Intriga contra Quevedo en los jardines del Buen Retiro.* Exposición Nacional de 1876. Compra por el Estado, 1876. Museo de La Rioja, Logroño.

*Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Insula Barataria.* Exposición Nacional de 1876.

*Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes.* Exposición Nacional de 1876.

*Huyendo de los invasores.* Exposición Nacional de 1878, Cruz de Carlos III.

*El aguacil de corte, Vergel, encuentra a su mujer junto a poderosos galanteadores.* Exposición Nacional de 1878.

*Goya y Pepe Hillo, de romería en San Isidro.* Exposición Nacional de 1878.

*La farsa de Avila.* Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1886. Museo de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

*La silla de Felipe II en el Escorial.* Exposición Nacional de 1881.

*Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago).* Exposición Nacional de 1881.

*El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II.* Exposición Nacional de 1881.

*La capa de don Ramón de la Cruz.* Exposición Nacional de 1881.

*El alcalde de Móstoles.* Exposición Nacional de 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1882.

*La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes.* Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1882. Escuela Superior de Canto, Madrid, depósito del Museo del Prado.

*Las vindicaciones de la pastora Marcela.* Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1885. Destruído.

*Francisco I en en la torre de los Lujanes.* Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1887. Museo de Palma de Mallorca, depósito Museo del Prado.

*El rey don Felipe IV en Navalcarnero.* Exposición Nacional de 1884. Compra por el Estado, 1884.

*Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva.* Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Gobierno militar de Baleares, depósito del Museo del Prado.

PÉREZ VILLAAMIL, Genaro: *Alvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca.* Compra por la Corona, Isabel II, 1848.

*La entrada de los cruzados en Jerusalén.* Exposición de la Academia de 1850.



PEYRO URREA, Juan: *Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)*. Exposición Nacional de 1876, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1876. Museo Provincial de San Sebastián, depósito del Museo del Prado.

*¡A las armas!*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado 1880. Reproducción en grabado por la *La ilustración Española y Americana*, 1878. Museo Provincial de Málaga, depósito del Museo del Prado.

*Alfonso el Sabio dictando las Partidas*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de segunda clase.

PICOLO Y LOPEZ, Manuel: *La judía de Toledo*. Exposición Nacional de 1884.

*Villalar*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887.

*Por la patria*. Exposición Nacional de 1890.

PINAZO CAMARLENCH, Ignacio: *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador*. Exposición Nacional de 1881, medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Catalana*, 1887. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

PIZA, Cristóbal: *Otelo y Desdémona*. Exposición Nacional de 1890.

PLA Y GALLARDO, Cecilio: *Infierno de Dante*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*Entierro de Santa Leocadia*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Hormiga de Oro*, 1887. Museo de Bellas Artes de Valencia, depósito del Museo del Prado.

- PLANELLA Y RODRIGUEZ, Juan: *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla*<sup>153</sup>. Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado 1887. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.
- PLASENCIA Y MAESTRO, Casto: *Origen de la República romana*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1879; y *La Ilustración de España*, 1887. Diputación Provincial de Alicante, depósito Museo del Prado.
- PONCE Y PUENTE, José: *Colón en La Rábida*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889. Ayuntamiento de Málaga.
- Lectura de la petición fiscal a doña Mariana Pineda*. Exposición Internacional de 1892, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1892.
- PORION, M.: *S.M. la Reina doña Isabel II y su Estado Mayor*. Compra por el Estado, figura en *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.
- POSADILLO, Isidro: *Campaña del Pacífico. "Blanca" y "Numancia" en Chiloe*. Exposición Nacional de 1881.
- POVEDA Y JUAN, Vicente: *La muerte del Principe de Viana*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887. Hospital Real de Granada, depósito del Museo del Prado.
- POZO, Julián del: *Aparición de Margarita*. Exposición Nacional de 1887.
- PRADILLA Y ORTIZ, Francisco: *Doña Juana la Loca*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de honor. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1878; *El Mundo Ilustrado*, 1879; *Almanaque de la Ilustración*, 1880; *La Hormiga de Oro*, 1886; *La Ilustración de España*, 1886 y 1887; y *Blanco y Negro*, 1892. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

---

<sup>153</sup> En el momento de su exposición fue titulado por algunos críticos *Salida de los Comuneros para Villalobos*, véase, por ejemplo, PALACIO, E. de, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Madrileña*, I, 1887, p. 67.

*La rendición de Granada.* Gran cruz de la orden de Isabel la Católica. Encargo y compra por el Senado, 1882. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1886; *Blanco y Negro*, 1892; y *Gran Vía*, 1895. Palacio del Senado, Madrid.

*El suspiro del moro.* Exposición Internacional de 1892.

PUEBLA TOLIN, Dioscoro Teófilo de la: *Primer desembarco de Colón en América.* Exposición Nacional de 1862, Medalla de primera clase. Compra por el Estado 1863. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1892; y *Blanco y Negro*, 1892. Ayuntamiento de la Coruña, depósito del Museo del Prado.

*Metabo.* Exposición Nacional de 1862.

*El compromiso de Caspe.* Exposición Nacional de 1866, Consideración de primera medalla. Compra por el Estado, 1867.

*Margarita y Mefistófeles en la catedral.* Exposición Nacional de 1866. Compra por el Estado, 1870. Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Dante.* Exposición Nacional de 1866.

*Las hijas del Cid.* Exposición Nacional de 1871, Cruz sencilla de Maria Victoria. Compra por el Estado, 1874. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1872; y *La Ilustración Artística*, 1892. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía.* Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1885. Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

*La hija del aire.* Exposición Nacional de 1881.

*Juicio de Galileo.* Compra por el Estado, figura en *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Reproducción en grabado por *La Ilustración de España*, 1886.

PULIDO FERNANDEZ, Ramón: *El 17 de julio de 1834.* Exposición Nacional de 1890. Reproducción en grabado por *Blanco y Negro*, 1892.

RAMIREZ IBAÑEZ, Manuel: *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1879. Museo del Ejército de Madrid, depósito del Museo del Prado

*Limosna para el entierro de don Álvaro de Luna*. Exposición Nacional de 1884, Medalla segunda clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1885; y *La Ilustración Ibérica*, 1886. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

*De la Conquista de Méjico; Otumba*. Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1888. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887. Museo de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

*Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico*. Exposición Nacional de 1890. Compra por el Estado. Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

*De la conquista de Uruguay. Muerte de Tabaré*. Exposición Internacional de 1892.

RECIO Y GIL, Enrique: *Don Quijote en casa de los duques*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881; y *La Ilustración de España*, 1886. Diputación Provincial de Cáceres, depósito del Museo del Prado.

*Últimos momentos de Lope de Vega*. Exposición Nacional de 1884.

REYGON, Francisco: *Florinda, hija del conde Don Julián*. Exposición Nacional de 1860, Consideración de segunda medalla. Compra por el Estado 1861. Museo de Bellas Artes de Murcia, depósito del Museo del Prado.

RIBELLES Y HELIP, José: *Don Quijote en el acto de ser armado caballero*. Exposición de la Academia de 1835.

*Manteamiento de Sancho*. Exposición de la Academia de 1835.

RIBERA Y FERNANDEZ, Juan Antonio: *Wamba renunciando a la corona*. Pintado para Fernando VII. Museo del Prado, Madrid.

RIBERA Y FIEVE, Carlos Luis de: *Creación del título de príncipe de Asturias*. Exposición de la Academia de 1836. Compra por la Corona.

*Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*. Exposición de la Academia de 1839. Compra por la Corona, Isabel II, 1846. Palacio Real de Madrid

*Origen del apellido de Girón en la batalla de La Sagra*. Exposición de la Academia de 1847. Reproducción en grabado por *El Siglo Pintoresco*, 1846; y *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891.

*¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!*. Exposición Internacional de 1892. Encargado por la Corona, Isabel II, 1853. Catedral de Burgos.

RICA Y ALMARZA, Francisco: *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*. Exposición Nacional de 1864.

RICHART MONTESINOS, Fernando: *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado. Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, depósito del Museo del Prado.

ROCA Y DELGADO, Mariano de la: *La batalla de Pavía*. Exposición de la Academia de 1850.

*Cervantes preso, imaginando el Quijote*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1859. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*Don Francisco de Quevedo en San Marcos de León*. Exposición Nacional de 1860.

*Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando*. Exposición Nacional de 1866, Consideración de tercera medalla. Compra por el Estado, 1867. Museo Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

ROCASOLANO, Enrique Gregorio: *Un episodio de la Guerra de Independencia*. Exposición Nacional de 1895.

ROCHA DE ICAZA, Lorenzo: *El sueño de Don Ramiro*. Exposición Nacional de 1866, Mención honorífica.

RODRIGUEZ DE GUZMAN, Manuel: *Rinconete y Cortadillo*. Exposición Nacional de 1858, Consideración primera medalla. Compra por el Estado, 1859. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena*. Exposición Nacional de 1862.

RODRIGUEZ DE TORO, Luisa: *Boabdil volviendo de su prisión*. Exposición Nacional de 1860, Mención honorífica.

*La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel (sic) Galindo*. Exposición Nacional de 1856, Mención honorífica. Reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*, 1851.

RODRIGUEZ HERRERAS, Adolfo: *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo*. Exposición Nacional de 1884.

RODRIGUEZ LOSADA, José: *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla*. Exposición Nacional de 1858.

*El Rey moro de Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad*. Exposición Nacional de 1858, Mención honorífica.

*El Bravo Alcaide de Zahara*. Exposición Nacional de 1858.

*Colecta para sepultar el cadáver de don Álvaro de Luna*. Exposición Nacional de 1866, Mención de primera medalla. Compra por el Estado, 1908. Palacio del Senado, Madrid.

*Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*. Exposición Internacional de 1892.

RODRIGUEZ, Ramón: *Una barca conduciendo heridos de la guerra de Africa*. Exposición Nacional de 1860, Consideración de primera medalla. Compra por el Estado 1860. Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*Leonardo de Vinci y un discípulo.* Exposición Nacional de 1864, Medalla de tercera clase. Compra por la Corona, infante Sebastián Gabriel.

*La Junta de Cádiz en febrero de 1810.* Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871; y *Pluma y Lápiz*, 1893. Ayuntamiento de Cádiz.

*Otelo y Desdémona.* Exposición Nacional de 1871, Medalla segunda clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1871.

ROLDAN, José: *Isabel II besando la mano al pobre más antiguo de la Caridad de Sevilla.* Exposición Nacional de 1864.

ROMEA AVENDAÑO, Luis: *Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma.* Exposición Nacional de 1887, mención. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

ROSALES GALLINA, Eduardo: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento.* Exposición Nacional de 1864, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1865. Reproducción en grabado por *La Ilustración de España*, 1886; *La Ilustración Catalana*, 1887; *La Ilustración Católica*, 1883 y 1892. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste.* Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1872. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Muerte de Lucrecia.* Exposición Nacional de 1871, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1882. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1872. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Doña Blanca y el capital de Buch.* Exposición Nacional de 1871. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1880.

ROUZÉ, Fernando: *Episodio de la guerra civil.* Exposición Nacional de 1876.

RUIZ DE SALCES, Antonio: *Don Álvaro o la fuerza del sino.* Exposición Nacional de 1887.

RUIZ DE VALDIVIA, Nicolás: *La Junta de Salvación nombrada el 24 de Junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reducto de la Puerta del Carmen*. Exposición Nacional de 1866, Mención honorífica de tercera clase. Diputación Provincial de Zaragoza.

RUIZ LUNA, Justo: *Combate Naval de Trafalgar*. Exposición Nacional de 1890, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1890. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1895. Ayuntamiento de Cádiz.

*Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahaní*. Exposición Internacional de 1892. Museo de Bellas Artes de Cádiz.

*Lepanto*. Exposición Nacional de 1895.

RUIZ MORALES, Manuel: *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)*. Exposición Nacional de 1884.

SABATER Y PUCHADES, Vicente: *Goya en su estudio*. Exposición Nacional de 1864.

*Giotto y Cimabue*. Exposición Nacional de 1866.

SAENZ Y SAENZ, P.: *Tentación de San Antonio*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1889.

SALA FRANCÉS, Emilio: *La prisión del príncipe de Viana*. Exposición Nacional de 1871, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1874. Reproducción en grabado por *La Ilustración de Madrid*, 1871; *La Hormiga de Oro*, 1889; y *La Ilustración Catalana*, 1889. Museo de Bellas Artes de Málaga, depósito del Museo del Prado.

*Guillen de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de primera clase. Reproducción en grabado por *La ilustración Española y Americana*, 1878.

*La expulsión de los judíos de España (año de 1492)*. Exposición Nacional de 1890. Compra por el Estado, 1892. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1890; *La Ilustración Ibérica*, 1890; y *La Ilustración Artística*, 1893. Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado.



- SALINAS, Juan Pablo: *Marco Antonio y Cleopatra*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; y *La Ilustración Ibérica*, 1893.
- SALIS Y CAMINO, José: *Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cántabro-romana)*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.
- SAN BARTOLOMÉ LLANECES, José: *Gladiadores antes del combate*. Exposición Nacional de 1884.
- SAN PRIETO, Andrés: *Cayo Mario en las ruinas de Cartagena*. Exposición Nacional de 1884.
- SANCHEZ ACUÑA, Pedro: *Cervantes en el momento de empezar a escribir el Quijote*. Exposición Nacional de 1876.
- SANCHEZ BARBUDO, Salvador: *Hamlet (última escena)*. Exposición Nacional de 1884. Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Hormiga de Oro*, 1888; y *La Ilustración Catalana*, 1889. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.
- SANCHEZ DIAZ, Leopoldo: *Asunto de Gil Blas de Santillana*. Exposición Nacional de 1866.
- SANCHEZ NARVAEZ, Antonio: *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir desde su prisión a la conquista de Portugal*. Exposición Nacional de 1866.
- SANCHEZ PESCADOR, José: *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Gardenio y Luscinda en la venta)*. Compra por el Estado, 1882. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.
- SANS Y CABOT, Francisco: *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1859. Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, Barcelona, depósito del Museo del Prado.

*Libertad e Independencia. Cádiz 1812.* Exposición Nacional de 1860, Medalla de segunda clase. Compra por la Corona, Isabel II. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1862; y *La Ilustración de España*, 1887.

*Episodio de Trafalgar.* Exposición Nacional de 1862, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1863. Reproducción en grabado por *El Mundo Militar*, 1862; *El Museo Universal*, 1863; *La Ilustración de España*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1894.

*Hernán Cortés quemando las naves.* Exposición pública en el Ministerio de Fomento, 1863. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1865.

*La batalla de Tetuán.* Exposición pública en el Ministerio de Fomento, 1864. Compra por el Estado, Ministerio de la Guerra. Cuartel General del Ejército.

SANTA MARIA PIZARRO, Luis: *Episodio de la crónica del rey don Pedro.* Exposición Nacional de 1884.

SANTA MARIA SEDANO, Marcelino: *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas.* Exposición Internacional de 1892. Compra por el Estado, 1901. Museo Marcelino Santa Maria de Burgos, depósito Museo del Prado.

SANTA MARIA Y PIZARRO, Luis: *Lazarillo de Tormes.* Exposición Nacional de 1887. Compra por el Estado, 1887. Museo de Almería, depósito del Museo del Prado.

SANTIAGO Y MORENO, Leonardo de: *Bombardeo del Callao por la escuadra española el 2 de mayo de 1866.* Exposición Nacional de 1866.

SENTENACH, Narciso: *Don Miguel de Mañara amparando a un desvalido.* Exposición Nacional de 1887.

SERRET Y COMIN, Nicasio: *La sentencia de Lanuza.* Exposición Nacional de 1871.

*Prisión de la última reina de Mallorca.* Exposición Nacional de 1876, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1876. Palacio del Senado, Madrid, depósito Museo del Prado.

SEVILLA, Emilio: *Entrada del gobernador en Tánger (Marruecos) después de la pacificación de las Kabilas.* Exposición Nacional de 1884.

SIGÜENZA, Joaquín: *Entrada del ejército de Africa en Madrid el 11 de mayo de 1860*. Exposición Nacional de 1866. Compra por la Corona, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1873.

*Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán*. Exposición Nacional de 1864. Compra por la Corona, Isabel II.

*Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán*. Exposición Nacional de 1864. Compra por la Corona, Isabel II.

*Juramento del duque de la Torre como regente del reino*. Exposición Nacional de 1871.

*Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestro de las Ordenes Militares*. Exposición Internacional de 1892. Compra por el Estado, 1897. Palacio del Senado, Madrid.

SILVELA, Mateo: *La Comunión de las Vírgenes en las Catacumbas*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1890. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

SILVESTRE, Vicente: *El cabo Mur en el combate de los Castillejos*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887.

SIMONET, Enrique: *Decapitación de San Pablo*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase.

SOLANO, Trinidad: *Atabalipa meditando*. Exposición Nacional de 1887.

SOLER Y LLOPIS, Eduardo: *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas*. Exposición Nacional de 1876, Medalla de tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Católica*, 1888; y *La Ilustración Catalana*, 1888. Compra por el Estado, 1876. Audiencia Territorial de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

SORIANO BIOSCA, Salvador: *Los últimos días de Colón*. Exposición Internacional de 1892.

SORIANO MURILLO, Benito: *Virgilio*. Exposición de la Academia de 1851.

*El suspiro del moro*. Exposición Nacional de 1856, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1856. Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca.

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín: *Dos de Mayo*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*, 1884; y *Blanco y Negro*, 1894 (fotografía). Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, depósito del Museo del Prado.

*El padre Jofré protegiendo a un loco*. Exposición Nacional de 1884.

*Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*. Encargado por el Senado en 1886<sup>154</sup>. Palacio del Senado, Madrid.

STUYCK, Livinio: *Origen de la Orden de Calatrava*. Exposición Nacional de 1887.

SUAREZ ESPADA, Manuel: *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Insula Barataria*. Exposición Nacional de 1884.

SUAREZ LLANOS, Ignacio: *El lazarillo de Tormes*. Exposición Nacional de 1858, Medalla de tercera clase.

*Licinia deteniendo con súplicas y ruegos a su esposo Cayo Graco*. Exposición Nacional de 1858.

*Una escena de La tía fingida*. Exposición Nacional de 1860, Medalla de tercera clase. Compra por la Corona, infante Sebastián Gabriel.

*Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*. Exposición Nacional de 1862, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1863. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1863; *La Ilustración de España*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1892. Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>154</sup> Fue encargado originariamente a Casado del Alisal, año de 1886, a quien la muerte, prácticamente coetánea al encargo, impedirá ni siquiera comenzar el cuadro. El encargo pasará a continuación a Jover Casanova, muerto en 1890, con el cuadro ya muy adelantado pero todavía sin concluir; por deseo expreso de éste, la terminación será encargada a Sorolla, que no lo concluirá hasta 1897.

SUÑOL: *El Dante*. Exposición Nacional de 1864. Compra por el Estado, 1864.

TEIXEIRA, Eugenio: *La primera comunión en América*. Exposición Internacional de 1892.

TEJEO DIAZ, Rafael: *Ibrahim-El Djerbi o el Moro Santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (Sitio de Málaga)*. Exposición de la Academia de 1839.

*Aquiles recibiendo la noticia de la muerte de Patroclo*. Compra por la Corona, infante Gabriel de Borbón, figura en el inventario de sus pinturas hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes.

*Ibrahim-El Djerbi o el Moro Santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (Sitio de Málaga)*<sup>155</sup> Compra por la Corona, Isabel II, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870. Palacio Real, Madrid.

TIRADO, Fernando: *Rinconete y Cortadillo*. Exposición Nacional de 1884.

*La Comunión de los condenados a las fieras*. Exposición Internacional de 1892.

TONY DET BERGUÉ: *Rembrandt pintando*. Exposición Nacional de 1862.

TORDESILLAS, Julián: *Miguel Servet descubriendo la circulación de la sangre*. Exposición Nacional de 1884.

TORRAS Y ARMENGOL, Francisco: *Martirio de los santos Servando y Germán*. Exposición Nacional de 1864, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1865.

*La profecía del Tajo*. Exposición Nacional de 1862.

TORRES, Joaquín: *El general Martínez Campos practicando un reconocimiento en el muelle de Barcelona*. Exposición Nacional de 1881.

---

<sup>155</sup> Diferente del cuadro de mismo título llevado por Tejeo a la Exposición de la Academia de 1839.

TORTOSA, Vicente: *El cardenal Cisneros rehusando la bula en que se le nombraba cardenal*. Exposición Nacional de 1860.

UNCETA Y LOPEZ, Marcelino de: *Batalla de Guadalete*. Exposición Nacional de 1858, Consideración de segunda medalla. Compra por el Estado, 1859. Capitanía General de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

*Episodio de la Guerra de África*. Exposición Nacional de 1860.

*Don Juan de Lanuza auxiliado en la capilla por los frailes agustinos y los padres de la Compañía de Jesús*. Exposición Nacional de 1862. Ayuntamiento de Zaragoza.

*Carlos V en Yuste*. Exposición Nacional de 1866.

*Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860*. Exposición Nacional de 1884.

URGELL, Modesto: *¡Dios mío, que solos se quedan los muertos! (Becquer)*. Exposición Nacional de 1878. Compra por el Estado, 1878. Reproducción en grabado por *La Ilustración Católica*, 1885; y *La Ilustración Catalana*, 1885. Museo Provincial de Lugo, depósito del Museo del Prado.

URGELLÉS DE TOVAR, Félix: *Lo corch del comte*. Exposición Nacional de 1881.

URIA Y URIA, José: *El principe don Carlos y el duque de Alba*. Exposición Nacional de 1881, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1887. Universidad Complutense de Madrid, depósito del Museo del Prado.

*El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo*. Exposición Nacional de 1887.

*Lope de Vega en el cementerio*. Exposición Nacional de 1884, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1884. Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

*Hernán Cortés ante Carlos V*. Exposición Nacional de 1890.

USSEL DE GUIMBARDA, Manuel: *Murillo en los capuchinos, pintando la virgen de la servilleta*. Exposición Nacional de 1866.

UTRERA, José: *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo*. Exposición de la Academia de 1847. Compra por la Corona, Isabel II. Reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*, 1847. Monasterio de El Escorial.

VALDIVIESO Y HENAREJOS, Domingo: *Las hijas del Cid*. Exposición Nacional de 1862, Medalla de tercera clase.

*Felipe II presenciando un Auto de Fe*. Exposición Nacional de 1871, Condecoración. Compra por el Estado, 1873. Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

VALLCORBA MEXIA, Cayetano: *Maese Pérez el organista*. Exposición Nacional de 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Ibérica*, 1893.

VALLDEPERAS, Eusebio: *Presentación a Julio Cesar de la cabeza de Pompeyo*. Exposición de la Academia de 1850.

*Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*. Exposición Nacional de 1856.

*Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos*. Exposición Nacional de 1860. Compra por la Corona, Isabel II, 1860. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1860; y *La Ilustración de España*, 1887. Palacio Real, Madrid.

*Toma de Loja por don Fernando el Católico*. Exposición Nacional de 1862. Mención ordinaria. Compra por la Corona, Isabel II, 1860. Reproducción en grabado por *El Museo Universal*, 1863; y *La Ilustración de España*, 1887. Reales Alcázares, Sevilla.

*Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur*. Exposición Nacional de 1864, Consideración de tercera medalla. Compra por la Corona, Isabel II, 1865. Palacio Real, Madrid.

*Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés*. Exposición Nacional de 1866, Consideración de tercera medalla. Museo Municipal de Madrid.

*Tiziano retratando al emperador Carlos V.* Exposición Nacional de 1871.

*Galileo en la Inquisición.* Exposición Nacional de 1876.

VALLÉS, Lorenzo: *El cadáver de Santa Sinforosa extraído del río por su familia.* Exposición Nacional de 1858, Mención honorífica. Reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*, 1858-1859.

*Conversión del marqués de Lombay.* Exposición Nacional de 1864.

*El cadáver de Beatriz de Cenci en San Agelo.* Exposición Nacional de 1864, Medalla segunda clase. Compra por el Estado, 1865. Destruído en el incendio del Museo de la Trinidad del 10 de marzo de 1872.

*Demencia de doña Juana de Castilla.* Exposición Nacional de 1866, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1867. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos.* Exposición Internacional de 1892, Condecoración.

VALLESPIN Y SARAVIA, Ramón: *Batalla de las Navas, en el momento en que el rey de Navarra don Sancho ataca la colina en que se halla la tienda del jefe africano.* Exposición Nacional de 1858.

*Guzmán el Bueno arrojando por los muros de Tarifa la daga con que debía ser muerto su hijo.* Exposición Nacional de 1860.

VALLS, Enrique: *Séneca.* Exposición Nacional de 1887.

VAN HALEN, Francisco de Paula: *Muerte de don Álvaro de Luna.* Exposición de la Academia de 1838. Reproducción en grabado por *El Panorama*, 1838.

*Proclamación de Isabel la Católica en Segovia.* Compra por la Corona, Isabel II, 1843.

*La batalla de los siete condes.* Compra por la Corona, Isabel II, 1847. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.



*La rendición de Granada a los Reyes Católicos.* Compra por la Corona, Isabel II, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

*La entrada de Isabel I en campo cristiano.* Compra por la Corona, Isabel II, 1855, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

*El combate de Garcilaso y Tarfé o Triunfo del Ave María.* Compra por la Corona, Isabel II, 1855, figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

*Batalla de Lucena.* Exposición Nacional de 1856.

*La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narvaez.* Exposición Nacional de 1866.

*La batalla de las Navas de Tolosa.* Exposición Nacional de 1864, Mención ordinaria. Compra por el Estado, 1865. Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado.

VANCELLS, Juan: *Fray Gabriel Téllez.* Exposición Nacional de 1881. Compra por el Estado, 1881.

VARELA, Eulogio: *Berruguete en su estudio.* Exposición Nacional de 1890.

VAYREDA Y VILA, Mariano: *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo.* Exposición Nacional de 1884. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1884; y *La Hormiga de Oro*, 1894.

VEGA Y MUÑOZ, Francisco: *Crucifixión de los mártires del Japón en Nagasaki.* Exposición Nacional de 1864, Mención especial.

*San Hermenegildo, mártir de Sevilla.* Exposición Nacional de 1866.

VELARDE, condesa de: *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo.* Exposición Nacional de 1884.

VÉLEZ CARMONA, M.: *Un pasaje de Gil Blas de Santillana.* Exposición Nacional de 1864, Mención especial.

VERA Y CALVO, Juan Antonio: *Doña Mariana Pineda en el momento de ir al patíbulo*. Exposición Nacional de 1862, Mención ordinaria. Compra por el Estado, Congreso, 1862. Congreso de los Diputados, Madrid.

VERA Y ESTACA, Alejo: *Cayo Graco despidiéndose de su familia*. Exposición Nacional de 1858.

*Entierro de San Lorenzo*. Exposición Nacional de 1862, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1863. Reproducción en grabado por *El Mundo Militar*, 1862; *El Museo Universal*, 1863; *La Ilustración Católica*, 1881-1883; y *La Ilustración de España*, 1886. Ayuntamiento de Huesca, depósito del Museo del Prado.

*Santa Cecilia y San Valeriano*. Exposición Nacional de 1866, Medalla primera clase. Compra por el Estado, 1867. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

*La comunión de las catacumbas*. Exposición Nacional de 1871. Compra por el Estado, 1873. Palacio del Senado, Madrid.

*El último día de Numancia*. Exposición Nacional de 1881. Primera medalla, permutada por la Cruz de Isabel la Católica. Compra el Estado, 1881. Reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*, 1881. Diputación Provincial de Soria, depósito del Museo del Prado.

VERDU, Julián: *La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822*. Exposición de la Academia de 1842.

VICENS COTS, Juan: *La primera hazaña del Cid*. Exposición Nacional de 1864, Medalla de tercera clase. Compra por el Estado, 1865. Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

VILLAPADIERNA, Adolfo de: *La entrevista de Bayona*. Exposición Nacional de 1890.

VILLEGAS Y CORDERO, Ricardo: *Viriato*. Exposición Nacional de 1890.

VILLODAS, Ricardo: *La muerte de Cesar*. 1876, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado 1876. Ayuntamiento de Soria, depósito del Museo del Prado.

*Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros*. Exposición Nacional de 1878, Medalla de segunda clase. Compra por el Estado, 1878. Ayuntamiento de Albacete, depósito del Museo del Prado.

*Victoribus gloria ó Naumaquía en tiempos de Augusto*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de primera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Ibérica*, 1893. Ayuntamiento de Soria.

VINIEGRA, Salvador: *La bendición de los campos en 1800*. Exposición Nacional de 1887, Medalla de primera clase. Compra por el Estado, 1887. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Hormiga de Oro*, 1888.

ZAMACOIS, Eduardo: *Últimos momentos de Cervantes*. Exposición Nacional de 1864.

*Episodio de la Guerra de Independencia*. Exposición Nacional de 1866, Consideración de tercera medalla.

ZAPATER RODRIGUEZ, Juan José: *En las Termópilas*. Exposición Nacional de 1887, Medalla tercera clase. Reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*, 1888.

ZARRAOA, Eustasio de: *Fidelidad de Colón*. Exposición Nacional de 1887.

### 2.3.2. REVISTAS CON REPRODUCCIONES DE CUADROS DE HISTORIA.

En la parte referida al siglo XIX el objeto de estudio no son sólo los cuadros, sino también, y de forma incluso prioritaria, su difusión a través de la prensa ilustrada de la época. En este sentido, habría que considerar también aquí como *corpus* a analizar estas revistas ilustradas. Sin un carácter exhaustivo, estas son las revistas, que incluían ilustraciones gráficas, ya fuese en grabado, litografía o fotografía, de cuadros de historia, aquí analizadas. El orden es el cronológico de aparición, las cifras entre paréntesis indican los años estudiados.

CARTAS ESPAÑOLAS (1831-32).

EL ARTISTA (1835-1836).

EL SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL (1836-1857).

NO ME OLVIDES (1837-1838).

OBSERVATORIO PINTORESCO (1837).

EL SIGLO XIX (1837-1838).

EL PANORAMA (1838-1841).

NO ME OLVIDES (1837-1838).

EL MUSEO DE FAMILIAS (1838-1841)<sup>156</sup>.

ALBUM PINTORESCO UNIVERSAL (1841-1843).

EL MUSEO DE LAS FAMILIAS (1843-1870).

EL LABERINTO, 1843-1845.

EL REFLEJO (1843).

EL SIGLO PINTORESCO (1845-1847).

EL RENACIMIENTO (1847).

LA ILUSTRACION (1849-1857).

EL MUSEO UNIVERSAL (1857-1869).

EL MUNDO PINTORESCO (1858-1860).

LA ILUSTRACION BARCELONESA (1858).

EL MUNDO MILITAR (1859-1865).

EL COCORA (1860).

LA ABEJA (1862-1870).

EL ARTE EN ESPAÑA (1862-1869).

EL MUSEO LITERARIO (1863-1866).

---

<sup>156</sup> A partir de este último año se siguió editando pero bajo el título de *Album Pintoresco Universal*.

EL PERIODICO ILUSTRADO (1865-1866).

EL GLOBO ILUSTRADO (1866-1868).

LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA (1869-1895).

EL CRISTIANO (1870-1879).

LA ILUSTRACION DE MADRID (1870-1872).

ALMANAQUE DE LA ILUSTRACION DE MADRID (1871).

ALMANAQUE DE LA ILUSTRACION (1874-1895).

LA ACADEMIA (1877-1879).

LA ILUSTRACION CATOLICA (1877-1894).

EL MUNDO ILUSTRADO (1879-1882).

LA ILUSTRACION (1880-1883)<sup>157</sup>.

LA ILUSTRACION CATALANA (1880-1894).

REVISTA ILUSTRADA (1881-1883).

LA ILUSTRACION ARTISTICA (1882-1895).

LA ILUSTRACION IBÉRICA (1883-1895).

LA ILUSTRACION. REVISTA HISPANO-AMERICANA (1884-1891)<sup>158</sup>.

LA ILUSTRACION DE ESPAÑA (1884-1887).

LA HORMIGA DE ORO (1886-1895).

LA ILUSTRACION MADRILEÑA (1887).

BLANCO Y NEGRO (1891-1895).

---

<sup>157</sup> A partir de este último año se siguió editando pero bajo el título de *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*.

<sup>158</sup> Es continuación de *La Ilustración*.

LA ILUSTRACION MODERNA (1892-1894).

LA VELADA (1892-1894).

PLUMA Y LAPIZ (1892-1895).

LA GRAN VIA (1893-1895).

### 3. EL CONCEPTO DE IDENTIDAD NACIONAL.

La conciencia de una identidad grupal, de diferenciación entre un ellos y un nosotros, quizás sea tan antigua como la propia conciencia social. Toda percepción del "otro" como diferente, ya sea por aspecto físico, forma de vestir, religión, idioma, etc., conlleva la idea de un nosotros más o menos estanco, de una identidad colectiva. Es incluso probable que no haya existido nunca en la historia de la humanidad grupo humano alguno que no haya sentido la necesidad de distinguirse de otros grupos mediante el uso de un nombre colectivo -a veces reservándose para sí mismos el término "los hombres"-, asumiendo que sus miembros tienen, por definición, más en común entre sí que con los miembros de otros grupos. Pero el sentimiento de identidad nacional, de pertenencia a una nación, a diferencia de los sentimientos tribales o xenófobos, con los que, sin duda, está relacionado, no parece haber existido hasta épocas relativamente recientes, sus orígenes no se remontarían más allá de la Edad Media, y eso forzando al límite el sentido del concepto de identidad nacional. Incluso en nuestros días, se podría afirmar que una amplia mayoría de la población mundial no siente ningún tipo de fidelidad nacional. Estamos ante un sentimiento claramente delimitado en el tiempo y en el espacio: Europa, al menos en sus orígenes, y a partir de los siglos XV y XVI. Como afirma E.H. Carr en su ensayo *Nationalism and After*:

La nación no es una entidad definida y claramente reconocible; no es universal. Está referida a ciertos periodos de la historia y a ciertas partes de mundo. Hoy, en el momento de mayor conciencia nacional de todas las épocas, se podría afirmar que una amplia mayoría numérica de la población del mundo no siente fidelidad a ninguna nación<sup>1</sup>.

Lo novedoso no sería la necesidad de una identidad grupal, que parece congénita en nuestra especie, sino la plasmación, en un tiempo histórico y geográfico concreto, la Europa moderna<sup>2</sup> -en torno a los siglos XVII y XVIII- de esta necesidad en un complejo artefacto

<sup>1</sup> Citado por BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984, p. 27.

<sup>2</sup> Esto no significa, por supuesto, una creación *ex novo*. La nación moderna hunde sus raíces en comunidades de siglos anteriores, es el resultado de un largo proceso de formación, cuyo origen habría que retrotraer, en líneas generales, hasta el medievo. Idea ésta no compartida ni por los "primordialistas", para los que la nación existiría, bajo distintos nombres, desde siempre; ni por los "modernistas", para los que la nación sería un producto, exclusivamente, de la historia moderna. Para las teorías "primordialistas", véase, especialmente, GEERTZ, C., *Old Societies and New States*, Londres, 1963; ARMSTRONG, J. *Nations before nationalism*, Chapel Hill, 1982; y SMITH, A., *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, 1986. El primero defensor de un primordialismo "duro": la nación como un dato objetivo (lengua, sangre, visión del mundo...), como

político-cultural que conocemos con el nombre de nación, y cuyo carácter excluyente le lleva a convertirse en la forma de identidad colectiva por antonomasia y casi única.

Hablar de identidad nacional exige definir previamente qué se entiende por nación. El uso del término en su sentido actual es muy reciente. En su origen, tiene el sentido de descendencia o estirpe<sup>3</sup>, con un marcado carácter biológico, aunque no exclusivo -se puede hablar de la nación de los labradores o de los soldados-, y exento de cualquier connotación jurídica o política. La nación aparece como una entidad natural, cuyas relaciones con el ejercicio del poder, a diferencia de lo que ocurrirá posteriormente, son nulas. La primera vez que el término nación es utilizado para referirse a comunidades socio-jurídicas y no naturales, aunque conviviendo con el sentido de carácter biológico, es en la Baja Edad Media, en los sínodos de la Iglesia, a los que los obispos acuden agrupados por naciones que se corresponden con demarcaciones territoriales, generalmente antiguas provincias romanas, que adquieren así un carácter jurídico-administrativo. Posteriormente, el término comienza a ser utilizado para referirse a comunidades con un cierto sentido político, aunque todavía muy difuso. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en Madrid en 1611, dice de nación que "vale reino o provincia extendida, como la nación española", con lo que parece reducir el término a un sentido estrictamente geográfico, relacionado con la mayor o menor extensión del territorio a que se aplica. Para el *Diccionario de la Real Academia Española*, hasta la edición de 1884 y en la misma línea que Covarrubias, nación es "la colección de los habitantes en alguna provincia, país o reino". Sólo a partir de la edición de este año adquiere carácter político y pasa a significar "estado o cuerpo político que reconoce un centro común supremo de gobierno" y "territorio que comprende, y aun sus individuos, tomados colectivamente, como conjunto"<sup>4</sup>. Lo mismo ocurre en los demás idiomas europeos, en los que

---

evidencia social incuestionable y ahistórica. Armstrong y Smith con un primordialismo más atenuado, en el que los datos objetivos se convierten sólo en punto de partida. Smith llega incluso a distinguir entre etnias y naciones, estas últimas elaboración política e ideológica de los movimientos nacionalistas, pero en cuya construcción los elementos étnicos seguirían conservando un peso determinante. Para las modernistas, KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, Madrid, 1980; ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983; GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988; HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, 1985; y HOBBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, 1991.

<sup>3</sup> Para la evolución lingüística y conceptual del término nación en castellano, MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, 1986, pp. 467-473.

<sup>4</sup> Para un estudio de la evolución del significado del término nación en el Diccionario de la Academia, GARCÍA I SEVILLA, L.L., "Llengua, nació i estat al *Diccionario de la Real Academia española*" *L'Avenc* 19 mayo 1979, pp. 50-55.



hasta el siglo XIX el término será utilizado predominantemente en el sentido de estirpe, grupo étnico o territorio extenso, sin mayores connotaciones políticas<sup>5</sup>.

Incluso en el siglo XIX, el siglo de las naciones y el nacionalismo, el término nación seguirá manteniendo una gran ambigüedad semántica, mezclando criterios lingüísticos, étnicos, políticos, etc.<sup>6</sup>. Para el primer nacionalismo romántico, el que cristaliza en torno a las doctrinas de Herder, la nación es un hecho cultural del que se derivan consecuencias políticas. La nación es definida como una entidad cultural impelida a actuar como entidad política. La cultura se convierte en la base esencial, y única, de la diferenciación nacional. Lo que define una nación es la existencia de una cultura nacional, de una forma específica y única de entender y percibir el mundo natural y social; cultura nacional que se mostraría al individuo con un carácter imperativo, lo que significaba:

no sólo que cada cultura, cada individualidad, tiene un valor incomparablemente único, sino también que se nos ha impuesto el deber de cultivar nuestras propias cualidades peculiares y no mezclarlas o confundirlas con otras<sup>7</sup>.

Ante las dificultades que entrañaba una definición precisa del concepto de cultura, la tendencia fue reducirla a su plasmación lingüística: forman parte de la misma cultura, y por lo tanto de la misma nación, los hablantes de un mismo idioma. Identificación entre idioma y cultura que se vio facilitada por el convencimiento, ya expresado por Herder en su *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, de que la lengua no era sólo un mero vehículo de expresión de pensamiento, sino también elemento básico en la formación de este pensamiento, lo que la convertía de inmediato en límite y frontera de toda forma de cultura. Así para el filólogo alemán Richard Böckh la lengua era el único indicio de nacionalidad significativo, lo que le lleva a considerar como alemanes a todos los germano-hablantes, al margen de su lugar de residencia y también, lo que es más llamativo dada la evolución posterior del nacionalismo alemán, al margen de su raza y cultura. Para Böckh, ya que el yiddish era un dialecto germánico, los judíos askenazis eran alemanes.

Esta idea de la nación definida por la lengua plantea desde sus orígenes múltiples problemas. De hecho, ya en el nacimiento de una de las primeras naciones "modernas", los Estados Unidos de América, a los colonos norteamericanos fundadores de la Unión el elemento idiomático les pareció tan irrelevante que ni siquiera fijaron un idioma nacional para la nueva

---

<sup>5</sup> Para resumen de la evolución del término nación en los diferentes idiomas europeos, HOBBSAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, o. cit., pp. 24-29.

<sup>6</sup> Lo que no impide que la nación tenga una clara proyección jurídico-política al transformarse en la fundamental fuente de legitimidad del Estado moderno.

<sup>7</sup> KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, o. cit., p. 26.

nación. Los ejemplos que muestran cómo la existencia de un idioma común no significa necesariamente una identidad nacional común se multiplican. Uno de los más dramáticos es el de la antigua Yugoslavia. En principio la idea de agrupar en una misma "nación", de considerar una sola nación, a todos los eslavos del sur, un complejo conjunto étnico-religioso-cultural de diferentes pueblos, pero con un idioma común, el serbocroata -hablado en Serbia, Croacia, Bosnia-Herzegovina y Montenegro- o estrechamente emparentado con aquel, el esloveno -Eslovenia- parecía, dentro de estos criterios nacional-lingüísticos, bastante razonable. Pero la posesión de un idioma común, tal como muestran los sangrientos hechos posteriores, resultó ser un elemento de cohesión extremadamente débil frente a otras imágenes mentales más arraigadas en el imaginario colectivo, como pudieran ser, en este caso concreto, la religión, la raza o la historia.

El ejemplo yugoslavo, aunque llamativo por su dramatismo, no es único. Ahí está el de norteamericanos, irlandeses e ingleses, por no hablar de las múltiples naciones hispano-hablantes, para mostrar cómo en muchos casos el idioma puede ser un elemento de identificación nacional completamente marginal. Cabría, incluso, plantearse hasta qué punto, aun dentro de un mismo Estado, el hecho de hablar un mismo idioma supone una misma identidad nacional. Los casos de los irlandeses de habla inglesa, antes de la independencia de Eire, y el de los irlandeses católicos de Irlanda del Norte, en la actualidad, son suficientemente claros al respecto.

En otras ocasiones, aun siendo muy visibles las diferencias lingüísticas, se pueden observar otro tipo de similitudes de no menor importancia desde el punto de vista cultural: formas de vida, historia, instituciones, etc., que pueden cimentar una unidad nacional estable, con un sentimiento de comunidad extremadamente sólido. Suiza sería el ejemplo más obvio.

Por último, los idiomas y grupos lingüísticos son tan ambiguos en su diferenciación, al menos, como las distinciones étnicas, de forma que el único criterio objetivo para determinar la existencia de un idioma diferente, y por lo tanto de una nación diferente, sería, en muchos casos, la conocida y cínica afirmación de que un idioma es un dialecto con un ejército detrás.

Incluso desde una perspectiva estrictamente científica, y ateniéndonos a la definición de Saussure de la lengua como un sistema coherente en sí mismo, el problema es enormemente complejo. Todos los grandes idiomas modernos, quizás salvo el esperanto, son un sistema de sistemas -de alguna forma todos somos políglotas-, con variaciones en el espacio (dialectos regionales), en el tiempo (evolución histórica de los idiomas), en la sociedad (dialectos sociales) e, incluso, en la situación concreta de cada hablante. En este *continuum* espacio-social-temporal, ¿dónde está el límite? ¿En qué momento el latín "degradado" de los montañeses del

norte de España dejó de ser latín -suponiendo que lo fuese alguna vez- y pasó a ser castellano?. La repuesta obvia parecería ser que a partir del momento en que la comunicación dejase de ser posible con otros latino-hablantes y por el contrario fuese posible con los castellano-hablantes actuales. Pero la realidad es que este límite es una mera ficción, no existe una comunicabilidad perfecta, existen grados de comunicación, o de incomunicación, -como puede comprobar cualquiera que intente entenderse, sin conocer los idiomas respectivos, con un italiano y con un ruso-, incluso dentro de grupos con una aparente e indiscutible unidad lingüística: el poema del *Mío Cid* puede ser perfectamente comprensible para un castellano-hablante madrileño de un determinado estrato cultural -el autor del poema y el hipotético lector hablarían el mismo idioma- pero perfectamente incomprensible para otro castellano-hablante madrileño de un estrato cultural diferente, el autor del poema y el, éste más, hipotético lector ¿no hablarían ahora el mismo idioma? ¿pero sí ambos lectores?

La realidad es que una parte significativa de los grandes idiomas nacionales de Europa mantienen una relación con la nacionalidad justamente inversa a la que preconizan los nacionalistas: es la entidad política de la nación, el Estado en sentido amplio, la que crea o inventa un idioma a su medida, elevando uno de los dialectos existentes a la categoría de idioma nacional y convirtiéndolo, posteriormente, en base y fundamento de la nacionalidad<sup>8</sup>. No es el idioma el que hace la nación, sino el Estado-nación el que "crea" los idiomas nacionales. Esto ya lo supo ver Kautsky, aunque para él fueran los comerciantes los protagonistas principales y no el Estado, quien, en contra de uno de los mitos románticos por excelencia, especialmente activo en la época en que le tocó vivir, el de la lengua como factor originario que proporciona a un pueblo sus señas de identidad, mantuvo justamente la tesis contraria: la lengua nacional como resultado del proceso de transformación de un orden tradicional en un orden nacional. La lengua nacional sería la lengua de los comerciantes, que habría desplazado tanto al latín como a otras lenguas y dialectos, creando así "una lengua nacional frente al dialecto de los distritos" -palabras de Kautsky-, mediante la cual sería posible construir una literatura y un arte nacional<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Una vez que un "dialecto" es convertido en "idioma", o mejor percibido como idioma por sus usuarios, se desencadena un proceso expansivo, una especie de círculo vicioso -o virtuoso, depende de la perspectiva- que tiende a avalar su condición de idioma: aumento del prestigio= aumento de los campos de uso=necesidad de perfeccionamiento del idioma=mayor formalización sintáctica y aumento de la riqueza léxica=idioma más rico=aumento del número de usuarios= aumento del prestigio. Obviamente el proceso será justamente el contrario en el caso de idiomas o dialectos no elevados a la categoría de lenguas nacionales.

<sup>9</sup> La única objeción que cabría poner a Kautsky es su sobrevaloración del papel de los "comerciantes" y no hacer referencia al importante papel en la configuración de una lengua nacional, al menos en aquellas naciones de raíz estatal, al Estado y los funcionarios estatales. Otro factor de importancia capital, que Kautsky tampoco toma en consideración, en este proceso de "invención" de una lengua nacional es el aumento de la alfabetización. En la fase de conflictos religiosos iniciada en Europa a principios del siglo XVI, tanto el protestantismo como la Contrarreforma hicieron aumentar la alfabetización -como medio propagandístico- entre las clases medias, alfabetización que se lleva a cabo en lengua vernácula, pero no en toda lengua

Los ejemplos históricos concretos que se pueden poner en apoyo de esta teoría son interminables<sup>10</sup>. Sería el caso de Italia, donde, recién producida la unificación, y salvo las regiones ¿o naciones? de Romagna y Toscana, apenas el 8 por 1.000 de la población hablaba el dialecto toscano, idioma nacional una vez que tuvo un ejército detrás<sup>11</sup>; el de Francia, donde todavía en 1863, después de varios siglos de historia común, un 25% de la población no hablaba francés y casi la mitad de los niños en edad escolar tenían una comprensión reducida de la “lengua nacional”<sup>12</sup>; el de Hungría, donde en 1902 sólo una tercera parte de sus aproximadamente 12.000 municipios eran exclusivamente magiarhablantes -el resto se repartía entre unos 4.000 municipios en los que se hablaban dos idiomas, 3.000 con tres, 1.000 con cuatro y unos pocos en los que se superaban los cinco idiomas por municipio<sup>13</sup>-; el de Irlanda, donde el gaélico, a pesar de ser utilizado por un porcentaje despreciable de la población como lengua de comunicación es considerado como lengua nacional; o, para poner un ejemplo de “naciones sin Estado”, del País Vasco, en el que se dan dos fenómenos enormemente reveladores de todo lo que se viene diciendo: se considera como elemento de identidad nacional clave un idioma hablado por menos de una cuarta parte de la población, y, además, este idioma ha debido previamente ser normalizado, inventado, el euskera batua, para poder ser utilizado como idioma nacional. Las instituciones vascas no estarían, de hecho, haciendo otra cosa que repetir el mismo proceso que, de forma menos nítida y más dilatada en el tiempo, han llevado a cabo todos los Estados con sus respectivos idiomas “nacionales” -proceso en el que habría que incluir la presión del poder político a favor de aquel idioma o variante dialectal considerado como nacional hasta conseguir la ansiada unidad lingüística-. Lo relevante del caso vasco es que -al margen de que su contemporaneidad permite análisis actuales de procesos históricos desarrollados en espacios temporales mucho más dilatados- refleja de forma muy obvia como no es el idioma el que determina la nación, es la creencia en la existencia previa de una nación con unas determinadas características lingüísticas la que determina cual debe de ser el idioma

---

vernácula. Es una sola forma de lengua vernácula la que se extiende desde las comarcas originales a consta de otros dialectos y lenguas, creando así la ficción de una lengua nacional.

- <sup>10</sup> Cabría incluso afirmar que lo normal en los espacios político administrativos premodernos, aquéllos previos a la hegemonía del Estado-nación como forma de organización política, es la ausencia de uniformidad lingüística ya que ésta es sencillamente inconcebible en sociedades sin educación primaria obligatoria, salvo para una élite muy restringida.
- <sup>11</sup> Véase ROMANO, S., *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, París, 1977, cap. 3; y SOLDANI, S., “The Conflict between Church and State in Italy on Primary Education in the Period Following Unification (1860-1877)”, en FRIJHOFF, W. (Compilador), *L'Offre d'École. Elements pour un Étude Comparée des Politiques Educatives au XIX<sup>e</sup> Siècle*, París, 1983, p. 108.
- <sup>12</sup> WEBER, E., *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Londres, 1979, p. 79.
- <sup>13</sup> Para estos datos sobre Hungría, BOURDET, Y., *Proletariado y culturas nacionales*, citado por BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismos y naciones en Europa*, Madrid, 1994, p. 79.

nacional, al margen del que realmente hablen los miembros de la nación. Los nacionalismos lingüísticos cuyo idioma "nacional" es minoritario en el interior de su propia nación se enfrentan a esta dramática paradoja recurriendo a una especie de interpretación justiciera de la historia: la lengua de la nación, y por ende la extensión de la nación misma, es la antigua lengua perdida - mejor si esta pérdida se puede atribuir a un enemigo externo-. Interpretación que, al margen de una curiosa concepción organicista en la que el derecho de los muertos prevalece sobre el de los vivos<sup>14</sup>, plantea un irresoluble problema lógico: dado que tanto los idiomas como las fronteras lingüísticas han estado sometidos a continuos cambios y mutaciones ¿qué momento histórico concreto se toma como punto de referencia para definir la nación y la que debe de ser su lengua nacional? ¿hace un siglo? ¿dos? ¿mil años? ¿por qué un siglo y no cinco? La cuestión está lejos de ser banal, en función de la respuesta que se le dé estaríamos definiendo fronteras nacionales diferentes e idiomas nacionales diferentes en el interior de esas fronteras. Estaríamos incluyendo, o no, a Álava en la nación Vasca; estaríamos considerando, o no, al árabe como el idioma nacional de los granadinos;... y así hasta el absurdo más absoluto. Parece obvio que no se trata de un problema lingüístico sino de un problema de conciencia nacional.

Sin embargo, la idea de la lengua como elemento objetivo de definición nacional va a gozar de gran predicamento en la Europa romántica, particularmente entre los nacionalistas de naciones sin Estado, pero no sólo. No en vano la búsqueda de una singularidad cultural capaz de distinguir entre un "ellos" y un "nosotros" encontraba su mejor recompensa en unos hechos lingüísticos inmediatamente reconocibles y de innegables posibilidades a la hora de generar un sentimiento de solidaridad hacia dentro y de disimilitud hacia fuera.

En muchas ocasiones la lengua se solapa con la raza como elementos de identificación nacional, aunque la utilización de este último concepto, dado su desprestigio científico, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, tiende a ser mucho más larvada. Esto no debe hacernos olvidar que el concepto de raza fue de uso habitual en los orígenes del nacionalismo<sup>15</sup>, de hecho en toda la cultura europea del XIX, donde la utilización de categorías de análisis de

---

<sup>14</sup> Y que da origen a afirmaciones tan pintorescas como ésta del manifiesto del PNV con motivo del Aberti Eguna de 1992: "No entendemos al vasco que no ama su lengua, aun cuando la haya perdido". ¿Cómo se puede perder, salvo que partamos de la negación del individuo como ente autónomo, algo que personalmente nunca se ha tenido?

<sup>15</sup> Para algunos estudios sobre las relaciones entre racismo, nacionalismo e identidad nacional, BARZUN, J., *Race, a Study in Superstition*, Nueva York, 1937; SNYDER, L., *Race, A History of Modern Ethnic Theories*, Nueva York, 1939; WEIL, G., *Race et nation*, París, 1939; BOAS, F., *Race, language and Culture*, Nueva York, 1955; BAILEY, F.G., *Tribe, Caste and Nation*, Manchester, 1960; POLIAKOV, L., *Le mythe aryen. Ensaie sur les sources du racisme et des rationalismes*, París, 1971; BELL, W. y FREEMAN, W. (ed.), *Ethnicity and Nation-Building. Comparative, International and Historical Perspectives*, Beverly Hills, 1974; BAKER, D.G., *Race, Ethnicity and Power*, Londres, 1983; SMITH, A., *The Ethnic Origins of Nations*, o. cit.; y KELLAS, J., *The Politics of Nationalism and Ethnicity*, Londres, 1991.

tipo racial es harto frecuente -hay que tener en cuenta que, desde la perspectiva de los movimientos nacionalistas, las teorías raciales proporcionaban una base científica a la diferenciación nacional aparentemente mucho más sólida que la etérea especificidad cultural-<sup>16</sup>; que sigue formando un substrato ideológico importante en la cultura popular<sup>17</sup>, donde la idea de que en esencia una nación es una comunidad que posee una identidad étnica está ampliamente extendida; que su rigor científico no es mayor ni menor que el de idioma, posee el mismo carácter cuyuntural e histórico<sup>18</sup>; que en muchas ocasiones lo que se hace es sustituir, de forma vergonzante, el término raza por el moralmente más presentable de etnicidad; y, por último, que se tiende a establecer una relación muy directa entre ambos: la lengua es diversa porque es distinto el tronco racial de cada pueblo<sup>19</sup>.

Raza, lengua y cultura, juntos o separados, han sido históricamente la base de cualquier definición objetiva de nación. Elementos que no permiten, sin embargo, una delimitación objetiva y racional del concepto de nación. La dificultad deriva, tal como se adelantó en la introducción, de la imprecisión conceptual del término en sí. Como la mayoría de los mitos ideológicos -cabría incluso afirmar que como todos- el concepto de nación forma parte del campo de las creencias y no del de las ideas, campo en el que la imprecisión conceptual es prácticamente una necesidad ontológica, lo que, dicho sea de paso, no afecta para nada a su eficacia social. Esto explicaría la imposibilidad de establecer una definición, precisa y concreta, del hecho nacional y la necesidad de recurrir a percepciones subjetivas: la identidad nacional como una creencia colectiva de los individuos que componen la nación.

<sup>16</sup> Para un análisis en profundidad de este aspecto, véase TALMON, J., *Myth of the Nation and Vision of Revolution*, New Brunswick, 1991.

<sup>17</sup> Un ejemplo muy claro de lo que aquí se viene diciendo es el de Gran Bretaña, donde el uso genérico del término *black* para referirse a las minorías no inglesas denota una fuerte "racialización" de lo que se entiende por comunidad nacional. Y esto, desde cualquier lado del espectro ideológico: se lucha por los derechos de la minorías en la *Comisión for Racial Equality*, y se aboga por su expulsión desde la *Racial Preservation Society*. Y es que, tal como afirman Couper y Martuccelli, "el nacionalismo británico aparece recorrido por una continua tensión, que lleva frecuentemente a una gran la ambigüedad, entre los términos nación y raza, lo que da origen a una imagen a la vez cultural y biológica de la nación", citado por QUIJADA, M., "Nación y pluriculturalidad", *Revista de Occidente*, 161, 1994, p. 72. No sólo en el nacionalismo británico, cabría añadir, en un nacionalismo tan poco proclive a una identidad racial como el español las referencias a la raza y a la sangre son habituales en el lenguaje cotidiano, por no hablar de la celebración de el día de la raza.

<sup>18</sup> El término hispano, de claro contenido étnico en los Estados Unidos, carece completamente de sentido fuera de este contexto.

<sup>19</sup> Esta identificación entre raza e idioma alcanzó su máxima expresión en el nacionalismo alemán, siendo Schelegel quien más nitidamente expuso estas conexiones entre lengua y raza. Éste, según Hayes, "en sus estudios filológicos expuso la teoría, tan inmediatamente influyente como errónea, de que las "razas" están diferenciadas por la lengua y que a más vieja y pura es una lengua, más vieja y pura es una raza y la nacionalidad del que la habla" (HAYES, C., *The Historical Evolution of Modern Nationalism*, Nueva York, 1931, p. 105). De forma más genérica, tal como señala Kedourie (KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, o. cit., pp. 75 y ss.) la identificación entre raza y lengua es habitual en la práctica totalidad de los nacionalismos de tipo cultural.

En esta línea de la identidad nacional como concepto subjetivo, Gellner, en *Naciones y nacionalismo*, da dos definiciones de nación, consideradas insuficientes por él mismo, pero que pueden servir de punto de partida. Según la primera, que podemos llamar cultural, ésta todavía “objetivista”:

dos hombres son de la misma nación si, y sólo si, comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y pautas de conducta y comunicación<sup>20</sup>.

Suele haber, de hecho, un cierto consenso en considerar a la nación como una unidad cultural, y los temas culturales han adquirido una importancia cada vez mayor en el nacionalismo moderno<sup>21</sup>. El problema es que las definiciones de cultura son, desde el punto de vista antropológico, como apunta el propio Gellner, “complicadas e insatisfactorias”<sup>22</sup>, con lo que volveríamos a empantanarnos en el mismo problema de la lengua como elemento de definición nacional, pero ahora a una escala superior<sup>23</sup>.

Para la segunda, la que podemos denominar como voluntarista,

dos hombres son de la misma nación si, y sólo si, se reconocen como pertenecientes a la misma nación...Es ese reconocimiento del prójimo como individuo de su clase lo que los convierte en nación, y no los demás atributos comunes, cualesquiera que puedan ser, que distinguen a esa categoría de los no miembros de ella<sup>24</sup>.

Definición muy cercana en su espíritu a lo escrito, ya en 1960, por Rupert Emerson<sup>25</sup>, para quien la afirmación más simple, y da a entender que única, que puede hacerse de una nación es que es un conjunto de personas que sienten que son una nación, que se sienten miembros de un grupo humano al que atribuyen la categoría simbólica de nación. Definición que se incluiría dentro de una concepción voluntarista de la identidad nacional, que tradicionalmente se ha considerado como “francesa” o política, frente al nacionalismo germánico de tipo étnico-cultural, y que tendría su expresión más clara en Renán y su idea del plebiscito cotidiano<sup>26</sup>. Nacionalidad plebiscitaria que supor e grupos humanos, definidos por el anonimato colectivo, miembros de una comunidad nacional sin grupos intermedios y a la que se

<sup>20</sup> GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit., p. 20.

<sup>21</sup> Aunque es, a este respecto, llamativo el escaso papel de los factores culturales en la creación de las nuevas naciones americanas, tanto en la parte iberoamericana como en la anglosajona.

<sup>22</sup> GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit., p. 20.

<sup>23</sup> Los nacionalistas han solventado el problema recurriendo a identificar una cultura a partir únicamente de alguno de estos rasgos, seleccionando justamente aquellos que no se solapan con los de otras culturas vecinas; desde la arquitectura hasta la danza, pasando por la gastronomía o las fiestas populares, cualquier elemento es válido para marcar esa especificidad nacional, siempre que determine diferencias, en caso contrario se considerará como algo foráneo y ajeno al ser nacional.

<sup>24</sup> GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit., p. 20.

<sup>25</sup> EMERSON, R., *From Empire to Nation: The Rise of Self Assertion and African Peoples*, Cambridge, 1960.

<sup>26</sup> “L'existence d'une nation est un plébiscite de tous les jours” (RENAN, E., *Qu'est-ce qu'une nation?*, París, 1882).

pertenece de forma voluntaria. Lo llamativo es que para llegar a esta situación sería necesario un proceso previo de ruptura de viejas identidades, basadas en la lengua, la raza o la cultura<sup>27</sup>, es decir de destrucción de los viejos conceptos de nación. La idea de nación en Renan supondría, llevada a sus últimas consecuencias, el rechazo de lo que habitualmente entendemos como nación y, sobre todo, de lo que el nacionalismo cultural entiende por nación. Pero sólo de forma aparente, en la practica este plebiscito cotidiano se ejerce dentro de entidades que previamente se reconocen a si mismas como unidades colectivas culturales, se ven a sí mismas como naciones culturales, y con respecto a las cuales se genera un claro sentimiento de pertenencia y de emotividad. No es tanto la ruptura de viejas identidades como la conversión de alguna de estas en hegemónica.

Usaré el termino nación en un sentido, en principio bastante cercano al de Renan, de unidad colectiva que se reconoce a sí misma como una nación<sup>28</sup>, de conjunto de personas que sienten que son una nación; pero teniendo en cuenta que en este verse a sí misma como nación suele estar implícita la idea de que se posee una misma cultura, una misma raza o se comparte un mismo territorio<sup>29</sup>; o, de forma más abstracta, un componente cognoscitivo de existencia del grupo como tal. No hay que olvidar que en este reconocerse como miembro de una nación subyace la idea de una realidad objetiva, definida en términos esencialistas: la nación es el conjunto de todos los individuos que tienen determinadas características, determinada "cultura", diríamos. Realidad objetiva que adquiere un carácter intemporal, puesto que los rasgos que definen a la nación son rasgos inmemoriales, más allá del tiempo y del espacio, que siguen siendo propios del grupo, aún en el caso de que determinados miembros no los posean en la actualidad<sup>30</sup>.

La conciencia de la propia especificidad cultural introduce un matiz interesante en esta definición voluntarista, ya que si uno es hijo de su cultura, ésta acaba por tener rasgos tan

<sup>27</sup> Las explicaciones de Renan sobre cómo se produjo este proceso de uniformización cultural que permitió el nacimiento de las naciones modernas en Europa es poco convincente, pero esto no interesa aquí, como tampoco el hecho de que esta homogeneización cultural francesa, puesta por él como ejemplo frente a la heterogeneidad étnica y religiosa del imperio otomano, ejemplo de no nación, no era tan completa en esa época como quiere hacer ver. Para un estudio de la heterogeneidad cultural en Francia todavía a finales del XIX, WEBER, E., *Peasants into Frenchmen*, Londres, 1979.

<sup>28</sup> Definición tautológica pero que permite una gran flexibilidad de análisis.

<sup>29</sup> De hecho, el plebiscito cotidiano de Renan habría que verlo más como una elección determinada por la propia cultura a la que se pertenece. Es, salvo casos especiales, más una fatalidad que una elección.

<sup>30</sup> Ejemplo prototípico de esto sería el del nacionalismo vasco, que hace del eusquera el elemento central de la nación vasca; a pesar de que la mayoría de los vascos actuales no posean esta lengua, en términos nacionalistas "la han perdido". Es obvio que sólo serán vascos verdaderos si la recuperan. No es menos obvio la arbitrariedad que esta definición entraña, pero en todo caso es un buen ejemplo de este carácter "objetivo" e intemporal que el concepto de nación asume en la práctica. Sobre el uso de la lengua como elemento determinante en la identificación nacional vasca, véase, especialmente, PÉREZ-AGOTE, A., *El nacionalismo vasco a la salida del franquismo*, Madrid, 1987, pp. 18 y ss.



determinantes como los de la raza o la sangre, aunque con una diferencia importante: la imprecisión del concepto de cultura permitiría justificar identidades nacional-culturales en número prácticamente infinito<sup>31</sup>. Lo que vendría a confirmar la idea de las naciones, no como realidades objetivas<sup>32</sup>, sino como invenciones colectivas, como adscripciones subjetivas. Todos los rasgos diferenciales de carácter objetivo que pueden definir una nación: lengua, costumbres, raza..., resultan inermes hasta el momento en que son asumidos como tales por la propia comunidad. Tal como afirma Pérez Agote.:

la existencia o no de un agregado social no depende de la existencia del rasgo objetivo social, sino de la percepción de éste como un signo diferencial<sup>33</sup>.

Percepción que, para ser operativa, no debe quedarse en la mera proyección subjetiva de unas diferencias más o menos objetivas, sino que tiene que asumir un carácter colectivo, de aquí la importancia en el desarrollo de una identidad nacional de los mecanismos de producción y reproducción de la conciencia social: elites intelectuales, sistemas de enseñanza, medios de comunicación de masas, hitos históricos, mitos, símbolos, rituales de cohesión...

El origen de estas unidades colectivas, según los propios nacionalistas, habría que buscarlo en la historia, que en un proceso lento pero inexorable de adaptaciones geográficas, mezclas étnicas -en otros casos pureza racial- y experiencias históricas iría forjando el alma de los pueblos. Pero subyace siempre una cierta idea de perennidad ahistórica que tiende a prolongar las raíces de la nación en la noche de los tiempos y a considerarlas tanto entidades naturales como históricas. Las historias nacionales tienden, de hecho, a incluir como propias épocas muy anteriores al nacimiento de esa nación. La nación parece prolongarse más allá del tiempo y la historia<sup>34</sup>; corolario lógico que reafirmaría su carácter objetivo, al margen de la voluntad individual. El paradigma básico de lo nacional es de tipo orgánico: "La nación es una planta de la naturaleza" llegará a escribir Herder en su *Filosofía de la Historia*, argumento que descansa, en último lugar, en una metáfora de cuerpo vivo, crecido en el tiempo y en el espacio, histórico y cambiante, pero fiel a su propia mismidad. Concepción que aboca, necesariamente, en la personalización de la nación. La nación es una persona en la que se funden la naturaleza y

<sup>31</sup> Diferencia, por otra parte, más aparente que real, en la práctica cualquier población puede ser dividida "étnicamente" de diferentes maneras; en muchos casos las divisiones étnicas son meras divisiones culturales.

<sup>32</sup> Por supuesto que no es ésta la visión de los diferentes nacionalismos, para los que la cultura nacional es una realidad objetiva, una "comunidad de destino" en palabras de Otto Bauer, uno de los primeros marxistas en aceptar la existencia de realidades nacionales.

<sup>33</sup> PÉREZ AGOTE, A., *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*. Madrid, 1986, p. 3.

<sup>34</sup> La atribución de caracteres españoles a personajes de la antigüedad clásica como Séneca o las continuas referencias a los tres emperadores romanos "españoles", por referirnos únicamente al caso de España, serían un buen ejemplo de esto.

la historia, y reacciona como un individuo, es feliz y desdichada, triunfa y fracasa<sup>35</sup>. Carácter personal que contribuye a darle ese aspecto cálido del que habla Hayes<sup>36</sup>.

El carácter "natural", primordialista, de la nación es el eje central de la mayor parte, por no decir todas, de las ideologías nacionalistas, incluidas las basadas en naciones políticas. Así, por poner algunos ejemplos, el historiador y nacionalista checo Palacky oponía las sociedades libres y naturales eslavas a la artificiosidad de las conquistas magiares y alemanas; Fichte, en su intento de purificar la lengua alemana, lo que preconiza es una vuelta al alemán natural, libre de influencias extranjeras; Jomo Kenyatta defenderá la circuncisión de los kikuyu por considerarla algo natural frente a la artificiosidad de las influencias europeas, y así un largo etcétera. Es difícil entender por qué la guerra y la conquista deben ser considerados fenómenos antinaturales, desde un punto de vista histórico y sin entrar en juicios morales, ni tampoco por qué estas supuestas entidades naturales se fosilizan como tales en un momento de su historia que deviene en un estado natural, frente a otras que se consideran antinaturales. Pero la oposición entre lo natural y lo antinatural es un ingrediente central de la ideología nacionalista, hasta el punto, sorprendente en un momento en que los nacionalismos culturales parecen hegemónicos, que para uno de los padres fundadores de las modernas ideologías nacionalistas, el alemán Herder, la cultura hace los estados, pero no las naciones, las naciones las hace la naturaleza.

La idea de perennidad remite, en último término, a una visión consanguínea<sup>37</sup>. Se es miembro de tal nación por que se descende de ancestros comunes<sup>38</sup>, por que se forma parte de un mismo grupo étnico. Todo el universo mental de la nación descansa, además de en una metáfora orgánica, en otra de tipo familiar: la patria, derivado del "pater" latino; la madre patria, esa especie de incongruencia semántica pero de inequívoco carácter totalizador; el propio término de nación, etc.<sup>39</sup>. Algo que aparece todavía mucho más claro en los pueblos primitivos, cuya identidad colectiva se articula en la existencia de un antepasado común. Para las grandes naciones modernas, cuya idea de nacionalidad es más geográfica que sanguínea, la identificación de antepasados es siempre difícil: los antepasados son tanto los conquistados

<sup>35</sup> Esta personalización de la nación es muy clara en una obra como la de Michelet.

<sup>36</sup> Véase HAYES, C., *El nacionalismo, una religión*, México, 1966.

<sup>37</sup> Sobre este aspecto, vease especialmente KOHN, H., *The Idea of Nationalism*, Nueva York, 1969, e IGNATIEFF, M., *Blood and Belonging*, Londres, 1993.

<sup>38</sup> A lo largo del siglo XIX los conceptos de raza y nación tienden a utilizarse como sinónimos; el desprestigio posterior de las teorías racistas ha limitado el uso de la palabra raza, aunque en la aceptación común de rasgos nacionales hereditarios sigue subyaciendo esta visión racial. Para la importancia de la idea de raza en la ciencia del XIX, LLOBERA, J. R., *Caminos discordantes. Centralidad y marginalidad en la historia de las ciencias sociales*, Barcelona, 1989.

<sup>39</sup> A pesar del carácter territorial que, como vimos más arriba, tiene este concepto en la cultura europea.

como los conquistadores, tanto los grupos sociales dominantes como los dominados. La solución a este dilema sigue estrategias diversas: mantener una idea de antepasados colectivos, la historia de la nación como una historia de los ancestros de esa nación, y seguir por lo tanto con la metáfora familiar; seleccionar unos antepasados y rechazar otros (Viriato es español, los romanos no, por poner un ejemplo); y descartar toda división interna dentro del grupo nacional. Y me estoy refiriendo, por supuesto, al plano de las creencias. Esta idea de filiación genética puede ser completamente ficticia, lo que no evitará que sea operativa; incluso en el caso de una tribu, y contrariamente a lo que se tiende a pensar, sus miembros saben a menudo que son ficticias, lo que no impide su eficacia integradora. Por lo demás, este biologicismo conceptual del término nación ofrece la ventaja añadida de convertir el sentido de pertenencia al grupo nacional, y frente a todas las demás formas de identificación colectiva<sup>40</sup> -posiblemente con la única excepción de las relaciones madre-hijo- en un sentimiento natural, no de definición social, lo que, entre otras cosas, favorece su preeminencia frente a otras formas de identidad colectiva.

El carácter étnico es más discutible en el nacionalismo voluntarista de tipo político, el surgido en torno a la Revolución Francesa y Americana, y que para simplificar llamaremos de modelo francés. En los Estados Generales convocados en 1789, el Tercer Estado rompe con el concepto anterior de nación y se considera excluido de la nación política, tal como había sido entendida anteriormente, distinguiendo las libertades de la nación legal, basadas en privilegios históricos que se rechazaban expresamente, de las de la nación real, basadas en el derecho natural. La Asamblea nacional culmina el proceso declarando a la nación real como la única fuente de poder legítimo. Tanto para la Asamblea como para la posterior Constitución de 1791 quedaba claro que la idea de nación no se refería a un grupo especial de personas con una identidad cultural común, sino a un grupo de ciudadanos con una humanidad común. Para los hombres que hicieron la Revolución, la nación era una categoría político-administrativa, un agregado de individuos capaces de participar en la vida política común. El concepto básico de la Revolución francesa no era el de francés, sino el de ciudadano. Es significativo, a este respecto, que David, el pintor de la Revolución por excelencia, sea autor de numerosos cuadros de tema histórico, pero no de historia de Francia, sino de historia de la humanidad y sus valores cívicos. Una humanidad que se plasma en las virtudes de la Roma republicana, *Juramento de los Horacios, Las Sabinas*; de Esparta, *Leonidas en las Termópilas*; o de figuras contemporáneas, *Marat muerto*. Pero no lo es menos el que pocos años más tarde, reflejo de los nuevos tiempos, Napoleón escriba a su hermano Luciano declarándole que asume la legitimidad de Francia desde Carlomagno a Luis XIV. En este cambio, en el corto periodo que va de los albores de la Revolución a Napoleón, se plasma el camino recorrido desde un

---

<sup>40</sup> Todo individuo puede formar parte a la vez de múltiples grupos de pertenencia.

nacionalismo totalmente voluntarista a otro marcado por la historia y la cultura, heredero de una determinada imagen histórica de Francia.

Incluso en la propia gestación de la idea de nación en el periodo revolucionario se pueden apreciar vagos rasgos étnico-culturales. Sieyes<sup>41</sup> acepta la existencia de una nación francesa que identifica con el tercer estado y que en última instancia parece previa a la voluntad de los individuos. Incluso se hace eco de una idea, ampliamente extendida en el siglo XVIII, que veía en los nobles a los descendientes de los francos y al tercer estado de los galos, "Todo franco fue gentilhomme, todo galo fue plebeyo, siendo los nobles descendientes de los francos", escribirá Boulainvilliers<sup>42</sup>. Sieyes no se detiene mucho en ella, de hecho no parece tomarla demasiado en serio, pero no deja de ser curioso que la conclusión de su panfleto sea que sólo el tercer estado es la nación, es decir los herederos de un único grupo étnico, y que la Revolución sólo venía a devolver a sus legítimos dueños, es decir, los galo-romanos autóctonos, subyugados por los guerreros francos de origen germánico, lo que les correspondía<sup>43</sup>. Gobineau irá mucho más lejos y hablará de "orgullosos galos de cabeza redonda".

No se deben exagerar estas tendencias, dado el carácter universalista de la Revolución Francesa, que parece obvio en la medida en que se puede elegir ser francés. Pero tampoco hay que olvidar el que el cuerpo al que la gente elegía pertenecer era claramente el de un estado-nación particular, con rasgos étnico-culturales claramente definidos y que nadie pone en cuestión; así como que un número significativo de jacobinos no mostraban ninguna confianza hacia aquellos que no habían aprendido francés.

Hemos observado que el dialecto llamado bajo bretón, el dialecto vasco y las lenguas alemana e italiana han perpetuado el reino del fanatismo y la superstición, reverenciando la dominación de sacerdotes y aristócratas, y favorecido a los enemigos de Francia<sup>44</sup>.

Más interesante fue la evolución posterior. Aquellos valores universales acabaron siendo considerados como los auténticos valores del espíritu nacional francés, tanto frente al exterior como a la reacción interior, de forma que:

<sup>41</sup> SIEYES, E., *¿Qué es el tercer estado? Ensayo sobre los privilegios*, Madrid, 1989.

<sup>42</sup> Citado por FURET, F., *L'atelier de l'histoire*, Paris, 1982, p. 173.

<sup>43</sup> En el caso de Sieyes está técnica de exclusión que supone apartar del cuerpo nacional a todos los poseedores de privilegios, que además se consideran a sí mismos francos frente a los galos plebeyos, habría que situarlo en un contexto histórico de lucha política, por lo que no deja de tener un cierto carácter retórico. El concepto de nación en Sieyes sería "la expresión ideológica de una situación histórica concreta" (GARCIA PELAYO, M., *Derecho constitucional comparado*, Madrid, 1984, p. 465).

<sup>44</sup> Declaración de Barère, miembro de la Convención, citado por HAYES, C., *The Historical Evolution of Modern Nationalism*, Nueva York, 1931, p. 65. Ver también HOBBSBAWN, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, 1991, especialmente el capítulo I.

la lengua francesa, un sistema uniforme de administración y de leyes y un gobierno muy centralizado, se consideraron encarnaciones tanto de valores universales como de espíritu nacional<sup>45</sup>.

Todo ello configura, en última instancia, una idea de nación francesa de tipo cultural y no político, de inspiración sustancialmente revolucionaria y con una historia nacional coherente - obra en gran parte de Michelet- capaz de justificar la especificidad de lo francés en el contexto mundial, que estará en la base del nacionalismo republicano francés. Idea en la que la nación francesa aparece recubierta de todos los atributos de una nación cultural, incluido el mito de una peculiar misión histórica de tipo progresista y humanitario<sup>46</sup>.

A esto habría que añadir la existencia de un sentimiento de etnicidad latente en la concepción nacional de una parte significativa de los franceses, que estallará de forma virulenta en el caso Dreyfus.

Por otra parte, la reacción conservadora contra la Revolución, dentro y fuera de Francia, se centrará en demostrar el carácter único de cada sociedad y, por lo tanto, en la imposibilidad de aplicar principios universales a países diferentes, con lo que la refutación de los principios revolucionarios ejercerá una importante influencia en el desarrollo de la ideología nacionalista posterior, incluso dentro de la propia Francia, al sacramentalizar el carácter irreductible y único de cada comunidad<sup>47</sup>. Tal como lo expresó Maistre:

La constitución de 1795, exactamente igual que sus predecesoras se hizo para el hombre, pero no existe tal cosa en el mundo. He visto a lo largo de mi vida franceses, italianos, rusos, etcétera; sé también, gracias a Montesquieu, que uno "puede ser persa". Pero en cuanto al hombre, declaro que no le he conocido en toda mi vida. Si existe, es para mí desconocido<sup>48</sup>.

La conclusión sería que esta diferenciación entre nación cultural y nación política es más aparente que real, y que en el substrato profundo de la segunda sigue subyaciendo, latente y operativa, una idea de nación cultural, mas o menos virulenta, dependiendo de las circunstancias históricas concretas. Dicho de forma más rotunda, que la nación como simple expresión de la voluntad de los individuos es completamente extraña al pensamiento

---

<sup>45</sup> BREUILLY, *Nacionalismo y Estado*, Barcelona, 1990, p. 68.

<sup>46</sup> La bibliografía sobre el nacionalismo republicano francés es ingente, por citar sólo algunos de los títulos más significativos, desde la perspectiva aquí estudiada, MARTIN, M.M., *Histoire de l'unité française. L'idée de patrie en France*, París, 1982; GIRARDET, R., *Le nationalisme français. Anthologie*, París, 1983; NORA, P. (ed.), *Les lieux de la mémoire*, París, 1984; TOMB, R. (ed.), *Nationhood and nationalism in France*, Londres, 1991; OZOUF, M. y otros, *La république des instituteurs*, París, 1992; y TAGUIEFF, P.-A., "El nacionalismo de los "nacionalistas". Un problema para la historia de las ideas políticas en Francia" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*. Barcelona, 1993, pp. 63-180.

<sup>47</sup> Para la oposición a las ideas universalistas de la Revolución, basándose en las particularidades de cada sociedad, BURKE, E., *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, Madrid, 1954.

<sup>48</sup> MAISTRE, J. de, *Oeuvres complètes*, Lyon/París, 1884-1887, vol. I, p. 18.

nacionalista y que esta "voluntad" es entendida siempre como la mera constatación de una realidad objetiva.

Sorprende, dado el carácter particular en el tiempo y en el espacio del concepto de nación, su, relativamente, temprano desarrollo en Europa y, sobre todo, su peso en la evolución de la vida europea contemporánea, de forma que a partir de 1789<sup>49</sup>, si no antes, la historia de Europa es la historia de sus naciones.

La idea de una identidad nacional, situada en algún punto intermedio entre la unidad más amplia de la cristiandad y la más reducida de la comunidad local, parece apuntar ya en la Europa medieval<sup>50</sup>. Cuando Dante, en *Sobre la lengua vulgar*, pide a los poetas italianos que utilicen la lengua toscana, en perjuicio de sus dialectos locales, está dando por supuesta una identidad nacional lingüística, por encima de las variaciones regionales existentes en ese momento y por debajo del latín común al conjunto de la cristiandad; lo mismo cabría decir del uso del término España a lo largo de la Edad Media para referirse a los diferentes reinos cristianos de la península como una unidad diferente dentro del conjunto del orbe cristiano<sup>51</sup>; o del temprano desarrollo de una conciencia nacional, diferente de la étnica o de grupo entre los pueblos magiares<sup>52</sup>. Por poner sólo algunos ejemplos. Es también a finales de la Edad Media cuando este sentimiento de identidad "nacional" adquiere un carácter beligerante, como defensa de costumbres y privilegios de determinadas entidades colectivas, ciudades, regiones, estados..., frente a las pretensiones de cualquier poder exterior, el derecho romano, la autoridad del Papa o cualquier otra pretensión de autoridad "supranacional".

La nación se configura como una solución intermedia a la dialéctica entre particularismo y cosmopolitismo que parece haber definido la cultura europea desde sus orígenes. Entre el

---

<sup>49</sup> Hasta ese año, al menos desde el punto de vista legal, Europa era propiedad de las dinastías reinantes. Eran los Habsburgo, los Borbones, los Romanov, los Hannover, los Hohenzollern, los Otomanos y otras monarquías menores, los que hacían la historia de Europa, se declaraban la guerra, se disputaban los territorios y decidían sobre la vida y la muerte de sus súbditos. A partir de ese momento, de forma progresiva, serán las naciones las que pasarán a ocupar el lugar de estas antiguas monarquías. En 1919 Europa pertenecía ya a las naciones y la historia de Europa era la historia de sus naciones.

<sup>50</sup> Por supuesto esto no significa la existencia de movimientos políticos nacionalistas si entendemos el nacionalismo como "un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política" (GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit., p. 13). De todas formas las relaciones entre identidad nacional y nacionalismo son complejas y difíciles de delimitar.

<sup>51</sup> Para el concepto de España en la Edad Media, MARAVALL, J. A., *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981.

<sup>52</sup> El caso húngaro, estudiado por Szűcs, es muy llamativo. Según este autor ya en la *Gesta Hungarorum*, redactada en torno a 1280 por un clérigo de la corte de Ladislao IV, puede observarse un claro proceso de construcción ideológica conforme a las pautas de invención de una tradición nacional, en la que se remonta el origen de los húngaros a los gloriosos hunos y se propone su modelo de organización social como modelo a seguir. (SZÜCS, J., "Sur le concept de nation", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 66, 1986)

particularismo de la de la *gens* bárbara, de la nación como relación de consanguinidad, y la herencia clásica de una “*patria communis*”, en palabras de Cicerón, que el cristianismo identificaría con Roma, “*communis patria*”<sup>53</sup>, y con la Cristiandad, el término nación va adquiriendo, poco a poco, el significado de una entidad colectiva, a medio camino entre las dos anteriores y cuya lealtad, sentido de pertenencia, está por encima de ellas e, incluso, las excluye.

El desarrollo de esta identificación nacional excluyente resulta todavía más llamativo si consideramos la homogeneidad cultural, en sus orígenes, del mundo europeo. Como escribe Tilly, refiriéndose a la Europa del año mil:

La religión, la lengua y los residuos de la ocupación romana hacían, probablemente, que la población europea fuera culturalmente más homogénea que en ningún otro área del mundo a excepción de China<sup>54</sup>.

Europa es una identidad definida y reconocible mucho antes que cualquiera de las naciones que la componen; lo que no evitará su desplazamiento por éstas como sujeto de identificación. Y es que la época moderna se inicia en Europa con una cierta unidad cultural, pero con una clara fragmentación política, y las naciones las hace el poder, no la cultura.

Este nuevo sujeto de identificación colectiva va acompañado desde muy temprano, a pesar del marcado carácter de filiación genética que el término nación denota<sup>55</sup>, de una vinculación territorial que, en el mundo mediterráneo, corresponde generalmente a las antiguas diócesis o provincias romanas<sup>56</sup>, de forma que los antepasados son, no tanto los antepasados sanguíneos, como los que han nacido en el mismo territorio. La “comunidad imaginada”, utilizando la terminología de Anderson<sup>57</sup>, es una comunidad espacial y atemporal. Esto supone un patriotismo no tanto de sangre como de tierra<sup>58</sup>, aunque ambos conceptos tiendan a entremezclarse. De hecho, aunque en la denominación de las naciones mediterráneas tienda a predominar el factor territorial (Hispania, Italia), en las situadas más al norte, con un mayor

---

<sup>53</sup> Un análisis de esta dialéctica cosmopolitismo/particularismo en la cultura europea medieval y renacentista en MARAVALL, J.A. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, 1986, pp. 457-461.

<sup>54</sup> TILLY, Ch., *Coerción, capital y los Estados europeos 990-1900*, Madrid, 1992, p. 24.

<sup>55</sup> Como ya se explicó anteriormente, el uso del término nación en las lenguas europeas es relativamente tardío y en sus inicios con un marcado carácter de filiación: nacido de. Para un análisis de la evolución del término nación en castellano el ya citado estudio de MARAVALL, J.A. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, 1986, pp. 467-473.

<sup>56</sup> Para un estudio de estas vinculaciones territoriales en la Edad Media, SESTAN, E. *Stato e Nazione nel'alto Medioevo*. Nápoles, 1952.

<sup>57</sup> Véase ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, o. cit.

<sup>58</sup> Sin olvidar, como veremos más adelante, la importancia de la retórica del la sangre y la estirpe en la idea de nación.

peso de la herencia germánica, es la denominación gentilicia la que se impone, Francia, tierra de los francos, ó Inglaterra, tierra de los anglos<sup>59</sup>.

La nación se plasma desde muy pronto en el imaginario europeo como una extraña amalgama de consanguinidad y territorialidad, *la terre et les morts* de Maurras, que tiene la ventaja de aunar en el mismo concepto un fuerte sentimiento de territorialidad -la nación es un territorio propiedad del grupo-, capaz de dar satisfacción a impulsos atávicos muy arraigados en nuestra especie, y una metáfora de tipo familiar -el grupo está compuesto únicamente por los descendientes de antepasados comunes-, aparentemente el único sistema biológico y "natural" de distinción grupal. Amalgama que parece bastante específica de la cultura europea frente a otras tradiciones culturales marcadas por la hegemonía de la sangre. Así en el mundo árabe, por referirnos a una civilización cercana en el tiempo y el espacio a la europea, el predominio de los lazos de sangre y de los vínculos gentilicios se sobrepone a toda identificación territorial hasta épocas muy tardías<sup>60</sup>. Cabría incluso, en el caso árabe, preguntarse hasta qué punto la identificación territorial no es simplemente una transposición cultural del colonialismo.

Esta peculiaridad europea, esta cristalización en el imaginario colectivo de una idea de nación basada en la tierra y la sangre, habría que relacionarla, justamente, con el hecho de que el concepto de nación en Europa hunda sus raíces en la sociedad feudal. Uno de los rasgos característicos y fundamentales del feudalismo, es que las fronteras, son fronteras políticas, no étnicas, y las guerras son guerras territoriales. Pero, paralelo a este proceso de gestación de fronteras políticas se dio en muchos Estados europeos otro de formación de regiones "étnicas" nucleares definidas por la adscripción étnica del grupo nobiliario hegemónico, grupo "étnico" que tendió a homogeneizar el espacio completo delimitado por aquellas fronteras en que era hegemónico, de forma que ese nosotros acabó siendo tanto un nosotros territorial como consanguíneo.

Al margen de sus tempranos orígenes, lo novedoso de este concepto de nación en el mundo europeo es el carácter absoluto y excluyente que paulatinamente va adquiriendo, de forma que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII la identidad nacional, vinculada a la idea de soberanía nacional y al estado nacional, aparece como la forma de identidad colectiva por antonomasia, excluyente frente a todas las que puedan solaparse con ella, tanto en el plano

---

<sup>59</sup> Aunque ni siquiera esta diferenciación es tan clara y el adjetivo galo es muy frecuente en la retórica nacionalista francesa, lo mismo que, en sentido contrario, lo fue el de godo durante mucho tiempo en España.

<sup>60</sup> Todavía a finales del siglo XIV, Ibn Jaldun recuerda el desprecio del califa Omar hacia aquellos pueblos que al preguntarles de dónde proceden contestan de tal o cual lugar y no de tal o cual linaje (IBN KHALDOUN, A., *Les Prolégomènes*, París, 1934, tomo I, pp. 272-273). Incluso en nuestros días la idea de la nación árabe, sobre cuya operatividad simbólica no caben demasiadas dudas, tiene mucho más que ver con aspectos étnicos que con los territoriales, privativos éstos últimos de los diferentes estados nacionales árabes.



cultural como en el político, y forzando la elección entre lealtades locales o universales por una parte y nacionales por otra. Es en el último tercio de este siglo cuando, en Alemania, hace su aparición la primera doctrina coherente sobre el hecho nacional; obra, en gran parte, del poeta y filósofo Johan Gottfried Herder, cuyos escritos tendrán una enorme influencia posterior.

Herder, dominado por su convencimiento de que entre las necesidades básicas de los hombres figura la de pertenecer a un grupo, una necesidad tan elemental como la de alimento o de procreación o de comunicación, llevará al centro de su argumentación dos conceptos desarrollados en la Prusia de principios del siglo XVIII: *Volkgeist* y *Nationalgeist*. Convencido de que toda comunidad humana tiene una configuración y un diseño único, convertirá a la nación en la única forma de identificación colectiva posible.

Sobre las causas de esta hegemonía de la identificación nacional en la época moderna, cuyo corolario lógico será la eclosión de los nacionalismos, se han dado múltiples interpretaciones<sup>61</sup>. No voy a entrar a discutir las ahora, aunque sí habría que resaltar el papel que la nación desempeña en el plano simbólico como entidad "comunitaria", en la terminología de Tönnies, dentro de sociedades cada vez más "societarias". Las categorías de sociedad y comunidad tienen en Tönnies un claro carácter cronológico<sup>62</sup>, de forma que en los grupos humanos modernos predominarían los valores societarios y en los medievales los comunitarios, siendo este cambio uno de los rasgos definitorios de la modernización social. Sin embargo, a poco que se analicen los valores atribuidos a la comunidad nacional (solidaridad, identificación afectiva y no racional, etc.), se comprueba que la nación es, al menos en el plano simbólico, fundamentalmente una entidad comunitaria, que asume, en un mundo societario, la representación de los valores comunitarios. La identidad nacional vendría a ser la mantenedora de los antiguos lazos comunitarios, recreados, dado el tamaño de la nación que impide la posibilidad de una interacción continuada, en un plano simbólico. Como escribe Delannoi:

---

<sup>61</sup> Para un resumen de las diferentes teorías sobre el origen del nacionalismo véase BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., especialmente pp. 29-48; y JAFFRELOT, C., "Los modelos explicativos del origen de las naciones y del nacionalismo. Revisión crítica" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 203-254. A grandes rasgos cabría distinguir varias escuelas: los que ponen el acento en el nacionalismo como fruto de la modernización, Rokkan ("Nation-Building", *Current sociology*, 1971, n.º 19; "Dimensions State Formation and Nation-Building: a possible paradigm for Research on Variations within Europe", en TILLY, C. (Compilador), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1975, pp. 562-600). Deutsch ("Nation-building and national development: some issues for political research", en DEUTSCH, K., y FOLZ, W.J. (Compiladores), *Nation-building*, Nueva York, 1963, pp. 1-16; *Nationalism and social communication*, Nueva York, 1966), Anderson (*Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983)...; y los que parten también de la modernización, pero centrándose en los conflictos que ésta origina, Gellner (*Thought and Change*, Londres, 1964; *Naciones y nacionalismos*, Madrid, 1988; y *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, 1989), Breully (*Nacionalismo y Estado*, o. cit.)...

<sup>62</sup> Más que en Tönnies, en quien se podrían entender meramente como categorías de análisis, en sus discípulos y especialmente en el caso de von Martin.

El argumento supremo de lo nacional es lo orgánico: es algo vivo. La nación es palpable y duradera porque en ella está el sentimiento de la existencia. En sus polémicas lo nacional opone el calor y la vida, al razonamiento abstracto, frío, mecánico, muerto<sup>63</sup>.

La dicotomía sociedad/comunidad es una dicotomía sincrónica y no diacrónica. El patriotismo nacional aparece desde esta perspectiva como un patriotismo comunitario, como una respuesta a la falta de lazos comunitarios en las modernas sociedades regidas por el cálculo racional y no por la afectividad. La sincronía entre la destrucción de culturas tradicionales y el desarrollo de procesos nacionalizadores no haría sino confirmar esta idea<sup>64</sup>, lo que en el caso europeo permitiría enfocar desde nuevas perspectivas las relaciones entre nacionalismo y sociedades burguesas<sup>65</sup>.

La asociación sociedades burguesas-nacionalismo es un lugar común historiográfico, justificado en gran medida por la sincronización de aparición de ambos fenómenos. La relación de causalidad entre uno y otro resulta, sin embargo, menos evidente. En la mayoría de los casos este sincronismo se debe más al hecho de que el desarrollo de una sociedad burguesa ha sido paralelo al de la sociedad de masas, lo que ha permitido la conversión del nacionalismo en un fenómeno de masas, momento a partir del cual comienza a ser relevante<sup>66</sup>, que de que sea el origen de este sentimiento nacional<sup>67</sup>. La identidad nacional aparece a la luz pública como problema nacionalista cuando se transforma en un movimiento de masas, fenómeno únicamente posible en sociedades dotadas de medios de comunicación complejos (enseñanza generalizada, prensa, concentración urbana, etc.), condiciones que históricamente se han dado sólo en las sociedades burguesas.

El debate debería centrarse en identificar, caso de que existan, los nuevos factores, proclives al desarrollo de identidades nacionales, presentes en las sociedades burguesas, más

<sup>63</sup> DELANNOI, G., "La teoría de la nación y sus ambivalencias" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*. Barcelona, 1993, p. 11.

<sup>64</sup> La secuencia de este proceso ha sido magníficamente estudiada por Hroch (HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, o. cit.).

<sup>65</sup> Como también el "rebrote" nacionalista posterior a los años sesenta ¿casualmente? coincidente con la transformación social más rápida, profunda y universal de toda la historia de la humanidad. Transformación que ha hecho saltar por los aires las viejas formas de relación: todos los antiguos vínculos comunitarios se han evaporado y todos somos, de una forma o de otra, desarraigados en busca de una metáfora de identidad capaz de darnos un lugar en el mundo. Esta perspectiva arrojaría también nueva luz sobre la virulencia del rebrote nacionalista en lugares en principio tan lejanos como Quebec, España o la Europa del este.

<sup>66</sup> "La afirmación de que la nación es un fenómeno de masas quiere decir que aunque preexistan definiciones acuñadas por la élites intelectuales, el fenómeno es relevante a partir de que esta definiciones tienen éxito y son asumidas por una parte de la población" (PÉREZ-AGOTE, A., "16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional", *Revista de Occidente*, 161, 1994, p. 29).

<sup>67</sup> Esto explicaría la relación que algunos autores han visto entre desarrollo de las comunicaciones y nacionalismo. Para exposición de esta postura véase DEUTSCH, K., *Nationalism and Social Communication*, Nueva York, 1966.

que en constatar las manifiestas correspondencias cronológicas. La tendencia tradicional ha sido buscar estos nuevos elementos nacionalizadores en el campo económico. La necesidad de un mercado nacional homogéneo y protegido en los nuevos sistemas económicos burgueses se ha convertido para un buen número de historiadores en el *Deus et machina* de la hegemonía de la nación como forma de organización política. Sin negar la importancia de este aspecto, obvia por lo demás, es preciso llamar la atención sobre tres datos importantes. Primero, que la necesidad de mercados homogéneos y protegidos no presupone el que éstos tengan que ser un mercado nacional concreto, puede ser uno u otro, y lo sorprendente es que en muchos casos, estos mercados "nacionales" resultaron, debido a su ámbito territorial, completamente inapropiados para las necesidades económicas de estas nuevas clases burguesas que teóricamente promovieron su creación. Segundo, que los mercados capitalistas siguieron siendo transnacionales durante los siglos XVIII y XIX: hasta la década de 1870 capital y mano de obra se movieron con cierta libertad por las fronteras europeas y la industrialización se extendió incluso de forma más rápida en las zonas fronterizas y de la periferia que en el centro de los Estados (Bohemia, Cataluña...). Y tercero, que, tal como afirma Polanyi<sup>68</sup>, históricamente no fueron los mercados nacionales los que precedieron a los Estados-nación, sino que fueron éstos los que, de forma deliberada, destruyeron los mercados locales para substituirlos por espacios macroeconómicos de matriz estatal.

Si, tal como se argumentó en la introducción, la identidad nacional es, fundamentalmente, un problema de imágenes mentales, de afinidades electivas el problema debería plantearse, no desde una perspectiva económica, sino, bien desde una perspectiva psicológica, los condicionantes mentales del individuo en una sociedad burguesa; bien desde una perspectiva estructural<sup>69</sup>.

En el primer caso partiríamos de la necesidad psicológica universal por parte de los individuos de identificarse con grupos más amplios<sup>70</sup>, de sentirse englobados en un grupo que diferencie entre "ellos" y "nosotros", algo que parecen confirmar la mayoría de los estudios antropológicos y de psicología social. Se podría incluso considerar la necesidad del individuo de identificarse con una magnitud superior como una constante antropológica. Lo que ocurre es que en contra de la creencia popular, e incluso académica, el nacionalismo no es un sentimiento universal ni en el tiempo ni en el espacio. La idea de una comunidad cultural homogénea como

---

<sup>68</sup> POLANYI, K., *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*, Madrid, 1989.

<sup>69</sup> Siempre cabría dar la vuelta al argumento volviendo a la conocida afirmación de Marx de que no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino que es el ser social lo que determina su conciencia, pero esto sólo sería un problema de causas finales.

<sup>70</sup> Para una explicación "psicológica" del fenómeno del nacionalismo DOOB, L., *Patriotism and Nationalism*, Londres, 1964.

elemento de identificación no se remonta más allá de tres siglos y en un principio restringida prácticamente a Europa. El sentimiento de identidad nacional sería sólo una de las múltiples formas de identificación colectiva generadas por la humanidad a lo largo de la historia. Estamos ante una necesidad psicológica a la que históricamente se han dado muchas respuestas, de las que la nación es sólo una de ellas, la más reciente<sup>71</sup>, pero, ni siquiera, en una perspectiva histórica, la mayoritaria. Si presuponemos un carácter histórico determinado a toda identidad, cada transformación esencial de las circunstancias históricas y sociales supondría, necesariamente, la aparición de nuevas identidades y la desaparición de las viejas. La pregunta sería por qué en un momento determinado, que coincide con el desarrollo de las sociedades burguesas, las viejas identidades entran en crisis y la identidad nacional, hegemónica, desplaza y anula a aquéllas; si, como afirma Hroch,:

la búsqueda de una identidad nacional radica en la crisis de las antiguas identidades y de las tradiciones legadas, y esta crisis fue resultado, o un componente, de la crisis general de la antigua sociedad feudal<sup>72</sup>.

Para responder a esta pregunta habría que empezar por determinar cuáles eran las formas de identificación colectiva en la Europa pre-industrial -y empleo este término y no el, en principio, más preciso de Europa feudal, porque para extensas capas de la población, sobre todo de la población rural, las formas determinantes de identidad hasta finales del siglo XVIII, y aun, en algunos casos, hasta bien entrado el XIX, no fueron las nacionales-. Algo bastante complicado, ya que, como en cualquier sociedad tradicional, el individuo de la Europa pre-burguesa se movía dentro de una compleja red de relaciones y de grupos en los que se veía incluido o excluido de formas diferentes.

Estaba en primer lugar la religión, la cristiandad para ser más exactos, elemento aglutinador frente a los otros por antonomasia, los no cristianos, los herejes. Era ésta una identificación demasiado global, demasiado simbólica y general, para una sociedad cuyo experiencia vital se movía en espacios geográficos y mentales mucho más concretos y reducidos. Sólo en momentos especialmente críticos (pestes, hambres, epidemias, guerras...) tuvo un papel significativo como elemento de cohesión interna, plasmado en la aniquilación o expulsión de los elementos extraños (judíos, herejes, brujas, etc.). Pero aun así no deja de ser significativo que los primeros brotes protonacionalistas en Europa se produzcan en un momento de ruptura de la unidad cristiana, y que en muchos casos la ruptura religiosa pueda ser

---

<sup>71</sup> La modernidad de la nación como elemento de identificación colectiva genera una curiosa paradoja en las argumentaciones antinacionalistas, que, si por un lado estigmatizan el nacionalismo por bárbaro y arcaico, por otro se ven obligadas a reconocer su carácter moderno.

<sup>72</sup> HROCH, M., "La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna", *Revista de Occidente*, 161, 1994, p. 53.

interpretada en clave político-nacionalista<sup>73</sup>; e, incluso, como recuerda Taguieff, que las bases del primer antinacionalismo provienen “de la crítica cristiana, y más precisamente católica, de toda forma de egoísmo colectivo, en particular del egoísmo nacional”<sup>74</sup>. Al fin y al cabo el nacionalismo entraba en competencia directa con la hegemonía de la Iglesia en este terreno. Esta identificación religiosa sería, a pesar de todo, el núcleo duro de la identidad colectiva en las sociedades del antiguo régimen. Estableciéndose un claro paralelismo entre identidad religiosa/Iglesia, e identidad nacional/Estado, en cierta forma la Iglesia sería el Estado de la Edad Media y viceversa<sup>75</sup>, lo que ha llevado a algunos historiadores a considerar a la identidad nacional como “un sustituto o suplemento a la religión supranatural histórica”<sup>76</sup>.

Por debajo de esta identificación global, se era súbdito de un determinado señor o monarca, pero esto entraba más dentro de las relaciones individuales que de las colectivas; y, sobre todo, se era noble o campesino, y en función de esto la integración colectiva era diferente.

Para los grupos nobiliarios, con una cierta movilidad geográfica, la identificación era fundamentalmente de consanguinidad, basada en lazos de parentesco. Los individuos ocupaban un lugar, preciso y concreto, dentro de un árbol genealógico, en gran parte mítico, pero que aseguraba la identidad de cada uno a través de unos antepasados que se recuerdan en historias orales y escritas<sup>77</sup>. Se pertenece a un grupo marcado por la sangre. En algunos casos esta identidad mítica se extiende al conjunto de la nobleza (godos, francos, normandos, etc.). Estamos ante grupos claramente gentilicios, cuya imagen de la sociedad es muy parecida, incluso en su representación gráfica -árboles genealógicos- a la de la mayor parte de las sociedades tribales estudiadas por los etnólogos. Esto explicaría el que tanto los pueblos premodernos como la nobleza feudal europea llamen historia a lo que en la mayoría de los casos son meras listas genealógicas.

---

<sup>73</sup> En palabras de Namier, “La religión fue una palabra utilizada como sinónimo de nacionalismo en el siglo XVI” (Citado por BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., p. 57).

<sup>74</sup> TAGUIEFF, P.-A., “El nacionalismo de los “nacionalistas”. Un problema para la historia de las ideas políticas en Francia” en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*. Barcelona, 1993, p. 87.

<sup>75</sup> “Si el papel del “Estado” es proporcionar el modelo de la vida buena, la fuente de la legitimidad y de la identidad moral para aquellos que viven en él, entonces, en un sentido destacable, la Iglesia medieval era el Estado medieval” (GELLNER, E., *El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana*, Madrid, 1994, p. 109).

<sup>76</sup> HAYES, C., *El nacionalismo, una religión*, Méjico, 1966, p. 176. De la misma opinión es Seton-Watson: “Hay, en verdad mucho que decir sobre la concepción según la cual el creciente fanatismo de las nacionalidades está ligado al declinar de la creencia religiosa. La nación, tal como la comprende el nacionalista, es un sustituto de Dios” (SETON-WATSON, H., *Nations and States. An enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Londres, 1977, p. 465). Para las relaciones entre religión y nacionalismo, véase también O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988.

<sup>77</sup> Sobre la visión del mundo por un caballero feudal, DUBY, G., *Guil'aume le Maréchal o le meilleur chevalier du monde*, Paris, 1984.

Para los campesinos, sedentarios, sin árboles genealógicos y sin memorias feudales, la identificación es predominantemente territorial, de comunidad campesina. Se es de tal aldea, de tal comarca...; siempre dentro de un espacio geográfico y temporal reducido.

Estamos ante sociedades fragmentadas en estratos, tanto verticales como horizontales, impermeables, cuyos sistemas de identificación colectiva son diferentes para cada grupo. Y, lo que es aún más importante, donde los grupos dirigentes hacen más hincapié en la diferenciación, ya sea cultural o étnica, que en la homogeneidad. Se favorece la división entre estratos, pudiéndose llegar a atribuir diferencias culturales o genéticas a lo que sólo son diferencias funcionales. Los ejemplos son múltiples, las pretensiones por parte de la nobleza española de descender de los godos<sup>78</sup>, diferenciación étnica claramente ficticia, sería uno de ellos. Todavía más ilustrativo es el caso del Túnez del siglo XIX, donde la clase dirigente se consideraba turca a pesar de apenas hablar este idioma, ser de orígenes diversos, y contar con individuos provenientes de estratos sociales inferiores cuyo origen no turco era notorio.

A su vez los campesinos, aislados unos de otros en economías cuyo horizonte se limita al mercado comarcal, tienden a fragmentarse en grupos cerrados, donde se resaltan más las diferencias que los elementos de identidad, y donde por lo tanto aparecen marcadas diferenciaciones verticales

Frente a este mundo estable, de nobles anclados en sólidos lazos de parentesco y campesinos amarrados a la tierra, la ciudad, escenario burgués por excelencia, aparece, ya desde sus orígenes medievales, como un lugar sin raíces, en el que por definición todos son extranjeros, un mundo dominado por una burguesía sin árboles genealógicos, venida de ninguna parte y en el que los papeles sociales no están previamente definidos. Una sociedad regida por el anonimato y la movilidad en la que, como ya vio Adam Smith, las familias antiguas, a diferencia de en las sociedades premodernas, son muy raras. Esta nueva sociedad, basada en relaciones impersonales y abstractas, regida por el cálculo<sup>79</sup>, en la que las relaciones de comunidad, más cálidas y espontáneas<sup>80</sup>, han desaparecido, necesita crear una nueva forma de identidad común<sup>81</sup>:

Tras la ruptura con el *Ancien Régime*, y con la disolución de los ordenes tradicionales de las primeras sociedades burguesas, los individuos se emancipan en el marco de libertades ciudadanas

<sup>78</sup> Son a este respecto muy ilustrativos los árboles genealógicos de las diferentes familias nobiliarias españolas, donde el origen último del linaje es casi siempre godo.

<sup>79</sup> No olvidemos que Weber ve en la idea de racionalidad uno de los rasgos distintivos de la sociedad moderna.

<sup>80</sup> La exposición clásica de esta dicotomía entre sociedad y comunidad es la de TÖNNIES, F., *Communitate et societate*, París, 1944.

<sup>81</sup> Para un análisis de esta preocupación en el pensamiento social moderno NISBET, R., *The Sociological Tradition*, Londres, 1976, pp. 47-106.

abstractas. La masa de los individuos así liberados se torna móvil, no solo políticamente como ciudadanos, sino económicamente como fuerza de trabajo, militarmente como obligados al servicio militar y, también culturalmente como sujetos de una educación escolar obligatoria, que aprenden a leer y a escribir y se ven arrastrados así por el remolino de la comunicación y la cultura de masas. En esta situación es el nacionalismo el que viene a satisfacer la necesidad de nuevas identificaciones<sup>82</sup>.

El nacionalismo vendría a dar respuesta a esta especie de intemperie ideológica, fruto de la modernidad<sup>83</sup>, forjando una identidad<sup>84</sup> que, si por una parte asume los valores de una sociedad comunitaria, basada en la identidad cultural<sup>85</sup> y la solidaridad emocional; por otra, proyecta estos valores sobre grandes entidades como las naciones, haciendo compatibles los sentimientos de comunidad con la nueva sociedad de masas. En un mundo caótico y cambiante, la identidad nacional proporciona recetas simples y concretas para identificar a amigos y enemigos, explotando, a la vez, el sentimiento de pérdida generado por la propia modernidad<sup>86</sup>. Se dibuja así uno de los rasgos más característicos de la nación como sujeto de pertenencia: un anonimato compatible con un alto grado de emotividad afectiva.

Esta nueva forma de identidad asume muchos de los elementos de las anteriores: de la cristiandad, el carácter totalizador<sup>87</sup>, los ritos de cohesión social (los funcionarios del estado sustituyen a los eclesiásticos en los ritos colectivos, inscripción de nacimientos y defunciones,

---

<sup>82</sup> HABERMAS, J., *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, 1989, p. 89.

<sup>83</sup> Quizás sea interesante recordar a este respecto que, como ha visto muy bien Eugenio Trias, la cultura moderna occidental, en cuyo seno se gesta y desarrolla el concepto de nación, es "un experimento audaz y temerario de destrucción sistemática de raíces (étnicas, culturales, religiosas, convivenciales)" (ARGULLOL, R. y TRIAS, E., *El cansancio de Occidente*, Barcelona, 1992, p. 75). Destrucción sistemática que encontraría en la nación, sucedáneo de las raíces destruidas, una especie de paliativo simbólico y emocional al vértigo generado por la modernidad.

<sup>84</sup> GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964, pp. 157-164, ha explicado de forma bastante convincente el proceso por el que las personas desplazadas de sus papeles tradicionales tienden a identificarse con aquellos atributos que llevan consigo, bien culturales (lengua, religión, etc.), bien físicos (color de la piel, raza, etc.).

<sup>85</sup> Ya he hecho referencia anteriormente a la Independencia de la América hispana, en la que aparentemente los factores culturales no tuvieron una especial relevancia como factor de identidad nacional. A pesar de que a grandes rasgos sea así, esto no ha impedido que posteriormente se haya desarrollado un claro sentimiento de cultura nacional autóctona. El caso extremo podría ser México, en cuyo imaginario colectivo, lo azteca aparece como el rasgo definitorio de lo nacional, frente a lo virreinal, visto como algo extraño y extranjero. Pero sin llegar al caso extremo de México, la identificación de lo argentino con lo gauchesco, entraría dentro del mismo campo. Diferente es el caso de los Estados Unidos de América, donde en ningún momento los líderes del movimiento independentista justificaron sus aspiraciones en una identidad nacional, para ellos América del Norte era simplemente el territorio en el que se podían cumplir los derechos humanos universales, lo cual no fue óbice para que posteriormente se desarrollase un fuerte sentimiento de identidad.

<sup>86</sup> "La sensación de pérdida se halla en el centro mismo de la modernidad" (BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., p. 42). Es curioso constatar a este respecto hasta qué punto la idea de recuperación de una identidad perdida impregna la mayor parte de los movimientos nacionalistas.

<sup>87</sup> Aunque a este respecto la polémica entre cultura y civilización complica un tanto las cosas, ya que la idea de civilización occidental parece más cercana al concepto de cristiandad que la de nación.

matrimonios, ceremonias públicas, etc.<sup>88</sup>) y de representación simbólica (los edificios civiles sustituyen a los religiosos como puntos de referencia de la red urbana; en el imaginario político la ciudad de los hombres -la nación- ocupa el lugar la ciudad de dios como sociedad ideal)<sup>89</sup>; de la nobleza, una cierta idea de relaciones sanguíneas, de antepasados míticos de los cuales se descende y frente a los que se es responsable; de los campesinos, la imagen de un territorio, de una tierra que se identifica como propia. Todo ello en un proceso de abstracción mental bastante complejo, pero cuyo resultado final son imágenes afectivas y concretas. Esos antepasados comunes, padres de la patria se les llamará a veces, se transformarán en seres reales, cuyas estatuas pueblan calles y plazas; y cuyas historias, cual nuevas vidas de santos, se representan en los teatros y se narran en las novelas; y cuyas virtudes son puestas por los maestros, sacerdotes de la nueva religión<sup>90</sup>, como ejemplo a las nuevas generaciones. Por último, pero no menos importante, ese territorio nacional, demasiado grande generalmente para ser visualizado, se plasma en la imagen mental de los mapas<sup>91</sup>, adquiriendo una identidad física tan concreta como la de la vieja comunidad campesina<sup>92</sup>.

Desde la perspectiva que podríamos llamar estructuralista se trataría de ver hasta qué punto los cambios que supone la aparición de la sociedad burguesa hacen que el papel de la cultura y de los elementos culturales varíen radicalmente en esa sociedad<sup>93</sup>. Ver si, como afirma Gellner.:

<sup>88</sup> No es casual que, tal como ha sabido ver muy bien la historiadora Mona Ozouf en *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, ya desde los primeros momentos de la Revolución Francesa se produzca un claro proceso de "transferencia de sacralidad" de la religión a la nación, fruto, en parte, del convencimiento que tenían muchos de los primeros revolucionarios de la necesidad de sustituir con nuevos símbolos y rituales el vacío dejado por el catolicismo como agente de cohesión social y política.

<sup>89</sup> Las relaciones entre nacionalismo y religión resultan en todo caso de una enorme complejidad, no siendo descabellado considerar al primero como un sustituto laico del segundo, una especie de religión civil, entendiendo como religión civil el conjunto de liturgias políticas y rituales públicos encaminados a definir y cohesionar una comunidad mediante la sacralización de ciertos rasgos mundanos de su vida, así como mediante la atribución de una carga épica a algunos acontecimientos de su historia. Para un análisis reciente del concepto de "religión civil", véase GINER, S., "Religión civil", *Revista de Investigaciones Sociológicas*, 61, 1993, pp. 23-55. Incluye bibliografía sobre el tema.

<sup>90</sup> Sería interesante estudiar hasta qué punto la pobreza de medios con que el estado español hizo frente a las necesidades educativas a lo largo del siglo XIX, no fue decisiva para explicar el fracaso en la creación de un sentimiento nacional unitario fuerte.

<sup>91</sup> Imagen mental que en muchos casos adquiere un carácter emotivo: es también un paisaje sentimental capaz de generar sentimientos, emociones... Sería interesante ver la relación que puede haber existido entre el desarrollo del concepto de nación y la percepción del paisaje como elemento significativo. Sin entrar en más detalles, sí llamar la atención sobre la perfecta sincronización de la aparición de ambos fenómenos: el de la nación como aglutinante de la identidad colectiva y el de la percepción del paisaje; y también por la obsesión de todo nacionalismo por definir un paisaje nacional, aquél capaz de expresar como ningún otro el alma de la nación.

<sup>92</sup> Resulta llamativo, a este respecto, la obsesión por las fronteras naturales en las identidades nacionales, reflejo posiblemente del carácter ahistórico que tienden a asumir.

<sup>93</sup> Para el sentido de los términos "estructura" y "rol" en este contexto, RADCLIFFE BRWN, A.R., *Structure and Function in Primitive Society*, Londres, 1952, p. II y todo el capítulo X.



el nacimiento de esa unidad social distintiva, esto es el estado nacional y a menudo nacionalista, es un ejemplo preciso...de remplazo de una estructura por otra...que lleva a una manera enteramente nueva de usar la cultura<sup>94</sup>.

Sin entrar en un análisis pormenorizado de todo el proceso de cambio, ni en una comparación sistemática entre los elementos característicos de una sociedad moderna y los de una sociedad tradicional<sup>95</sup>, es evidente que la cultura y la forma de percibir esa cultura son en ambas sociedades completamente diferentes. En el mundo tradicional, sin movilidad social y con culturas diversificadas y discontinuas, la cultura era el lugar donde se estaba; las diferencias culturales servían para marcar, no el límite de la sociedad, sino las diferencias de posición en un orden social jerárquico; un mundo cuyos límites eran más estrechos que la propia cultura y en el que por tanto no había conciencia de esos límites. En el mundo moderno la cultura de un hombre es lo que le hace ser, lo que marca sus límites; los límites de su cultura, son los límites del mundo en que moral y profesionalmente sabe vivir, los límites de su sociedad. Esto significa que el individuo se identifica más con su cultura, que con su condición, que es efímera y se intenta mejorar. En la sociedad moderna esos límites aparecen visibles y la conciencia de la propia identidad se vuelve perceptible frente a la cultura de los otros, extranjera y amenazadora. Sin olvidar que en muchos casos el desarrollo industrial supuso procesos de emigración que pusieron en contacto comunidades que antes, a pesar de vivir en un mismo marco geográfico, no mantenían relaciones entre sí, lo que hizo mucho más perceptibles las diferencias culturales.

Resulta paradójico que la necesidad de afianzamiento de la cultura propia en las sociedades industriales sólo sea posible una vez que se ha creado una cultura homogénea, estandarizada, capaz de acabar con las culturas de los diferentes estratos sociales, ya sea una estratificación vertical u horizontal, creando una cultura nacional sobre las cenizas de las anteriores, obra en su mayor parte de la universalización del sistema educativo que convierte la cultura de un grupo y de una clase social en la cultura de toda la comunidad<sup>96</sup>. Creación de una cultura nacional que puede tomar un aspecto benigno, de genocidio cultural, pues toda nación se construye sobre la destrucción de otras naciones posibles: o el más sangriento de genocidio, en sentido no figurado sino literal, o deportación masiva de poblaciones, desde las tempranas, y lejanas, expulsiones de minorías étnicas en los países de Europa occidental -moriscos y judíos en el caso español- a los grandes desplazamientos de población posteriores a la Segunda Guerra

---

<sup>94</sup> GELLNER, E., *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, 1989, p. 24.

<sup>95</sup> Una comparación de ambos modelos y sus implicaciones culturales; en GELLNER, E., *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, o. cit., pp 24-27.

<sup>96</sup> La necesidad de un sistema educativo universal deriva de las necesidades de alfabetización de la sociedad industrial, lo que no impide que cumpla otras funciones paralelas.

Mundial de Europa central, con los sangrientos precedentes de las relaciones turco-armenias y greco-turcas. No se trata, como piensa Kedourie<sup>97</sup>, de que el nacionalismo imponga la homogeneidad, sino que la homogeneidad, resultado de los cambios socio-económicos, aflora en forma de nacionalismo<sup>98</sup>.

El hombre de la sociedad industrial no es leal a un monarca o una tierra, es leal a una cultura que define todo su universo mental y moral. No tiene vínculos de parentesco ni de tierra, tiene vínculos culturales. Y el gran acierto de la nación es plantear su identidad desde el plano cultural, transformándola, a la vez, en sucedáneo de los vínculos perdidos.

Tanto desde una aproximación psicológica como desde una estructural, la aparición de una idea de identidad nacional, basada en la cultura, aparece como una consecuencia lógica del desarrollo industrial<sup>99</sup> y, por lo tanto, vinculada al triunfo de la burguesía como grupo hegemónico y a los cambios socioeconómicos operados sobre el conjunto de la sociedad. Parece evidente que para que los individuos puedan y quieran transferir sus lealtades concretas a una comunidad abstracta, imaginaria y exclusivista como la nación, tienen que cumplirse una serie de condiciones previas -que ese individuo sea reconocido como sujeto autónomo, portador de una voluntad y unos intereses políticos; que haya una secularización de los sistemas de creencias: que las jerarquías de los saberes tradicionales caigan en el descrédito; que se produzca una alfabetización de masas, con el consiguiente predominio de la comunicación escrita, de más fácil control por el poder político, sobre la oral...-, condiciones todas ellas que sólo aparecen con el desarrollo de la sociedad burguesa.

Frente a las sociedades del pasado, cuya pluralidad cultural les permitía funcionar tan perfectamente que a veces se inventaba la pluralidad allí donde no existía, las nuevas sociedades, estandarizadas y homogeneizadas, se encuentran en una situación en la que la unidad cultural, la cultura nacional, desarrollada por una educación centralizada, aparece como una necesidad inexcusable. No hay que olvidar que en las sociedades modernas coexiste una gran discriminación en cuanto al poder con diferencias culturales y de tipo de vida mucho menores; que estamos ante sociedades estratificadas en cuanto al poder político y económico pero no en cuanto a la cultura en sentido antropológico. La nación, definida por la cultura, es la

---

<sup>97</sup> Para esta interpretación de Kedourie, véase especialmente su ya citada obra *Nacionalismo*.

<sup>98</sup> "No se trata de que el nacionalismo imponga la homogeneidad debido a una *Machtbedürfniss* cultural premeditada; el nacionalismo no hace más que reflejar la necesidad objetiva de la homogeneidad" (GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988).

<sup>99</sup> Para una interpretación diferente, según la cual la aparición de los factores culturales aquí reseñados en Europa son previos a la industrialización, MACFARLANE, A., *The Origins of English Individualism*, Oxford, 1978.

respuesta necesaria a los problemas de identificación colectiva en las sociedades industriales o burguesas.

Esto último plantea, desde una perspectiva, que simplificando sus múltiples variantes, podemos llamar marxista, el problema del papel desempeñado por el nacionalismo en el desarrollo de la lucha de clases dentro de una sociedad burguesa. Pero el marxismo se ha preocupado más del uso político del nacionalismo que de los procesos de gestación y desarrollo de una identidad nacional; más de la apropiación por parte de la burguesía del sentimiento nacionalista que del nacimiento de ese sentimiento; más de su uso político, que de su existencia. En un análisis muy superficial, para Marx y Engels, el nacionalismo, como la religión, es un fenómeno temporal que, generado por la ascensión de la burguesía, se transforma en una de las armas de ésta contra el proletariado. Si penetra en las masas lo hace como falsa conciencia, como ideología, impidiéndoles ver su verdadera condición y alimentando ilusiones que les proporcionan un consuelo engañoso en su estado de ignorancia<sup>100</sup>. Al cesar las condiciones que le han dado origen, la lucha de clases, el nacionalismo, como la religión y otras ideologías potentes e históricamente condicionadas, desaparecerá en el basurero de la historia. Lo mismo que otros muchos subproductos de la evolución de las fuerzas productivas, no podrá sobrevivir a la destrucción de su fuente primaria, el sistema capitalista. No voy a entrar a analizar aquí las implicaciones de esta última interpretación<sup>101</sup>, lo que me interesa no es tanto el uso del

---

<sup>100</sup> Las afirmaciones más taxativas a este respecto son las de Rosa Luxemburgo: "Cuando se habla del derecho de las naciones a la autodeterminación se usa el concepto de nación como un todo, como unidad social y política homogénea. Pero ese concepto de nación es precisamente una de las categorías de la ideología burguesa que la teoría marxista ha sometido a una revisión radical, demostrando que detrás del velo misterioso de los conceptos de libertad burguesa, igualdad ante la ley, etc., se oculta siempre un contenido histórico concreto. En la sociedad de clases no existe la nación como entidad socio-política homogénea, sino que en cada nación hay clases con intereses y derechos antagónicos. No existe absolutamente ningún terreno social, desde el de las condiciones materiales más primarias hasta las más sutiles condiciones morales, en que las clases poseedoras y el proletariado consciente adopten la misma actitud y parezcan un pueblo diferenciado" (LUXEMBURGO, R., "La cuestión nacional y la autonomía" en *Textos sobre la cuestión nacional*, Madrid, 1976, p. 116).

<sup>101</sup> La bibliografía sobre nación y nacionalismo en el pensamiento marxista, al margen de la propia obra de Marx y Engels y la de algunos marxistas clásicos, muy especialmente las de Otto Bauer y Rosa Luxemburgo, es ingente, prácticamente inabarcable, por citar sólo algunos estudios significativos: AGNELLI, A., *La questione nazionale e socialismo, contributo allo studio del pensiero de K. Renner e O. Bauer*, Bolonia, 1968; AGNELLI, A., "El socialismo y el problema de las nacionalidades en O. Bauer", en ZANARDO, A. (ed.), *Historia del marxismo contemporáneo*, vol. 1, Barcelona, 1976; AUBET, T., *Rosa Luxemburg y la cuestión nacional*, Barcelona, 1977; BLOOM, S., *El mundo de las naciones*, Buenos Aires, 1975; BORDIGA, A., *I fattori di razza e nazione nella teoria marxista*, Milán, 1976; CONNOR, W., *The National Question in Marxist-Leninist Theory and Practice*, Princenton, 1984; DAVIS, H.B., *Nacionalismo y socialismo*, Barcelona, 1975; DAVIS, H.B., *Toward a Marxist Theory of Nationalism*, Londres, 1978; DEBRAY, R., "Marxism and the National Question", *New Left Review*, 105, 1977, pp. 25-41; HAUPT, G. y WEIL, C., *Marx y Engels frente al problema nacional*, Barcelona, 1978; HOBBSBAWM, E.J., "Some Reflections on Nationalism", en NOSSITER, T.J., *Imagination and Precision in the Social Science*, Londres, 1972; LEVRERO, R., *Nación, metrópoli y colonias en Marx y Engels*, Barcelona, 1975; STALIN, J., *El marxismo, la cuestión nacional y la lingüística*, Madrid, 1977; SZPORLUK, R., *Communism and*

nacionalismo como el nacimiento y desarrollo de una identidad nacional. Pero sí, en todo caso, dejar constancia de que el nacionalismo, como todo elemento ideológico, parece gozar de una cierta autonomía funcional, aunque compartiendo la afirmación básica de Marx y Engels sobre la no consideración de la nación como una realidad natural sino histórica.

Más interesante, en todo caso, desde una perspectiva marxista, en sentido amplio, es la confluencia de intereses entre el Estado y las nuevas clases burguesas en la construcción de un espacio nacional, sea aquél la plasmación histórica del poder político de éstas o no. Es obvio que estos nuevos grupos hegemónicos tienen tanto interés, al menos, como el Estado en un territorio homogéneo, en el que no haya obstáculos ni límites a la circulación de los individuos ni las mercancías, un mercado nacional en definitiva. La mejor forma de conseguir esto, al margen de la abolición de las trabas jurídicas, es la difusión de una cultura y una lengua nacional, la estandarización de usos y tradiciones (sistemas de medidas, por ejemplo), extensión de los sistemas educativos..., en resumen, creando una nación.

Existe otro aspecto indirectamente relacionado también con el desarrollo de la sociedad burguesa. En la nueva sociedad, racionalista y desacralizada, los antiguos valores de legitimación política, basados en el carácter sagrado del poder<sup>102</sup> y las relaciones personales ya no sirven. La solución consistió en la sacralización de todo el pueblo, identificado con la nación. Si la nación es sagrada, es ella misma la que se autolegitima y la que, de paso, legitima el ejercicio del poder, en su nombre, por parte del Estado. Esto será llevado a sus últimas consecuencias por los sistemas democráticos en los que las elecciones se transforman, no tanto en una forma de elegir los más aptos para gobernar, como en una manera ritualizada de legitimar el propio sistema político. Históricamente, la nación es la forma de legitimar un centro de poder ya establecido cuando es ocupado por grupos sociales que sustituyen la vinculación personal y la sacralización del poder por vinculaciones abstractas y un poder desacralizado. Fenómenos asociados, con todos los matices que se quieran, al desarrollo de una mentalidad burguesa.

Los procesos de modernización, asociados en el caso concreto de Europa al triunfo de la burguesía como clase hegemónica, favorecen el desarrollo del concepto de nación, tanto desde

---

*Nationalism: Karl Marx versus Friedrich List*, Nueva York, 1988 (éste desde una perspectiva crítica); y VV.AA., *El marxismo y la cuestión nacional*, Barcelona, 1976.

<sup>102</sup> Para el carácter sagrado atribuido a los reyes, el estudio ya clásico de BLOCH (BLOCH, M., *Les rois thaumaturges*, París, 1924) sobre la monarquía francesa. Especialmente significativo, con respecto a esta pérdida de legitimidad sagrada, son los datos proporcionados por este autor sobre las diferencias en el número de asistentes a la ceremonia de coronación de Carlos X, 1825, en la que únicamente 120 escrofulosos acudieron a "sanar" su enfermedad con la imposición de la manos, frente a las 2.400 de la de 1774.

el punto de vista cultural como desde el político, como hemos visto anteriormente. Lo que ocurre es que cuando, como en el caso de los nacionalismos del Tercer Mundo, estos procesos de modernización no van acompañados, salvo que utilicemos el concepto de burguesía de una forma enormemente laxa, del desarrollo de una clase social equiparable a la burguesía europea, vemos que, sin embargo, los procesos de identificación nacional toman una forma tan virulenta, al menos, como la europea. Esto nos estaría indicando, no tanto una relación entre burguesía y nacionalismo, como entre modernización y nacionalismo. La ruptura de las lealtades tradicionales, como consecuencia de procesos de modernización de diferente tipo (económicos, sociales, políticos, etc.), que en el caso concreto de Europa son contemporáneos del auge de la burguesía, pero no en otras regiones del mundo, sería la causa principal del desarrollo del nacionalismo. Como escribe Rupert Emerson:

Para aquellos cuyas comunidades tradicionales se estaban derrumbando o se habían desvanecido, la nación ofrecía una nueva comunidad a gran escala en la que aquellos podían encontrar otra vez una identidad social y a cuyo servicio podían recuperar dignidad y firmeza en tanto luchaban por la liberación de los amos extranjeros<sup>103</sup>.

Emerson se refiere a los nacionalismos surgidos al calor de las luchas anticoloniales, pero es evidente que, eliminada la coletilla final de "por la liberación de los amos extranjeros", se podría aplicar al nacimiento y desarrollo de cualquier tipo de identidad nacional<sup>104</sup>.

Como conclusión, podríamos decir que bajo este reconocerse como miembros de una nación subyace una idea de *identidad nacional* que los propios individuos aceptan como algo objetivo y ajeno a su voluntad personal, incluso en aquellos casos en que el Estado ha sido el creador de la nación<sup>105</sup>. Es este sentimiento de pertenencia a una determinada nación, de tipo excluyente y absoluto, lo que entiendo como *identidad nacional*.

Hay que destacar que, dada la ambigüedad del concepto nación, esta identificación puede darse en un mismo territorio con entidades diferentes y opuestas<sup>106</sup>. Fenómeno presente, de forma más o menos acusada, en la práctica totalidad de los conflictos nacionalistas y que podría

---

<sup>103</sup> EMERSON, R., *From Empire to Nation: The Rise of Self Assertion and African Peoples*, o. cit., pp. 188 y ss.

<sup>104</sup> Este análisis de la nación como una respuesta a los trastornos producidos por la modernización en los sistemas tradicionales ha sido desarrollado entre otros, además del propio Emerson, por APTER, D., *Política de la modernización*, Buenos Aires, 1972, y "Nationalism, Government and Economic Growth", *Economic Development and Cultural Change*, nº 7, 1959; PYE, L.W., *Politics, Personality and Nation Building*, Boston, 1962; y RUSTOW, D., *A World of Nations*, Washington, 1967. Aunque todos estos autores se han centrado fundamentalmente en el carácter positivo del nacionalismo en determinados procesos de modernización económica y social más que en el análisis del proceso en sí.

<sup>105</sup> De hecho, como recuerda Azkin (AZKIN, B., *Estado y Nación*, México, 1955, pp. 137 y siguientes), las naciones de origen estatal son tan numerosas, al menos, como las de raíz étnica.

<sup>106</sup> Habitualmente se tiende a olvidar algo tan obvio como que los conflictos nacionalistas no suelen ser conflictos entre nacionalistas y no nacionalistas, sino entre dos visiones nacionales opuestas.

resumirse como una falta de correspondencia entre la extensión territorial del Estado y la extensión de la conciencia de pertenencia nacional, fruto, en principio, del fracaso de aquél para extender su cosmovisión nacional al conjunto del territorio bajo su control político.

Este tipo de conflictos son, necesariamente, de una gran virulencia pues, dado el carácter excluyente que, a diferencia de otras formas de identidad colectiva, tiene la nación -carácter excluyente necesario en la medida en que sirve para legitimar el ejercicio del poder político-, no es compatible la existencia de dos o más naciones sobre el mismo territorio y teniendo como sujetos a los mismos individuos.

Los conflictos de competencia nacional, de desarrollo de identidades nacionales múltiples sobre un mismo territorio, parecen seguir, si nos atenemos al estudio de Breuilly de los movimientos nacionalistas en los imperios austro-húngaro y otomano<sup>107</sup>, pautas bastante definidas y homogéneas: mientras los estados tienden a primar las unidades territoriales, definidas en términos históricos, como sujeto de identificación; los grupos periféricos tienden a primar las unidades étnicas y lingüísticas<sup>108</sup>. Pero el hecho de que se prime uno u otro aspecto tiene mucho que ver con la propia dinámica política, y nada con el concepto de identidad nacional en sí.

En el sentido que podemos adscribirnos a una identidad o a otra, sí se podría hablar de un plebiscito cotidiano, pero en la medida en que el hombre moderno es hijo de una cultura nacional, propagada por un aparato ideológico (escuela, mundo académico, etc.) la elección le viene dada. La diferenciación entre nación cultural y nación política, aparentemente tan clara, no lo es tanto, y las diferencias políticas implícitas que señala Cobban entre uno y otro tipo de nación<sup>109</sup> son más teóricas que reales, pudiéndose encontrar tanto en un tipo de nacionalismo como en otro.

Todo proceso de identidad nacional supone el rechazo de otras entidades posibles, de forma que toda identidad nacional puede actuar como identidad subnacional de otra y cobijar dentro de sí diversas entidades subnacionales. Teóricamente sería un proceso interminable. En

---

<sup>107</sup> BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., pp. 98-125.

<sup>108</sup> Sería interesante ver hasta qué punto esta perspectiva es extrapolable fuera de los dos casos estudiados por este autor.

<sup>109</sup> "La nación como unidad política o el Estado, es una organización utilitaria, construida por la inventiva política para la consecución de fines políticos incluyendo los económicos. La política es el terreno de la oportunidad y la medida de su éxito es el grado en que las bases materiales de bienestar -ley y orden, paz, bienestar económico- son realizadas. La nación bajo una concepción cultural, por el contrario, es normalmente vista como una cosa buena en sí misma, un hecho básico, ineludible dato de la vida humana. Pertenece al terreno de la actividad del espíritu humano, sus logros están en el terreno del arte y la literatura, la filosofía y la religión" (COBBAN, A., *National Self-Determination*, Londres, 1945, p. 60.).

la práctica, dado el carácter excluyente del concepto de nación y soberanía nacional en el mundo moderno, lo que se produce es la aniquilación de aquellas entidades más débiles, de forma que el camino de toda identidad nacional es un cementerio de otras entidades posibles.

La pregunta que queda en pie es por qué determinadas culturas son capaces de desarrollar una clara idea de identidad nacional frente a otras que desaparecen, disolviéndose poco a poco en identidades más amplias<sup>110</sup>. Hay algunos factores que pueden ser importantes: la existencia de una diferenciación lingüística, presencia de una clase intelectual bien preparada para difundir la cultura, la magnitud geográfica, un pasado histórico común, etc. El problema es que incluso en estos casos tampoco se pueden hacer sacar conclusiones muy precisas.

Si tomamos el factor lingüístico, que por otra parte es el que en principio aparece como más obvio, y suponemos que una diferenciación idiomática significa una diferenciación nacional, nos encontramos con que el número estimado de lenguas en el mundo, sin contar los dialectos<sup>111</sup>, es de unas ocho mil; sólo en el ámbito europeo, Chadwick<sup>112</sup> identifica entre cuarenta y cincuenta -la indeterminación se explica por la dificultad en muchos casos de distinguir entre lenguas y dialectos-. Parece evidente que no todas han generado una idea de identidad nacional, sin contar con el problema añadido de que las lenguas cambian, se modifican, se dividen, desaparecen, etc. La lengua no es una realidad inmutable, es únicamente el medio de comunicación de un grupo de personas en un momento histórico concreto. Si nos remitimos al ejemplo europeo, el número de lenguas ha sido enormemente variable a lo largo de la historia. Para Deutsch<sup>113</sup>, incluso una de las características más peculiares del mundo europeo actual, la fragmentación lingüística, sería un fenómeno muy reciente. Según sus cifras que, bajo mi opinión, habría que tomar con la mayor cautela posible, pero que sí pueden servir para dar una idea aproximada de la evolución general, hacia el año 1.000 no existirían en Europa más allá de seis idiomas bien desarrollados, que aumentarían a 17 en torno a 1250 y llegarían a treinta a finales del siglo XIX, hasta alcanzar la cifra actual. Crecimiento que mostraría una clara correlación con el del número de nuevos Estados o/ y el desarrollo de movimientos políticos nacionalistas de fuerte implantación.

---

<sup>110</sup> Por supuesto, sin introducir ningún juicio moral sobre qué es mejor o peor, el considerar, como hacía Hegel, que el destino de las naciones es constituirse como estados, aparte de una imposibilidad lógica, supone, lo que es mucho suponer la existencia de naciones perfectamente definidas desde siempre y para siempre.

<sup>111</sup> Esto sin entrar en el problema de qué es un dialecto y qué es un idioma.

<sup>112</sup> CHADWICK, H.M., *The Nationalities of Europe and the Growth of National Ideologies*, Cambridge, 1966. Para las diferentes lenguas europeas, además del libro de Chadwick, PETSCHEN, S., *Las minorías lingüísticas en Europa occidental: documentos (1492-1959)*, Vitoria, 1990; y GIORDAN, H. (ed.), *Les minorités en Europe*, París, 1992.

<sup>113</sup> DEUTSCH, K., *Tides among Nations*, Nueva York, 1979.

Volviendo a la pregunta inicial, incluso aquellos idiomas que han generado una identidad nacional muy clara, en otro contexto ni siquiera serían consideradas como “lenguas”. Es el caso de una parte significativa de las lenguas eslavas, cuyas diferencias entre sí son mucho menores que las que existen entre el árabe coloquial de los diferentes países. Mientras en el primer caso las diferencias idiomáticas han servido para justificar identidades nacionales; en el segundo se ha primado el carácter de lengua única en contra de las evidentes diferencias locales. Por otra parte, la mayoría de las supuestas lenguas nacionales son creaciones más o menos arbitrarias, a partir de alguno de los dialectos existentes que se transforma en hegemónico en perjuicio de los demás.

La presencia de un grupo intelectual “profesional” de literatos, periodistas, profesores y funcionarios parece imprescindible para el desarrollo de un proceso de nacionalización, pero no proporciona ningún tipo de pista sobre por qué una nacionalidad y no otra. La explicación de Hayes de la sed de “hombres” de los intelectuales<sup>114</sup>, o la de Gellner de sus intereses materiales<sup>115</sup>, al margen de un cierto simplismo, dejan sin resolver el problema de por qué esta segmentación en unidades nacionales cada vez más reducidas no se multiplica hasta el infinito. No obstante, sí explicaría la preferencia de los intelectuales mejor situados, la alta clase intelectual, por las naciones ya existentes; y la de la inteligencia más marginal, alejada del poder intelectual, por las naciones de nuevo cuño. Estaríamos ante un mero problema de reducción de la competencia.

Pero parece obvio, sin embargo, que cualquier grupo de intelectuales no puede inventarse no importa que nación, y que sólo a partir de determinadas condiciones de partida esta invención es posible. La mejor prueba de este aserto es que no toda invención nacional tiene éxito, culmina en la floración de una nueva identidad nacional. Como ya se dijo anteriormente, la historia es un cementerio de naciones posibles. Sólo algunas de ellas, una exigua minoría, han conseguido en el corto periodo de existencia de la nación aflorar como tales, lo que no

---

<sup>114</sup> “En la propagación del nacionalismo como en la propagación de cualquier doctrina, hay siempre una oportunidad para la persona que le gusta estar en el centro de atención y sentirse que es un hombre, o una mujer, de no pequeña importancia. Especialmente ha sido esto verdad en la propagación de una continua y rápidamente efectiva doctrina como el nacionalismo en los siglos XIX y XX. Presidir una sociedad patriótica, lanzar un discurso en el descubrimiento de un monumento a un héroe nacional, marchar engalanado y con medallas a la cabeza de una procesión patriótica, es un modo calculado de autoestima y al mismo tiempo, un incremento del respeto de uno por lo que ha permitido ser tan conspicuo y tan importante. La vanidad puede ser una falta, pero es una falta enormemente humana. Se cosecha en los hombres de Iglesia, en los nobles, en los hombres de negocios, en los profesores” (HAYES, C., *Essays on Nationalism*, Nueva York, 1928, p. 77).

<sup>115</sup> “Para los intelectuales la independencia estatal significa una inmediata y enorme ventaja: trabajos muy buenos. La misma debilidad numérica de una inteligencia subdesarrollada es su más grande recurso: creando una unidad nacional cuyas fronteras devienen realmente cerradas al talento extranjero se crea un magnífico monopolio” (GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964, p. 169).



significa, por supuesto, que puedan hacerlo en un momento determinado si se dan las condiciones oportunas para ello.

Por lo que respecta a factores como la existencia de una historia común o una cierta amplitud geográfica, cabría decir lo mismo que lo dicho sobre la existencia de una lengua nacional, con el agravante en este caso de que su definición básica es mucho más complicada: ¿qué se entiende por historia común? ¿cuál es el tamaño mínimo de un grupo para que su sentimiento de pertenencia pueda aflorar en forma de identidad nacional?... En todo caso, la presencia o ausencia de alguno de estos factores, o de todos, no supone, necesariamente, la ausencia o presencia de una identidad nacional, lo que prueba hasta qué punto no son determinantes en el nacimiento y desarrollo de una identidad nacional, aunque puedan favorecer o retrasar su desarrollo.

Esto nos llevaría a la conclusión, ya enunciada anteriormente, de que, a pesar de la idea de los nacionalistas de la nación como una bella durmiente esperando el beso liberador que la despierte de su sueño<sup>116</sup>, la nación no es una realidad objetiva. Las naciones no "es", sino que se "hace". Las identidades nacionales son objetos simbólicos, construidos en momentos históricos concretos y fruto de condiciones históricas determinadas. Condiciones históricas que, en principio, parecen derivar de las necesidades de legitimación del poder político a medida que el ejercicio de este poder va perdiendo su carácter sagrado o de vinculación personal. En la mayoría de los casos, el ámbito de ejercicio de este poder se va a corresponder con el ámbito de desarrollo de una identidad nacional. Únicamente cuando un poder periférico tenga fuerza suficiente para desafiar al poder central, aparecerán identidades nacionales distintas de las propiciadas por aquél<sup>117</sup>.

Esto supone, tal como defiende Kohn, que el Estado, entendido como una forma de poder abstracto, desacralizado y despersonalizado, precede a la nación y no viceversa,

El factor visible más importante en la formación de las nacionalidades es un territorio común, o mejor el Estado. Las fronteras políticas tienden a establecer nacionalidades....podemos decir, por razones que serán consideradas más tarde, que la estatalidad...es un elemento constitutivo en la vida de la nacionalidad. La condición de estatalidad no necesita estar presente cuando una nacionalidad se origina; pero en un caso tal (como los checos a finales del siglo XVIII), es siempre

---

<sup>116</sup> La imagen del príncipe salvador y la Bella Durmiente como arquetipo del pensamiento nacionalista corresponde a Minogue (MINOGUE, K.R., *Nacionalismo*, Buenos Aires, 1975). Por otra parte, como recuerda Gellner, "despertar es una de las expresiones e imágenes predilectas de los nacionalistas" (GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988, p. 69). Abundando en la idea de Gellner se podría añadir el uso por parte de los movimientos nacionalistas de la idea de "renacimiento", de vuelta a la nación primigenia dormida y aletargada.

<sup>117</sup> Resulta curioso a este respecto que, dado el carácter esencialista de toda identidad nacional, estas nuevas naciones periféricas nieguen a la central, y viceversa, aquello que si se conceden a sí mismas: el derecho a autoidentificarse como tales.

la memoria del Estado del pasado y la aspiración hacia la estatalidad la que caracteriza a las nacionalidades en el periodo del nacionalismo<sup>118</sup>.

La acción nacionalizadora del Estado se ejerce en un doble frente: en el interior imponiendo idiomas nacionales y sistemas nacionales de educación; en el exterior, creando fronteras y diferenciando a los foráneos de los nacionales. Como resultado la vida se homogeneizó dentro de los Estados y se heterogeneizó entre los Estados, cristalizaron símbolos nacionales, se unificaron idiomas nacionales y se organizaron mercados nacionales. Acostumbrados a vivir en sociedades que ya han sufrido la acción uniformadora del Estado -sea en su forma más benigna: imposición de sistemas educativos uniformes para el conjunto de la población; sea de manera más virulenta: la expulsión y/o el genocidio de las minorías-, nos resulta difícil hacernos idea de hasta que punto las sociedades europeas previas al desarrollo del Estado-nación eran sociedades heterogéneas, de compartimentos estancos, en las que la diferenciación cultural y/o racial era la norma y no la excepción<sup>119</sup>. Quizás sea la situación de Europa Oriental, donde el más tardío desarrollo del Estado moderno permitió la pervivencia de este tipo de "arcaísmos" hasta fechas muy recientes, el mejor ejemplo de esta heterogeneidad étnico-cultural<sup>120</sup>. En el periodo de entre guerras -datos de en torno a los años treinta-, cuando ya la acción homogeneizadora de los diferentes Estados nacionales había comenzado a dejarse notar, Checoslovaquia contaba, al margen de la división del país entre checos y eslovacos, en su población un 33,8% de personas no pertenecientes a la étnica mayoritaria (alemanes 22,5%, húngaros 4,9%, ucranianos 3,9%, judíos 1,4% y otros 1,1%); Polonia un 31,1% (ucranianos 10,1%, judíos 8,6%, rutenos 3,8%, bielorrusos 3,1%, alemanes 2,3%, tutejszy 2,2% y otros 1%); Rumania un 28,1% (húngaros 7,9%, alemanes 4,1%, judíos 4% y otros 12,1%); Letonia un 26,6% (rusos 10,5%, judíos 5,2%, alemanes 3,8% y otros 7,1%); Lituania un 19,9% (judíos 7,1%, alemanes 4,1%, rusos 2,3% y otros 6,4%); Yugoslavia, al margen de la división entre eslovenos, serbios, croatas, macedonios y montenegrinos, un 19% (musulmanes 6,7%,

<sup>118</sup> KOHN, H., *The Idea of Nationalism*, Nueva York, 1969, p. 15.

<sup>119</sup> Cabría incluso afirmar con Hobsbawm que "desde que el mundo es mundo, ningún territorio -cualquiera que sea su tamaño- ha sido habitado por una población homogénea, ya sea cultural, étnica, o de cualquier otro aspecto (...). Los padres fundadores del moderno "Estado-nación" en el siglo XVIII eran conscientes de esto, al igual que los fundadores de las naciones-estado excoloniales con posterioridad a 1945, puesto que todos operaban con el mismo principio. Definieron al "pueblo" o la "nación" de sus respectivos Estados de la única manera en que podrían ser operativamente definidos, es decir, como habitantes de un territorio preexistente" (HOBSBAWM, E.J., "Identidad", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, p. 7).

<sup>120</sup> No quiero decir con esto que la situación de la Europa oriental sea exactamente extrapolable a la de la Europa occidental, parece evidente que una mayor fluidez de fronteras y la ausencia, en líneas generales, de una política de unificación religiosa pudieron favorecer allí una mayor heterogeneidad poblacional. Pero es también bastante posible que las mayores diferencias se deban simplemente a que cuando se inicia en estos países la construcción de las nuevas unidades políticas de tipo estatal, tras la digregación de los viejos imperios, una buena parte de la población había alcanzado una conciencia de singularidad nacional y cultural mucho mayor de la que se daba en el momento del surgimiento de los Estados modernos occidentales. No se trataría tanto de una diferencia real, como de una diferencia de percepción, pero que en todo caso dificultaría el proceso homogeneizador.

albaneses 3,6%, húngaros 3,4% y otros 5,3%); Hungría un 17% (alemanes y eslovacos fundamentalmente); Bulgaria un 16,6% (turcos 9,7%, pomacos 2,2% y otros 4,7%); Grecia un 13% (turcos, macedonios, rumanos, albaneses y judíos); Estonia un 12,4% (rusos 8,3%, alemanes 1,7% y otros 2,4); Finlandia 11,3% (suecos 11% y otros 0,3%); Albania un 10% (fundamentalmente griegos);...<sup>121</sup>. Cifras todas ellas impresionantes y que nos muestran el largo, y a veces sangriento, camino que estos Estados tenían por delante para convertir su espacio nacional en un espacio homogéneo, en una nación<sup>122</sup>. El método para conseguirlo vario de la aculturación de la minorías a la expulsión y el genocidio étnico.

Pero la evidencia más impresionante de este papel homogeneizador/heterogeneizador del Estado, impresionante por referirse a aspectos, en principio, tan alejados de la vida pública y de la preocupación inmediata del poder político como el comportamiento sexual, nos lo da el estudio comparativo de las tasas de fecundidad, ilegitimidad y edad matrimonial hecho por Watkins en 1991<sup>123</sup> en el que se muestra como entre 1870 y 1960 las diferencias de estas tasas disminuyeron en el interior y aumentaron hacia el exterior, de forma que cada Estado acabó adquiriendo un perfil demográfico "nacional" homogéneo y específico.

Tampoco se debe reducir la acción del Estado a una mera actividad instrumental; su papel en la construcción de una identidad nacional, en la invención de una comunidad imaginaria, es mucho más compleja. Toda unidad administrativa, y un Estado es básicamente una unidad administrativa, crea sentido, al modo en que, como ha explicado el antropólogo Víctor Turner en *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*<sup>124</sup>, el trayecto entre los tiempos, las condiciones y los lugares crea también sentido.

Todo trayecto exige una interpretación. El ejemplo más claro serían las grandes peregrinaciones religiosas (Roma, La Meca, Benarés, Santiago...) a las que llegaban, o llegan, peregrinos que, salvo esa peregrinación, están privados de todo vínculo con el centro, pero a

<sup>121</sup> Para estos datos, JANOWSKI, O., *Nationalities and National Minorities*, Nueva York, 1945; SHOUP, P.S., *The East European and Soviet data handbook: political, social and developmental indicators, 1945-1975*, Nueva York, 1981; y COAKLEY, J., "Political succession and regime change in new states in inter-war Europe: Ireland, Finland, Czechoslovakia and the Baltic Republics", *European Journal of Political Research*, 14, 1986, pp. 187-206.

<sup>122</sup> Obviamente, y a pesar de la contundencia de estas cifras, cada uno de estos Estados se autodefine como un Estado-nación en el que la nación es la de la etnia mayoritaria. Las únicas excepciones serían las de Yugoslavia y Checoslovaquia, donde ninguno de los grupos étnicos posee una mayoría suficiente para marcar el signo cultural del nuevo Estado. Aunque incluso en estos dos casos con matices. En el de Yugoslavia, por el evidente tinte serbio del nuevo Estado, que, de acuerdo con la tradición ortodoxa, considera a los croatas católicos y a los musulmanes bosnios como serbios "descarriados"; en el de Checoslovaquia porque la relación lingüística entre checos y eslovacos permitió abogar por la existencia de una nación checoslovaca.

<sup>123</sup> WATKINS, S.C., *From Provinces Into Nations: Demographic Integration in Western Europe, 1870-1960*, Princeton, 1991.

<sup>124</sup> TURNER, V., *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, 1967.

los que esa peregrinación permite delimitar los que forman parte de la comunidad y los que no. El proceso sería el mismo para las crecientes burocracias estatales. Los funcionarios de las monarquías absolutas, cada vez en mayor número ajenos a las aristocracias feudales, devienen individuos desarraigados<sup>125</sup>. En un doble sentido: no pertenecen a un tronco gentilicio como la antigua nobleza feudal, pero tampoco están atados al terruño de una comunidad campesina. No son el señor feudal cuya base de poder es su dominio señorial al que, incluso cuando actúa al servicio del soberano, puede volver. El nuevo funcionario no tiene, literalmente, dónde volver. Sólo el trayecto vital al servicio del Estado crea sentido, los peregrinos que ha encontrado en el camino "son sus colegas, tan ávidos como él, y que han surgido de regiones y de familias de las que apenas ha oído hablar y que espera, desde luego, no tener que conocer nunca. Pero en su común experiencia de la movilidad, se despierta la conciencia de un vínculo (...) sobre todo si hablan la misma lengua oficial"<sup>126</sup>. Es este trayecto el que crea un sentimiento de pertenencia a una comunidad que se identifica con la comunidad estatal y que estará en el origen del nacimiento de una identidad nacional<sup>127</sup>. El proceso se ve favorecido por el hecho de que esta burocracia secular, a diferencia de la anterior burocracia eclesiástica, comparte una alta cultura alfabetizada, distinta en su codificación normativa a la de las otras burocracias estatales, que facilitará el nacimiento de sentimientos particularistas de tipo nacional.

Otro factor hace su aparición en ese momento: una red burocrática es, por definición, una red jerarquizada, con núcleos de concentración de poder que se distribuyen de forma jerárquica por el conjunto del territorio, desde la capital central -no hay que desdeñar la importancia de la existencia de un gran centro urbano hegemónico, generalmente la capital de la monarquía, en el nacimiento y desarrollo de las identidades nacionales europeas- hasta los pequeños centros locales. Cada uno de estos núcleos, unido con los demás por redes visibles e invisibles, actúa como receptor del inmediatamente superior y difusor cara a los inferiores. Esto tuvo una importancia decisiva con el desarrollo de los primeros impresos periódicos, que tendieron a utilizar las viejas redes de distribución burocrática, de forma que los grandes centros burocráticos se convirtieron también en grandes centros de distribución de ideas a través de la prensa, colaborando a la homogeneización de un espacio que no se correspondía ni con el de la

---

<sup>125</sup> Desarraigo que se acrecienta por la idea, que se va afianzando progresivamente entre los funcionarios estatales, de estar al servicio de una organización burocrática abstracta, la monarquía, no de un rey.

<sup>126</sup> ANDERSON, B., "Viejos imperios, nuevas naciones" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 320-321.

<sup>127</sup> Es muy revelador a este respecto la interpretación que hace Anderson sobre el desarrollo de identidades nacionales diferenciadas de la peninsular entre los grupos de criollos de la América española, excluidos, a pesar de su común origen, de determinados puestos burocráticos en el entramado de la monarquía hispánica (Véase ANDERSON, B., "Viejos imperios, nuevas naciones" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, o. cit.).

cristiandad, ni con el comarcal, una comunidad imaginaria de lectores que era una comunidad nacional.

La identificación nacional es un fenómeno variable -no sólo según los países, algunos pueblos poseen una identidad nacional secular, mientras que para otros es un fenómeno muy reciente; sino también según los estratos sociales, por poner un ejemplo de esto último, en la Italia del siglo XIX los hombres de letras utilizaban un concepto de identidad "italiana" carente de cualquier significado para el campesino del sur-, resultado de una compleja interacción de factores, de cuyas relaciones depende, en última instancia, el éxito o el fracaso de una identidad nacional determinada. Tal como recuerda Hroch:

La nación moderna no llegó a formarse mediante el *constructo* de la identidad nacional, sino a través de la interacción de diversas circunstancias y compromisos en la esfera social y cultural: sólo estos últimos hicieron posible el cambio de identidad, o también la decisión en favor o en contra de la identidad nacional<sup>128</sup>.

La única objeción que podría oponerse a este argumento es el de la identidad lingüística como trasunto de la identidad nacional, como dato objetivo; de hecho, la identidad lingüística es siempre, aparentemente, un dato incuestionable. Pero, en primer lugar, la existencia de una identidad lingüística no supone necesariamente la de una identidad nacional de tipo político, y viceversa; y, en segundo lugar, muchas de las identidades lingüísticas son creación, en gran parte, de entidades políticas nacionales, a través de un doble proceso: la transformación de una lengua local en lengua nacional mediante su uso como lengua burocrática, de educación y comunicación<sup>129</sup>; y, en un proceso paralelo al anterior, la relegación de otras formas lingüísticas a la categoría de dialectos<sup>130</sup>.

Construir una teoría general sobre por qué se construyen determinadas identidades y no otras -por qué, a pesar de que la diferenciación lingüística de las Highlands respecto a Escocia sea mucho mayor que la de Escocia con respecto a Inglaterra, existe una conciencia nacional en Escocia y no en las Highlands- no es el objetivo de este estudio, pero sí cómo se construyó una de estas identidades nacionales y cómo esto se refleja en una imaginaria nacional.

Esto es quizás uno de los aspectos más llamativos de la identidad nacional, su carácter imaginario, ya que, en contra de lo que habitualmente se cree, esta identidad nacional es una

---

<sup>128</sup> HROCH, M., "La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna", art. cit., p. 60.

<sup>129</sup> Para el lingüista italiano Tullio de Mauro la lengua italiana, con o lengua verdaderamente nacional, es hija de la televisión; del sistema educativo, en otros casos.

<sup>130</sup> Un ejemplo muy significativo de este proceso es el carácter despectivo del término *patois* en francés, y su uso habitual para referirse a formas lingüísticas, como el bretón o el provenzal, que difícilmente pueden ser considerados como dialectos.

recreación secundaria, codificada y mediatizada por organismos especializados, academias, medios de difusión, escuelas..., que antes de imponerse necesita destruir las identificaciones primarias existentes, creando individuos perfectamente homogéneos desde el punto de vista cultural. A pesar de la retórica de identificación con un pasado, más o menos mítico, toda identificación nacional significa la destrucción del pasado real para sustituirlo por otro homologado.

Hay un aspecto que tiene que ver indirectamente con el problema de la identidad nacional. Si definimos la identidad nacional como una identidad cultural, como la consciencia de formar parte de la misma cultura, aparece inmediatamente el problema del nacionalismo en estado puro, la necesidad de correspondencia entre unidad cultural y unidad política. Para que esta cultura sea homogéneamente interiorizada por los individuos, necesita un sistema de educativo e ideológico capaz de aculturizar todas las posibles herejías<sup>131</sup> nacidas en su interior, tanto las supervivientes como las nuevas, de aquí que toda cultura quiera su estado y que todo nacionalismo político necesite forjar su propia identidad nacional. De hecho, un análisis pormenorizado de la historia europea nos muestra hasta qué punto la imagen de un pueblo, culturalmente unificado, que construye su propia nación-Estado, forma parte más del campo del mito que del de la realidad histórica. Pocos son los casos en que los hechos ocurrieron así. La mayoría de los grandes Estados europeos utilizaron el mito, lo perpetuaron y, en ocasiones, hasta lo hicieron realidad con la implantación de una educación centralizada, la imposición de ejércitos unificados y la supresión de las lenguas minoritarias. (Recordemos, una vez más, el viejo aserto de que un idioma es un dialecto que tiene ejército propio). Esto no fue óbice para que posteriormente el mito de la nación-Estado, pregonado principalmente por gobernantes que no regían naciones-Estado, se volviese contra los grandes estados cuando una serie de poblaciones reivindicaban su propia identidad nacional.

Un último punto a tener en cuenta en lo que se refiere a la identidad nacional es su marcado carácter político. Frente a otros sistemas de identificación colectiva, de pertenencia, la nación asume desde sus orígenes una función de legitimadora del poder político, incluso de forma excluyente. Es la nación, y sólo la nación, la única capaz de legitimar el ejercicio del poder en un marco determinado. Con el tiempo este carácter se hará tan preponderante que de hecho ha convertido al fenómeno nacional en un fenómeno fundamentalmente político y no cultural, lo que no debería hacernos olvidar la simbiosis entre ambos factores, e incluso la hegemonía de este último.

---

<sup>131</sup> El uso de términos religiosos es muy apropiado, la búsqueda de homogeneidad religiosa fue una de las claves de los primeros estados modernos, antes de que la cultura ocupase el lugar de la religión.

### 3. 1. IDENTIDAD NACIONAL E HISTORIA

Todo grupo, toda identidad colectiva, necesita elementos de cohesión, imágenes simbólicas o reales capaces de potenciar el sentimiento de pertenencia de los individuos de los individuos a la colectividad, y de permitir a éstos discriminar entre quienes forman parte del grupo y quienes no. Estos elementos de cohesión se encuentran tanto en el, aparentemente, espontáneo uso de determinadas banderas, gritos y bufandas por los seguidores de un equipo de fútbol, como en el complejo y formalizado ritual con el que una tribu de Papua-Nueva Guinea revive, plasma en imágenes a través de la danza, el mito fundacional de la propia etnia. Lo que tenemos en ambos casos es un uso ritual, más o menos formalizado, de imágenes de cohesión, de símbolos de pertenencia.

En las sociedades modernas, en las que, como hemos visto, el grupo de pertenencia hegemónico es la nación, la creación de imágenes de sentido colectivo, de símbolos de cohesión nacional, está reservada en gran parte, aunque no de forma exclusiva -es obvio que un partido de fútbol de la selección española, por seguir con el ejemplo anterior, actúa como elemento de cohesión virtual<sup>132</sup>-, a la historia<sup>133</sup>. Desde la perspectiva del grupo nacional, el ámbito privilegiado de producción de imágenes de cohesión colectiva es la memoria social, la historia. Tengamos en cuenta que todos, absolutamente todos, los elementos que contribuyen a la configuración de una determinada identidad nacional, y a su percepción como tal por parte de los individuos: raza, cultura, religión, etc., remiten en última instancia a una historia nacional capaz de explicar, de dar sentido, a los procesos mediante los cuales unos rasgos y no otros han terminado por configurarse como específicos de esa comunidad. Tal como afirmara de forma tajante Benedetto Croce:

¿Cuál es el carácter de un pueblo? Su historia, toda su historia, y nada más que su historia<sup>134</sup>.

La interiorización de estos valores por parte de los individuos puede haber seguido procesos diversos<sup>135</sup>, pero su legitimación es, siempre, una legitimación histórica. La identidad

---

<sup>132</sup> Aunque, incluso en este caso, tampoco hay que desdenar el peso de las imágenes históricas. Piénsese, en el caso español, en fenómenos como la atávica "furia" española o en el "A mí el pelotón, Sabino, que los arrollo" de Belausteguigoitia en 1920, repetidos una y otra vez por los cronistas deportivos y mantenedores de una cierta mística nacional plasmada en una tradición histórico-futbolística.

<sup>133</sup> Para un escueto resumen de las relaciones historia/identidad nacional, véase MEYER, J., "La historia como identidad nacional", *Vuelta*, 219, 1995, pp. 32-37.

<sup>134</sup> CROCE, B., *Teoría e storia della storiografia*, Bari, 1966, pp. 315-318.

<sup>135</sup> Procesos cuyo éxito o fracaso depende de la estrategia de los movimientos nacionales respectivos y cuyo estudio entraría dentro del campo de la lucha por el poder de determinados grupos políticos.

nacional necesita orígenes remotos y esencias permanentes que justifiquen su propia especificidad frente a otras identidades posibles, de aquí que la apropiación y reinterpretación de la historia sea el objetivo prioritario de toda construcción nacional. Los recuerdos comunes, la consciencia histórica de un pasado compartido, son uno de los elementos fundamentales de vinculación entre los individuos, lo mismo ocurriría en el caso de la nación.

Toda comunidad nacional es, al margen de su carácter cultural, histórico o político, una *comunidad de destino*<sup>136</sup>, forjada por la historia. Ese destino común es memorizado, transmitido de generación en generación, por la familia, las canciones, las leyendas, los libros, las escuelas..., es convertido en historia, en reificación del destino compartido, en mito. Allí donde no hay una tradición compartida no hay comunidad nacional. Esta tradición puede ser, y de hecho es en muchos casos<sup>137</sup>, una invención, una mistificación del pasado, lo cual no es deshonesto ni sorprendente, recuerda a la autodefensa del prisionero que se hace pasar por tonto o mudo de la novela de Solzhenitsyn *Un día en la vida de Iván Denisovitch*; pero esto no afecta para nada a su operatividad. Para el pensamiento mítico, y la nación es un mito, nada hay más extraño que el criterio de falsabilidad. Una tradición es cierta y verdadera en la medida, y sólo en la medida, en que sea aceptada como tal por la comunidad, ritualizada y convertida en historia. Esto explica el que, en ese proceso de mitificación colectiva que todo nacionalismo supone, el primer campo de mitificación sea siempre la historia. La existencia pasada sirve de argumento para justificar las posibilidades del futuro.

Para los que podríamos llamar nacionalismos duros o fundamentalistas, este redescubrimiento de la historia nacional sería un proceso *a posteriori*. La historia, en un proceso de evolución semejante al que se da en naturaleza, habría ido produciendo diferentes naciones, dotadas de caracteres distintivos fijos, hasta generar una pluralidad "natural" de comunidades nacionales. Carácter natural que se ve acentuado por la no distinción, en muchos de los teóricos de este tipo de nacionalismo, de los conceptos de nación y de raza.

Esta concepción primordialista de la nación exige, necesariamente, un fuerte historicismo. Aunque más que de historia cabría hablar aquí de genealogía: la nación como una sucesión de vínculos de parentesco que remontarían sus orígenes hasta un antepasado, mítico y remoto, que definiría sus características más prístinas y esenciales.

<sup>136</sup> En palabras de Otto Bauer. No deja de ser curiosa la similitud en la expresión con la joseantoniana *unidad de destino*, dada la, en principio, insalvable distancia intelectual entre un marxista austro-húngaro y un falangista español.

<sup>137</sup> Un ejemplo paradigmático de la invención de una tradición, los mitos de la monarquía británica, es analizado por David Cannadine en CANNADINE, D., "The Context, Performance and Meaning of Ritual: the British Monarchy and the "invention of tradition"" en RANGER, T.O. y HOBBSBAWM, E. (eds.). *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, pp. 101-164.



La historia se limitaría a reconstruir el largo camino de la nación desde sus oscuros y remotos orígenes hasta el momento de su floración, tal como haría un zoólogo con la evolución de una determinada especie animal. No olvidemos que el desarrollo de nación corresponde el de la historia como ciencia positiva; la historia de las naciones está ahí y el historiador se limitaría a “descubrir” ese pasado y ponerlo a la luz pública.

Es ésta una imagen de la historia y de su objetividad marcadamente ideológica. Todo relato histórico, como toda memoria, es siempre selectivo, oculta tanto como desvela; resalta tanto como rechaza. En el caso de las historias nacionales de la ingente masa del pasado se extraen sólo aquellos hechos que justifican la existencia de la nación actual -mejor cabría decir el Estado actual-; aquellos otros que podrían justificar una historia nacional diferente o dentro de otra nación, serán sistemáticamente ocultados. Tal como escribe Rodison en *Marxismo y nacionalismo*:

Las desviaciones en relación a la norma actual, las diferentes fidelidades de antaño y las tendencias a otras agrupaciones se consideran desviaciones o monstruosidades. Se reconstruye toda la historia en función de un proyecto: la constitución de un grupo étnico-cultural tal como es actualmente<sup>138</sup>.

La historia se convierte así -la profesión de historiador aparece indisolublemente ligada desde sus orígenes al servicio del poder político, funcionarios estatales en el caso que aquí nos ocupa, y con una fuerte carga de “responsabilidad social”, de compromiso frente a la propia comunidad- en una especie de partera de la nación, capaz de dar forma a la idea de comunidad mística segregada por el Estado. Las funciones centrales de esta idea serían, en palabras de Pérez-Agote.:

la producción de una sociedad a la medida del Estado, el olvido de la violencia primitiva fundadora (todo Estado emana de una guerra civil) y la anulación de las relaciones fundamentales de significación social de los territorios diferenciales cuya unificación forma el territorio del Estado. Desde su propia plataforma, el Estado produce, recrea la historia de la construcción del Estado como historia de la Nación, como si esta fuera anterior y consiguiera por fin, en ese momento de la historia dotarse de una estructura política diferenciada<sup>139</sup>.

El Estado se inventa una nación a medida, para lo que, de forma simultánea, deberá inventarse una historia a la medida de esa nación. Esto supone, dado que todo sentido de identidad es siempre conflictivo, preferir determinados momentos históricos en detrimento de otros<sup>140</sup>, resaltar aquéllos y olvidar éstos. En este proceso de legitimación, el olvido y el

<sup>138</sup> Citado por BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984, p. 86.

<sup>139</sup> PÉREZ AGOTE, A., *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*, Madrid, 1986, p. 49.

<sup>140</sup> Es muy significativo a este respecto el a todas luces excesivo lugar, a tenor de su importancia histórica real, ocupado en la historia española por los visigodos, época de unidad nacional, frente a otros periodos de fragmentación política en la península; o, por poner un ejemplo contrario, la importancia otorgada por la historiografía catalana, frente a periodos anteriores o posteriores, a la época medieval (Sobre el desmesurado

rechazo son a veces más significativos que el propio recuerdo. La amnesia compartida, una capacidad colectiva de olvido, es, a veces, más importante que el recuerdo en la construcción de una identidad nacional. Ya Renan, autor nada sospechoso de antinacionalismo, resaltó el lugar ocupado por la amnesia histórica en la formación de las naciones:

El olvido, y yo diría incluso que el error histórico, son un factor esencial en la creación de una nación y por lo tanto, el progreso de los estudios históricos es, muchas veces, un peligro para la nacionalidad<sup>141</sup>.

Sea como fuere, olvidando o recordando, ocultando o desvelando, si la nación es una identidad natural, nacida de la historia y para la historia, necesita una historia nacional. Las naciones sin historia -y ya es significativo que este concepto adquiriera carta de identidad, de la mano de Hegel, en los inicios del desarrollo del nacionalismo- no son naciones en sentido estricto, son una mera masa amorfa, materia moldeable por el espíritu de las que sí la tienen. En este sentido, el desarrollo de la historia como disciplina científica va indisolublemente unido al de los movimientos nacionales, y viceversa. La mutua dependencia entre historia y nacionalismo ha sido resumida perfectamente por Kedourie:

La doctrina nacionalista, insistiendo en que el individuo no tiene identidad fuera de su nación y que las naciones son conocidas por la lengua, la literatura, la cultura, etc., ordena que, puesto que las naciones existen, así las naciones deben tener -por definición- un pasado. La extensión de la doctrina nacionalista en Europa ha evocado por ello una voluminosa literatura, histórica en su forma, pero apologética en su sustancia, que reclama mostrar el surgimiento en tiempos remotos, el firme progreso y desarrollo de esta o aquella nación, y las sucesivas manifestaciones de su genio en religión, arte, ciencia y literatura<sup>142</sup>.

Pero para la identidad nacional la historia no es sólo, y posiblemente ni siquiera de forma prioritaria, la recuperación del pasado, o la invención de ese mismo pasado si se quiere, sino un elemento de cohesión, de rememoración de ese pasado como imagen del presente. Lo que hace real la historia es su capacidad de influencia sobre la vida actual; su capacidad de hacer del relato de un hecho del pasado una narración con significado simbólico, de convertir cada hecho histórico en punto de encuentro entre el arquetipo y la coyuntura, entre un legado de imágenes y unos individuos y acontecimientos concretos. De ahí ese carácter de celebración de sí mismos presente en la selección de los hechos históricos, al margen de su propia verosimilitud, centrados generalmente en resaltar la oposición frente a un enemigo exterior y el espíritu sacrificial, ya sea la resistencia de Numancia ante los romanos, la derrota de los Comuneros en Villalar, la defensa de Barcelona frente a las tropas de Felipe V o las oscuras luchas de los

---

papel ocupado por los visigodos en la historiografía española, VICENS VIVES, J., *Historia social y económica de España y América*, Barcelona, 1972. pp. 178-181).

<sup>141</sup> RENAN, E., *Qu'est-ce qu'une nation?*, París, 1882.

<sup>142</sup> KEDOURIE, E., *Nationalism in Africa and Asia*, Londres, 1971, p. 36.

vascos contra los castellanos en la Edad Media<sup>143</sup>. Todo relato mítico, y más si versa sobre los orígenes, posee un matiz de comunión; de unión de los vivos y los muertos; de apropiación del pasado; y de integración en ese pasado común. Tal como lo expresa Murguía en 1860, y referido precisamente a la pintura de historia,:

Agrada sobremanera el orgullo de las naciones, conocer los hechos gloriosos de que puede envanecerse; al hombre de hoy le parece que algo le toca de aque las victorias que alcanzó su raza, y sin ningún esfuerzo hace suya la gloria de sus antepasados<sup>144</sup>.

El uso que se hace de la historia, una vez que se produce su apropiación pública -lo mismo ocurre con otras culturas de expertos- no es el de una reconstrucción científica del pasado, sino el de su recreación mítica: la historia como drama colectivo capaz de aportar elementos a la liturgia nacionalista.

En un plano más teórico, la historicidad o la creencia en el sentido histórico de las acciones humanas es consubstancial a la propia idea de nación<sup>145</sup>, ya que es la historia la que otorga un sentido a las acciones individuales y les confiere un valor colectivo, dándoles ese carácter mesiánico, de destino nacional, del que carecerían por sí mismas. Los judíos son un buen ejemplo de esto. Si antes de los tiempos modernos existe un precedente de comunidad nacional, es el de la comunidad judía<sup>146</sup>. En un mundo en el que ser romano era una condición legal y ser celta, ibero o godo una condición étnica, ser judío era una condición de voluntad y de creencia. Estamos frente a una comunidad definida por una fe común, la idea de un destino colectivo, y el convencimiento de una misión como pueblo en la historia, rasgos que con la sola excepción del primero, y con matices, podrían aplicarse a cualquier comunidad nacional moderna. Esta comunidad "protonacional" se genera en torno a un dios cuyo rasgo más llamativo frente a los dioses coetáneos es ser una divinidad de la historia y no de la naturaleza. Un dios que cuando se refiere a sí mismo lo hace en calidad de dios de la acción histórica<sup>147</sup>. Pero en este afirmarse a través de la historia, lo que hace es avalar la propia existencia de la comunidad judía, cuyas acciones adquieren un nuevo valor, un nuevo significado; ya no son acciones aisladas, ahora tienen sentido porque es el mismo Dios quien se lo da. Este carácter

---

<sup>143</sup> Quizás la mejor confirmación de lo que aquí se viene diciendo la tenemos en las páginas del que puede ser considerado como libro-manifiesto del primer nacionalismo vasco. *Bizkaya por su independencia*, publicado por Sabino Arana en 1892: consiste en el relato de cuatro victorias de los vizcaínos sobre los invasores castellanos.

<sup>144</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

<sup>145</sup> Por supuesto me estoy refiriendo al sentido moderno del término nación y no al significado original de esta misma palabra.

<sup>146</sup> De hecho un autor como Conor Cruise O'Brien otorga un importante papel al antiguo mundo judío en la génesis del nacionalismo: "El nacionalismo en tanto que fuerza emocional colectiva en nuestra cultura, hace su aparición con impacto explosivo en la Biblia hebrea" (O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, o. cit., p. 2).

<sup>147</sup> "Yo soy Jehová, tu dios, que te saqué de la tierra de Egipto". Los ejemplos de este tipo son múltiples.

histórico de la comunidad nacional pervivirá en las naciones modernas, aunque ahora ya no sea Dios quien legitima, y esto con matices, sino la propia comunidad nacional<sup>148</sup>.

La historia es, para las naciones de tipo político-estatal -la mayoría de las europeas, surgidas, generalmente, como observa Tilly<sup>149</sup>, a partir de la expansión de un poder dinástico del centro hacia la periferia (los casos francés, español, inglés o prusiano)<sup>150</sup>- la principal fuente de identificación colectiva. De forma que realidades estatales, de carácter estrictamente político o administrativo, pueden acabar generando un sentimiento colectivo específico justificado por la historia. Dicho en palabras de Weber:

Una organización estatal existente, cuya época heroica sea considerada como tal por las masas, puede ser decisiva empero para crear un poderoso sentimiento de solidaridad, pese a los mayores antagonismos internos. Se valora al Estado como el agente que garantiza seguridad y, en caso de peligro exterior, esto se halla por encima de todo, entonces se enardecen los sentimientos de solidaridad nacional, al menos de modo intermitente<sup>151</sup>.

Habría que añadir que el Estado no se limita a esperar pacientemente que una determinada "época heroica" sea considerada tal por las masas o que los intermitentes "sentimientos de solidaridad nacional" afloren en casos de peligro exterior. Si, en este aspecto, hay algo que caracteriza al estado moderno, es su activa política legitimadora: las épocas heroicas se "inventan" mediante una relectura del pasado, y la afloración de sentimientos de solidaridad en determinados momentos históricos se sacramentalizan de forma ritual en celebraciones patrióticas, en una especie de calendario laico de manifiesto carácter integrador<sup>152</sup>.

Lejos de cualquier pasividad, el Estado no se limita a ofrecer una organización política, sino que impulsa los lazos culturales, bien de nueva creación, bien transformando los particulares de un grupo en los generales de la nueva comunidad política. Pero para que estos

<sup>148</sup> De hecho, la tradición judía tendrá un papel muy importante en la formación del nacionalismo, proporcionando todo un arsenal de imágenes y conceptos, a través del Antiguo Testamento fundamentalmente, utilizados profusamente por los líderes nacionalistas.

<sup>149</sup> "Western State. Making and Theories of Political Transformation", en TILLY, Ch., (editor), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1973

<sup>150</sup> En este sentido el carácter histórico de la nación es más que evidente, es el fruto de la concentración objetiva del poder en un centro que domina de forma continua sobre un territorio determinado.

<sup>151</sup> WEBER, Max, *Ensayos de sociología contemporánea*, Barcelona, 1972, p. 217.

<sup>152</sup> Un ejemplo significativo de memoria histórica, mejor de una determinada memoria histórica asociada a un determinado poder político, conmemorativa e integradora, es el de la batalla de Bouvines, estudiado por Duby. "En los confines de las posesiones capetas -escribe Duby, refiriéndose a la inscripción sobre la batalla de una de las puertas de la muralla de Arras- frente a Flandes y al Imperio, se erigía como un trofeo. Pretendía fijar para la posteridad, con el propósito de reavivar en las sucesivas épocas el sentimiento de una comunidad de intereses y de valor, el recuerdo, todavía reciente en esos lugares, de una hazaña ya antigua. Pero aún iba más lejos al incluir deliberadamente el triunfo de Bouvines en una sucesión de glorias militares, juntando en una misma celebración, saltándose doscientos cincuenta años, y merced a la homonimia de los dos jefes enemigos abatidos, dos victorias reales a las que todos, sin excepción, veían ya como propias de la nación" (DUBY, G., *El domingo de Bouvines 24 de Julio de 1214*, Madrid, 1988, p. 14)

lazos sean operativos deben de verse reforzados por la existencia de una experiencia histórica común, real o inventada, pero interiorizada por los individuos como verdadera. Conocida es a este respecto la ingeniosa frase de Albert Mousset de que una nación es “una agrupación de hombres reunidos por un mismo error sobre su origen”. Sería la experiencia histórica la que actuaría como cemento de unión, como argamasa de la comunidad nacional. Tal como afirma Gablentz,

Una nación estatal está unida por la experiencia histórica. Los alsacianos colaboraron en las guerras francesas de la revolución con una participación intensa; Alemania no ha podido ofrecerles una experiencia que compensara esta vivencia. La nación estatal no está vinculada al idioma; Suiza y Canadá son en la actualidad los clásicos de naciones plurilingües. Y a la inversa, el lenguaje y la vecindad no unen, si se rechaza la comunidad política; Irlanda es el ejemplo más craso, Austria el más reciente<sup>153</sup>.

La historia se convierte así en el fundamento último de toda identidad nacional, ya sea estatal o no, algo de lo que es consciente todo movimiento nacionalista, que comienza, siempre, por una reinterpretación del devenir histórico de la comunidad. Reinterpretación que, para ser operativa, no debe limitarse a una fría lectura académica de los hechos del pasado, sino que ha de conseguir una implicación afectiva de los individuos con este pasado reinterpretado -el caso de las fiestas “nacionales” es un magnífico ejemplo de lo que se está diciendo- implicación afectiva que será más intensa cuanto mayor sea el dramatismo del hecho histórico en sí; en este sentido, las derrotas resultan más atractivas que las victorias como elemento de comunión nacional.

Todo esto, y volviendo a la afirmación inicial de Croce, lleva a una especie de círculo vicioso: el carácter nacional es una ficción literaria que descansa en una ficción historiográfica. La historia de cualquier comunidad podría justificar no importa qué carácter nacional en función de los criterios selectivos que se utilizasen en la reconstrucción/invención de dicha historia nacional. Pero, mientras que se acepte la existencia de las naciones como realidad objetiva, será necesario recurrir a la historia como fuente de explicación de la existencia de dichas naciones.

Es en este sentido en el que la nación es una comunidad imaginada -mejor cabría decir que toda comunidad es imaginada<sup>154</sup>-, una forma histórica concreta de legitimación del poder político, que, para conjurar la debilidad de su fundamento último, necesita de un mito fundacional y de una historia sagrada que la haga existir. La existencia de una historia nacional

---

<sup>153</sup> GABLENTZ, *Introducción a la ciencia política*, Barcelona, 1974, pp. 49 y ss.

<sup>154</sup> Vuelvo a hacer hincapié en que, en contra de la opinión de Gellner (GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988, p. 48), este carácter imaginario no tiene por qué asociarse necesariamente con un matiz peyorativo. Puede, tal como hace Anderson, emplearse como sinónimo de imaginación y creación (ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983, p. 15)

es para la nación una necesidad ontológica. Sin historia no hay nación. La solución a este dilema suele consistir, generalmente, en que el Estado reinterpreta la historia, convirtiendo la historia de la creación del Estado en la historia de la nación misma y retomando del pasado más remoto aquellos episodios a los que se pueda atribuir un carácter performativo con respecto al propio Estado, caso del reino visigodo en el ejemplo español.

Esto explica la tendencia histórica de los Estados a normalizar una historia nacional "oficial" y normalizada, difundida a través de los libros de texto<sup>155</sup>, cuyo monopolio de interpretación del pasado nacional se ha llegado a convertir en auténtico problema de Estado. Sólo la progresiva laicización de las sociedades occidentales ha hecho que este fenómeno haya ido perdiendo vigencia, pero recordemos, por poner dos ejemplos no demasiado lejanos en el tiempo, como el cambio de los libros de texto de historia mejicanos estuvo a punto de dar al traste, en 1992, con la brillante carrera política del entonces secretario de Educación Ernesto Zedillo -y es que, en palabras de Enrique Krauze, "la historia en Mejiico es una religión cívica"<sup>156</sup>; no sólo en Mejiico habría que añadir-; o como la revisión de la historia se convirtió en uno de los problemas, y no el menor, al que tuvieron que enfrentarse los impulsores de la perestroika rusa.

En los nacionalismos sin Estado, son los grupos nacionalistas los que hacen una lectura performativa del pasado nacional, convirtiendo determinados episodios históricos, en principio completamente ajenos a la lucha por la consecución de un Estado nacional, en antecedentes directos de su propia lucha política. Ejemplo llamativo de esto último sería la interpretación que de las guerras carlistas han hecho algunos sectores del nacionalismo vasco, caso de Letamendia, convertidas en un episodio más de la larga lucha por la liberación nacional, estableciendo una línea sin solución de continuidad entre ellas y la lucha de ETA<sup>157</sup>. Y me estoy refiriendo, por supuesto, a una relectura mítica, no a la verdad o falsedad historiográfica de dicha interpretación.

Hay, sin embargo, un aspecto extremadamente paradójico en las relaciones historia-nación. La nación es fruto de la historia. Pero la idea de nación, en su función legitimadora del poder político estatal, necesita aparecer como algo anterior al Estado, como algo transhistórico, incluso natural, para poder cumplir el papel para el que históricamente nace. La arbitrariedad

---

<sup>155</sup> Para algunos ejemplos del uso nacionalista de la historia en la enseñanza, véanse, entre otros, FERRO, M., *Como se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*, Méjico, 1981; o FITZGERALD, F., *America revisited: History schoolbooks in the 20th century*, Boston, 1979.

<sup>156</sup> KRAUZE, E., "Zedillo y la crisis mejicana", *El País*, 6 de febrero de 1995.

<sup>157</sup> Nacionalismo vasco que por el contrario, y volviendo al olvido del que hablaba Renán, ha borrado de su memoria colectiva el papel del carlismo en la última guerra civil.

lógica que comporta todo producto histórico debe ser sustituida por la idea de que este producto existía ya en el origen. La historia de la nación se convierte así en una historia intemporal, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, ya que la nación misma es también intemporal, existe desde siempre:

Desde el punto de vista interior o fenomenológico, la comunidad debe ser vivida como preexistente a su función política y como preexistente a la formación del Estado mismo<sup>158</sup>.

Esto supone un ahistoricismo extremo, las naciones como fruto de la naturaleza y no de la historia, como comunidades naturales y no contingentes. Ahistoricismo, por otra parte, necesario, ya que, si la nación asumiese un carácter histórico, y por lo tanto circunstancial, su capacidad de legitimación del poder político quedaría enormemente mermada. Justamente para conjurar la arbitrariedad en que todo ser colectivo descansa se crea y se difunde una historia nacional sacralizada. La historia de la nación es siempre una historia mística en la que nunca se pone en cuestión el carácter ahistórico del propio sujeto historiográfico. La nación existe desde siempre. Los pintores de la cueva de Altamira eran "españoles", Viriato era "español", pero también Séneca, y Teodosio, y Recaredo, y Carlos V; y hasta el Greco muestra la españolidad de sus pinceles.

En última instancia, tal como sostiene Kedourie, lo que subyace en los planteamientos de los filósofos postkantianos, los grandes teóricos del hecho nacional<sup>159</sup> y de los que Herder sería su representante más conspicuo, es que

la nación es una división natural de la raza humana, dotada por Dios con un carácter propio, que sus ciudadanos deben como obligación preservar puro e inmutable. Puesto que Dios ha separado las naciones, ellas no deben ser unidas<sup>160</sup>.

La nación como un fenómeno natural al margen del tiempo y de la historia. Lo que ocurre es que, incluso en este caso, y tal como vería Hegel, es en la historia, en la capacidad de actuar sobre la historia, donde las naciones mostrarían su existencia.

### 3.2. IDENTIDAD NACIONAL EN ESPAÑA.

---

<sup>158</sup> PÉREZ-AGOTE, A., "Las paradojas de la nación", *Revista de Investigaciones sociológicas*, 61, 1993, p. 17.

<sup>159</sup> La referencia a Kant no es gratuita; la autonomía del yo kantiana era una autonomía susceptible de ser reclamada también para otras manifestaciones del yo, diferentes del puramente individual y esto es lo que van a hacer algunos de sus seguidores.

<sup>160</sup> KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, Madrid, 1980, p. 40.

La construcción de una identidad nacional en España sigue los pasos de la de la mayoría de los Estados-nación europeos de matriz estatal y territorial. La progresiva centralización del poder en conjuntos político-administrativos cada vez más amplios, que cristalizará en la unificación de la mayor parte de la península bajo lo que, faltos de una denominación mejor, podemos denominar monarquía hispánica, irá acompañada de la progresiva asunción de una identidad colectiva, de carácter extendido, que tiende a englobar el conjunto de la península, y que, como en los demás países europeos, alcanzará su cénit en torno a la segunda mitad del siglo XIX.

Lo llamativo de este proceso es que, a pesar de sus tempranos inicios, -en muchos aspectos la monarquía de los Reyes Católicos, con los lógicos arcaísmos, puede ser considerada como una de las primeras monarquías “modernas” de Europa, no en vano Maquiavelo toma al rey Fernando como modelo para su Príncipe-, de su éxito inicial -a la altura de 1815, como recuerda Hroch, cuando son muy pocos los estados europeos con una base nacional, España se encuentra entre ellos<sup>161</sup>- y de las buenas condiciones objetivas de partida -existencia de un mito histórico nacional ampliamente extendido, la Reconquista: extensión del castellano como lengua vincular; un espacio geográfico claramente delimitado; una cierta consciencia de particularismo frente al resto de la cristiandad que hundía sus raíces en la Edad Media; etc.-, que hacían que la homogeneidad de la península fuese en los inicios de la época moderna muy superior a la de cualquiera de los futuros Estados-nación europeos, resulte un proceso parcialmente abortado, de forma que no sólo no consigue, a pesar de ciertos brotes iberistas, integrar a Portugal en una identidad nacional peninsular; sino que, sobre todo, esta identidad nacional española tiene que enfrentarse, ya en el último cuarto del siglo XIX, al desarrollo, en su mismo ámbito espacio-temporal, de otras identidades nacionales, que se ofrecen como alternativas a esta identidad nacional estatal, siendo capaces de ponerla en cuestión; fenómeno, si no único, sí con mayor entidad que en ninguno de los grandes Estados-nación europeos.

Convive en España una identidad nacional muy precoz con un relativo fracaso en su articulación simbólica final. Aunque en sentido estricto no cabe hablar de España como un estado plurinacional, pues existe una nación española con un alto contenido emotivo y mitogénico asumida como tal, tanto por la mayoría de los individuos que la componen como por la práctica totalidad de los foráneos, es obvio que esta nación “española” coexiste con la

---

<sup>161</sup> “Si nos fijamos en el mapa político y étnico de Europa hacia el año 1815, comprobaremos que en aquella época no existían más de ocho “Estados-nación”, es decir naciones con un Estado propio, con una clase gobernante propia y étnicamente idéntica, y que contaban con una literatura culta en su propia lengua, a saber: ingleses, franceses, españoles, portugueses, neerlandeses, daneses y suecos” (HROCH, M., “La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna”, art. cit., p. 46).



presencia, en su mismo seno, de identificaciones nacionales diferentes de la hegemónica, lo que ha llevado a algunos pensadores políticos -Elorza por ejemplo- a hablar de España como nación de naciones, incoherencia semántica capaz, sin embargo, de definir de forma bastante aproximada la situación real de lo que desde los nacionalismos periféricos se denomina como Estado Español. Curioso Estado éste, por lo demás, que a diferencia de otros, no sólo tiene funcionarios, ministerios, policías..., sino también ríos, montañas y hasta situaciones meteorológicas.

Como toda identidad nacional, la española parte de la interpretación en clave nacionalista del pasado histórico de una comunidad definida de forma esencialista. Se comienza por aceptar, de forma tácita, la existencia de una comunidad nacional y, a partir de aquí, se reinterpretan las luchas y avatares de dicha comunidad para conseguir erigirse en nación, en sujeto histórico consciente de su lugar en el mundo. Estaríamos ante una especie de trasunto del hegeliano ser *en sí* y ser *para sí*.

Para la historiografía tradicional española esa definición esencialista es de tipo geográfico: son españoles cualesquiera de los habitantes de la Península Ibérica, sin hacer distinción del periodo histórico en el que estos vivieron y sin tener en cuenta, para nada, el hecho de que tuviesen consciencia de su españolidad o no; lo mismo que el personaje de Molière, eran españoles sin saberlo. Esto se complica aún más por la confusión entre el término *hispani*, utilizado en la época romana para referirse a los habitantes de la provincia de Hispania, un conglomerado de tribus y pueblos en muchos casos sin ninguna relación entre sí, y el posterior uso de este mismo término como una colectividad consciente de su propia identidad frente a los demás. Y se complica, porque incluso en la época romana, el término Hispania, utilizado inequívocamente como un mero término geográfico en la mayoría de los casos, lo es en otros con un valor de comunidad histórica<sup>162</sup>. Pero desde la perspectiva que aquí estamos se está analizando lo que interesa es ver desde qué momento los españoles se vieron a sí mismos como una comunidad, diferente de las otras hacia el exterior, y con un sentimiento de solidaridad hacia el interior; también en qué grupos sociales, si es que hubo diferencias, comenzó a darse primero este sentimiento; y, por último, las diferencias que hubo en este verse a sí mismos a lo largo del tiempo.

En líneas generales cabría considerar que la conciencia de una comunidad nacional, perfectamente diferenciada, tanto frente a otras comunidades nacionales, como a otros habitantes del mismo territorio en periodos históricos anteriores, es un proceso lento, que va

---

<sup>162</sup> Para el uso de la palabra Hispania en época romana, MARAVALL, J.A., *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981, pp.17-21.

fraguando a lo largo de la Edad Media y que culminaría en torno al siglo XV, favorecido sin duda por la aparición de una monarquía hispánica que, aunque no incluye el reino de Portugal, tiende a considerarse a sí misma como la representante de España<sup>163</sup>. Proceso que va acompañado por la aparición y uso de nuevos términos, como *patria*, que sustituye al mucho más feudal de *tierra*, y usado en un sentido mucho más amplio que éste: todo un reino o incluso toda la península (el marqués de Santillana llama en uno de sus sonetos a España “*patria mía*”<sup>164</sup>); y el afianzamiento del uso de otros, como el de españoles, que, progresivamente, sustituye al de cristianos, aunque éste seguirá perviviendo en el lenguaje cotidiano.

La utilización de este segundo término es especialmente interesante. Desde una perspectiva global, porque nos indica el lugar ocupado por la cristiandad como elemento de identificación durante el medievo; y desde una perspectiva hispánica, porque marca una doble diferenciación muy curiosa: españoles frente al resto de la cristiandad, pero cristianos frente a las otras comunidades religiosas que conviven en la península, siendo en muchos casos ésta tan omnipresente que se transforma en la identificación por antonomasia.

En este proceso de identificación como comunidad ocupa un lugar determinante el desarrollo de la idea de Reconquista como restauración de un dominio legítimo, ya que, de hecho, supone asumir ser herederos de los visigodos. Esta herencia goda<sup>165</sup> ha ocupado un lugar central en la mitología histórica española, y no sólo en las crónicas medievales, desde el “Un godo, que una cueva en la montaña...” de Quevedo, hasta la lista de los reyes godos, sufrida por generaciones de escolares, pasando por el apelativo de godos usado en las guerras de independencia por los criollos americanos para referirse a los nacidos en la península (apelativo mantenido hoy en día por los canarios).

Es difícil saber hasta qué punto esta conciencia nacional, que parece bastante clara en algunos grupos cultivados de finales de la Edad Media<sup>166</sup>, logró impregnar el resto de la sociedad, pero la influencia de los romances históricos y pseudohistóricos debió de ser clave

<sup>163</sup> Sobre la aparición y los diferentes usos del término España en la Edad Media: CASTRO, A., *Los españoles: como llegaron a serlo*, Madrid, 1965; CASTRO, A., “Español” *palabra extranjera*, Madrid, 1970; y MARAVALL, J.A., *El concepto de España en la Edad Media*, o. cit.

<sup>164</sup> Para la aparición y uso del término patria en el siglo XV, véase MARAVALL, J.A. “El lenguaje del siglo XVI”, *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid, 1942.

<sup>165</sup> Sobre el mito político de la herencia goda, MARAVALL, J.A., *El concepto de España en la Edad Media*, o. cit., Capítulo VII.

<sup>166</sup> El hecho de que sean grupos cultivados, con un cierto desarraigo social dentro de una sociedad todavía aristocrática, tendría que ver con lo explicado en el apartado 2.2. sobre los cambios en una sociedad tradicional.

para su difusión en ámbitos más amplios, llegando posiblemente a conformar entre las clases populares una visión del mundo de tipo protonacionalista ampliamente extendida<sup>167</sup>.

La conciencia nacional aparece ya más clara a finales del siglo XVI, cuando el contacto frecuente con otros pueblos europeos -también cristianos, por lo que ya no servía la tradicional distinción religiosa- lleve a los españoles a cuestionarse sobre sus propias características nacionales, a la exaltación de determinadas virtudes que se consideran como propias y a la asunción/invencción de una historia nacional específica. Por lo que se refiere a los dos primeros aspectos, el afianzamiento de las primeras identidades nacionales va acompañado del desarrollo de teorías sobre los caracteres nacionales, vinculados originariamente a causas astronómicas y climáticas<sup>168</sup>, que, en el caso español, en estos primeros tiempos se plasma en comentarios admirativos sobre el orgullo o la soberbia de los españoles y su profunda fe religiosa<sup>169</sup> (Saavedra Fajardo, Gracián), relacionado sin duda con los éxitos políticos de la monarquía hispánica, que, a medida que se va agudizando la decadencia política, se transformará en una dolorosa introspección sobre los males y los defectos de ser español.

Por lo que se refiere a la asunción/invencción de una historia nacional, el elemento clave será la publicación de la *Historia General de España* del padre Mariana, la primera, y muy temprana en relación con otros países europeos, reconstrucción ideológica coherente de una historia nacional, que reafirmará la creencia en una especie de unidad mística de los pueblos que integran la monarquía hispánica. Esta invencción de un pasado nacional deja sin resolver el siempre vital problema de los orígenes, el fundamento primitivo de la patria común, el origen de España. Las tesis goticistas que, resucitando una tradición de origen isidoriano, sitúan los orígenes de la patria común en el reino visigodo de Toledo, primer "Estado" en agrupar a todos los pueblos de la península, parecen ser las hegemónicas; aunque lo que podemos denominar el

---

<sup>167</sup> Sobre la importancia de romances, baladas y leyendas en el nacimiento y desarrollo de identidades nacionales en Europa se volverá más adelante, al hablar del *Romancero* y su importancia como una de las principales fuentes de la pintura de historia. Por poner un ejemplo de dramática actualidad, ahí está el de Serbia, cuya imagen nacional descansa, en gran parte, en una compleja amalgama de baladas populares, muchos de ellas de reelaboración erudita, en las que se cantan la sangrienta epopeya de los serbios contra sus enemigos seculares. Baladas que, al margen de su realidad histórica, han servido para mantener activo el sentimiento de comunidad.

<sup>168</sup> Sobre los caracteres de los pueblos regidos por la influencia de los planetas, SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político y cristiano representada en cien empresas*, Empresa LXXXI.

<sup>169</sup> "y entre todas las naciones del mundo somos los españoles los más malquistos de todos, y con grandísima razón, por la soberbia, que en dos días que servimos queremos luego ser amos" (Andrés Laguna, *Viaje a Turquía*, 1557, citado por ABELLÁN, J.L., *Los españoles vistos por sí mismos*, Madrid, 1986, p.33.); o "Los españoles aman la religión y la justicia (...). Tan altivos, que ni los desvanece la fortuna próspera ni los humilla la adversa. Esto, que en ellos es nativa gloria y elevación de ánimo, se atribuye a soberbia y desprecio de las demás naciones" (SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político y cristiano representada en cien empresas*, edición y notas de Vicente García de Diego, Madrid, 1927, IV, p. 38; la primera edición apareció en Munich en 1640).

cantabrisimo primigenio -los orígenes de España se perderían en las sombras del *Génesis*- sigue conservando un cierto número de adeptos<sup>170</sup>.

En todo caso, este primer proceso nacionalizador de la época de los Austrias resulta bastante eficaz, de forma que en la España de los siglos XVI y XVII, aunque, palabras de Maravall, “se mantiene en mayor o menor grado la conciencia de los antiguos reinos particulares con sus instituciones y su derecho propio y su particular organización estamental”, esto no es obstáculo para que al mismo tiempo se desarrolle una “conciencia protonacional de España, con grados de intensidad y matices propios, pero con la suficiente base común para que se pueda hablar del Estado español, en la forma, cuando menos, en que se puede hablar del tema en otros países”<sup>171</sup>. Paradoja que mostraría la alta eficiencia simbólica de la monarquía hispánica, que funcionaría sobre todo como un dispositivo de ostentación y espectáculo, conviviendo con una baja eficiencia burocrático-administrativa, reinos y territorios regidos por leyes y normas diferentes.

En el campo de las imágenes esta primera identidad tendrá su plasmación en el Salón de Reinos del Buen Retiro, un conjunto iconográfico en que la identidad española aparece definida por su identificación con el monarca y una serie de virtudes que, en la línea de Saavedra Fajardo o Gracián, parece definir la esencia de lo español: la lealtad, el valor, la caballería, la religión... Destaca en esta primera aproximación a una imagen nacional la ausencia de referencias históricas.

El siglo XVIII español nace marcado por la instauración de la nueva monarquía borbónica, lo que plantea, además de un evidente problema de legitimidad histórica, un nuevo concepto de la actividad política y del papel del Estado. Los Borbones intentan vigorizar la máquina política de la monarquía con la fundación de un Estado, fuerte y centralizado, basado en la identificación con la Corona. Esto significaba convertir el antiguo conglomerado de reinos, señoríos, etc., que configuraban la monarquía hispánica, en una monarquía unitaria con un rey que no lo fuese de varios reinos de forma simultánea, sino de uno sólo, en el que se integraban los anteriores. Utilizando los términos con una cierta impropiedad, se trataba de convertir el reino en nación, que en este primer estadio se plasma en la identificación monarquía/nación<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Recuérdese, en el caso del propio Mariana, el espléndido, desde el punto de vista literario, casi como una saga nórdica, comienzo de su *Historia de España*: “Tubal hijo de Jaffet fue el primer habitante de España”.

<sup>171</sup> MARAVALL, J.A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979, p. 171.

<sup>172</sup> Existía ya un claro precedente de esta identificación en la época de los Austrias, cuando, de forma imperceptible pero clara, se van atribuyendo progresivamente las que se consideraban responsabilidades de la monarquía española (defensa de la fe, principalmente) a la propia nación española.

Es en este contexto ideológico en el que habría que situar uno de los discursos de Feijoo en el *Teatro crítico*, el titulado “Amor de la patria y pasión nacional”, donde el beneditino intenta identificar patria con:

el cuerpo de estado donde, debajo de un gobierno civil, estamos unidos con la coyunda de unas mismas leyes. Así, España es el objeto propio del amor de los españoles<sup>173</sup>.

Identificación abusiva, al menos con respecto a lo que había sido el uso del término patria durante el siglo anterior, no sólo mucho menos preciso -podía haber un solapamiento de patrias- sino, sobre todo, con una falta total de relación entre patria y vivir bajo el mismo gobierno<sup>174</sup>, pero que muestra la intensidad, plasmada en los cambios idiomáticos, del proceso nacionalizador.

Este proceso nacionalizador, perceptible desde principios de siglo pero que estallará con especial virulencia a raíz del polémico artículo de Masson de Morvilliers sobre España en la *Enciclopedia metódica*, tiene su plasmación práctica en un conjunto de hechos, entre los que destacan, especialmente, los tres siguientes:

- a) Formulación de una idea histórica, artística y cultural de España: por primera vez se intenta una definición coherente de lo que es España y su cultura. Se somete a crítica las viejas historias y crónicas, depurándolos de sus elementos más fantasiosos, para elaborar una historia nacional de España, aunque, prueba de su precocidad ideológica, la *Historia* de Mariana sigue vigente; y se comienza a hablar de determinadas características del arte y la cultura nacionales, que los individualizan frente a los demás. Proceso que, en el campo concreto del arte, culmina con la publicación de una serie de obras básicas la construcción de una imagen del país y de su pasado artístico: *Viaje por España* de Ponz<sup>175</sup>, *Disertación sobre los monumentos antiguos de la ciudad*

---

<sup>173</sup> Citado por MESTRE, A., *Mayans y la España de la Ilustración*, Madrid, 1990, p. 129.

<sup>174</sup> Para el concepto de patria en España durante el siglo XVII, MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, 1986, tomo I, pp. 457 y ss.; para su evolución posterior, durante la primera mitad del siglo XVIII, ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, 1992, pp. 227 y ss.

<sup>175</sup> PONZ, A., *Viaje por España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1774-1794. La gestación de este libro resulta doblemente significativa con respecto a lo que aquí se está analizando, ya que no sólo es un intento de construir una imagen de España, sino que, en una precoz muestra de sentimiento nacional herido, nace como respuesta al retrato, extremadamente crítico, que del país y del gusto artístico de sus gentes había hecho Norberto Caimo, un religioso italiano que había viajado por España entre 1755 y 1756, en su libro, publicado en Luca en 1759, *Lettere d'un viaggiatore italiano ad suo amico*. Una especie de precedente de la mucho más célebre y virulenta polémica a propósito del artículo de Masson de Morvilliers en la *Enciclopedia metódica*. (Edición moderna del libro de Caimo en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, tomo 3, pp. 381-478).

de Barcelona de Isidoro Bosarte<sup>176</sup>, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* de Cean Bermúdez<sup>177</sup>, *Viaje literario a las Iglesias de España* de los hermanos Villanueva<sup>178</sup>, *Viaje artístico a varios pueblos de España* de Isidoro Bosarte<sup>179</sup>, *Antigüedades árabes de España (Granada y Córdoba)* de Arnal<sup>180</sup>, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* de Cean Bermúdez<sup>181</sup>, *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* de Cean Bermúdez<sup>182</sup>, *Murillo y la escuela sevillana de pintura* de Cean Bermúdez<sup>183</sup> *Viage arquitectónico-antiquario de España* de Ortiz y Sanz<sup>184</sup>,... A las que cabría añadir, a pesar de su aparente falta de relación, el encargo hecho por Carlos III en 1786 al pintor Paret de una serie de vistas de puertos españoles: un intento de crear una imagen física del país.

- b) Fundación de instituciones nacionales de cultura<sup>185</sup>: Biblioteca Nacional<sup>186</sup>, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Lengua, etc., con la función de definir de forma oficial esa idea histórica, artística y cultural de España. Como dato significativo, prácticamente todas las obras citadas en el punto anterior aparecen vinculadas, de forma más o menos directa, a estas instituciones nacionales de cultura: Ponz y Bosarte fueron secretarios de la de San Fernando, Cean Bermúdez, cuyo diccionario se publicó a expensas de la de San Fernando, fue académico de honor de la misma,...
- c) Manifestación de sentimientos nacionalistas y chovinistas. El motín de Esquilache podría ser un ejemplo, pero no lo es menos la moda del majismo entre las clases altas

<sup>176</sup> BOSARTE, I., *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1786.

<sup>177</sup> CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

<sup>178</sup> VILLANUEVA, J.L. y J., *Viaje literario a las Iglesias de España*, Madrid, 1803-1852.

<sup>179</sup> BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, Madrid, 1804. Sólo se llegó a publicar el primer tomo.

<sup>180</sup> ARNAL, P., *Antigüedades árabes en España (Granada y Córdoba)* Madrid, 1804.

<sup>181</sup> CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.

<sup>182</sup> CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804.

<sup>183</sup> CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Carta de Cean Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, 1806.

<sup>184</sup> ORTIZ Y SANZ, J., *Viage arquitectónico-antiquario de España*, Madrid, 1807.

<sup>185</sup> O remodelación de otras ya existentes, como los antiguos archivos de la Corona en Simancas y Sevilla, convertidos ahora en archivos históricos con una finalidad propagandística mucho más clara y definida: es la historia de la nación, ordenada y seleccionada, la que se guarda en ellos.

<sup>186</sup> Biblioteca Real hasta 1836, cambio de nombre que muestra el lento camino de monarquía a nación.

madrileñas, con el gusto por el encanallamiento y el descubrimiento de los toros y de las fiestas populares como algo genuinamente español<sup>187</sup>.

Este proceso nacionalizador pudo resultar conflictivo en la medida en que coincide con un paralelo afloramiento de sentimientos localistas que, en el supuesto de que hubiesen existido anteriormente, renacen ahora con especial virulencia. El nacimiento de las Sociedades de Amigos del País, la publicación por Larramendi de una gramática del vascuence, o la aparición de historias locales como *La Cantabria* del padre Flórez, serían, entre otros muchos, algunos síntomas de este *revival* localista dieciochesco. Pero, curiosamente, no lo resultó, conviviendo de forma pacífica con ese otro proceso de nacionalización de la vida colectiva, desarrollado, a pesar de su virulencia, con una ausencia absoluta de conflictividad. La estabilidad política española entre la guerra de Sucesión y la de 1808 resulta sorprendente comparada con la de cualquier otro país europeo. Algo que la historiografía ha tendido a atribuir tanto a la prosperidad económica, que vendría a ocupar el lugar del ideal imperial y religioso en la época de los Habsburgo como elemento de cohesión nacional<sup>188</sup>, como a los efectos limitados de este proceso nacionalizador "español" sobre las manifestaciones culturales propias de cada región. En todo caso su eficiencia fue grande, echando las bases de una efectiva nacionalización de la vida española, hasta el punto de que serán las ciudades aragonesas y catalanas, las más afectadas por los decretos de Nueva Planta, y por lo tanto las que en principio parecerían haberse mostrado más renuentes a la asunción de una identidad española emanada del poder central, las que, por el contrario, más se distinguirán en la defensa de una identidad nacional española frente a los intentos integracionistas napoleónicos.

Ya a finales de siglo, el ya citado polémico artículo de Masson de Morvilliers sobre España en la *Enciclopedia metódica* y su célebre pregunta sobre qué se debía a España, o qué había hecho España por Europa, marcará un nuevo hito en la vertebración de una identidad nacional española. Como es bien sabido, el artículo de Masson origina una agria polémica, en principio bastante incomprensible, ya que lo escrito por Masson no es tanto una crítica global a España como a su letargo político y al nefasto influjo que tienen sobre ella el fanatismo religioso

---

<sup>187</sup> El asunto del majismo en las clases altas españolas, especialmente madrileñas, que alcanzará su momento álgido ya en el siglo XIX, relacionado aquí con el problema del casticismo y al que se hará referencia en su momento, merecería un estudio más detenido. En todo caso su importancia va más allá de lo meramente anecdótico como prueban las duras páginas que al fenómeno dedicó, entre otros, Jovellanos; o su larga pervivencia histórica -todavía en el año 1845 la condesa de Teba, el duque de Alba y el marqués de Alcañices visitan la ciudad de Toledo vestidos a la moda de los majos dieciochescos.

<sup>188</sup> Con respecto a una exposición reciente de esta idea, véase especialmente VÁZQUEZ DE PRADA, V., "La época moderna: los siglos XVI al XVIII" en VV.AA., *La España de las Autonomías*, vol. II, Madrid, 1982.

y el peso de la iglesia<sup>189</sup>, pero especialmente interesante por varios motivos: relanza, nuevamente, y ahora de forma definitiva, la discusión sobre “el problema de España”, la imagen de España como problema, algo que se sale de este estudio; marca, también parece que de forma definitiva, la asunción del cristianismo como rasgo distintivo de lo español, algo que, como se verá en su momento, va a impregnar toda la cultura española del XIX, no existe una nación laica, la nación española es una nación cristiana; y, por último, muestra de forma palpable la sensibilidad de una conciencia colectiva española ya muy desarrollada que reacciona con gran virulencia a un escrito que pone en cuestión la importancia histórica de dicha comunidad, como mostrará la proliferación de respuestas a Masson: Cavanilles<sup>190</sup>, Denina<sup>191</sup>, curiosa esta última tanto por su repercusión en Alemania como por provenir de un italiano, y la oficial, responde a un encargo de Floridablanca<sup>192</sup>, de Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*. La polémica pone de manifiesto la existencia de un fuerte sentimiento de “españolidad” entre las clases cultivadas de la época, sentimiento al que no debió ser ajeno la proliferación de estudios históricos sobre la “nación” española de los años inmediatamente anteriores.

<sup>189</sup> Hay que situar el artículo de Masson, al margen de las indudables connotaciones de política inmediata que pudiera tener, en el contexto del difícil encaje en el concierto europeo de una antigua potencia hegemónica, reducida ahora a un papel secundario, pero sobre la que siguen pesando lo viejos prejuicios de una guerra propagandística, y no sólo, anterior. De hecho el episodio de la *Enciclopedia Metódica*, al margen de su mayor resonancia, no fue único, más pintoresca es la acusación, mantenida primero por Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, 1772) y después por Bettinelli (*Del Risogimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il mille*, 1775), de que los españoles eran los responsables de la decadencia, primero de la literatura latina, a través de Marcial, y después de la italiana, a través de Góngora y sus imitadores; tesis que mereció una contundente respuesta por parte de algunos de los jesuitas expatriados en Italia: Serrano, Lampillas, Masden, Juan Andrés... (Sobre esta polémica, véase BATLLORI, M., *La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966). Al margen de su menor relevancia, esta polémica italiana resulta especialmente interesante con respecto a lo que aquí se está analizando, tanto por la clara conciencia nacional que parecen mostrar los jesuitas españoles, que, a pesar de la expulsión, se sienten obligados a defender el buen nombre de su país; como por esa continuidad histórica, nacional, que los italianos establecen entre Marcial y Góngora.

<sup>190</sup> CAVANILLES, A.J., *Observations de M. l'abbé Cavanilles sur l'article "Espagne" de la Nouvelle Encyclopédie*, París, 1784. Fue traducido al español por Mariano de Rivera y publicado en Madrid éste mismo año de 1784.

<sup>191</sup> DENINA, C., *Contestación a la pregunta ¿Qué se debe a España? Discurso leído en la Academia de Berlín el 26 de enero de 1876*.

<sup>192</sup> El que la respuesta de Forner obedeciese o no a un encargo de Floridablanca ha sido muy discutido por los estudiosos del siglo XVIII. Mientras para unos -González Caso sería el mejor ejemplo- no cabe ninguna duda sobre dicho encargo; para otros -François López, Antonio Mestre..., el escrito de Forner responde a la propia iniciativa del autor. En todo caso, obedeciese o no a un encargo ministerial, de lo que no hay ninguna duda es del interés que Floridablanca muestra por la difusión, e instrumentalización, no sólo de la *Oración apologética* de Forner, publicada a cuenta del Estado y con una gratificación para el autor de 6.000 reales, sino también de la respuesta de Cavanilles, como prueba una carta enviada por el ministro al embajador de España en París a propósito de la impresión en francés de ésta última: “Haga V.S. que se publique traducido el folleto de Cavanilles, costeando la impresión por gastos de embajada, y dejándola a disposición de su autor, para que la haga correr, distribuyéndola a sus amigos, y vendiéndola a beneficio; cuidando V.S. de no manifestarse en nada, a fin de que parezca ser asunto particular del mismo Cavanilles, que de movimiento propio ha querido defender a su Nación, sin mezcla ni impulso del Ministerio” (Citada por LÓPEZ, F., *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, 1976, p. 159, n. 77).



Por lo que respecta al campo que más directamente nos atañe, el de la configuración de una imagen de la nación, el proceso nacionalizador se articula en torno a dos hechos fundamentales: la construcción del Palacio Real de Madrid, con el desarrollo de todo un programa iconográfico de afirmación y exaltación de la nación española, y la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el desarrollo en ella de una incipiente pintura de historia, que, como ya veremos, comienza el ingente proceso de plasmar en imágenes la historia de la nación, proceso que será culminado, con pleno éxito, por el siglo XIX.

El programa iconográfico desarrollado en el nuevo Palacio Real, que sustituye al antiguo Alcázar de los Austrias, destruido por un incendio, que será analizado pormenorizadamente más adelante, introduce una serie de modificaciones importantes con respecto al desarrollado por el conde-duque de Olivares en el Salón de Reinos. Continúa esa vinculación nación-monarca, nada parece haber cambiado en ese sentido, pero, a diferencia del Salón de Reinos, es un programa historicista, la nación es su historia, y desarrollado hacia el exterior, no hacia la privacidad de los salones palaciegos, sino hacia las calles que rodean el palacio, no hacia los cortesanos, sino hacia cualquiera que se acerque hasta la residencia de los monarcas españoles. En este sentido el Palacio se articula como una especie de símbolo de la nación, de monumento a la nación, representada por su historia, en cuyo interior guarda, cual preciado cofre, el alma de la nación simbolizada en su rey. Adquiere así un carácter de universalidad que faltaba completamente en el caso del antiguo Salón de Reinos, ahora es toda la nación la que es espectadora, aunque sea pasiva, de sus propias glorias, no sólo de las presentes, sino también de las pasadas.

Por lo que se refiere a los cuadros de historia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no harán sino ampliar esa imagen, más elaborada y precisa, entre un público cultivado.

A finales del siglo XVIII las bases de una identidad nacional española parecen firmemente establecidas, al menos entre las clases cultas del país, hasta el punto de que Pierre Vilar ha podido llegar a afirmar que fue justamente en este siglo:

cuando España estuvo más cerca del modelo *estado nación-potencia*<sup>193</sup>.

En cierto sentido, el siglo XIX, que es cuando, en principio, se produce la efectiva floración de un sentimiento de identidad nacional clara, afectando, ahora sí, a todos los grupos sociales, se limitaría simplemente a rematar un proceso iniciado ya en el siglo anterior. La única

---

<sup>193</sup> VILAR, P., "Estado y nación en las conciencias españolas: actualidad e historia", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo I, Roma, 1982, p. 41.

diferencia sería justamente su mayor difusión social, su conversión en fenómeno de masas<sup>194</sup>. La existencia de una identidad nacional española es aceptada de forma mayoritaria, sólo grupos muy minoritarios y muy a finales de siglo la ponen en cuestión. Se produce una efectiva nacionalización de la vida colectiva, y el debate parece trasladarse más al campo del carácter de esa supuesta psicología nacional y su capacidad para la vida moderna que versar sobre su existencia misma. Una vez aceptada la existencia de una nación y una cultura nacional, el problema era su definición, la determinación de sus características.

Dos caminos posibles se le planteaban al hombre del XIX español en esta búsqueda del Santo Grial nacional: la cultura popular, el alma no contaminada del pueblo, y la historia, la huella del espíritu de la nación a lo largo del tiempo. Ambos serán recorridos afanosamente por los intelectuales decimonónicos. Existía una tercera posibilidad, desdeñada al unísono por la totalidad de los grupos político-ideológicos con alguna influencia durante el XIX español, consistente en construir una nación laica, en el sentido de no religioso/nacionalista, fundada en un concepto jurídico-político de asociación de individuos para la consecución de una sociedad más libre e igualitaria. La idea hegemónica fue la de un concepto de nación de tipo esencialista: España como sujeto ahistórico, nacido directamente de la mente de Dios, cuyos invariantes castizos (amor a la Independencia, religiosidad...) se prolongaban sin solución de continuidad a lo largo de la historia hasta perderse en la noche de los tiempos.

Desechada la posibilidad de una nación "laica", sin connotaciones esencialistas, mero proyecto de vida en común<sup>195</sup>, -quizás porque la idea de Maistre de que una constitución se la puede obedecer pero no querer esté mucho más omnipresente en el pensamiento político europeo de lo que se tiende a pensar- sólo la cultura popular y la historia podían dotar de alma al concepto de nación.

<sup>194</sup> Incluso esta afirmación sería discutible, al menos eso es lo que podría deducirse del famoso cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*, nítida expresión plástica de una idea totalitaria de nación en la que aparecen involucradas todas las clases sociales, y principalmente "el pueblo". Es cierto que el cuadro de Goya, y así se va a hacer en este estudio, no forma parte ya del magma ideológico del siglo XVIII sino del siguiente, pero no lo es menos que también puede considerarse como la culminación de todo el proceso nacionalizador llevado a cabo por el Estado ilustrado dieciochesco.

<sup>195</sup> La afirmación de José María Jover, referida al nacionalismo de la época isabelina, de que "en España, digámoslo de una vez, el nacionalismo histórico significado por la historiografía oficial de la era isabelina es estrictamente retrospectivo, no va ensamblado con ningún proyecto de futuro" (JOVER, J.M., Prólogo al vol. XXXIV de la *Historia de España* de Espasa Calpe, p. XC), es muy posible que pueda extrapolarse a una parte importante de la ideología nacional española de los dos últimos siglos. Una interesante excepción a esta tendencia hegemónica serían los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, en los que la nación comienza -el primer episodio es el de Trafalgar- con el fin del Antiguo Régimen, una forma de afirmar el carácter moderno de la identidad nacional, de la nación como proyecto de futuro y no como imperativo del pasado.

El siglo XIX será el siglo del costumbrismo y del historicismo, de la búsqueda del carácter nacional, del *Volkgeist* o espíritu del pueblo, de los primeros intentos positivistas de hacer una historia de la civilización española<sup>196</sup>, con lo que esto supone de aceptación de la existencia de una forma propia de ver y entender el mundo<sup>197</sup>, y de búsqueda del alma de España en la cultura popular<sup>198</sup>. Pero, también, y ésta es la gran novedad, el del enfrentamiento entre diferentes formas de entender el país: liberales frente a absolutistas, carlistas frente a liberales, tradicionalistas frente a progresistas<sup>199</sup>, etc. En esa búsqueda de la imagen verdadera de la nación, era el espejo lo que determinaba la imagen final, no lo que se ponía delante.

Será el siglo XIX el que culmine, como en otros muchos pueblos europeos, la definitiva configuración de una identidad nacional española, basada en la cultura y en la idea de la existencia una civilización española definida por la geografía y la historia. Una nación, en resumen, no voluntarista, sino hija de la geografía y la historia. Configuración que tendrá varios puntos conflictivos: principalmente, la existencia de Portugal y la aparición de nacionalismos periféricos durante la Restauración con su reivindicación de una tradición cultural e histórica diferente.

Por lo que respecta a Portugal, el problema surge porque en una nación de indudable base territorial como la española se tendía a considerar como españoles a todos los habitantes del territorio, en este caso la península Ibérica, tanto en el presente como en el pasado; lo que significaba asumir la territorialidad como el rasgo determinante de la nacionalidad. Si el lusitano Viriato era español no había ningún motivo para que los modernos portugueses no lo fuesen, máxime teniendo en cuenta que habían compartido con el resto de la península los tres grandes episodios de la mitología nacional española: el reino visigodo de Toledo, la Reconquista y la expansión ultramarina. El problema se vio agravado por la inexistencia de un iberismo con suficiente implantación como para considerar a Portugal simplemente como un territorio irredento. Aunque tampoco se deba desdeñar la difusión de tesis iberistas, muy similares en lo fundamental a las que impulsaron las unificaciones alemana e italiana, tanto en España como en Portugal, principalmente en la tradición progresista-federal-anarquista, pero no sólo; cabe

---

<sup>196</sup> Rafael Altamira publicará una *Historia de la civilización española* a principios del siglo siguiente, 1902.

<sup>197</sup> Representativos de esta tendencia serán tanto los regeneracionistas como la generación del 98.

<sup>198</sup> Esta idea de una alma nacional, conservada incólume en las expresiones de la cultura popular, cuenta en España con el temprano precedente de Capmany, quien, en su *Teatro histórico crítico de la elocuencia española*, publicado en 1786, mantiene, en claro paralelismo con Herder y a diferencia de los apologistas ilustrados, que la gloria nacional no descansa, o al menos no exclusivamente, en los hombres de letras, sino en el pueblo, en aquellas formas de expresión que son propias de la idiosincrasia de cada nación.

<sup>199</sup> Sobre como se han visto los españoles así mismos a lo largo de la historia, ABELLÁN, J.L., *Los españoles vistos por sí mismos*, o. cit.

también hablar de una tradición iberista conservador-liberal (Balmes, Cánovas) o conservador-tradicionalista (Vázquez de Mella), todo ello sin contar la importancia concedida por el catalanismo a este asunto<sup>200</sup>. En líneas generales, sin embargo, la importancia del iberismo fue menor, y la ideología nacional española se limitó a una técnica de ocultamiento, tendiendo de hecho a ignorar la propia existencia de Portugal, lo que en el caso de la pintura de historia supone la falta casi absoluta de cuadros de temática portuguesa en toda la pintura de historia española<sup>201</sup>.

En otros casos, lo que parece subyacer de forma explícita es la idea de que españoles y portugueses forman parte de la misma nación, aunque, momentáneamente, con entidades políticas separadas. Es alrededor de mediados de siglo, especialmente durante el sexenio democrático, justo en el momento en que el iberismo irredentista llega a su momento de máximo auge, cuando esta actitud se convierte en más habitual, siendo posible encontrar en la prensa de la época afirmaciones como ésta:

Los españoles podemos, sin embargo, consolarnos -se refiere al hecho de que España haya conseguido menos medallas que Portugal en la Exposición Universal de Londres- con la idea de que el reino lusitano no es más que una provincia, emancipada, de España, tan positivamente destinada a formar parte de la unión ibérica como Venecia de la unión italiana<sup>202</sup>.

Postura que, mantenida por los sectores más liberales, llevará a que a partir de 1868 el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, para utilizar un ejemplo que tiene que ver con el ámbito de este estudio, conceda a los artistas portugueses los mismos derechos y privilegios que a los españoles, sin las limitaciones que en cuanto a premios o adquisiciones tenían los extranjeros<sup>203</sup>, bien es cierto que la medida no tuvo mucho éxito entre los pintores

<sup>200</sup> Sería interesante un análisis pormenorizado de los presupuestos ideológicos de una serie de revistas, nacidas todas ellas en torno al inicio de la segunda mitad del siglo XIX, que llevaron su irredentismo iberista a incluir textos en castellano y en portugués, conjuntamente. Es el caso, por poner un ejemplo de cada lado, de *La Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, publicada en Madrid entre 1861 y 1863, que, además de artículos sueltos de autores portugueses, incluía una sección fija en todos sus números titulada "Revista de Portugal", escrita en portugués; y, desde la parte portuguesa, de la *Revista Peninsular*, publicada en Lisboa entre 1855 y 1856, que, lo mismo que la anterior, alternaba los artículos en castellano con los escritos en portugués.

<sup>201</sup> Ocultación muy similar, por otra parte, a la que se da con respecto a la independencia de las repúblicas hispanoamericanas: para la pintura de historia simplemente no existió, lo que, como se verá en su momento, contrasta con la importancia otorgada en el imaginario español al descubrimiento y conquista de esos mismos territorios. No es necesario hacer demasiadas lucubraciones psicológicas para ver en esta técnica de ocultamiento un mero reflejo de la no aceptación de un hecho nunca asumido. Cabría incluso preguntarse hasta qué punto toda la política exterior española, incluida la actual, no sigue estando marcada por esta imagen deformada del pasado histórico, de algo no asumido.

<sup>202</sup> BAZÁN, J.S. "La Exposición Universal de Londres", *El Museo Universal*, nº 48, año VI, p. 379.

<sup>203</sup> El nuevo reglamento se aplica por primera vez en la Nacional de 1871 y niega al gobierno la posibilidad de adquirir cuadros que no sean de artistas españoles o portugueses. Como mera curiosidad, esta reglamentación es la que explica que Tubino titule su célebre obra sobre el arte decimonónico español *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, ya que, como él mismo recuerda, en ese mismo libro estudia "en la segunda

portugueses y que, desde el lado español, fue agriamente criticada, especialmente desde posiciones conservadoras<sup>204</sup>; o a que, con motivo de una campaña de prensa para que el Estado remitiese gratuitamente a las bibliotecas del país los números de *La Ilustración Española y Americana* con reproducciones de cuadros de la Exposición Nacional de 1871, un periódico incluya por un lado las bibliotecas de España, Portugal y América, y por otro las del extranjero:

se remitan gratuitamente a cuantas bibliotecas, ateneos, casinos, círculos, tertulias y cafés lo deseen. El objeto que se proponen los autores de este pensamiento es que no haya población, por pequeña que sea, así en España, como en Portugal, en América como en el extranjero, donde dejen de conocerse las producciones de nuestros jóvenes pintores y escultores<sup>205</sup>.

Por lo que se refiere al nacimiento de los primeros nacionalismos periféricos, hay que destacar su escasa importancia durante el XIX, aunque su interpretación desde una perspectiva posterior tienda a sobrevalorarlos; así como el hecho de que la divergencia real, salvo casi exclusivamente el caso de Sabino Arana, es en muchos casos más sobre la concepción de la nación española, plural en lo cultural y descentralizada en lo político, que sobre la existencia misma de esa nación. Es durante el siglo XX, y no en el XIX, cuando estos nacionalismos periféricos adquieren una importancia y radicalidad difícilmente comprensibles desde la perspectiva decimonónica; y cuando el proceso nacionalizador, de invención de una nacionalidad española, parece, por primera vez, sufrir un retroceso, un cambio de tendencia. Queda, sin embargo, este interesante fenómeno fuera del ámbito cronológico aquí acotado.

Resta un último aspecto en este desarrollo de una identidad nacional española durante el siglo XIX: el del peso del Estado en su configuración definitiva, desde la configuración de una imagen oficial del país (costumbres, historia, arte, cultura, etc.) hasta su lugar exacto en la difusión de esa imagen, principalmente mediante los programas de enseñanza, en primer lugar de la historia, pero no exclusivamente. Este asunto sigue siendo una laguna historiográfica. Falta, posiblemente no de forma casual, un estudio sistemático sobre el Estado español y su peso en el desarrollo del nacionalismo. Toda nación-estado, y el Estado español desde el siglo XIX se ha considerado a sí mismo como tal, tiende a considerar a la nación previa al Estado, con lo que la cultura oficial ha tendido a negar cualquier papel, por mínimo que sea, del Estado en el desarrollo de una identidad nacional. Ésta habría trotado espontáneamente, fruto del

---

parte la Exposición artística hispano-lusitana de 1871" (TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 7). Posteriormente se abrirá la misma posibilidad a artistas de otros países.

<sup>204</sup> Véase sino como ejemplo lo escrito por Domenech en *La Esperanza*: "Y en medio de todo, no han faltado premios para los portugueses, que ni estética ni plásticamente valen nada, salvo dos o tres estudios de una playa, para que se crea que hasta entre los artistas se ha puesto en moda la política o el *iberismo irrealizable*" (DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 9 de noviembre 1871).

<sup>205</sup> *La Discusión*, 4 de octubre de 1871.

tiempo y del espacio, de la geografía y de la historia, y aquél sería sólo una emanación natural posterior. De alguna forma, toda ideología nacional proscribió la posibilidad de que el Estado tenga algo que ver con el nacimiento de la nación, y la española no es una excepción.

Este peso en todo caso parece obvio, tal como se intentará demostrar a lo largo de este estudio, aunque con las dificultades que esta elaboración nacional tuvo que afrontar en un país en el que, como recuerda Ortega en *La rendición de las provincias*, todavía a principios de este siglo la única realidad nacional era el localismo, en un país caracterizado por la fragmentación geográfica, social, económica y cultural.

En líneas generales, la presencia del Estado en la configuración de una identidad nacional española comienza a dejar sentir su peso durante el siglo XVIII, para alcanzar su cénit a lo largo del siglo XIX, especialmente durante el periodo isabelino. Lo que ocurre es que la propia construcción del Estado fue más lenta de lo que habitualmente se tiende a creer, fruto de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse, con lo que el proceso nacionalizador también fue frágil, sin que el nacionalismo llegara a convertirse en una auténtica fuerza de integración. En este sentido, la construcción de una identidad nacional en España es en parte un proceso abortado, incapaz de lograr ese monopolio al que toda identificación nacional aspira, y teniendo que aceptar la existencia de otras formas de identificación, en algunos casos contrapuestas, pero siempre muy pujantes, de tipo localista.

Ya el impulso centralizador del siglo XVIII tuvo que compartir, como veremos en su momento, campo con un coetáneo auge localista: nacionalización de la vida pública, y auge del localismo, cristalizarán en el siglo XIX en una extraña simbiosis, cuya explicación estriba en último término en la debilidad del Estado decimonónico español, que se traduce en debilidad del nacionalismo español, incapaz de frenar este auge del localismo. Hay que tener en cuenta que la nueva estructura del Estado, con la creación de las Diputaciones provinciales, dará a este espíritu localista un marco de actuación que consolida un poder local diferenciado y que hará del localismo el centro de toda la vida política y social española hasta finales del siglo XIX.

En el campo concreto de la pintura de historia esto tendrá una plasmación clara en el hecho de que las diferentes Diputaciones provinciales mantengan su propio sistema de premios, de pensionados en Roma, etc., que les permitirá crear una iconografía de tipo local, capaz de mantener vivo ese espíritu de diferenciación, que en muchos casos culminará, a su vez, con el desarrollo de identidades nacionales diferenciadas.

Sólo a finales del siglo XIX la nacionalización efectiva de la vida española parece llegar a buen puerto. Reflejo de ello será la transformación visual de Madrid, las nuevas construcciones:

Biblioteca Nacional, Panteón Nacional, Banco de España, sedes de grandes bancos, etc., cambian el aspecto de la vieja ciudad de conventos y edificios de la Corona, de la que todavía nos habla Mesonero Romanos, capital de un reino pero no de una nación, configurando poco a poco la imagen de una auténtica metrópoli nacional.

Al margen de todas estas consideraciones, el proceso nacionalizador, de configuración de una imagen de la nación, y especialmente de su pasado, se había ido desarrollando, con mayor o menor éxito, pero con gran constancia, a lo largo de todo el siglo XIX y en los más diversos campos: Juan Nicolás Böhl de Faber publica entre 1821 y 1825 la *Floresta de rimas antiguas castellanas*; el mismo Böhl de Faber, en 1832, *Teatro español anterior a Lope de Vega*; en 1829 se publica -con ilustraciones, notas, adiciones y documentos de Cean Bermúdez- *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración* de Llaguno y Amirola; en 1832 el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España* de Cean Bermúdez; en 1833 el Museo Real, primera denominación del Museo del Prado, pasa a denominarse Museo Nacional, cambio no sólo terminológico, pues supone una nueva concepción del museo como lugar donde se muestra el arte nacional, la plasmación plástica del alma de la nación -de hecho, los debates sobre la función de Museo en el siglo XIX, en los que tom un parte Tubino, Madrazo, Ceferino Araujo, etc., tienen siempre como telón de fondo este problema del Museo como lugar donde se debe exponer prioritariamente lo mejor del arte de la nación, y el obvio problema de la existencia o no de una Escuela Nacional de pintura-; también en 1833, la Reina Gobernadora encarga a su pintor de cámara, Madrazo, -encargo que por diferentes motivos nunca llegó a materializarse-, la realización de una colección de litografías que, bajo el título de *Viaje pintoresco de España*, debería haber sido como una representación de lo más representativo del país -otros pintores llevarían a cabo el proyecto, aunque ya sin este carácter oficial-; en 1836 la Biblioteca Real cambia su nombre por el de Biblioteca Nacional; en 1839 comienza la publicación de *Recuerdos y bellezas de España* de Parcerisa; en 1842 Martín Fernández de Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, académicos de la Historia los tres, inician la publicación de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*; en 1849 se pone en marcha, aunque, por motivos diversos no llevado a buen puerto, la creación del "Teatro Nacional"; entre 1850 y 1876 se publica la *Historia General de España* de Lafuente; en 1856 las Cortes Españolas respaldan -acordaron adquirir gran parte de la tirada de la colección, con lo que salvaron su continuidad editorial- la publicación de la *Biblioteca de Autores Españoles*, y transforman así lo que era un proyecto editorial privado<sup>206</sup> en una especie de

---

<sup>206</sup> La *Biblioteca de Autores Españoles* había nacido por iniciativa personal del catalán Manuel Rivadeneyra, quien tras sus inicios como cajista llegaría a convertirse en el editor español más importante de la segunda mitad del siglo XIX. La publicación de esta magna obra, quizás la empresa editorial más ambiciosa del pasado siglo en España, tuvo un carácter épico-romántico, muy del gusto de la época. Con el fin de reunir fondos

repertorio oficial de la literatura española<sup>207</sup>; entre 1857 y 1859 se publican los *Anales de España desde sus orígenes hasta el tiempo presente* de Ortiz de la Vega; entre 1860 y 1863 se publica la *Historia de España* de Cavanilles; entre 1860 y 1886 se publica la *Historia General de España* de Aldama y García González; entre 1861 y 1865 se publica la *Historia crítica de la Literatura española* de José Amador de los Ríos; entre 1861 y 1867 se publica la *Historia General de España* de Gebhardt; en 1875 se funda el Museo Nacional de Etnología;... Se podrían seguir enumerando hechos de este tipo, todos ellos tendentes al objetivo común de identificar un país como tal, con una historia, un paisaje, una cultura..., como una nación en definitiva.

En el campo concreto de este estudio, el proceso de identificación de una nación se plasmará en la construcción de una imagen de la nación vista a través del espejo de su historia. Una historia reencarnada, hecha imagen, cuyos hechos más sobresalientes son representados una y otra vez por la pintura de historia hasta hacerlos cotidianos, reales. Una pintura de historia que, protegida y tutelada por el Estado, acabará convirtiéndose en un auténtico fenómeno de comunicación de masas, contribuyendo, sin duda, a la nacionalización efectiva de la conciencia social española.

---

para su ambicioso proyecto, Rivadeneyra emigró a Chile, donde montó varias imprentas, regresó después a España y, con el dinero conseguido en su aventura americana, inició la publicación de los primeros volúmenes, encargando la dirección literaria de la colección a Carlos Aribau. La empresa contó con el apoyo de figuras de relieve en la vida cultural española del momento: Amador de los Ríos, Pascual de Gayangos, Hartzenbusch, Mesonero Romanos y Nocedal, entre otros. A pesar de los problemas económicos, llegó a publicar, sin ayuda de ningún tipo, 38 tomos; la intervención del Estado salvó el proyecto con lo que se llegó a los 71 tomos que componen la colección completa.

<sup>207</sup> El carácter oficial quedó refrendado por la posterior reimpresión de la totalidad de la obra a cargo de la Real Academia Española de la Lengua. Este reimpresión incluye el grabado de un retrato de Rivadeneyra, obra de Federico de Madrazo y Küntz, con la leyenda "BENEMERITO DE LAS LETRAS PATRIAS".



## CAPÍTULO II

### LOS PRIMEROS ATISBOS DE REPRESENTACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LA PINTURA DE HISTORIA: EL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO.

#### 1. MONARQUÍA HISPÁNICA, ESTADO, NACIÓN, HISTORIA Y PINTURA DE HISTORIA EN LA ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS ESPAÑOLES.

Estudiar el desarrollo de una conciencia nacional en el periodo de los Austrias españoles a través de la pintura de historia plantea una serie de interrogantes previos, de respuesta difícil, pero que es imprescindible clarificar, aunque sea de forma muy genérica, antes de seguir adelante. Fundamentalmente dos: la existencia durante este periodo de algo que, de modo aproximado, se pueda entender como un sentimiento “nacional” español; y la existencia, también en este caso utilizando el concepto con una cierta flexibilidad conceptual, de pintura de historia en esta época.

Sobre lo primero, la existencia durante este periodo a go equivalente a lo que pudiéramos llamar un sentimiento nacional, a pesar de la afirmación de Dilthey de que “de los movimientos que dominan el espíritu moderno, el primero es el de la formación de las ciudades y de los Estados nacionales”<sup>1</sup>, lo cierto es que la existencia de una idea de nación en el siglo XVII, en España y fuera de ella, es bastante discutible, y ha sido bastante discutida.

Si nos atenemos a una lectura semántica rigurosa, ni el uso del término nación durante el siglo XVII tiene, siquiera de forma aproximada, un significado semejante al actual, ni, en sentido estricto, se puede hablar de nación española, a pesar de que el término pueda ser documentado en algunos autores de la época. En el universo mental del siglo XVII español la nación es una comunidad natural, “un conjunto de individuos o mejor, de familias, que tienen una apreciable comunidad de origen, de patria, de costumbres, de lengua y aun de

---

<sup>1</sup> DILTHEY, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, 1947, p. 339.

indumentaria”<sup>2</sup>, sin connotaciones políticas, que coexiste con una monarquía, ésta sí de carácter claramente político, que gobierna sobre los diferentes reinos y naciones de la península, sin que en todo este proceso sea necesario un sentimiento de comunidad que vaya más allá del que conlleva el de ser súbdito del mismo monarca. Una monarquía que, además, se quiere universal, heredera de los grandes imperios universales que han marcado la historia de la humanidad, de los Caldeos a los Romanos<sup>3</sup>, y en cuyo seno conviven, reinos y naciones diferentes.

Es la monarquía, no la nación, la que define la comunidad política, sin que, por otra parte, parezca establecerse ningún tipo de nexo entre nación y monarquía, o, lo que es lo mismo, entre nación y comunidad política. Estaríamos ante planos de realidad diferentes, no comunicables, y en los que cuando aparece alguna relación es para afirmar la primacía de la fidelidad a la monarquía sobre la fidelidad a la nación.

Pero las cosas son siempre más complejas de lo que aparentan. Aunque el significado actual del término nación, ya de uso frecuente y habitual desde la Edad Media, sea muy reciente, quizás no más allá de finales del siglo XVIII, un término en su origen lo suficientemente difuso como para poder aplicarse desde gentes con un origen común, hasta cualquier grupo, incluso no humano, que posea características propias -así se podrá hablar de la nación de los labradores, de los cristianos, de las aves, etc.<sup>4</sup>-, a lo largo de los siglos XVI y XVII es claramente perceptible un proceso mediante el cual, en palabras de Maravall:

Cada vez con una fuerza mayor, aunque en un proceso lento y largo, la diferenciación por naciones va relacionándose con grupos que tienen o han tenido una común pertenencia a un grupo gentilicio de carácter político (...). En este sentido, nación se refiere a comunidades en torno a las cuales se va formando un sentimiento político, aunque claro está que esto no queda nunca bien definido, ni en sus límites ni su atribución a grupos dotados de poder propio ni tampoco en cuanto al carácter influyente de cada una respecto a las demás, superponiendo una nación sobre otra, en cuanto al territorio y en cuanto a la población<sup>5</sup>.

Al margen de la imprecisión conceptual, que se pondría de manifiesto en el uso del término nación tanto para referirse a los naturales de una determinada región como a los

<sup>2</sup> JOVER ZAMORA, J.M., “Sobre los conceptos de monarquía y nación en el pensamiento político español del XVII”, *Cuadernos de Historia de España*, XIII, 1950, p. 105.

<sup>3</sup> Para un análisis del significado de los términos nación, estado y monarquía en la España del siglo XVII, aunque excesivamente centrado en el obispo Palafox, sólo una vertiente del debate ideológico en torno a estos conceptos, justamente la contraria a la que aquí se va a prestar más atención, la de Olivares, todavía sigue siendo útil el artículo de Jover Zamora “Sobre los conceptos de monarquía y nación en el pensamiento político español del XVII” (JOVER ZAMORA, J.M., art. cit., pp. 101-150).

<sup>4</sup> Para la evolución semántica del término nación en español véase MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, I, Madrid, 1986, especialmente el apartado “La evolución lingüística y conceptual del término nación”, pp. 467-473.

<sup>5</sup> MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, o. cit., I, p. 469.

habitantes del conjunto de la península Ibérica -la nación de los castellanos, pero también la nación de los españoles-, comienza a configurarse en torno al concepto de nación un sentimiento de pertenencia, de identidad colectiva, dotado de contenido político que tiende a fundir en un mismo bloque semántico monarquía y nación. Configuración todavía muy imprecisa, tanto por lo que se refiere a sus límites -no hay una correspondencia clara con las divisiones político-administrativas existentes- como a sus atribuciones -se dan sólo atisbos de dotar de contenido político al concepto de nación, no conceptualizaciones articuladas- pero claramente perceptible. Proceso ya suficientemente maduro a la altura del siglo XVII como para que sea posible detectar en muchos autores un claro matiz político en el uso del término nación, reflejado en su, cada vez más frecuente, uso para referirse a comunidades político-administrativas, no "naturales", y de ámbito geográfico extenso. Buen ejemplo de esta tendencia sería lo que sobre la voz nación dice Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*:

**NACIÓN.** Del nombre latino NATIO, NIS, vale reino o provincia extendida, como la nación española

Para Covarrubias, en una fecha muy temprana -el *Tesoro* se publicó en Madrid en 1611- el término nación tenía ya un carácter exclusivamente territorial, de territorio amplio y con un cierto matiz político, cabría decir. Matiz político avalado, tanto por el uso de reino como equivalente de nación, como por el que el ejemplo puesto sea justamente el de nación española, una comunidad administrativa, no natural.

Existiría ya durante el siglo XVII, en España y otras partes de Europa, lo que, siguiendo a Maravall<sup>6</sup>, podríamos calificar de sentimiento protonacional<sup>7</sup>. Un sentimiento de patriotismo, de vínculo comunitario, de comunidad de destino, que dotaría al término nación de una vertiente política, ausente en su acepción medieval, y cuya plasmación más evidente será la reflexión sobre la mejor forma de resolver los problemas de cada comunidad y el papel del estado en estas soluciones. Si analizamos bajo esta perspectiva la serie de documentos proponiendo remedios a los males de Castilla escritos en el XVII, rápidamente llama la atención el hecho de que junto a los que podemos llamar tradicionales -entendiendo por éstos a los que se remiten a una explicación sobrenatural (castigos de Dios, fatalismo...) frente a la que sólo cabe rezar y esperar- existen otros, que, en un obvio anacronismo histórico, podríamos calificar de "científicos", cuya novedad radica tanto en que buscan explicaciones naturales o sociales, frente

---

<sup>6</sup> Para el significado exacto de este concepto en Maravall véase: *The Origins of the Modern European State*. Londres, 1974; y *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, o. cit.

<sup>7</sup> Perri Anderson adelanta la aparición de este sentimiento y habla de "programa federal y protonacional" para referirse al levantamiento comunero (ANDERSON, *El Estado absolutista*. Madrid, 1979, p. 63).

a las que se puede actuar, como en el hecho de que los males de la monarquía no se ven como un asunto que afecte únicamente al rey, sino a toda la comunidad política, al conjunto de la monarquía. Esto supone, al menos en determinados grupos, un cierto nivel de conciencia de comunidad de destino. Si añadimos la preocupación de los arbitristas por la difusión de sus escritos, reflejo de la existencia de una opinión pública sobre la que se quiere influir, esta conciencia de colectividad parece bastante manifiesta. Lo mismo cabría decir del hecho de que el ámbito de aplicación de estos remedios tienda a extenderse al conjunto de la comunidad política y no sólo a un reino o nación particular, los remedios no lo son a los males de Castilla, sino al conjunto de la monarquía hispánica, o al menos a los territorios peninsulares de la misma<sup>8</sup>. En todo este proceso debió de ocupar un lugar importante la aguda conciencia de decadencia, de decaimiento, que tienen las élites políticas españolas ya desde principios del XVII, conciencia que, paradójicamente, sirve para cimentar esa idea de destino compartido.

Aunque, como afirma Maravall, "un estado de evolución política de un cuerpo social que bajo la potestad de un príncipe se mantiene y vive, y se ocupa de su situación y su destino colectivo, no basta, para que la calificuemos de nación"<sup>9</sup>, tampoco hay que despreciar la conciencia de grupo que esto supone. Esto no impide, por supuesto, que la comunidad se sienta representada en el plano simbólico por la persona del rey, pero un rey que, no lo olvidemos, es tanto una entidad física como el símbolo en el que la comunidad se siente representada.

Quizás sea el lugar central del monarca el que ha llevado a algunos autores<sup>10</sup> a rechazar la idea de un sentimiento protonacional en esta época. Pero el que este sentimiento se centre en el monarca importa únicamente desde el punto de vista de la imaginería política, no desde la existencia o inexistencia de dicho sentimiento. En el universo mental de las monarquías del antiguo régimen nación y rey se identifican, de forma que el rey vendría a ser la encarnación de la nación. Es a través de la Monarquía como las naciones desempeñan su misión histórica. Esto permitía resolver la contradicción entre una corona cada vez más ajena a la sociedad, pero también más presente en la vida diaria. Es un proceso que se va afianzando junto con el de las grandes monarquías absolutistas. Luis XIV podrá llegar a afirmar:

<sup>8</sup> Para algunos ejemplos de estos escritos proponiendo remedios a los males de la monarquía, MARAVALL, J.A., *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, 1972; y VILAR, J., "Formes et tendences de l'opposition sous Olivares: Lison y Viedma, defensor de la patria", *Melanges de la Casa de Velázquez*, VII, 1971.

<sup>9</sup> MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, I, Madrid, 1986, p. p del prólogo.

<sup>10</sup> Un buen ejemplo de esto sería la afirmación de Shennan de que es "aún más descaminado aferrarse a la idea de conciencia comunitaria o del protonacionalismo en una edad en la cual tal concepto estaba desprovisto de significado o cuando menos era evasivo. Es el príncipe la figura clave en la cual debe fijarse la atención" (SHENNAN, J.H., *The Origins of Modern European State*, Londres, 1974, p. 112).

En Francia la nación no es un cuerpo separado, sino que mora por completo en la persona del rey<sup>11</sup>.

En el caso español, dadas las peculiaridades de la monarquía hispánica de los Habsburgo, el proceso resultaba más complicado<sup>12</sup>. El conglomerado de reinos, distintos y separados geográficamente, sobre los que se ejerce la autoridad real, impide esta identificación entre monarca y nación o, en todo caso, supone una pluralidad de identificaciones. Tal como recordará elocuentemente Gracián -lo que muestra, de paso, la preocupación por el tema en la España de la época-:

Hay también gran distancia de fundar un reino especial y homogéneo dentro de una provincia al componer un imperio universal de diversas provincias y naciones. Allí la uniformidad de leyes, semejanza de costumbres, una lengua y un clima, al paso que lo unen en sí lo separan de los extraños. Los mismos mares, los montes y los ríos le son a Francia término conatural y muralla para su conservación. Pero en la monarquía de España, donde las provincias son muchas, las naciones diferentes, las lenguas varias, las inclinaciones opuestas, los climas encontrados, así como es menester gran capacidad para conservar, así mucha para unir<sup>13</sup>.

Sin embargo, ese amplio conjunto de reinos y territorios englobados bajo la común etiqueta de monarquía hispánica, *la Monarquía* para los contemporáneos, se articulaba de hecho en tres planos claramente delimitados: cada uno de los reinos peninsulares, el conjunto de los reinos de "España" y los demás territorios integrados a la corona. La conciencia de estos diferentes niveles es muy clara en la mayoría de los autores de la época -Antonio de Solís, por poner un ejemplo, distingue entre Castilla, "los demás reinos de España" y "los dominios de fuera"<sup>14</sup>-; lo mismo que la idea de que la monarquía, sujeto exclusivo de acción política, descansaba básicamente en los reinos peninsulares, al menos así lo afirmará en un memorial dirigido al rey Lorenzo de Mendoza:

la unión de los Reinos y Monarquía de Vuestra Majestad, principalmente depende de estas tres coronas de Castilla, Portugal y Aragón unidas y hermanadas, que son la cuerda de los tres hilos, que dice el Espíritu Santo que, manteniéndolos juntos y bien unidos es dificultosa de romper<sup>15</sup>.

Lo que supone la existencia de una nación española y una monarquía española, o lo que es lo mismo la posibilidad de construir un estado-nación español, al margen de los demás territorios de la monarquía. La identidad rey/nación, centrada en el segundo nivel, los reinos de

---

<sup>11</sup> Hubert METHIVIER, H., *L'Ancient Régime*. Paris, 1971, p. 82.

<sup>12</sup> Tampoco se debe exagerar el carácter heterogéneo de los territorios de la monarquía hispánica, siendo posible que la falta de uniformidad política no sea mayor que las de otras monarquías de la época.

<sup>13</sup> GRACIÁN, B., *El Político don Fernando el Católico*, en *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, 1944, p. 28b.

<sup>14</sup> SOLÍS, A. de, *Historia de la conquista de México*, lib. I, caps. IV y V, Madrid, 1948 (primera edición, 1648).

<sup>15</sup> Citado por Jover Zamora (JOVER ZAMORA, J.M., "Sobre los conceptos de monarquía y nación en el pensamiento político español del XVII", art. cit., pp. 102-103).

España, será de hecho, tal como se verá en su momento, uno de los ejes de la política del conde-duque de Olivares.

Esta diferenciación de niveles no impide que la identificación colectiva siga siendo en gran parte de tipo tradicional y, por lo tanto, fragmentaria. Globalmente se es miembro de la cristiandad, pero a la vez se pertenece a un determinado estamento, se es cristiano viejo o nuevo, de una "nación" u otra<sup>16</sup>, súbdito de un rey que representa a la monarquía hispánica, pero que a su vez es rey particular de cada uno de los reinos... Éste será el gran reto al que tendrá que enfrentarse el Conde-Duque en su intento de articular una cierta idea de nación en un momento en que:

las inciertas referencias al modelo imperial romano eran incapaces de sostener una concepción de la ciudadanía política que interpretase de modo adecuado las expectativas de los componentes no castellanos de la monarquía<sup>17</sup>.

Aparecen, sin embargo, algunos elementos favorables a esta ruptura de las formas de identificación tradicional y su sustitución por otras nuevas. Fundamentalmente, y por lo que se refiere a la nobleza, el único grupo social al que parece dirigirse el proyecto nacionalizador de Olivares, el paso de nobleza terrateniente a aristocracia política. Cambio que supone la ruptura de los tradicionales vínculos clánicos, de estirpe, y su sustitución por un juego político mucho más dinámico de alianzas circunstanciales, lo que acaba por debilitar la tradicional identificación genealógica de las familias nobiliarias, favoreciendo la aparición de otro tipo de sentimientos de identificación, entre los que el de nación, en su primera versión de súbditos de un mismo monarca, acabará siendo hegemónico<sup>18</sup>.

El origen último de este proceso de nacionalización de la vida colectiva, que llevará a la aparición de identidades protonacionales, primero, y nacionales, más tarde, resulta difícil de determinar. Pero caben pocas dudas sobre la importancia que en su desarrollo tuvieron la acción

<sup>16</sup> Existió a lo largo del periodo de los Austrias una solidaridad regional, difusa pero efectiva, que aflora en hechos como los bandos de la Universidad de Salamanca, agrupados en torno a vizcaínos y andaluces o la proliferación de estereotipos regionales en la literatura del XVII. Ya en el siglo XVIII, si nos atenemos a lo que dice el padre Feijóo en su discurso *Amor de la patria y pasión nacional*, el ámbito eclesiástico tampoco quedaba al margen de este fenómeno: "Estos hombres de genio nacional si se introducen en una comunidad eclesiástica hacen en ella lo que la serpiente en el Paraíso: introducir sediciones, cismas, batallas... Fórmense partidos, ordénanse escuadrones y el templo o claustro sirven de campaña a una guerra civil política". Citado por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., "La sociedad española en el siglo XVII". En VV.AA. *El siglo de Oro de la pintura española*. Madrid, 1991, pp. 167-186.

<sup>17</sup> BENIGNO, F., *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, 1994, p. 34.

<sup>18</sup> Un buen ejemplo de esta translación de una fidelidad clánica a otra política lo tenemos en la afirmación del propio Olivares de que: "Yo no tengo más padre, ni hijos, ni amigo que el que sirve bien al Rey" (Olivares al marqués de Aytona, citado en BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, Madrid, 1981, p. 28).

configurativa del poder político, y las necesidades económico-militares de las nuevas monarquías absolutistas.

El aumento del poder monárquico a lo largo de la Edad Moderna, plasmado en el desarrollo de procesos de centralización y en el crecimiento del número de sus colaboradores, transformó a la monarquía en una institución cada vez más visible y con mayor incidencia en la vida cotidiana de los individuos. Pero, simétricamente, la pretensión de soberanía "absoluta" separaba cada vez más esta institución de todo lo demás, de forma que se fue configurando una visión de la Corona como una autoridad pública, por encima de los intereses individuales, que velaba por los intereses colectivos de la nación, y con un poder absoluto<sup>19</sup>.

Esta idea, la de un Estado con poderes absolutos, va a ser clave en el desarrollo del concepto moderno de nación. Por una parte, y dado que ninguno de estos Estados conseguirá imponerse sobre los demás, creando el sentido de una pluralidad de sociedades autónomas y diferentes entre sí, soberanas y excluyentes; posteriormente, esta idea se emancipará de su subordinación al principio monárquico, pero el papel de las monarquías absolutas en la gestación de la idea de entidad diferenciada y soberana es fundamental. Por otra, esta separación entre Corona y sociedad<sup>20</sup> planteó el problema de cómo se conectaban entre sí, y a esto dará respuesta el desarrollo de la idea de nación. Una nación vista como una unidad que expresa la esencia de la sociedad y de la que el rey es su emanación.

El desarrollo de la Reforma, inspirada originariamente por un retorno a la pureza primitiva, va a favorecer, paradójicamente, la aparición de un concepto nuevo de nación de carácter político. Juristas como Hotman en Francia y Coke y Matthew Hale en Inglaterra, que rechazaban la autoridad universal de Roma, desarrollaron la idea de que igual que diferían las costumbres y modos de vida de unos países a otros, lo hacían también, necesariamente, las leyes y normas por las que se regían las diferentes sociedades. Con estas afirmaciones estaban echando las bases de los conceptos de diversidad cultural, de nación cultural y de nación política<sup>21</sup>. Es significativo que sea, justamente en esta época y en los países protestantes del norte -en el sur católico el proceso será más tardío- cuando el término Europa comienza a reemplazar al de cristiandad para referirse al conjunto de los reinos cristianos de Occidente;

---

<sup>19</sup> Esto vendría a ser "el monopolio legítimo en el uso de la violencia" que Weber considera como uno de los rasgos definitorios del estado moderno.

<sup>20</sup> Estado y sociedad, escribe Breuilly (BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*. Barcelona, 1990, p. 59).

<sup>21</sup> Esta idea del pluralismo cultural, según la cual cada cultura tiene una visión del mundo y una escala de valores propia, será desarrollada por Giambattista Vico en fecha tan temprana como la primera mitad del siglo XVII, aunque su obra permaneció olvidada hasta su posterior descubrimiento por Michelet, dos siglos más tarde, y el desarrollo de sus ideas por la escuela histórica alemana. (Para una introducción al concepto de cultura en Vico, BERLIN, I., *El fuste torcido de la humanidad*, Barcelona, 1992, pp. 65-83).

cambio que es más que una mera variación terminológica, supone sustituir un concepto de comunidad por otro meramente geográfico<sup>22</sup>.

El énfasis puesto por la Reforma en una vuelta a las fuentes, con un mayor conocimiento de la *Biblia*, más concretamente del *Antiguo Testamento*, supuso una vuelta al sentido particularista de la tradición judía frente al anterior universalismo cristiano, que en el aspecto práctico se verá favorecido por la ruptura de los lazos de obediencia con Roma, reforzando y legitimando la existencia de dominios monárquicos como unidades políticas soberanas tanto en el orden temporal como en el espiritual.

Todos estos aspectos son los que van a estar gravitando sobre el desarrollo de una identidad nacional española en los albores de la Edad Moderna. Identidad que no aparece perfectamente perfilada, como cabría suponer, estamos en sus inicios, pero cuyos rasgos distintivos comienzan a dibujarse de forma bastante precisa.

Tan problemática, al menos, como la existencia de una identidad nacional española en el siglo XVII es la de pintura de historia en la época de los Austrias españoles. En sentido estricto, y a pesar de lo que pensaban los pintores de historia decimonónicos, no existe pintura de historia en España antes del siglo XVIII. No hay una pintura que refleje episodios del pasado histórico, al menos en la forma en que se va a desarrollar posteriormente. Pero sí que existe un tipo de pintura narrativa, referida a temas contemporáneos o casi contemporáneos, generalmente acontecimientos de tipo bélico -de hecho podríamos hablar de pintura de batallas- que, en la medida que tiende a convertir un suceso histórico concreto en mito colectivo, puede ser calificada como pintura de historia.

En sus orígenes, y no refiriéndome ahora al caso español, esta pintura de batallas aparece asociada al llamado Salón de la Virtud del Príncipe, una estancia dentro del palacio profusamente decorada con hechos de armas referidos al soberano o a su estirpe, glorificando sus superiores cualidades físicas y morales. Estaríamos todavía, por lo tanto, dentro de una legitimación de linaje y no "nacional". El desarrollo del poder monárquico en los inicios de la época moderna acrecentará el esplendor de este tipo de salones hasta culminar en obras como la de Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia para el Gran Duque Cosme de Médicis<sup>23</sup>. Pero este desarrollo del poder monárquico supone también, como ya se ha visto, una progresiva identificación del monarca con estado y de éste con la comunidad nacional, protonacional para

<sup>22</sup> Sobre esta sustitución de términos y las diferencias entre países católicos y protestantes, véase REGLÁ, J., *Introducción a la historia de España*. Barcelona, 1970, p. 380.

<sup>23</sup> Sobre este tema YATES, F. A., *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975.



ser más precisos, de forma que imperceptiblemente estas batallas comienzan a representar tanto las victorias del rey como las de la comunidad nacional. Son pintura de historia nacional y no sólo del linaje real.

Esto es lo que ocurriría, como veremos más adelante, con los cuadros de batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro, victorias del rey, sí, pero finalmente victorias de la nación española<sup>24</sup>, aunque cabría preguntarse hasta que punto ya los mismos florentinos no veían en las batallas del Palazzo Vecchio las victorias de Florencia más que las de los Médicis.

La ambigüedad entre identificación dinástica e identificación protonacional se resuelve en la sociedad barroca española, igual que en otras sociedades contemporáneas, mediante la identificación de nación y monarca, convertidos por la ideología de la época en las dos caras de una misma moneda. Esto explica, en parte, que no se recurra a cuadros de historia propiamente dichos, sustituidos por los de hechos contemporáneos, convertidos así en un reflejo del valor y el poder del rey y, con él, los de la propia nación. Las acciones del monarca tienen, en el plano simbólico, el mismo valor movilizador para sus súbditos que los hechos históricos ligados a la colectividad.

En España este proceso de identificación entre monarca y nación no se desarrollará en toda su plenitud hasta el siglo XVII, más concretamente hasta hasta la época de Felipe IV, bajo cuyo reinado se plasmará, en el Salón de Reinos del Buen Retiro, lo que podemos considerar como el primer conjunto de pintura de historia llevado a cabo en España. Anteriormente, tanto Carlos I como Felipe II habían elaborado una iconografía de tipo imperial, parte dinástica, parte personal, pero muy alejada de cualquier alusión que fuera más allá del propio monarca y de su familia. Es muy significativo, a este respecto, el que el Salón de la Virtud del Príncipe de Carlos V, antecedente más inmediato del Salón de Reinos, formado por tapices, lo que facilitaba su transporte, algo de importancia vital en la trashumante corte del emperador, fuese la representación de las dos campañas militares en las que éste había tomado parte personalmente: batalla de Pavía y conquistas de Túnez y La Goleta<sup>25</sup>, las victorias de un caballero medieval; mientras que en el Salón de Reinos lo que se representa son victorias de los ejércitos españoles,

---

<sup>24</sup> Es muy significativo a este respecto cómo en la obra de teatro de Calderón sobre la rendición de Breda, en la que en parte pudo inspirarse Velázquez, se exalta continuamente a los soldados españoles, a pesar del carácter internacional de las tropas de Spinola, incluido el propio comandante en jefe. (Para un estudio de la obra de Calderón, VOSTERS, Simón A., *La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, 1973).

<sup>25</sup> Para la iconografía personal y dinástica de los dos primeros Austrias españoles, TAYLOR, R., "Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial", *Traza y Baza*, 6, 1967, pp. 48-56; y ROSENTHAL, E., "The invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 198-230.

no del monarca en sentido estricto, sino de una organización político-administrativa a cuya cabeza está el monarca.

El que el único proyecto iconográfico nacionalizador de esta época se lleve a cabo en el interior del palacio del monarca plantea dos cuestiones importantes sobre las características de este precoz intento de nacionalización. En primer lugar, la completa identificación entre monarca y nación: el rey es la nación y la casa del rey es la casa de la nación. En segundo lugar, una importante limitación sobre a quién va dirigido el mensaje nacionalizador; es evidente que, a pesar del carácter público y teatral del Salón de Reinos, en realidad el Salón del trono del nuevo Palacio, el número de personas que tenían acceso a él era muy reducido, pero eran las que contaban desde el punto de vista político-ideológico. Desde este punto de vista la identificación nacional se limita exclusivamente al círculo cortesano, algo en principio bastante alejado del concepto de nación tal como será entendido posteriormente, pero tampoco hay que desdeñar la importancia que tiene como articulación de una visión del mundo en que parece configurarse una clara distinción entre un "ellos" y un "nosotros" no basado exclusivamente en lazos de sangre, sino en el hecho de ser miembros de una misma monarquía<sup>26</sup>.

El elemento movilizador de esta identificación nación-monarca, y probablemente de todo el desarrollo de la nación-Estado, es la actividad bélica y las necesidades de todo tipo que esta actividad lleva consigo. La necesidad de movilizar grandes masas de población y recursos para la guerra y la preparación de la guerra aumentó a medida que lo hacían los territorios de las nuevas monarquías, obligando a los monarcas del barroco a una movilización de recursos sin precedentes en la anterior historia europea. Esta movilización sólo era posible, a la larga, con un cierto consentimiento de las poblaciones afectadas. Planteado el problema en estos términos, el proceso es relativamente sencillo: aquellos estados que lograban movilizar sus recursos de forma más eficiente, y aquí la coerción ideológica es importante, tendían a ganar las guerras y afianzar la idea de una identidad nacional; los que, por el contrario, eran poco eficientes en la movilización de sus recursos tendían a perder las guerras y, como consecuencia, tenían mayores dificultades para vertebrar una identidad nacional.

Com ya se vio en la introducción, la necesidad de eficiencia bélica generará en muchas partes de Europa entre 1400 y 1700 un proceso de nacionalización en el que los Estados,

---

<sup>26</sup> Parece obvio, por otra parte, que en una sociedad como la barroca con toda su espectacular ceremonialidad, había formas de propaganda visual más eficaces que las aquí analizadas, fundamentalmente el teatro, cuya importancia en este momento histórico es, sin duda, muy superior al de la pintura. Estaríamos ante un problema al que ya se hizo referencia en la presentación: el de que para analizar el proceso de construcción de una identidad nacional habría que centrarse en el medio de expresión y comunicación hegemónico en cada momento histórico; se ponía el ejemplo concreto de los Estados Unidos y el cine. Parece evidente que en el caso del XVII español, este papel corresponde al teatro y no a la pintura.

incapaces de hacer frente a la guerra con los anteriores sistemas patrimoniales y de mediación<sup>27</sup>, crearon grandes ejércitos constituidos de modo creciente por sus propias poblaciones nacionales. Para la movilización de estos ejércitos se recurrirá a la coerción física pero también, y no en menor medida, a la coerción ideológica.

En el caso de la monarquía española, embarcada en una costosísima lucha por la hegemonía mundial, la situación parece volverse especialmente crítica en torno al reinado de Felipe IV, cuando, bajo la presión de una economía de guerra, Olivares se ve obligado a someter al país a una presión fiscal sin precedentes a la vez que toma draconianas medidas económicas: suspensión de pagos de 1627, reacuñación continua de monedas de vellón... Medidas que, en una clara ilustración de lo que se ha dicho más arriba, van acompañadas de una renovada utilización de la propaganda política: defensa del régimen (escritos de Hurtado de Mendoza, conde de la Roca, Quevedo...), presentación en cuadros de sus éxitos (Velázquez, Mahino, Zurbarán...), fiestas cortesanas en las que se mostraba la grandeza del monarca y el valido<sup>28</sup>.

Vista bajo esta perspectiva, toda la política del Conde-Duque de Olivares, y su posterior fracaso, adquiere nuevos matices. Estamos ante un proceso de nacionalización, desarrollado ante la imposibilidad de proseguir la actividad bélica con los métodos tradicionales, continuado de forma constante a lo largo de todo su gobierno y que culminaría con el abortado proyecto de la Unión de Armas, cuyo fracaso arruinaría todo su programa; ante un intento de sustituir las relaciones de patronazgo y clientelismo por otras de tipo nacional, sin que esto suponga, como periódicamente han querido ver muchos historiadores, un episodio más de esa especie de enfrentamiento ahistórico e intemporal entre el modelo absolutista castellano y el autonomista de otras naciones ibéricas, sino un episodio concreto de la construcción de un Estado de tipo moderno, enfrentado a un paradigma político premoderno. El Estado es una construcción abstracta, racional, cuya propia lógica de funcionamiento le lleva a buscar la uniformidad, el sometimiento a normas comunes. Para Olivares, como para los demás defensores de un poder más eficaz, tanto en la Francia de los Borbones como en la Inglaterra de los Estuardos, esta nacionalización de la vida política aparecía como una necesidad. El Salón de Reinos del Buen

---

<sup>27</sup> Para las características y temporalización de los diferentes modelos (patrimonialismo, mediación, nacionalización y especialización), en la evolución de los estados europeos, TILLY, Ch. *Coerción, capital y los Estados europeos 990-1900*, Madrid, 1992, p. 58.

<sup>28</sup> Por poner un ejemplo, en 1637, uno de los momentos más críticos de la guerra de los Treinta Años, se celebraron fiestas que costaron 300.000 ducados, "las más espléndidas que nadie recordaba" (ELLIOT, J.H., "Philip IV of Spain Prisoner of Cerimony", en DIKENS, A.C. (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, Londres, 1977, p. 180).

Retiro, con su predilección por los temas bélico-históricos, en detrimento de los alegóricos, es sólo un eslabón más de esta cadena.

El hecho de que el único proyecto iconográfico historicista de la época de los Austrias fuese llevado a cabo bajo la directa inspiración y tutela de Olivares lleva a preguntarse sobre el lugar del Conde-Duque en la gestación de un nuevo concepto de organización política, en el desarrollo de un proto-Estado-nación, en la España del siglo XVII.

Habría que considerar, en primer lugar, la posibilidad de que la aparición del privado no fuese un mero azar dinástico, fruto, como pensaba la historiografía decimonónica, de la coincidencia fortuita de reyes débiles y cortesanos ambiciosos, sino una fase característica y específica de la evolución del Estado moderno en Europa, y por lo tanto del desarrollo de la idea de nación. Los validos del XVII, a pesar de las apariencias, nada tendrían que ver con los antiguos favoritos medievales, ni siquiera con el cuasi-valimiento de Cristóbal de Moura en los años finales del reinado de Felipe II.

La presencia por las mismas fechas de privados en las tres grandes monarquías europeas, las más avanzadas en cuanto al desarrollo estatal, Olivares en España, Buckingham en Inglaterra y Richelieu en Francia, parece descartar cualquier carácter circunstancial<sup>29</sup>. Por otra parte el valido del siglo XVII, aun conservando algunos rasgos del tradicional favorito real, principalmente su dependencia de la relación amistosa personal con el monarca, responde a las nuevas exigencias de dirección política y coordinación de los cada vez más complejos aparatos burocráticos estatales, en definitiva al desarrollo de un nuevo tipo de organización política, antecedente inmediato del Estado moderno.

La aparición de esta nueva forma de organización política de tipo estatal influirá decisivamente en el desarrollo del valimiento: de forma directa, al aumentar la carga burocrática del monarca, que cada vez tendría más problemas para ocuparse personalmente de los múltiples problemas de administración cotidiana, viéndose obligado a delegar en otras personas, y, sobre todo, de manera indirecta.

El desarrollo del Estado modifica de forma radical las funciones del monarca, convertido ahora en un punto de referencia ceremonial, el rey como símbolo del Estado, como representación ritual del propio poder estatal, lo que significa que deba ocuparse prácticamente a

---

<sup>29</sup> Para un análisis más pormenorizado del problema véase BERENGER, J., "Le problème de ministèriat au XVII<sup>e</sup> siècle", *Annales de E.S.C.*, 29, 1974, pp. 166 y ss. Para el caso español, BENIGNO, F., *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, o. cit.; y ELLIOT, J., *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990.

tiempo completo de las tareas ceremoniales y caballerescas (ceremonias religiosas, viajes, fiestas...), por otra parte para las únicas que está educado, en detrimento de las burocráticas y administrativas. Lo que se pide al monarca es que represente el papel de monarca, no que gobierne, pero esta representación se convierte en un aspecto fundamental del ejercicio de la soberanía, del poder político. Hay también un aspecto cultural, tal como ha resaltado Parker: en los ambientes cortesanos del XVII, formados en la lectura de los tratados de Castiglione y Baltasar Gracián, soberanos como Felipe II o Maximiliano de Baviera, consagrados a la obscura tarea de anotar papeles y consultas, hubiesen resultado anacrónicos<sup>30</sup>.

El crecimiento del Estado va a afectar también a las relaciones aristocracia-monarquía. Un Estado cada vez más poderoso supone el paralelo desplazamiento de la posesión de la tierra como fuente de poder. Los ingentes recursos económicos y políticos puestos a disposición de la formación y evolución del Estado moderno hacen que la principal fuente de poder deje de ser la tierra y pase a ser el control del aparato del Estado, lo que supone toda una reconversión de la élite social, de nobleza terrateniente a clase dirigente política<sup>31</sup>. En este sentido el desarrollo del valimiento representaría la culminación de una ofensiva política de la aristocracia para desviar en beneficio propio los recursos del Estado, el episodio culminante de ese proceso conocido con el discutido término de refeudalización que afectaría a algunas sociedades europeas del siglo XVII<sup>32</sup>. Ni que decir tiene que en este contexto el término refeudalización, del que tanto se ha abusado para definir la evolución de la sociedad del barroco español, pierde completamente su significado original de vuelta a estructuras feudales para pasar a significar una readecuación de las estrategias de clase por parte de la nobleza en relación con la principal fuente de poder económico y político del momento: el Estado<sup>33</sup>.

Todos estos factores convergen en la aparición del valimiento como forma de poder político, un rey que reina y un ministro que gobierna, en el caso de España primero Lerma y después Olivares<sup>34</sup>. Aparición que por un lado resuelve el problema de la acumulación de

---

<sup>30</sup> PARKER, G., *Europa en crisis, 1598-1648*, Madrid, 1986, pp. 56-58.

<sup>31</sup> Sobre este punto ver especialmente MARAVALL, J.A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979, pp. 172-184.

<sup>32</sup> Sobre el fenómeno de la refeudalización en el contexto español, YUN CASALILLA, B., "La aristocracia castellana en el Seiscientos. ¿Crisis, refeudalización u ofensiva política?", *Revista Internacional de Sociología*, 45, 1987, pp. 77-104.

<sup>33</sup> Para una crítica al concepto tradicional de refeudalización aplicado al XVII español, DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., "Algunas consideraciones sobre la refeudalización del siglo XVII" en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, I. (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 499-507. Para un estudio sobre el desarrollo y afianzamiento del Estado en el ámbito de la Península ibérica, MARAVALL, J.A., *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, I, Madrid, 1986.

<sup>34</sup> Sobre hasta qué punto Lerma y Olivares representan respuestas diferentes a un mismo problema -simplificando el primero representaría sobre todo el acceso de la aristocracia al poder estatal mientras el

funciones representativas y gubernativas en el monarca y por otro da respuesta a las ambiciones aristocráticas de mayor control sobre el Estado, convertido en la fuente hegemónica de poder y riqueza. Pero, a la vez, transforma radicalmente los esquemas de lucha política. A diferencia del rey, el valido dispone de un poder vicario, grande -se admite incluso que puede eliminar de la vida palaciega a sus adversarios, una especie de muerte civil- pero discutible; pendiente tanto del favor real como de la opinión pública. Esto último es lo que explica la aparición de la propaganda como arma política -se gastan ingentes cantidades de dinero y energía en lograr el consenso político en torno al valido- y de una opinión pública interesada en los asuntos de gobierno.

A pesar de su cercanía temporal, Lerma y Olivares parecen representar dos soluciones en parte contrapuestas. El primero la recuperación del poder por la élite de la nobleza castellana, que ve ahora en el Estado la única fuente de privilegios y riquezas; el segundo una apuesta por la restauración del poder real, el Estado, como punto de partida para el renacimiento nacional. Aunque el asunto es mucho más complejo, el propio Olivares se moverá siempre en la ambigüedad de ser de hecho uno de esos nobles que busca en la corona la fuente de poder que la tierra ya no puede darle, reivindicando continuamente su papel de miembro, cabeza habría que decir, de uno de los más ilustres linajes castellanos.

La figura del conde-duque aparece así enmarcada en el contexto de un complejo proceso socio-político, un capítulo fundamental en el desarrollo del Estado, que, a su vez, como ya se vio en la introducción, supone un capítulo fundamental del desarrollo de la idea de nación. Desde este punto de vista, que el primer programa iconográfico de tipo histórico-nacional se desarrolle bajo la férula de Olivares no sólo no es un azar, sino una necesidad lógica.

Pero para entender el proceso en toda su amplitud es preciso hacer una referencia, bien sea somera, al significado de la historia para el hombre del siglo XVII, máxime si tenemos en cuenta que en torno a estos años va a producirse una auténtica revolución en torno a este concepto. En efecto, la imagen que del pasado se hace el hombre europeo hasta bien entrado el Renacimiento viene determinada por lo que podríamos llamar la idea del predominio de la naturaleza sobre la historia, de la condición humana sobre los accidentes históricos. Pasado, presente y futuro son sólo episodios de una misma naturaleza humana cuyas leyes son válidas en todo tiempo y lugar. Como escribirá Núñez Alba: "lo que aora vemos, podemos pensar que

---

segundo supondría un visión más de Estado- véase BENIGNO, F., *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, o. cit., fundamentalmente pp. 9-36.

siempre fue”<sup>35</sup>. Afirmaciones de este tipo son numerosas en autores de la época, lo significativo de este caso es que sea obra de un escritor soldado, ajeno a cualquier problema historiográfico, que indica la difusión de este modo de pensar en amplias capas sociales. La historia es una historia universal en la que la misma naturaleza humana repite los mismos aciertos y los mismos errores, y cuyo conocimiento permite seguir aquéllos y evitar éstos.

A partir del siglo XVI se va abriendo paso la idea del predominio de la variedad y la diversidad de los grupos humanos sobre la de la homogeneidad e inmutabilidad anterior, del predominio de la historia sobre la naturaleza. Idea que alcanzará a su pleno apogeo con el Barroco.

La consideración del hombre y de la sociedad desde una perspectiva histórica en perjuicio de una perspectiva natural tiene importantes repercusiones. Por una parte genera una concepción historiográfica en la que, sin negar la continuidad, las diferentes épocas aparecen claramente diferenciadas, marcadas por sus rasgos particulares y regidas, no por la repetición, sino por la continuidad. Por otra, este sentimiento de variedad favorece el desarrollo de una conciencia de particularidad histórica que está en el origen del desarrollo de las modernas naciones europeas.

Este nuevo sentimiento de continuidad histórica cambia de forma radical la forma de relacionarse con el pasado. Lo que para los humanistas había sido una forma de buscar ejemplos en la antigüedad clásica válidos para el presente, se transforma en un nuevo sentimiento patriótico, protonacional lo llama Maravall<sup>36</sup>, de solidaridad con el propio grupo, que lleva a los grupos cultivados de los diferentes países europeos<sup>37</sup> a sustituir la Antigüedad grecolatina por su propia antigüedad; o a seleccionar centro de aquella lo que se puede considerar como propio (los emperadores “españoles” en el caso de España),:

El nuevo sentimiento patriótico desarrollado en las sociedades del occidente europeo durante el siglo XVI lleva a que los hombres cultos de estos pueblos traten de trasplantar el papel que correspondería a la Antigüedad grecolatina, dentro del huracán italianizante, a su propia antigüedad (...) y se manifiesta en una doble consecuencia: primero gusto por los productos primitivos de la historia de cada pueblo, viendo en ellos, no los datos de un estado de barbarie, sino la primitiva imagen del grupo al que se pertenece, esto es, una imagen de lo que a cada comunidad le es propio y, por tanto, algo en que cooparticipa con cada uno de sus individuos; segundo un interés por lo antiguo de cada país, es decir, por su historia, de cuyo conocimiento, lo más

---

<sup>35</sup> NUÑEZ ALBA, *Diálogos de la vida del soldado*. Edición de Antonio María Fabié, Madrid, 1890, p.265.

<sup>36</sup> MARAVALL, J.A., *Antigues y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 393-407.

<sup>37</sup> Habría que excluir de esta evolución a Italia, ya que en este país la Antigüedad clásica está representada por los romanos con los que se establece una vinculación histórica.

depurado y extenso posible, depende el conocimiento de su estado presente y su honor y gloria entre los pueblos actuales<sup>38</sup>.

En esta línea de continuidad con un grupo humano diferenciado y de patriotismo particularista hay que situar las "teorías" sobre la superioridad, en antigüedad y calidad, del castellano sobre el latín, que, por disparatadas que hoy nos puedan resultar, llegaron a ser defendidas por un autor como Quevedo, quien sostiene que -el castellano- es más antiguo que el latín y el griego<sup>39</sup>; o el todavía más delirante episodio de los falsos cronicones, en esencia una forma de mostrar documentalmente la importancia y antigüedad de la nación española<sup>40</sup>. Aunque en este último caso, más interesante, con respecto a lo que aquí se está tratando, que la falsificación de los cronicones es el que tanto sus detractores como sus defensores digan actuar movidos por su amor a España, una idea claramente nacionalista<sup>41</sup>.

La historia es ahora la historia del propio grupo, y la antigüedad y el pasado glorioso de éste motivo de orgullo para sus descendientes. Hay un doble sentimiento de continuidad y solidaridad con el pasado de la colectividad a la que se pertenece que lleva a un gusto por la historia primitiva de cada pueblo, vista no como un estado de barbarie, sino como la imagen más prístina del ser de ese grupo, de sus esencias fundamentales. La historia es una forma de entender lo más característico de cada grupo humano y de mostrar a los demás el honor y la gloria que cada país ha conseguido en el pasado.

<sup>38</sup> MARAVALL, J.A., *Antiguos y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, o. cit., p. 400.

<sup>39</sup> Algunos ejemplos de estas teorías y de defensa del castellano frente a las lenguas clásicas en PASTOR, J.F., *Apologías de la lengua castellana*, Madrid, 1929; y BLEIBERG, G., *Elogios de la lengua española*, Madrid, 1951.

<sup>40</sup> Sobre los falsos cronicones españoles, todavía sigue siendo interesante, y sobre todo curioso, el libro de José Godoy Alcántara *Historia crítica de los falsos cronicones*, publicado en Madrid en 1868. Para una aproximación reciente al tema, véase CARO BAROJA, J., *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Madrid, 1992.

<sup>41</sup> Para un esbozo del carácter nacionalista de las polémicas en torno a los falsos cronicones, aunque centrado más en el siglo XVIII, véase MESTRE, A., "La imagen de España en el siglo XVIII: Apologistas, críticos y detractores", *Actas del Simposio sobre posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1984, pp. 225-246. El mismo Mestre cita algunos ejemplos de los argumentos "nacionalistas" utilizados por unos y otros. Por los defensores, un texto del benedictino fray Gregorio de Argaiz, autor de una edición crítica del *Cronicón de Hauberto Hispalense* publicada en 1667, quien dice apoyarse en los cronicones "lo uno porque son los que me dan noticia de la grandeza desta monarquía de España que los tiempos y la antigüedad la tenían muy retirada y tengo de labrar con sus memorias y plumas esta corona real de España por España; lo otro porque ha salido un librito con título *Discurso histórico* [se refiere al *Discurso histórico por el patronato de san Frutos contra la supuesta cátedra de san Hieroteo en Segovia, pretendida autoridad de Dextro* de Mondejar, publicado 1666], en que su autor y algunos que le asisten (...) han dado en desacreditar a los que han dado a la nación la gloria que veremos" (MESTRE, A., "La imagen de España en el siglo XVIII: Apologistas, críticos y detractores", o. cit., p. 226). Por los detractores Nicolás Antonio, quien afirmó en su *Censura de historias fabulosas*, publicada años después de su muerte por Mayans, "Escribo en defensa de la verdad, de la patria, del honor de nuestra España. El intento es encender una luz a los ojos de las naciones políticas de Europa que claramente de a ver los engaños que ha podido introducir en ella la nueva invención del los Crónicos de Flavio Dextro (...) Saco la cara a defender nuestra nación" (Citado por MESTRE, A., "La imagen de España en el siglo XVIII: Apologistas, críticos y detractores", o. cit., p. 226).



Desde el punto de vista historiográfico esto generará un gran interés por la recuperación del pasado, cuanto más antiguo y heroico mejor, pero limitado a la propia comunidad. El interés del historiador se centra en sus compatriotas<sup>42</sup>, pasados y presentes, para intentar demostrar una antigüedad tan ilustre, al menos, como la de griegos y latinos. Es la época de los múltiples descendientes de Troya y, en el caso español, del entusiasmo por Tubal, padre de una patria que remonta sus orígenes hasta el mismo Diluvio Universal.

Las viejas crónicas gozan de toda estima, siendo, ya a partir del Renacimiento, estudiadas y analizadas cuidadosamente para corregir los errores introducidos por los sucesivos copistas. Por documentación antigua se entiende no únicamente la clásica, sino también la medieval. El interés está determinado, no porque pueda ser tomado como modelo, sino porque ilustra sobre el pasado del propio grupo y permite individualizarlo frente a los otros.

Este cambio del sujeto histórico va acompañado de una auténtica revolución epistemológica. La historia deja de ser un ejemplo, como en la época medieval, para transformarse en una ciencia empírica<sup>43</sup>, en la que a partir de los hechos pueden establecerse leyes generales que permitan predecir la evolución de los estados y las monarquías. Como escribe Alamos de Barrientos, el conocimiento histórico “se alcanza formando de los sucesos particulares y de sus causas, reglas y principios universales”<sup>44</sup>. La historia deja de ser una colección inconexa de sucesos pasados para transformarse en un conjunto ordenado e inteligible de hechos con significado histórico.

---

<sup>42</sup> De hecho el uso de este término no aparece documentado en castellano hasta la publicación de *La lozana andaluza*.

<sup>43</sup> Para un análisis de las implicaciones ideológicas de este cambio, MARAVALL, J.A., *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, 1947.

<sup>44</sup> ALAMOS DE BARRIENTOS, *Tácito español ilustrado con aforismos*, Madrid, 1614, en el “Discurso para la inteligencia de los aforismos”, primeras páginas sin numerar.



## 2. EL PROYECTO HISTORICISTA DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES.

La llegada al poder de Olivares coincide en el tiempo histórico con una crisis generalizada, común a todos aquellos Estados europeos que en torno a estas fechas se encontraban ya en un avanzado proceso de gestación, de los viejos sistemas de extracción de excedentes económicos puestos en marcha por las monarquías absolutistas a lo largo del siglo anterior. La feroz competencia bélica entre las grandes monarquías había puesto a estas incipientes burocracias estatales al borde de la quiebra económica, produciendo a la vez una importante fractura social por el descontento de grupos cada vez más numerosos, afectados de forma directa o indirecta por las nuevas exacciones fiscales. Esta situación de crisis financiera y social, a la que en el reinado anterior se había intentado poner freno mediante la reducción de gastos, limitando la ambiciosa política imperial -tregua con Holanda-, va a ser enfrentada por Olivares de una forma radicalmente nueva: la utilización del eficaz sistema propagandístico desarrollado por la cultura barroca para generar un consenso generalizado en torno a las acciones de la monarquía y de su gobierno, una especie de cruzada ideológica de conquista de la incipiente opinión pública y de reforzamiento del aparato del Estado<sup>1</sup>.

Esto supuso la puesta en práctica de una ambiciosa política de "restauración" que en el plano ideológico significaba la afirmación de una conciencia "nacional" de ámbito estatal, empleando el término nacional con todos los matices que se quiera, vertebrada en torno a la figura del monarca. Conciencia nacional que, en última instancia, remitía a la idea de un destino compartido por todos los miembros peninsulares de la monarquía, en detrimento de las viejas identidades colectivas -los reinos medievales- y en beneficio de una nueva que, sin mayores precisiones, podríamos identificar con España. Política que se pone claramente de manifiesto en

---

<sup>1</sup> El historiador inglés I.A.A. Thompson hace una interpretación radicalmente diferente de lo ocurrido en estos inicios del siglo XVII. Para él, el proceso de centralización burocrática, principalmente en el campo militar, con lo que esto significa de fortalecimiento del Estado, habría entrado en crisis en los años finales del siglo XVI, marcando el inicio de una tendencia "refeudalizadora" que llegaría a su cénit en torno a 1632. A pesar del documentado estudio de Thompson, resulta complicado sostener que la organización militar, por mantenernos dentro de los límites de su estudio, de la época de Felipe IV era más feudal que la de los Reyes Católicos o Felipe II, por no hablar de Carlos V, este sí un rey realmente feudal. Para las tesis de Thompson, THOMPSON, I.A.A., *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*, Barcelona, 1981. Para una refutación de su teoría sobre la refeudalización de la administración militar, DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., "Algunas consideraciones sobre la refeudalización del siglo XVII" en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, L. (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 499-507.

la *Instrucción* de 1625, donde Olivares insta explícitamente al monarca a que actúe en este sentido,:

Tenga V.M. por el negocio más importante de su monarquía el hacerse rey de España; quiero decir, Señor, que no se contente V.M. con ser Rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, Conde de Barcelona, sino que trabaje y piense con consejo mudado y secreto para reducir estos reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla sin ninguna diferencia, que si V.M. lo alcanza, será el príncipe más poderoso del mundo.

Esto no significa, en ningún modo, atribuir a Olivares una concepción política de la nación de tipo moderno. Es más, en muchos aspectos, lo que llama la atención es el arcaísmo de la concepción ideológica de Olivares, que plantea una reestructuración radical de las estructuras de la monarquía pero para ponerla al servicio de los valores más arcaicos de aquélla, en primer lugar la defensa de la fe<sup>2</sup>. Pero no es esto lo que importa, lo realmente significativo, en el contexto de este estudio, es ver cómo ante los problemas de un Estado de las características del español del siglo XVII, enfrentado a una despiadada competencia exterior, la nacionalización de la monarquía, la conversión de la nación en una entidad política y el paso de una aglomeración de reinos a una sola nación, donde monarquía y nación aparezcan como términos intercambiables, se convierte en una necesidad lógica. Algo que, de paso, vendría a confirmar la dependencia de la aparición de la nación como entidad política de del Estado. La ambición de Olivares se limitaba a construir una monarquía mas coherente e integrada para poder así mantener su brillo y hegemonía en el mundo, su reputación<sup>3</sup>; en definitiva, construir un Estado más eficaz.

Directamente relacionado con lo anterior es la utilización "moderna" que Olivares hará de la propaganda política. Para Olivares la concentración de dramaturgos y artistas en la corte<sup>4</sup>

<sup>2</sup> El pensamiento de Olivares parece, de hecho, moverse en una especie de contradicción continua entre lo antiguo y lo nuevo, entre una mentalidad anclada en el pasado y las necesidades de reforma que el mantenimiento del edificio de la monarquía exigía. Esta contradicción, que le lleva unas veces a actuar como un auténtico hombre de Estado, en el sentido moderno del término, y otras como cabeza de uno de los linajes de la nobleza castellana, dentro de la más pura lógica feudal, se muestra con toda su crudeza en la actitud del Conde-Duque ante al problema de los estatutos de limpieza de sangre. En principio, nada más contrario al moderno concepto de nación que la idea de la pervivencia en el cuerpo nacional de "sangres distintas". Y así pareció entenderlo Olivares, que continuamente hizo gala de su oposición a los Estatutos -desde el Memorial de 1626, en el que se refiere a ellos como "ese monstruo", a el Nicandro, donde se afirmará su no arrepentimiento por haber concedido hábitos sin tomar en consideración la limpieza de sangre-. Sin embargo, y a pesar de estas explícitas afirmaciones en contra, en el momento de crear una capellanía a cargo de su casa establece que los candidatos a cubrirla deberán demostrar la limpieza de sangre!

<sup>3</sup> Sobre este intento de Olivares de creación de una monarquía integrada en la que tanto cargas como beneficios se repartiesen de forma más equilibrada entre las diferentes reinos de la monarquía, véase ELLIOT, J.H., *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1589-1640)*, Madrid, 1977, especialmente el capítulo VIII.

<sup>4</sup> Entre éstos se cuentan desde el escenógrafo Virgilio Malvezzi, llamado a Madrid en 1636 para celebrar los triunfos del régimen, hasta el escritor Quevedo o el pintor Velázquez, para mostrar la variedad de registros en que esta propaganda se mantuvo.

tiene una inequívoca finalidad propagandística: mantener la reputación de la monarquía, y dentro de esta reputación está la representación teatral de un pasado inmediato que se hace historia en cuadros y escenarios, pero también de un pasado glorioso que corre el riesgo de olvidarse:

verdaderamente son muchos los descuidos que tenemos, y entre los demás no es el de menor consideración lo poco que se cuida de la historia<sup>5</sup>.

La importancia dada por Olivares a la historia se refleja en hechos como la rehabilitación del padre Juan de Mariana, caído en desgracia por sus críticas a la política de Lerma, en especial a la proliferación de moneda de vellón<sup>6</sup>, y al que en agosto de 1622 se le concede una subvención de mil ducados para imprimir una nueva edición de su *Historia de España*<sup>7</sup>, nombrándosele además cronista real con la finalidad de que amplíe su historia hasta el reinado de Felipe IV<sup>8</sup>. Pero también en medidas como la restauración del palacio de Carlos V en Yuste, por considerarlo un monumento a la memoria de un monarca en el que se plasmaban muchos de sus propios ideales políticos<sup>9</sup>.

La preocupación intelectual de Olivares por la historia aparece también reflejada en su biblioteca, cuyo contenido fue catalogado por el padre Lucas de Alaejos<sup>10</sup> entre 1625 y 1627<sup>11</sup>. Su riqueza en obras de historia, no sólo los habituales clásicos latinos que se podían encontrar en cualquier biblioteca aristocrática de la época, sino también una magnífica serie de crónicas de Castilla y varias copias de la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, nos hablan de sus inquietudes en este campo.

Es difícil, sin embargo, hacerse una idea precisa, a partir de su biblioteca, de la imagen que de la historia del país se hacía el Conde Duque y por tanto la que trató de divulgar a partir de los programas iconográficos llevados a cabo bajo su directa influencia. Elliott<sup>12</sup> supone que no sería muy diferente a la que aparece reflejada en las obras de Lope de Vega<sup>13</sup>, que debía ser,

<sup>5</sup> AGS Est. leg. 2335; consulta del Consejo del Estado; 27 de octubre 1634.

<sup>6</sup> CIROT, G., *Mariana, historien*, Paris, 1905, pp. 96-101.

<sup>7</sup> AHN Consejos leg. 4422, n.º 184; consulta de cámara, 29 de agosto de 1622.

<sup>8</sup> CIROT, *Mariana, historien*, o. cit., pp. 121-122.

<sup>9</sup> AGS Cámara de Castilla, leg. 1247; petición 5 de julio de 1638.

<sup>10</sup> Lucas de Alaejos fue bibliotecario de Olivares antes de ser nombrado prior del Escorial en 1627. ELLIOT, J., *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990, p. 49.

<sup>11</sup> Para un análisis más pormenorizado de la biblioteca, MARAÑÓN, G., "La biblioteca del Conde-Duque de Olivares", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 107, 1935, 677-692; y ANDRES, G. de, "Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices", *Cuadernos Bibliográficos*, 28, 1972.

<sup>12</sup> ELLIOTT, *El Conde Duque de Olivares*, o. cit., pág. 192.

<sup>13</sup> Lope de Vega se refiere fundamentalmente a Castilla, pero la tendencia de Olivares a identificar la monarquía hispánica con Castilla parece clara. Aunque este asunto es bastante complicado. Straub (STRAUB, Eberhard, *Pax et imperium*, Paderborn, 1980, pp. 96-97) supone que Olivares intentaba restablecer la monarquía

dado el carácter popular del teatro en la sociedad del barroco español, ampliamente compartida por sus contemporáneos. Distinguía Lope tres periodos: el primero, medieval y heroico, sería el crisol donde se forjó el ser de Castilla como una sociedad de austeras virtudes militares, un momento de perfección al que habría seguido la decadencia de los siglos XIV y XV en los que una nobleza levantisca habría sumido al país en la anarquía al desafiar el poder real; el tercer periodo estaría definido por la recuperación de la autoridad monárquica, iniciada por los Reyes Católicos y que alcanzaría su culmen en el reinado de Felipe II<sup>14</sup>. Todo ello impregnado de un marcado carácter religioso.

Para Olivares, lo mismo que para Lope, la garantía de la pervivencia de los antiguos valores, que habían hecho grande la nación española, estaba en el rey, heredero de una larga tradición de realeza hispánica que remontaba sus orígenes hasta Tubal y Hércules, cuya legitimidad había sido transmitida a la casa de Austria a través de los visigodos y de los Reyes Católicos y que había alcanzado su máximo esplendor con los tres monarcas que, opinión de Olivares, mejor encarnaban, cada uno a su modo, las virtudes de esta monarquía: Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II. Sólo las virtudes del nuevo monarca, Felipe el Grande, serían capaces de devolver a la nación española su antiguo brillo y esplendor, de mantener a la vieja dinastía hispánica en la cúspide del mundo. Es por esto por lo que a la hora de elaborar una imagen en la que la sociedad se identifique, no sea tanto la del pasado de esa sociedad, sino la del presente encarnado en el rey. Uno de los rasgos más característicos de los programas iconográficos de la época de Olivares será la exaltación de la realeza, la identificación colectiva como súbditos de un monarca.

Este proyecto de exaltación monárquica de tipo historicista -obra no exclusiva de Olivares, éste sería solo el aglutinante de un estado de opinión difuso pero bastante desarrollado- se va articular en torno a dos ejes. Uno, más historicista, que mostraría la legitimidad del monarca sobre los distintos territorios que componían la monarquía hispánica, de carácter arcaico y al que apenas se va a hacer referencia aquí; y otro, menos historicista, de exaltación de la idea de destino compartido, de una monarquía como proyecto de futuro más que de pasado, que será el analizado más pormenorizadamente.

---

visigótica de Hispania, siguiendo la tradición de los humanistas del renacimiento. Es difícil ver hasta qué punto esto va más allá de una mera especulación, aunque tampoco se pueda desechar sin más, sobre todo teniendo en cuenta el papel que los visigodos y lo visigodo van a desempeñar en la imaginaria política de España.

<sup>14</sup> Para un análisis más detallado de la visión del pasado en Lope de Vega, ROSALDO, R., "Lope as a poet of history and ritual in *El testimonio vengado*", *Estudios de Hispanofilia*, 1989, 9-32; y YOUNG, R.A., *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*, Madrid, 1979.

El primero se articula en torno a la creación en Madrid de cinco iconotecas reales, a imitación de las que existían en las capitales de los diferentes reinos. En principio no ofrece ninguna novedad con respecto a lo que venía siendo tradicional por parte de las familias nobiliarias europeas de crear una especie de árbol genealógico de imágenes, aunque su ubicación en Madrid supone, de hecho, convertir a esta ciudad en capital simbólica, no ya de la Corona de Castilla, sino de toda la monarquía. Un intento de integración de los diferentes reinos en una sola unidad.

En todo caso tampoco se deben sacar excesivas conclusiones de esto, sigue siendo un programa tradicional, en el que, además, las diferentes líneas genealógicas se mantienen aisladas: en el Buen Retiro la visigótica, la aragonesa -copia ésta, mandada hacer por Felipe IV, de la que se encontraba en el Palacio de la Diputación de las Cortes de Zaragoza- y la de los duques de Milán, esta última traída directamente de Italia; y en el Salón largo del Alcázar la astur-leonés-castellana, que incluía los Austrias, encargada directamente por Olivares, y la portuguesa, está última traída también directamente de Portugal. Hay, sin embargo, algunos rasgos llamativos, sobre todo a la vista de lo que ocurrirá posteriormente: la necesidad de enraizamiento de los diferentes territorios de la corona en la nueva capital; la inclusión de los visigodos en la línea genealógica de la monarquía española, y por tanto de la nación española, algo que se mantendrá prácticamente hasta nuestros días; la exclusión de los reyes míticos y los emperadores romanos, es una monarquía histórica, sólo se consideran los monarcas realmente documentados, y "española", con la sola excepción de los duques de Milán; la exclusión de los monarcas musulmanes, no es sólo una herencia territorial, sino genealógica, de "nación"; y la preeminencia otorgada a la línea astur-leonés-castellana, considerada como la rama central de la monarquía en la se integra directamente la de los Austrias. Estamos ante la primera plasmación pictórica de ese filo-castellanismo de que hará gala la construcción nacional española posterior<sup>15</sup>, preeminencia gótico-castellana que se mantendrá hasta fechas muy tardías. Todavía la edición holandesa de la *Historia* del padre Mariana de 1729, seguirá manteniendo como línea hegemónica la visigótico-astur-leonés-castellana, a la que se incorporaría la de los Austrias, habrá que esperar hasta finales del siglo XVIII para encontrarnos con la primera fundición de la serie visigótico-astur-leonés-castellana con la aragonesa, en la serie grabada por Manuel Rodríguez, que se publica entre 1782 y 1797.

Pero es el segundo proyecto, el de pintura de hechos contemporáneos, pero engarzados

---

<sup>15</sup> Fuera de la pintura, también de estos años -la primera parte se publicó en Münster en 1645, es la *Corona, gótica, castellana y austriaca* de Saavedra Fajardo, que incide en esta idea de una línea dinástica principal que inía de los reyes godos a los Austrias, pasando por los castellanos. Saavedra Fajardo no llegó a terminar su obra, siendo continuada por Alonso Nuñez de Castro, aprovechando algunos materiales reunidos por Saavedra, cuya segunda parte se publicó en 1671.

en un pasado que les otorga sentido histórico, el que aporta las mayores novedades.

El primer encargo de este tipo es el concurso de 1627 para conmemorar en un cuadro la reciente expulsión de los moriscos. Dado que la obra ganadora iba a ser colgada en la nueva galería de pinturas que se estaba montando en una de las salas sur del Alcázar, tomaron parte en el concurso todos los pintores que en ese momento contaban con la consideración de "pintor del rey", es decir Carducho, Nardi, Cajés y Velázquez. Los jueces nombrados para el concurso fueron Crescenzi y Maíno, que se decantaron a favor de la obra presentada por Velázquez. El cuadro de éste desapareció en el incendio del Alcázar de 1734, no conservándose copias del mismo, aunque sí un dibujo de la obra de Carducho<sup>16</sup>. Pero lo que interesa aquí no es tanto la ejecución de la obra por Velázquez, cercana, por lo que podemos deducir de la descripción que de ella hizo Palomino<sup>17</sup>, a las composiciones de tradición tardomanierista, sino el tema en sí: se elige un suceso contemporáneo, apenas había pasado una década desde la expulsión; derivado de una decisión real y que había contado con el beneplácito de la incipiente opinión pública de la época<sup>18</sup>; y que, además, no se agota en sí mismo, sino que queda enmarcado en un proceso histórico que abarca desde Covadonga hasta la reconquista de Granada. Es la culminación de la obra de un pueblo que retorna a su pureza religiosa original gracias a su monarca, la culminación de una empresa que trasciende las vidas individuales para transformarse en obra colectiva de una nación, representada por el rey. Es, a este respecto, significativo que el premio recayese en la interpretación de Velázquez, cuyo carácter triunfal viene subrayado por un erudito texto latino.

Las mismas ideas parecen prevalecer en las pinturas de historia encargadas para decorar el Salón de Reinos, a las que me referiré detenidamente más adelante. La historia es la historia reciente, la que se está haciendo, es un proyecto de futuro más que de pasado. No sabemos hasta qué punto Olivares era consciente de los peligros de una identificación colectiva basada en un pasado que, a poco que se profundizase, remitía a identidades diferenciadas, pero es evidente que todo el programa llevado a cabo en el palacio del Buen Retiro se centra en la identificación con el pasado más inmediato, la monarquía y la religión. Elementos todos ellos sobre los que no parecía haber mayores discrepancias. Los españoles se definen como súbditos de un rey católico y defensor de la fe frente a la herejía.

En el Salón de Reinos del Buen Retiro estamos ante el primer gran conjunto de pintura de

<sup>16</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>17</sup> La descripción de Palomino nos habla de Felipe III, "armado y con el bastón en la mano... y a la mano derecha del Rey está España, representada en una majestuosa matrona sentada al pie de un edificio; en la diestra mano tiene un escudo y unos dardos, y en la siniestra unas espigas".

<sup>18</sup> En todo caso de los predicadores, principales creadores de opinión durante todo el Antiguo Régimen.



historia llevado a cabo en España. Obra modélica en muchos aspectos que supone la plasmación de un programa iconográfico coherente al servicio de una cierta idea nacional, propuesta por una monarquía que, como el resto de las grandes monarquías del barroco, tiende a identificarse con la nación.

La remodelación de los aposentos reales en el monasterio de San Jerónimo<sup>19</sup>, iniciada el año 1630, acabó transformándose, por inspiración directa de Olivares<sup>20</sup>, en la construcción de un gran conjunto palaciego, rodeado de jardines<sup>21</sup>, el palacio del Buen Retiro, cuyo carácter de escenario donde representar la grandeza del rey y la magnificencia de su corte pareció estar claro en la mente del conde-duque desde sus inicios<sup>22</sup>. Lugar de descanso del monarca, de *retiro*, sería también, y no en menor medida, el marco en el que Felipe IV actuaría como protector de las artes. Éstas, a cambio, mostrarían al mundo su grandeza y liberalidad. Los nombres de Velázquez, Zurbarán, Quevedo, Calderón, Lope de Vega, Francisco de Rioja..., ilustran la brillante pléyade de artistas reunidos con este fin. El Buen Retiro sirvió en buena medida para subvencionar lo más granado de la cultura barroca española, puesta al servicio de las necesidades del Estado.

El palacio fue concebido más como un decorado teatral que como una obra arquitectónica<sup>23</sup>, parte por penurias económicas, parte por premura de tiempo<sup>24</sup> y parte, posiblemente, por el propio carácter teatral de la cultura barroca, pues no en vano el Buen Retiro fue escenario de la feliz conjunción de dos grandes maestros de la teatralidad barroca, el dramaturgo Calderón y el escenógrafo florentino Cosme Lotti, ambos bajo la inteligente batuta de Olivares, que había iniciado su vida pública en Sevilla, la más teatral de las ciudades del barroco hispánico. La corte del rey de España, sometida a una rígida etiqueta cuyo origen se remontaba al ceremonial borgoñón introducido por Carlos V, semejaba, de hecho, mucho una continua representación teatral con el rey como actor principal e indiscutible. Este carácter

---

<sup>19</sup> Aposentos que se limitaban a un pequeño edificio anexo al convento, el "cuarto viejo", construido por J.B. de Toledo en tiempos de Felipe II y conocido tradicionalmente como el "retiro", ya que era el lugar donde se retiraban los reyes para lutos y penitencias.

<sup>20</sup> "Fue él (el Conde Duque de Olivares) quien concibió la idea de construirlo, quien reunió el dinero para realizarlo y supervisó hasta el último detalle de su planificación, construcción y administración" (BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, Madrid, 1981, p. viii).

<sup>21</sup> Para los avatares en la construcción del palacio del Buen Retiro, BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit.

<sup>22</sup> El Monasterio de San Jerónimo desempeñaba ya un importante papel político en la vida de la Monarquía española: era tradicionalmente, el lugar donde se celebraba la ceremonia del Juramento del Príncipe de Asturias. El inicio de las obras tuvo que ver con la inminente investidura del príncipe Baltasar Carlos.

<sup>23</sup> Esto explicaría la endeblez constructiva de la fábrica del palacio que pronto se encontró completamente arruinada. Para mediados del siglo XIX apenas quedaba ya del esplendor del antiguo edificio, poco más que el parque, e incluso éste había soportado bastante mal el paso del tiempo.

<sup>24</sup> El núcleo del palacio se construyó prácticamente en un año.

teatral, casi de arquitectura efímera, explica el lugar reservado a la pintura en la decoración del nuevo palacio, sobre cuya magnificencia interna, en oposición a la pobre apariencia exterior, son unánimes los comentarios de la época<sup>25</sup>. La práctica totalidad de sus paredes son recubiertas con pinturas y tapices, traídos un poco de todas partes -Italia, otras residencias reales<sup>26</sup>, colecciones particulares, etc.- en una de las empresas de coleccionismo a gran escala mejor organizadas del siglo XVII<sup>27</sup>. Se encargaron, además, expresamente cuatro series para el nuevo palacio: una de batallas, otra sobre las aventuras de Hércules, y dos relacionadas con la historia romana (una sobre la vida de un emperador y otra con escenas de un circo romano).

La totalidad de estas series pueden ser incluidas dentro del género de pintura de historia. La única que podría plantear alguna duda es la dedicada a Hércules, un conjunto de diez cuadros -originariamente iban a ser doce, de acuerdo con el rigor mitológico, pero acabaron siendo sólo diez, sin duda porque, posteriormente, fue decidida su colocación sobre las ventanas del Salón de Reinos, que eran únicamente diez- sobre los trabajos de Hércules, obra de Zurbarán, y, que en principio habría que incluir, sin más, dentro del género mitológico. Pero la consideración de Hércules como personaje histórico, y su vinculación directa con la monarquía hispánica, a lo largo del barroco, está suficientemente documentada como para que una representación de sus hazañas pueda ser interpretada con igual legitimidad como pintura mitológica que como pintura histórica.

La serie referida a la vida de un emperador romano consta de cuatro cuadros: *Exequias de un emperador* de Domenichino, *Un emperador ofreciendo sacrificios* de Lanfranco, *Banquete con gladiadores*, también de Lanfranco, y *Escenas de los lupercales* de Andrea Camassei. La otra serie referida a la historia romana estaba compuesta por escenas de circo. En general la lectura que parece desprenderse de ambas series es justificar el derecho del rey, por analogía con los antiguos emperadores romanos, al descanso y solaz, de aquí el predominio de aspectos festivos<sup>28</sup>, así como una evocación de las costumbres romanas

<sup>25</sup> Para Monami, a pesar de su pobre aspecto, la decoración y el mobiliario eran superiores a los del propio Alcázar. Para Fulvio Testi, embajador de Módena, "el edificio produce mayor impresión de lo que su aspecto externo haría pensar". Acerca de estas y otras opiniones semejantes sobre el Palacio del Buen Retiro, véase BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit.; para las citas en concreto de Monami y Testi, p. 111.

<sup>26</sup> Fundamentalmente Valladolid, de cuyo palacio, ya prácticamente en desuso, fueron trasladados en 1635 un total de 63 cuadros.

<sup>27</sup> Participaron en esta empresa, entre otros, el conde de Castriello, encargado fundamentalmente de la adquisición de tapices; el marqués de Leganés, que cedió, de forma más o menos voluntaria, parte de su colección para decorar una serie de estancias del nuevo palacio: Villanueva, el protonotario de Aragón; Monterrey, pintura napolitana, adquirida durante su estancia como virrey en Nápoles; el marqués de Castel Rodrigo, embajador en la Santa Sede, pintura romana y, principalmente, cuadros de Claude Lorrain y Poussin; y el Cardenal Infante, pintura flamenca.

<sup>28</sup> No hay que olvidar a este respecto la controversia originada por la construcción del palacio en un momento de

como modelo moral. Es difícil saber hasta qué punto la comparación con el imperio romano entraba dentro de una idea imperial sustentada por los círculos cercanos al Conde Duque en la que los españoles aparecían como los romanos modernos<sup>29</sup>, y hasta qué punto se quiere reflejar una identidad basada en las viejas virtudes romanas<sup>30</sup>, pero en todo caso el lugar del conjunto de ambas series resulta bastante secundario.

El realmente interesante, desde la perspectiva aquí analizada, es el programa iconográfico<sup>31</sup> llevado a cabo en el Salón de Reinos<sup>32</sup>. Un conjunto pictórico compuesto por: 12 de escenas de batallas<sup>33</sup>, situadas en las paredes largas de la estancia, entre los balcones; 10 cuadros sobre los Trabajos de Hércules, a los que ya se ha hecho referencia, encima de las ventanas; 5 retratos reales, en las paredes más estrechas, Felipe III y Margarita de Austria en la una, y Felipe IV, Isabel de Francia y el príncipe Baltasar Carlos en la otra<sup>34</sup>; y una cadena con los escudos de los 24 reinos que formaban la monarquía recorriendo a modo de friso el arranque de la bóveda, entre los lunetos.

El origen de este tipo de Salón así como de su programa decorativo habría que buscarlo en los llamados Salones de la Virtud del Príncipe, de los que ya se ha hablado anteriormente, que tanto habían proliferado durante el Renacimiento y que siguieron haciéndose a lo largo del siglo XVII, aunque, tributo a los nuevos tiempos, con un carácter marcadamente alegórico<sup>35</sup>.

---

grave penuria económica. Los antecedentes romanos vendrían a legitimar los dispendios del monarca actual.

<sup>29</sup> La imagen del rey como un *imperator* romano parece de hecho mucho más clara en el caso de Carlos V, que en la de sus sucesores en los que esta identificación no suele darse. Véase CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, 1987.

<sup>30</sup> El debate sobre la decadencia cíclica de los imperios, el último de los cuales era el español, y sus semejanzas es muy frecuente en la cultura española de los siglos XVI y XVII, y a los españoles "les gustaba considerarse los romanos de su época" (ELLIOT, J.H., *El Conde Duque de Olivares*, Barcelona, 1990, p. 70).

<sup>31</sup> Hablo de programa iconográfico en la medida en que hay una manifiesta unidad, no sólo ideológica, a la que se hará detenidamente referencia más adelante, sino también formal, tamaño de los cuadros, temas, tratamiento de los temas, etc. Todo lo cual presupone un proyecto cuidadosamente diseñado, cuyo autor, o autores, nos son desconocidos. Fernando de Rojas y Velázquez, el primero como ideador del programa y el segundo como supervisor del mismo, parecen los candidatos más firmes, sin olvidar la intervención directa del propio Olivares.

<sup>32</sup> El programa iconográfico del Salón de Reinos ha sido tratado por múltiples autores. Después del trabajo pionero de Elías Tormo (TORMO, E., "Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del Palacio y del Pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 24-44, 85-111, 191-217, 274-313; 1912, pp. 60-63) siguieron los de María Luisa Caturla (CATURLA, M.L., *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid, 1947), Julián Gállego (GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984), Brown y Elliot (BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit.),..., por citar sólo algunos de los más significativos.

<sup>33</sup> Se conservan únicamente 11 ya que uno de los dos realizados por Zurbarán desapareció durante la invasión francesa.

<sup>34</sup> Para la distribución de las pinturas en el Salón de Reinos. BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit., cap. VI.

<sup>35</sup> Un buen ejemplo de esta pintura alegórica es la obra de Pietro da Cortona en el Palazzo Pitti

En ese sentido todo el programa iconográfico del Salón -una estancia destinada en principio a palco real, cuando el palacio se utilizaba como teatro de fiestas<sup>36</sup>, pero también Salón del Trono en las ceremonias de Corte<sup>37</sup>- podría resumirse en una exaltación de la monarquía hispánica<sup>38</sup>; en sus orígenes, Hércules fundador de la monarquía que legitima la antigüedad de ésta; en su presente, retratos de Felipe III, Felipe IV, con sus respectivas esposas, y escudos de los territorios sobre los que señoreaba<sup>39</sup>; en su futuro, el príncipe Baltasar Carlos<sup>40</sup>; y en sus obras, triunfos contra sus enemigos. Todo ello parece configurar un claro carácter genealógico, muy alejado todavía de cualquier idea nacional. Carácter genealógico que sería reafirmado por la serie de retratos de los reyes de Aragón y los duques de Milán, a los que se ha hecho referencia anteriormente, que decoraban otras de las estancias del palacio.

Por lo que respecta a la serie sobre los trabajos de Hércules, ya se ha hecho mención más arriba al carácter histórico, de fundador de la monarquía hispánica, atribuido por la cultura barroca a este héroe mitológico. Según la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo, publicada en 1543, Hércules, tras tomar tierra en Cádiz, habría remontado el Guadalquivir, conquistado las tierras encontradas a su paso y creado un reino a cuya cabeza puso a su propio hijo Hispalo, convirtiéndose así en el fundador de la casa real española<sup>41</sup>. La historicidad de este relato fue tan aceptada que todavía la *Historia* del padre Mariana la va a repetir casi punto por punto. Se daba además la circunstancia de que, dado que muchas de las casas reinantes europeas habían establecido una ascendencia hercúlea, en la familia real española confluían la

<sup>36</sup> Lo mismo que ocurría en algunos palacios italianos tipo villa suburbana, de los que el Pitti sería un buen ejemplo, en los que parece inspirarse el Buen Retiro, el patio principal, "la plaza de fiestas", servía de escenario a todo tipo de espectáculos, teatrales o no; en estas ocasiones la balconada del Salón de Reinos era utilizada como palco real. Para los espectáculos estrictamente teatrales el palacio contaba con un coliseo construido expresamente con esta finalidad.

<sup>37</sup> Incluso, según Ponz, sirvió de escenario de las reuniones de las juntas de las ciudades con voto en Cortes: en 1638 sirvió de marco a la sesión de apertura de las Cortes de Castilla.

<sup>38</sup> A ello contribuiría también la decoración del techo con las armas de los veinticuatro reinos de España.

<sup>39</sup> La colocación de los escudos parece configurar una especie de jerarquía entre los diferentes reinos de la corona, significativa en la medida en que resulta coincidente con la existencia de lo que podríamos denominar una especie de núcleo duro de la monarquía hispánica, me estoy refiriendo a una imagen mental, constituido por los reinos que ocupan un lugar preferente en esta representación simbólica de la monarquía: Castilla y León, Aragón, Navarra y Portugal. Flanqueando el trono, a la derecha, las armas de Castilla y de León, a la izquierda, las de Aragón, y en frente, en la pared del fondo, las de Navarra y Portugal; en las paredes laterales, siempre partiendo del trono hacia los pies, aquellos territorios de un nivel jerárquico inferior, bien por formar parte de alguno de los reinos anteriores, bien por ser considerados marginales en el conjunto de la monarquía, a la derecha, muro Norte, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles, Milán, Austria, Perú y Brabante; a la izquierda, muro sur, Galicia, Murcia, Jaén, Valencia, Sicilia, Sevilla, Flandes, Borgoña, Méjico y Cerdeña.

<sup>40</sup> Los retratos ecuestres de reyes y príncipe ocupaban los lados cortos del Salón.

<sup>41</sup> Las noticias sobre la presencia de Hércules en España parecen derivar todas del llamado falso Beroso, seguido aunque con algunas dudas por Ocampo y otros historiadores del XVI y XVII, de hecho habrá que esperar hasta Masden, ya bien entrado el XVIII, para encontrarnos con una descalificación global de toda la información contenida en el falso Beroso. Para la pervivencia de las ideas de Beroso en la historiografía del XVI y XVII véase, CARO BAROJA, *Las falsificaciones de la Historia*, Madrid, 1992.

herencia hispánica, la borgoñona y la de los Habsburgo, lo que la convertía en heredera de Hércules por partida triple. A mayor abundamiento eran también frecuentes las referencias a ciudades españolas fundadas por Hércules: Barcelona, Urgell, Segovia...<sup>42</sup>.

Felipe IV aparece así como el heredero de una realeza hispánica que remonta sus orígenes a Tubal y a Hércules y cuya legitimidad habría sido transmitida a la casa de Austria a través de los reyes visigodos y medievales<sup>43</sup>. Hay, además, como un curioso juego de espejos entre la maza que identifica a Hércules y las bengalas que identifican a los generales de los cuadros de batallas.

El carácter "hispánico" de la serie se refuerza al incluir episodios relacionados, directa o indirectamente, con España: *Hércules separando los montes Calpe y Abila*, representa la creación del Estrecho de Gibraltar, con las columnas de Hércules, emblema de los Habsburgo y de la nación española; *Hércules venciendo a los Geriones*; la implantación de la nueva legitimidad dinástica en España<sup>44</sup>; y *Triunfo de Hércules sobre Anteo*, para la mayoría de los autores un gigante marroquí, una especie de premonición histórica de la eterna lucha de los "españoles" con los "moros". Por lo que respecta al resto de la serie (*Hércules sujetando al toro de Creta*, *Hércules cambiando el curso del Alfeo para limpiar los establos de Augías*, *Hércules sujetando al cancerbero*, *Hércules atormentado por el fuego de la túnica de Neso*, *Hércules luchando con el león de Nemea*, *Hércules matando a la hidra de Lerna*, y *Hércules luchando con el jabalí de Erimanto*) puestos en relación con los cuadros de batallas, tenían una lectura todavía más directamente política: eran el trasunto de la lucha mantenida por el rey de España contra el monstruo de la herejía.

La identificación del monarca con Hércules poseía también un claro carácter alegórico, de representación de las virtudes que deben adornar a un príncipe, fundamentalmente virtud y fortaleza, y de exaltación de la nación española, identificada con el rey, cuya antigüedad puede retrotraerse a fechas incluso anteriores a las de la propia Roma. En todo caso, resulta ésta una

<sup>42</sup> Véase LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 117.

<sup>43</sup> En este sentido el matrimonio de Isabel y Fernando se habría limitado a reunir una legitimidad dispersa entre los distintos monarcas de los reinos peninsulares.

<sup>44</sup> Es significativo del sentido histórico atribuido por los historiadores españoles al viaje de Hércules a España el hecho de que conviertan al Gerión de tres cabezas de la mitología en tres Geriones, hijos del primero, de forma que el relato resulte verosímil. Así lo hacen Florián de Ocampo, habla de tres Geriones con los que Hércules peleó "uno enpos de otro" (OCAMPO, F. de, *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España que recompila el maestro Florian docampo*, Çamora, 1544, folio XXXIII), Beuter, "Estos -Geriones- luego que se confederaron tuvieron tan gran conformidad que los poetas fingieron que eran un hombre solo con tres cabeças" (BEUTER, P.A., *Primera y segunda parte de la Crónica general de España*, Valencia, 1546-1551, folio XXIIIv), Mariana, Colmenares, Garibay...

interpretación un tanto arriesgada, motivo por el que no se insistirá más sobre ella.

También como una alegoría de la unidad de los diferentes reinos debe verse la disposición de los veinticuatro escudos con que se ornaba el techo del Salón de Reinos, con un lugar preponderante para los que configuraban el núcleo central de la monarquía: Castilla-León y Aragón a la cabecera, justo encima del trono; y Portugal y Navarra, justo en el otro extremo.

Pero es la serie formada por los cuadros de batallas, la más visible de todo el conjunto, la realmente novedosa desde un punto de vista iconográfico. Su carácter innovador se pone de manifiesto al comparar el conjunto con lo que podemos considerar su antecedente más inmediato, dos series de tapices, una sobre la batalla de Pavía y otra sobre la conquista de Túnez y la Goleta, encargo de Carlos V<sup>45</sup>, que acompañaron al emperador en sus múltiples viajes como una especie de Salón de la Virtud del Príncipe ambulante. Tapices que reflejan en su concepción ideológica un carácter mucho más primitivo<sup>46</sup>. Son la imagen de un guerrero vencedor, un héroe renacentista, que plasma sus triunfos bélicos como recuerdo de hazañas personales y donde lo colectivo actúa meramente como telón de fondo. El personaje central es el propio Carlos V exclusivamente. Algo que no ocurre en las batallas del Salón de Reinos, donde la figura del rey ni siquiera aparece (con la única excepción de *La reconquista de Bahía de Maíno*, excepción que habría que atribuir a la fidelidad a la comedia *El Brasil restituído* de Lope de la que es deudora). No es el rey el argumento central de los cuadros del Salón de Reinos, son los hechos de armas llevados a cabo por los españoles.

Esto no significa una separación entre el rey y sus súbditos, algo inconcebible en el siglo XVII, pero sí la representación de una comunidad, identificada con la monarquía, que se ve diferente, que se define frente a las demás, y que se cree portadora de unos rasgos que la caracterizan como unidad colectiva. Todo ello, por supuesto, en el marco de una simbiosis con la monarquía que el conjunto iconográfico no hace sino resaltar.

La no presencia del monarca en los cuadros de batallas del Salón de Reinos, al margen de que no hubiese tomado parte personalmente en ninguna de las batallas allí representadas, puede tener relación con un fenómeno, al que aquí apenas se va a hacer referencia pero que pudo tener su importancia en el desarrollo de una identidad nacional española durante la época de los

---

<sup>45</sup> Felipe II continuó esta tradición de cuadros de batallas encargando para el Escorial una copia de la batalla de Higuera a partir de un original existente en el Alcázar de Segovia y varios cuadros con escenas de la batalla de San Quintín. También en el Salón de la Virtud del Príncipe de El Pardo figuraban varias escenas de batallas (*Conquista de Túnez*, *Batalla de Pavía* y *Asedio de Amberes*) junto con una alegoría de la victoria de Lepanto.

<sup>46</sup> Estas diferencias ideológicas no son óbice para que el carácter narrativo de los tapices influyera decisivamente en la hegemonía de lo narrativo sobre lo alegórico que se aprecia en el conjunto de los cuadros del Salón de Reinos.

Austrias, el del "ocultamiento" del monarca, cuyo origen habría que retrotraer a la implantación de la etiqueta borgoñona por Carlos V, pero que alcanzaría su máxima perfección durante el reinado de Felipe II para prolongarse después hasta el último de los Austrias. Ocultamiento que consistiría, en esencia, en la aplicación de un minucioso ritual cortesano mediante el cual el rey no se muestra nunca a sus súbditos como persona de carne y hueso; bien porque permanece oculto y lejano; bien porque en las pocas ocasiones en que se muestra lo hace como una figura hierática, como símbolo de sí mismo más que como persona<sup>47</sup>. Este proceso de alejamiento, al margen de otras consideraciones, supone convertir al monarca en una abstracción, en la representación abstracta de la monarquía<sup>48</sup>. Es la monarquía española la que se hace real y el monarca el que se ve reducido a mero símbolo de aquella. Este proceso debió facilitar en gran manera el paso de una filiación monárquica a una filiación nacional. Primero, porque rompe los lazos feudales, si el rey deja de ser una persona real y concreta no hay posibilidad de mantener una relación de tipo personal. Segundo, porque facilita la percepción de una comunidad abstracta de pertenencia, no se es súbdito de un monarca, sino de una monarquía, y llegados a este punto es muy fácil pasar a considerarse miembro de una comunidad sin más.

La novedad de las pinturas del Salón de Reinos es también de tipo formal. Si las comparamos con los tapices de Carlos V, o, incluso, con los cuadros de batallas mandadas pintar por Felipe II en la Sala de las Batallas del Escorial, llama inmediatamente la atención el cambio de concepción pictórica. Tanto los tapices como las pinturas de El Escorial están compuestos desde una perspectiva panorámica en la que los diferentes episodios de la batalla, vistos a escala muy pequeña, pierden intensidad dramática en favor de una imagen más impersonal, casi abstracta. No son la representación de una escena, sino el esquema de una batalla. Por contra, los cuadros del Salón de Reinos repiten una composición, también

---

<sup>47</sup> Por referimos en concreto al caso de Felipe IV, son numerosos los embajadores extranjeros que muestran en sus informes la sorpresa que les produce, tanto las escasas apariciones públicas del monarca -al margen de su participación en rituales religiosos y diplomáticos sólo comía en público una vez por semana-, como su capacidad, en las escasas ocasiones que lo hacía, para permanecer prácticamente inmóvil, semejante a una estatua, y moviendo sólo los labios. La inmovilidad y práctica invisibilidad del rey se configuran así como los elementos centrales del ritual cortesano de Felipe IV, un rey distante y lejano, que en las pocas ocasiones en que se muestra en público lo hace convertido en estatua de sí mismo. Como parece obvio esta forma de "representar" el papel real no es exclusiva de Felipe IV, sino propia de una tradición española en la que la serena dignidad "el sosiego" era especialmente apreciado; en la misma tradición habría que incluir la predilección por los colores oscuros de los trajes de aparato del monarca. De hecho, esta "invisibilidad" de los monarcas españoles parece haber devenido proverbial en las demás cortes europeas, caso de la de Luis XIV, donde son frecuentes las comparaciones entre el estilo monárquico francés, con un rey que se muestra a sus súbditos, y el español, donde la majestad del rey consiste en "no dejarse ver". Para algunas referencias a esta contraposición entre la visibilidad del monarca francés y la invisibilidad del monarca español en la corte de Luis XIV, véase BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, 1995, p. 174.

<sup>48</sup> Este proceso de abstracción afecta también a los retratos monárquicos. Ya desde Felipe II se había formalizado en la corte española un retrato de aparato, en el que el rey aparece siempre rodeado de los símbolos de su majestad (silla, mesa, bengala, cortinas...), que convirtió a estas imágenes en retratos-emblemas. Estaríamos, no ante una representación del monarca, sino ante un emblema de la monarquía.

estereotipada en la medida en que es prácticamente igual en todos ellos, completamente diferente. No es una vista panorámica -la escena del primer plano se representa en el borde más cercano al espectador, metiendo a éste en el espacio del cuadro- ni una representación esquemática, es una escena concreta, con personajes reales y en un momento concreto de su acción en la batalla; escena representada mediante un lenguaje marcadamente teatral, con los actores principales en primer plano y los secundarios, los personajes del coro, detrás, mero telón de fondo de la escena principal.

Este tipo de representación, al margen de las implicaciones que pueda tener como reflejo de la sentimentalidad barroca, de una pintura de sentimientos frente a una pintura de ideas, supone una implicación afectiva por parte de la persona que ve el cuadro, un meterse en él, que no se daba en anteriores pinturas de batallas y que dota a los cuadros del Buen Retiro de una vertiente propagandístico-afectiva de la que carecen las representaciones de batallas anteriores.

Es cierto que este esquema compositivo no resultaba ni original ni novedoso, había sido utilizado con relativa frecuencia por los creadores de estampas ya desde el siglo XV<sup>49</sup>, pero el hecho de que se recurriera justamente a modelos iconográficos sacados del mundo del grabado, en un momento en que la utilización de éste como arma propagandística estaba en pleno auge<sup>50</sup>, muestra claramente el espíritu que animaba a los creadores del programa iconográfico del Salón de Reinos del Buen Retiro.

Brown y Elliott consideran "anticuado"<sup>51</sup> este programa iconográfico por el marcado predominio de retratos y escenas de batallas en detrimento de la pintura alegórica, representada, según ellos, únicamente por la serie sobre Hércules -de carácter alegórico, como se ha visto visto más arriba, relativo- y los escudos de los diferentes reinos, en un momento en que la alegoría triunfaba en las demás cortes europeas. Afirmación cierta si nos atenemos estrictamente al campo de las ideas estéticas pero discutible en el más amplio marco de la historia de las ideas. Hay un aspecto anticuado, sin duda, en la serie de retratos dinásticos, tampoco exentos de cierto valor alegórico<sup>52</sup>, y en el carácter narrativo de los cuadros de batallas. Pero se da un claro atisbo de modernidad política en la sustitución de un lenguaje para iniciados por otro más accesible en el que se muestra la identificación colectiva con unas victorias militares, que son las del rey, pero no en un sentido literal, ya que el rey no toma parte en ellas físicamente, sino del

---

<sup>49</sup> Por ejemplo en la serie de Heemskerck sobre las victorias de Carlos V o de Giovanni Stradano sobre las de los Medicis.

<sup>50</sup> La guerra propagandística entre protestantes y católicos se libró en gran parte en el campo del grabado impreso.

<sup>51</sup> BROWN, J. y ELLIOTT, J. *Un palacio para el rey*, o. cit., p. 161.

<sup>52</sup> Sobre el carácter alegórico de los retratos de la casa de Austria, véase GALLEGU, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, o. cit., p. 217 y ss.



rey en cuanto representante de la nación española. Estaríamos ante los inicios de la propaganda visual como base de la actividad política, coetánea al desarrollo de una opinión pública, restringida por supuesto a determinados círculos sociales, con la que el poder político debe contar y a la que intenta ganarse; quizás uno de los rasgos determinantes de la modernidad en la cultura europea. Una opinión pública con un sentimiento de colectividad a la que el naciente Estado trata de dar una imagen de sí misma, de ahí la utilización de un lenguaje accesible, o de utilizar la ya existente. En todo caso una modernidad política a la que el viejo lenguaje alegórico ya no es útil. Estaríamos asistiendo a la sustitución de la pintura alegórica por la pintura de historia al servicio del Estado. Y, desde esta perspectiva, más cabe hablar de precocidad que de arcaísmo<sup>53</sup>.

Los cuadros de batallas del Salón de Reinos son sólo un elemento más, ni siquiera el más importante, de una cuidadosa campaña de propaganda política, que poco, o nada, tendría que envidiar a las que, con medios diferentes, llevan a cabo en nuestros días los asesores de imagen de cualquier personaje público. Olivares era consciente del poder de la opinión pública, que él denominaba reputación, y nunca perdió la oportunidad de servirse de escritores y pintores como eficaces agentes propagandísticos, entre otros el vitriólico Quevedo, posteriormente convertido en uno de sus principales detractores.

Los sucesos del año 1625, el *annus mirabilis* del reinado de Felipe IV, le dieron a Olivares la oportunidad, no desaprovechada, de mostrar a la opinión pública, tanto lo acertado de su política, como la prueba de la resurrección de la monarquía española gracias a sus desvelos. El año había comenzado con malos augurios: conquista por los holandeses de Pernambuco; asedio por franceses y saboyanos de Génova, aliada de España; estancamiento de la situación bélica en Flandes; y preparativos ingleses para invadir España. Pero a finales de año

---

<sup>53</sup> La apreciación, por otra parte bastante matizada, de Brown y Elliott sobre el arcaísmo del programa iconográfico del Salón de Reinos resulta aun más sorprendente si consideramos que, en el caso de Luis XIV, por referimos a un ejemplo paradigmático de uso de la propaganda como arma política, es justamente la sustitución del viejo programa mitológico -la vida y trabajos de Hércules- por otro de tipo historicista -una colección de nueve pinturas grandes y dieciocho pequeñas representando las diferentes acciones del monarca, desde la paz de los Pirineos a la de Nimega- en la decoración de la Grande Galerie de Versalles lo que marca para muchos historiadores el momento álgido de un uso moderno de la imagen por parte del monarca francés: sustitución de cuya importancia nos da idea el que fuese decidida al más alto nivel político, el *Conseil Secret* (WALTON, G., *Louis XIV's Versailles*, Nueva York, 1986, p. 95). Pues bien, lo que Luis XIV hace en la Grande Galerie en 1678 es lo mismo que se había hecho en el Salón de Reinos unos treinta años antes, la única diferencia estribaría en el carácter más contemporizador de este último conjunto, donde coexisten el programa mitológico con el histórico, aunque a nadie se le escapa el carácter claramente marginal que los cuadros de Zurbarán tenían en el conjunto del Salón de Reinos. Más sorprendente resulta la similitud conceptual entre los programas, tanto del rechazado como el del finalmente realizado, de Versalles y los del Buen Retiro. Sobre la importancia de Versalles y la decoración de la Grande Galerie en el sistema propagandístico de Luis XIV, véase el ya citado libro de Walton; sobre el uso de la imagen como propaganda por el Rey Sol, BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, o. cit.; y LEITH, J.A., *The Idea of Art as Propaganda in France. 1750-1799. A Study in the History of Ideas*, Toronto, 1965.

la situación parecía haber cambiado casi de forma milagrosa. El marqués de Santa Cruz había hecho levantar el asedio de Génova; don Fadrique de Toledo había conseguido la rendición de los holandeses en Bahía; Spinola había rendido la, teóricamente, inexpugnable Breda; y los ingleses se habían retirado precipitadamente de Cádiz. Estas victorias serán utilizadas hábilmente por Olivares como elemento de propaganda política en las pinturas de batallas del Salón de Reinos: cinco de las doce victorias conmemoradas en el Salón corresponden a este año. Hay que precisar que no sólo en las pinturas. Estas mismas victorias serán el argumento central de la defensa que de la política de Olivares hacen Quevedo<sup>54</sup> y Antonio de Mendoza<sup>55</sup>, además de las obras de teatro sobre el tema de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, y Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*.

Hay, sin embargo, un aspecto de arcaísmo ideológico que no parece haber llamado la atención de ninguno de los que se han ocupado hasta ahora del estudio del sistema iconográfico del Salón de Reinos y que mostraría la complejidad en la que se mueven los intentos "nacionalizadores" de Olivares. La evidente novedad iconográfica que supone representar las victorias de una comunidad política y no estrictamente las del rey -son los "españoles" los que vencen en los campos de batalla, y eso parece evidente para cualquier observador, incluidos los contemporáneos- y el moderno uso de la propaganda política, coexisten con el mantenimiento de los viejos objetivos de la monarquía hispánica. Las batallas se libran no en provecho de esa comunidad política, sino, como se verá detenidamente más adelante, en defensa de la fe, factor tradicional de legitimación. Hay un uso moderno de la propaganda política pero al servicio de objetivos tradicionales. Buen ejemplo de lo que se acaba de decir son las palabras dirigidas por el propio Olivares al Consejo de Estado en mayo de 1631:

se debrían vender los cálices para sacar de aprieto tan grande a la religión, y para que quede esta corona establecida y acreditada en lo que siempre ha profesado y debe profesar, que es tener por el primer negocio de todos, y anteponer a la defensa de los propios estados y a todas las materias de estado juntas, el mantenimiento, conservación y aumento de la religión católica.<sup>56</sup>

Los doce cuadros de batallas, a pesar de ser obra de autores diferentes, mantienen una gran similitud temática e incluso formal<sup>57</sup>: son la representación reiterativa de victorias de los españoles sobre los protestantes, con la única excepción de *El socorro de Génova*, obtenida

<sup>54</sup> QUEVEDO, F. de, *El Chitón de las Tarabillas*, en *Obras Completas. I. Obras en prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, 1966, pp. 805-818.

<sup>55</sup> MENDOZA, A. de, *Discursos de don Antonio de Mendoza*, ed. del marqués de Alcedo, Madrid, 1911. Para el uso de este argumento, el discurso que se encuentra entre las pp. 71-100.

<sup>56</sup> Citado por BROWN, J. y ELLIOTT, J., *Un palacio para el rey*, o. cit., p. 170.

<sup>57</sup> Para los cuadros de batallas, pintores a los que se encargan, fecha de entrega de las obras y pago de las mismas, véase CATURLA, M.L., "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro" *Archivo Español de Arte*, nº 130, 1960, pp. 333-355.

sobre una alianza franco-saboyana, dos del año 1622, *La victoria de Fleurus* de Vicente Carducho y *La rendición de Jülich* de Giuseppe Leonardo; seis de 1625, *D. Juan de Haro rechazando a los holandeses en Puerto Rico* de Eugenio Caxes, *El socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz* de Antonio de Pereda, *La rendición de Breda* de Velázquez<sup>58</sup>, *La defensa de Cádiz contra los ingleses* de Zurbarán y *El marqués de Cadereyta comandando una armada* también de Zurbarán, este último desaparecido<sup>59</sup>; una de 1626, *La recuperación de la Bahía de San Salvador* de Maíno; una también de 1629, *La recuperación de San Cristóbal* de Félix Castelo; tres de 1633, *El socorro de Constanza por el duque de Feria* de Carducho, *La conquista de Reinfelden por el duque de Feria* también de Carducho y *El socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo; y una última de 1635, que cierra la serie, *El socorro de Valencia del Po* de Juan de la Corte<sup>60</sup>. Episodios bélicos más o menos decisivos pero en los que siempre la suerte se había inclinado del lado de los españoles y en contra de la herejía.

De forma global, la nación española aparece definida como una nación católica -todos los cuadros, con una sola excepción, se refieren guerras en defensa de la fe-, guerrera -todos son cuadros de batallas<sup>61</sup>-, fiel a su monarca -en todos los cuadros los generales actúan en nombre del rey- e imperial -las batallas se desarrollan en una amplia geografía que se corresponde con la ambición hegemónica de la monarquía hispánica-. Es curioso comprobar, como se verá posteriormente, cómo cada uno de estos rasgos se van a mantener incólumes a lo largo de toda la construcción nacional española.

La imagen de una nación católica, defensora de la fe, se veía reforzada por la colocación en la misma estancia del grupo escultórico *Carlos V vencedor de la herejía* de Leone Leoni, reflejo de la idea de España como nación católica, sola frente a la herejía que asuela Europa: o, lo que es lo mismo, como reflejo de la imagen que los españoles se hacían de sí mismos: con la sola excepción del cuadro de Maíno, no es el rey quien vence a la herejía sino la nación

---

<sup>58</sup> El cuadro de Velázquez fue pintado con posterioridad a los demás, 1637, sustituyendo a *El socorro de Valencia del Po (1635)* de Juan de la Corte.

<sup>59</sup> Éste ha sido el cuadro de toda la serie de más difícil identificación. El embajador de Florencia lo identifica en 1635 como la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el Marqués de Cadereyta, confundiendo el marco geográfico, no el protagonista. En el inventario de 1701, hecho a la muerte de Carlos II, figura, correctamente, como una escena de la defensa de Cádiz, pero haciendo protagonista del hecho a Fernando Girón y autor del cuadro a Eugenio Caxes. Habrá que esperar a los estudios de María Luisa Caturba para que se identifique con precisión el hecho y el autor: la llegada de la flota de Indias a Cádiz, al mando del marqués de Cadreita o Cadereyta, y Zurbarán. Brown y Elliot continúan atribuyendo este desaparecido cuadro a Caxes, identificando el tema con la conquista de la isla de San Martín, llevada a cabo por el marqués de Cadreita.

<sup>60</sup> Sería sustituido por el de *La rendición de Breda* de Velázquez.

<sup>61</sup> A esto habría que añadir que en los retratos ecuestres de los miembros masculinos de la monarquía, éstos, desde Felipe III al príncipe Baltasar Carlos, se adornan con el fajín rojo de capitán general, a la vez que enarbolan la bengala de mando.

española. El carácter religioso del enfrentamiento aparece todavía mucho más marcado en las obras teatrales que, sobre los mismos temas y coetáneas a los cuadros, se representan en Madrid por aquellas fechas. Así, el capitán Alonso, uno de los personajes del *El sitio de Breda* de Calderón, puesta por primera vez en escena en 1636, exclama a voz en grito:

¡Oh! ¡Que maldita canalla!  
 Muchos murieron quemados,  
 Y tanto gusto me daba  
 Verlos arder, que decía,  
 Atizándoles la llama:  
 "Perros herejes, ministro  
 Soy de la Inquisición santa"<sup>62</sup>.

La imagen de nación belicosa parece responder a la idea sustentada por Olivares y sus círculos más cercanos de que la "restauración" de España sólo era posible recobrando su "reputación" en el campo de batalla. lo que se corresponde con un Estado cuya función principal es la guerra. Pero el asunto es más complejo: al margen de los posos de cultura nobiliaria que pueda subyacer en esta imagen, común por otra parte al resto de las sociedades europeas contemporáneas, la asunción por parte de capas importantes de la sociedad española de un espíritu especialmente belicoso venía favorecido por la presencia constante en el imaginario colectivo de la Reconquista (romances, leyendas...) y la empresa imperial. Juegos, biografías, romances, sermones... contribuirán a popularizar las figuras guerreras como figuras nacionales, como imágenes estereotipadas de la nación. En este sentido los cuadros del Salón de Reinos se limitarían a alimentar un estereotipo ampliamente aceptado, el de una imagen belicosa de la nación española, un pueblo de soldados.

Cabe también preguntarse hasta qué punto esta exhibición de generales victoriosos, todos ellos en edad ya bastante avanzada -Don Fernando Girón, aquejado de gota, dirige las operaciones en el cuadro de Zurbarán sentado en una silla- no esconde una crítica a la falta de aptitudes militares de los grandes. "la falta de cabezas", queja continua de Olivares, que nunca ocultó su intención de devolver a la aristocracia su papel "natural", el servicio de armas, a la vez que reafirmaba la idea de que la "restauración" de la monarquía española sólo se podría producir en el campo de batalla, con las armas.

Por lo que se refiere a la exaltación monárquica, como no podía ser menos en el siglo XVII -lo extraño, según se verá en su momento, es que esta filiación monárquica perviva hasta el siglo XIX- el rey, aunque ausente en casi todos los cuadros, con la única excepción del de Maíno, es la figura central. Todos repiten un esquema estereotipado en el que los generales,

<sup>62</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El sitio de Breda*. Madrid, 1848, p. 114, BAE.

representantes del rey, ocupan el lugar central, pero como meros ejecutores de la voluntad real. El Estado es el rey, la nación es el rey, y la lealtad al monarca uno de los rasgos definitorios de lo español. Esta identificación del rey como rey victorioso, y victorioso contra los herejes, es probable que quiera reflejar la protección divina sobre la monarquía hispánica. Pondría de manifiesto, en el contexto de la renovación moral propugnada por Olivares, la recuperación de la armonía entre el Estado purificado y la divinidad. Es curioso, a este respecto, que en una época caracterizada por guerras continuas la imagen predominante sea la de una monarquía pacificadora, como afirmó de forma sarcástica Tácito refiriéndose a otro gran "pacificador", Augusto, "pacem sine dubio ... verum cruentam"<sup>63</sup>.

El carácter imperial es obvio en una serie que escalona victorias de las tropas españolas en la propia península, en los Países Bajos, en Italia y en América.

La rendición de Jülich por Ambrosio de Spinola, el mismo protagonista de la posterior, y mucho más famosa, de Breda, había tenido lugar, tras seis meses de asedio, el 4 de febrero de 1622. Cuando, unos cuantos años más tarde, 1633, se decide incorporar este suceso bélico a la iconografía del Salón de Reinos, el encargado de llevarlo a cabo fue Giuseppe Leonardo. La comparación de su *Rendición de Jülich*<sup>64</sup> con la de Breda de Velázquez, ambas con el mismo protagonista, el italiano Spinola, es interesante, tanto por las coincidencias como por las diferencias, formales y de contenido. La necesidad de articular en un mismo cuadro una primera escena, de personajes a tamaño real, con un fondo de cuadro de batalla, está mucho mejor resuelto por Velázquez que por Leonardo. Éste último recurre a una composición descompensada, con las figuras principales concentradas a la izquierda del cuadro, lo que le permite dejar una amplia perspectiva a la derecha por la que se puede ver lo que está ocurriendo al fondo. Esquema compositivo al que recurrirán la mayoría de los pintores del Salón de Reinos: las únicas excepciones, además del ya citado Velázquez, son Zurbarán y Maíno. Pero al margen de esto, el discurso ideológico es muy semejante: las lanzas, símbolo caballeresco por excelencia, como se explicará más detenidamente al hablar del cuadro de Velázquez, y la caballería hacia el vencido, menos marcado en este caso que en el cuadro de Velázquez, ya que al estar Spinola montado a caballo, el gesto del príncipe de Orange al ofrecer las llaves de la ciudad resulta más suplicante, y menos afectuoso el de Spinola. Rasgos todos ellos que parecen definir una cierta idea de lo español en ese momento.

Como dato curioso cabe reseñar el importante lugar reservado en el cuadro al marqués de Leganés, tratado casi en paralelo con la figura de Spinola cuando su participación en la

---

<sup>63</sup> "indudablemente reinó la paz ..., pero fue cruel".

<sup>64</sup> Museo del Prado, Madrid.

contienda había sido bastante secundaria. El mérito principal parece derivar, en este caso, de los especiales vínculos de amistad y parentesco del de Leganés con el conde-duque.

La victoria de Gonzalo de Córdoba en Fleurus, el 29 de agosto de 1622, sobre un ejército de protestantes alemanes a las ordenes de Christian de Brunswick y Ernst von Mansfeld, había sido ya llevada al teatro por Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*<sup>65</sup>. En el Salón de Reinos su representación pictórica correrá a cargo de Vicente Carducho, *La batalla de Fleurus*<sup>66</sup>, posiblemente uno de los cuadros más belicosos de la serie. Repite el esquema compositivo general, con el general de las tropas española, faja y bengala como elemento identificativo, en primer plano, a la derecha, sobre un caballo encabritado, parece galopar hacia la batalla, en pleno apogeo al fondo del cuadro; mientras, a la izquierda del cuadro, un soldado de los tercios, atravesado por la espada de su enemigo, en un último gesto de bravura, apuñala a éste en el cuello.

De los episodios del año 1625, el más lejano en el espacio, y posiblemente al que se atribuyó una importancia menor, pues no aparece mencionado por Quevedo ni Mendoza, es el de la abortada invasión holandesa a la isla de Puerto Rico, llevado al lienzo por Eugenio Caxes, *D. Juan de Haro rechazando a los holandeses en Puerto Rico*, quien repite la consabida composición de un primer plano con Don Juan de Haro, identificado, como en el resto de los cuadros, por la bengala que porta en su mano, rodeado de algunos de sus lugartenientes, con un fondo de batalla. La única novedad es un plano intermedio, de soldados marchando en formación, que hace de nexo entre los otros dos.

La recuperación de la ciudad de Bahía, en manos holandesas desde el año anterior, por Fadrique de Toledo había sido considerada, junto con la rendición de Breda y por encima de los demás éxitos militares de 1625, como una prueba irrefutable de la recuperación del poderío militar de la monarquía española. El que la victoria hubiese sido fruto de la cooperación castellano-portuguesa, la flota, una de las mayores que había cruzado el Atlántico en dirección a América, había sido reclutada en Castilla -Vizcaya, las cuatro villas del Cantábrico y Andalucía y Portugal, más o menos a partes iguales, daba argumentos al proyecto de Unión de Armas de Olivares. Mostraba cómo una más íntima unión entre las diferentes partes de la monarquía resultaba favorable para cada una de ellas en particular. Estas circunstancias explican la especial relevancia con la que el suceso bélico fue presentado a la opinión pública: obras de teatro -*El Brasil restituido* de Lope de Vega<sup>67</sup>, *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos* de

<sup>65</sup> LOPE DE VEGA, F., *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1970, pp. 199-256.

<sup>66</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>67</sup> La celeridad con que ésta fue escrita -las tropas hispano portuguesas habían entrado en Bahía el 1 de mayo y

Juan Antonio Correa-, libros de historia -*Restauración de la ciudad de Salvador y Baía de Todos los Santos en la provincia de Brasil de Tamayo de Vargas*-, hojas de avisos<sup>68</sup>...; y que fuese el prestigioso Maíno el pintor elegido para llevar al lienzo esta victoria en el Salón de Reinos.

*La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno es uno de los cuadros más originales de todo el conjunto y el único de la serie que incluye la figura del rey. Como ya se ha indicado anteriormente, la inclusión de un retrato del rey, acompañado de Olivares, parece derivar directamente de la última escena del *Brasil restituído* de Lope de Vega, obra que terminaba con los vencidos arrodillándose ante un cuadro del rey, escena que había sido encomiada por el carácter ejemplar que podía tener para la juventud madrileña; aunque en este cambio compositivo e iconográfico con respecto a los demás cuadros de la serie también debió tener su importancia el enfrentamiento de Olivares con D. Fadrique de Toledo, general de las tropas españolas en la toma de Bahía y caído en desgracia cuando se encarga el cuadro, que ateniéndose al esquema general de la serie, tenía que haber ocupado un lugar de honor en este *sancta sanctorum* simbólico de la monarquía, algo a lo que no debía estar muy dispuesto el Conde Duque<sup>69</sup>. De hecho, el Apolo colocando una corona de laurel en la cabeza de Felipe IV del cuadro, aparecía también en Lope, pero el receptor de la corona era, en el *Brasil restituído*, el propio D. Fadrique, no el rey. La inclusión del rey junto con el valido relega a D. Fadrique a un papel secundario, casi degradante, su función se reduce a mostrar a los derrotados holandeses un tapiz donde su enemigo, el advenedizo Olivares, corona al rey con el laurel de la victoria.

La introducción de la figura del rey, aunque sea en una representación pictórica, dota a la obra de Maíno de una serie de peculiaridades iconográficas y compositivas que la individualizan

---

don Fadrique y su flota no regresaron hasta el 24 de octubre y la comedia lleva fecha del 23 de octubre- indica tanto la rapidez compositiva de Lope como la importancia atribuida a la victoria sobre los holandeses.

<sup>68</sup> En la Biblioteca Nacional, Sección de Estampas, se guarda un grabado de Alardo de Popma de 1625 sobre la toma de la ciudad, acompañado de una sucinta descripción del hecho que da la impresión de ser una hoja informativa hecha a partir de las primeras noticias que se tuvieron en la corte sobre la victoria. Pero debieron ser muchas más las que circularon en la época sobre el hecho.

<sup>69</sup> El problema de don Fadrique es el de la mayoría de los generales representados en el Salón de Reinos. Con la única excepción del marqués de Santa Cruz y el marqués de Cadereita, especialmente el primero, todos mantuvieron en algún momento de su vida relaciones tensas con el conde-duque. Pero en el caso de aquél a las lógicas disensiones políticas se unían el ser miembro del poderoso clan de de los Toledo que, encabezado por el duque de Alba, consideraba a Olivares poco más que un advenedizo. Las viejas filiaciones de linaje seguían, a pesar de todo, plenamente activas entre los grupos nobiliarios del XVII español. El enfrentamiento culminaría con el destierro a perpetuidad de Castilla del vencedor de Bahía y la prohibición de honores funerarios a su muerte. A pesar de la inquina de Olivares, sus brillantes victorias a las órdenes del rey le valieron su presencia en el Salón de Reinos, y por partida doble, *La recuperación de Bahía* y *La recuperación de San Cristóbal*.

dentro de la serie. El centro del cuadro es el propio rey y no uno de sus generales. Es un juego de barroquismo en el que el centro del cuadro es otro cuadro: el espejo que refleja otro espejo. Pero, además, la introducción de un cuadro rompe la hegemonía de lo narrativo, y permite el desarrollo de un programa alegórico en torno a la figura del rey, que reafirma la imagen de una monarquía defensora de la fe y de la iglesia. Felipe IV, flanqueado por Olivares y Apolo, tiene a sus pies a la herejía, con una cruz rota en la mano, la discordia y la traición, esta última representada por una figura con dos caras: imágenes a su vez, con casi total seguridad, de Holanda, Inglaterra y Francia respectivamente. Un rey cristiano, defensor de la fe, que con la ayuda de Dios -*sed dextera tua* reza la cartela sostenida por los dos amorcillos- se impone a los enemigos de la fe, que son también los de la nación española.

Otros elementos pueden ser más coyunturales. Resulta difícil no ver en la imagen de la mujer de Bahía que cuida a uno de los soldados heridos, escena que ocupa en este cuadro el primer plano reservado en los demás a los generales representantes del rey, una alusión directa y propagandística a favor de la Unión de Armas, eje de la política de Olivares en ese momento. Pero también simbolizaría el objetivo más a largo plazo de generar un sentimiento de solidaridad protonacional entre los diferentes reinos de la monarquía, ese sentimiento de fraternidad excluyente que está en la base de las naciones modernas. Interpretación todavía más pertinente cuando sabemos que, al presentar su proyecto de la Unión de Armas, Olivares había puesto justamente como ejemplo de los beneficios que a todos podía aportar el de los habitantes de Bahía, quienes, a pesar de su aislamiento, se habían visto expulsados de sus casas por los holandeses y sólo con la ayuda de otros súbditos de la monarquía habían podido retornar a ellas. La acción conjunta de castellanos y portugueses era un magnífico símbolo de los beneficios que a todos podría aportar esa unión más estrecha entre los diferentes reinos de la monarquía.

El año 1625 la flota española, al mando del marqués de Santa Cruz, había roto el asedio que sobre la ciudad de Génova, en ese momento aliada de la corona española, mantenían franceses y saboyanos. Un episodio bélico que mostraba al mundo que el poderío militar de los Austrias españoles seguía intacto, lo mismo que su hegemonía sobre Europa. Una victoria suficientemente importante -la derrotada había sido Francia, la enemiga secular de la hegemonía imperial española en Europa- como para ocupar un lugar en el panteón del carácter imperial de la nación que se estaba elevando en el Salón de Reinos.

El encargado de llevar este hecho al lienzo fue Antonio de Pereda, quien en *El socorro de Génova* elige como tema del cuadro, lo mismo que el resto de los pintores de la serie, el momento posterior a la batalla, aquél en que la benévola figura del rey de España, representado por sus generales, ha hecho triunfar la paz sobre la discordia y el desorden. El marqués de



Santa Cruz, con la banda de capitán general y la bengala de mando en su mano izquierda, recibe con gesto benevolente las muestras de gratitud de la ciudad de Génova, representada en un venerable anciano; el resto de los jefes españoles observan la escena con interés.

El esquema compositivo es muy semejante a los demás de la serie: el grupo del primer plano, en el que se incluyen dos soldados de espaldas a la izquierda, dibujado en sus menores detalles, se marca sobre un fondo, el telón que cierra todos los cuadros de la serie, donde, en forma abocetada, se dibujan escenas de la flota española, el desembarco de las tropas y el júbilo de la población por la oportuna llegada.

Entre las victorias del año 1625, la de Breda tuvo una resonancia especial. Además de su importancia estratégica -era considerada como la puerta de Holanda- y sus poderosas fortificaciones -tenidas por inexpugnables, de hecho el asedio fue iniciado con la opinión en contra tanto de los propios capitanes de Spinola como de la corte de Madrid- la ciudad era posesión patrimonial de la casa de Nassau; en el momento de su conquista, el gobernador, el que aparece en el cuadro entregando las llaves de la ciudad a Spinola, era Justino de Nassau, medio hermano de los estatúres Mauricio y Federico, lo que daba a su conquista un alto valor simbólico y sentimental.

El asedio se convirtió en una especie de espectáculo militar, al que de todas partes de Europa acudían personajes ilustres a comprobar *in situ* los avances de la ingeniería bélica, tanto por parte de los sitiados como de los sitiadores. Esta expectación y la larga duración del asedio, casi un año, hicieron la victoria más meritoria, no siendo de extrañar que fuesen Velázquez y Calderón, las dos grandes figuras artísticas del momento, los encargados de llevar tan sonado éxito al lienzo y al teatro, respectivamente.

Velázquez se inspirará para su *La rendición de Breda* en la obra homónima de Calderón de la Barca<sup>70</sup>, compuesta por encargo de la corte, léase conde duque de Olivares, y estrenada en Madrid el mismo año de 1625, quien a su vez, en opinión de Vosters<sup>71</sup>, habría tomado como modelo el drama de Lope *Asalto a Maastrique*, compuesta para celebrar otra de las victorias españolas en tierras flamencas. Tanto Calderón como Velázquez, a pesar de su cercanía a los hechos, interpretan lo sucedido en Breda con harta liberalidad, introduciendo toda una serie de modificaciones que permiten resaltar el aspecto caballeresco de ambos bandos contendientes, casi como si de un torneo medieval se tratase.

---

<sup>70</sup> VOSTERS, S. A., *La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, 1973.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

No voy a entrar aquí en un análisis de este cuadro, junto con *Las Meninas* uno sobre los que más se ha escrito de toda la pintura española -conocida es la ironía de Ortega sobre que si Velázquez hubiese tenido en cuenta todas las influencias atribuidas por los historiadores modernos a sus lanzas, "hubieran impedido que se le ocurriera a éste tan original e incomparable modo de darlas aire"<sup>72</sup>-. Sí en el de algunos rasgos que parecen reflejar una cierta imagen de cómo los españoles se veían a sí mismos.

Escribe Domínguez Ortiz que, durante el barroco español,:

Los tres campos [se refiere a la cultura y la ciencia, la literatura y las artes visuales] se vieron influenciados por una serie de factores que deberán ser examinados si se pretende explorar el tema con verdadera profundidad. Uno de ellos es el carácter aristocrático de la sociedad española, con su aspiración universal a la nobleza, su culto al honor y a la dignidad personal y su desprecio por las inclinaciones bajas y groseras. Otro es el profundo y persistente ethos religioso<sup>73</sup>.

Ya hemos visto más arriba cómo este *ethos* religioso impregna todo el esquema del Salón de Reinos. En *Las lanzas* aparece también de forma palpable ese carácter aristocrático con el que parecen identificarse los contemporáneos de Velázquez. Ya en una primera aproximación resulta llamativo el lugar ocupado por las "lanzas", que han terminado por dar nombre al cuadro, en una época en que las armas de fuego hacía tiempo que habían impuesto su hegemonía en los campos de batalla y en que la que la estrategia de los Tercios, a pesar del equívoco de la frase "poner una pica en Flandes", descansaba en la utilización de arcabuces. Sin embargo, en un evidente anacronismo, las tropas españolas enarbolan sobre sus cabezas un bosque de lanzas, picas en sentido estricto, frente a los soldados de Justino de Nassau, armados de alabardas y picas.

La lanza es un arma noble, arma de caballeros. Los españoles<sup>74</sup> aparecen, y no sólo en primer plano, como un ejército de nobles que siguen haciendo la guerra según las viejas pautas de la caballería. Pero hay más, la nobleza se muestra "despreciando las inclinaciones bajas y groseras", con acciones nobles. Se muestra con la clemencia hacia el vencido, la caballerosidad para con los derrotados; rasgos todos ellos anacrónicamente aristocráticos, pero con los que parecen identificarse los españoles del siglo XVII, y que ocupan aquí el lugar central del

<sup>72</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *Velázquez*, Madrid, 1959, pp. 231-232.

<sup>73</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *The Golden Age of Spain, 1516-1659*, Londres, 1971, p. 230.

<sup>74</sup> La utilización del gentilicio "españoles" para referirse a los soldados de los Tercios no está justificado desde el punto de vista histórico; es sabido el carácter multiétnico de estas tropas, compuestas fundamentalmente por mercenarios, y mandadas en esta ocasión por el genovés Ambrosio de Spinola. Pero en los diálogos teatrales de la obra homónima de Calderón de la Barca se hace referencia en varias ocasiones a que fueron los soldados españoles los que llevaron el peso de las operaciones bélicas. Lo cual, por supuesto, no nos dice nada sobre cómo fue el desarrollo de la campaña militar pero sí sobre las claves de la propaganda política de la época. (Para un análisis de la obra de Calderón, VOSTERS, S. A., *La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, o. cit.).

cuadro. Caballerosidad hacia el vencido que queda claramente puesta de manifiesto en la actitud, benevolente y de respeto, de Spinola hacia el general holandés.

El gesto de Spinola, que, a diferencia del cuadro de Jusepe Leonardo sobre la rendición de Jülich, ha echado pie a tierra para saludar al de Nassau, deferencia que la masa del caballo, en primer término, a la derecha, no hace sino resaltar, inclinándose ligeramente hacia el general holandés, con un aire entre amistoso y de respeto, de compasión por la derrota y comprensión por el derrotado, resulta aún más significativo si tenemos en cuenta que representa un hecho sucedido sólo en la pintura y en el teatro. En la realidad no hubo entrega de llaves, Spinola se limitó a saludar a Justino de Nassau y a los demás capitanes holandeses a medida que iban desfilando fuera de la ciudad. La famosa rendición fue más bien un acuerdo mediante el cual las tropas holandesas abandonaban la ciudad en manos de los de Spinola, mientras éstos permitían el paso de los soldados de la ciudad hacia los territorios rebeldes, “en la forma que la gente de guerra suele marchar con sus armas, y en orden: la infantería con sus banderas tendidas, tocando las caxas, llevando todas sus armas”<sup>75</sup>. Fue más bien un acuerdo por agotamiento, que una victoria en sentido estricto<sup>76</sup>. No representa lo que ocurrió sino lo que, según la imagen que la corte proyectaba de los españoles, tenía que haber ocurrido, y esto tanto en el cuadro como en el teatro.

La actitud de Spinola, por otra parte, se ajustaba perfectamente a las noticias que sobre la rendición habían corrido en la época, cuyas generosas condiciones fueron incluso reputadas como excesivas por los más críticos. Críticas que no debieron hacer mucha mella en una opinión pública a la que estos comportamientos caballerescos no sólo le resultaban positivos sino que remitían a la rendición más famosa de la historia de España: la de Granada a Fernando e Isabel. Rendición de la que todas las crónicas habían resaltado justamente la magnanidad de los monarcas hacia el vencido Boabdil, situando el acontecimiento en una perspectiva histórica que le otorgaba una relevancia mayor que la de un mero episodio bélico.

La universal nobleza de los españoles aparece expresada todavía de forma más explícita en la comedia de Calderón. En uno de los diálogos mantenidos por Spinola con el príncipe de Polonia, este último venido a Breda para admirar las disposiciones militares tomadas para el sitio, dice aquél:

---

<sup>75</sup> Artículo primero del tratado de rendición (Citado por BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit., p. 185.).

<sup>76</sup> Resulta significativo a este respecto el que a Carlos Coloma, uno de los comandantes del ejército español, al describir la salida de los holandeses de la ciudad el 5 de junio de 1625 le llame justamente la atención el contraste entre el buen aspecto físico e indumentario de los vencidos con “la miseria y desnudez” de los vencedores (Citado por RODRÍGUEZ VILLA, A., *Ambrosio Spínola, primer marqués de los Balbases*, Madrid, 1904, p. 431).

No se ha visto en todo el mundo  
 tanta milicia compuesta,  
 convocada tanta gente,  
 unida tanta nobleza,  
 pues puedo decir que no hay  
 un soldado que no sea  
 por la sangre y por las armas  
 noble...<sup>77</sup>

La *Defensa de Cádiz contra los ingleses*, de Zurbarán<sup>78</sup>, representa un suceso histórico ocurrido el 1 de noviembre de 1625, cuando Lord Wimbledon, al mando de una flota de ingleses y holandeses, desembarca 8.000 hombres a las afueras de Cádiz con la intención de rendirla y apoderarse así de la flota de Indias a punto de arribar por esos días. El gobernador de la plaza, Don Fernando Girón y Ponce de León, que, aquejado de gota, tuvo que dirigir la defensa sentado en una silla de mano, consigue, con sólo 600 soldados, derrotar a los invasores. El éxito se completó con la posterior arribada, sana y salva, de la flota de Indias, motivo de un segundo cuadro de Zurbarán, *El marqués de Cadreita comandando una armada*, hoy desaparecido.

El episodio reunía todos los ingredientes para una lectura patriótica: los enemigos, juntos ingleses y holandeses, el máximo símbolo de la herejía, frente a los que se alzaba la católica España; el valor español, un capitán enfermo de gota y sólo 600 soldados frente a 8.000 herejes; ocurrir en el "territorio nacional", el episodio tiene lugar en el propio corazón de la monarquía; la fidelidad al monarca, un capitán enfermo que pone su deber por encima de cualquier adversidad.... Fue, de hecho, el único de los episodios representados en el Salón de Reinos en merecer dos cuadros, prueba del alto valor simbólico que se le otorgaba.

Los textos en los que pudo inspirarse Zurbarán son dos relaciones publicada una en Barcelona, el mismo año en que ocurrieron los hechos, por Juan de la Vega, y otra en Cádiz, al año siguiente, por Luis de Gamboa y Eraso, a las que parece atenerse con una cierta fidelidad.

El esquema narrativo vuelve a ser el mismo que los demás del resto de la serie: en primer término los generales, representantes del rey, con la bengala que les acredita como tales -en esta ocasión Fernando de Girón, en su silla de invalido, y Lorenzo de Cabrera, de pie en el centro- y como telón de fondo, en sentido estricto, una estereotipada escena de batalla, marítimo-terrestre en este caso. Dentro de esta composición tópica, Zurbarán parece atenerse con gran fidelidad a

<sup>77</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El sitio de Breda*, o. cit.

<sup>78</sup> Museo del Prado. La atribución a Zurbarán es muy tardía. Atribuido primero a Francisco Fernández y después a Cajés, aunque ya en 1927 Longhi piensa que puede haber intervenido en él Zurbarán, habrá que esperar a los estudios de María Luisa Caturla, de 1945, sobre los pagos a Zurbarán para que se establezca definitivamente su autoría sobre este cuadro y otro de igual tema hoy desaparecido.

lo narrado por las dos relaciones: la gota de Girón, la torre del Puntal, tomada por los ingleses, al fondo, la diferenciación entre los barcos españoles, movidos por remos, y los anglo-holandeses, por velas...

*La recuperación de San Cristóbal* de Félix Castelo<sup>79</sup> representa una victoria de tono menor y de carácter bastante efímero. Don Fadrique de Toledo, el libertador de Bahía, junto con la misión de escoltar la flota de Indias en su viaje del año 1629, había recibido órdenes de desalojar a los franceses e ingleses que habían comenzado a asentarse en una de las pequeñas islas del Caribe, la de San Cristóbal, dominio del rey de España. Don Fadrique cumplió estrictamente las ordenes, ahuyentando a los intrusos y destruyendo sus plantaciones, pero sin preocuparse de dejar guarnición alguna en la isla, que volvió a ser ocupada por los antiguos usurpadores casi inmediatamente, incluso antes de que Castelo comenzase a pintar su cuadro; en todo caso una victoria más que añadir a las armas españolas. Castelo resuelve el tema de la forma habitual, con Fadrique de Toledo, con la consabida bengala en su mano derecha, rodeado de los demás generales españoles, en primer plano, a la derecha del cuadro, y el campo de batalla al fondo.

Los cuadros referidos al año 1633 tienen una relevancia especial: son los triunfos más cercanos en el tiempo: coinciden con el año en que se diseña la decoración del Salón de Reinos; fueron fruto personal de la iniciativa de Olivares, quien durante años había defendido en los diferentes Consejos la necesidad de expulsar a los suecos de las márgenes de la parte alta de Rhin para aliviar así la presión sobre Breisach, centro neurálgico de los movimientos de tropas españolas por el vital corredor del Rhin, y sólo gracias a su insistencia y porfiado regateo con los banqueros se había podido formar el ejército de Alsacia; y, por último, aunque no menos importante, marcaban, o querían marcar, el inicio de una nueva época de esplendor para la monarquía hispánica.

*El socorro de Breisach* de Jusepe Leonardo<sup>80</sup>, que representa el prestado por el duque de Feria a esta ciudad del Rhin, auténtica cabeza de puente de las tropas españolas en la zona, insiste también en el carácter caballeresco de los soldados españoles: tras la larga hilera de soldados de los tercios, armados, en este caso sí, de arcabuces, que se adentra en la ciudad, al fondo del cuadro, un numeroso grupo de hombres a caballo, en primer plano a la derecha, cuyas lanzas, que no picas, y armaduras recuerdan más un torneo medieval que una batalla del siglo XVII. Es la imagen de un torneo caballeresco, no de soldados de fortuna al servicio de un Estado cuya racionalidad bélica hacía tiempo que había convertido la guerra en un asunto de

---

<sup>79</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>80</sup> Museo del Prado, Madrid.

dinero.

Resulta llamativa esta necesidad ideológica de disfrazar de guerra caballerescas lo que fue, sin ninguna duda, la primera empresa militar de carácter moderno de la historia europea. Todo el complejo entramado político-militar puesto a punto por la monarquía hispánica para asegurar su hegemonía en Europa supone tal grado de abstracción y racionalización en el uso de los recursos -dinero, soldados, diplomacia...- que recuerda mucho más a una moderna empresa capitalista que a una guerra medieval. Sin embargo, da la impresión que esta racionalidad "capitalista" no se corresponde con un desarrollo paralelo del substrato mítico de esta sociedad. Hay como un desfase, como una falta de concordancia entre el plano de la realidad y el de la ideología. Un país, entendiendo por tal sus clases hegemónicas, de caballeros que actúa con unas pautas de racionalidad económica completamente ajenas a estos ideales caballerescos. Al fin y al cabo el mismo país en el que, unos pocos años antes, un antiguo soldado de esta maquinaria bélica estatal, había echado a andar por los caminos un viejo caballero loco capaz de creerse un nuevo Amadís de Gaula.

Los otros dos cuadros sobre las victorias de 1633, protagonizadas también por el duque de Feria, fueron encargados a Vicente Carducho. Se trata de *El socorro de Constanza*<sup>81</sup> y *El sitio de Rheinfelden*<sup>82</sup>. En el primero representa al de Feria, en primer plano a la izquierda, a caballo y enarbolando su bengala de general como un trofeo y rodeado. En el segundo de pie, a la derecha, señalando el asalto a la ciudad amurallada que se desarrolla al fondo.

Al margen del análisis concreto de cada uno de los cuadros, por lo demás con un contenido ideológico bastante reiterativo, la cuestión que se plantea es hasta qué punto el carácter de cohesión protonacional atribuido aquí a los cuadros del Salón de Reinos tenía sentido en el contexto de la época y no es el resultado de una interpretación espúrea, *a posteriori*, con poco o nada que ver con la lectura hecha por los contemporáneos.

Pocas dudas caben con respecto al carácter de exaltación de los triunfos españoles, de celebración de victoria de las armas españolas, que los contemporáneos vieron en el conjunto de cuadros de batallas. Sirvan como ejemplo los versos escritos por el poeta portugués Manuel de Gallegos en su *Silva Topográfica*, significativos tanto por la fecha en que fueron escritos, 1637, casi coetáneos de los cuadros, como por responder al encargo de un personaje muy cercano al círculo del Conde Duque, Diego Suárez, a la sazón Secretario de Estado y del

---

<sup>81</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>82</sup> Museo del Prado, Madrid.

Consejo de Portugal:

En esta, y en aquella  
pared colateral vistosos penden,  
de animado matiz en copia bella,  
doce cuadros insignes, donde aprenden  
los humanos sentidos quanta gloria,  
y quanta horrible y célebre victoria  
la Hispana gallardía  
gozó en el campo, donde muere el día,  
y en los páramos fríos, donde el Norte  
arma rebelde, y barbara cohorte.

Todavía más contundente sobre el carácter nacionalista de los cuadros se muestra Serrano, embajador del Gran Duque de Toscana en la Corte de Madrid, quien, al describir los temas representados en los cuadros, justifica el que no haya ninguno dedicado a la batalla de Nördlingen<sup>83</sup>, mucho más importante desde el punto de vista militar que ninguna de las representadas, en que:

cuando se dieron estas ordenes se refiere a las de pintar los cuadros- no había ocurrido aún, y además no se logró con las solas armas de acá, sino también con las del Emperador<sup>84</sup>.

Afirmación bastante explícita de hasta qué punto las victorias allí representadas no eran las de una monarquía -el Emperador también era miembro de la casa de Austria como se encargaban de recordar los escudos del techo- sino de una nación, "los de acá".

Pero la mejor prueba de cómo los batallas representadas en el Salón de Reinos fueron vistas como triunfos de la nación española, y no sólo del monarca, nos la da el propio Olivares, quien el 3 de julio de 1625, eufórico todavía, sin duda, por la reciente victoria de Breda, escribe al conde de Gondomar, en postdata de su propia mano.:

Señor mío, coraje, que Dios es español y está de parte de la nación estos días<sup>85</sup>.

Al margen de esa idea de tener a Dios de su parte, de pueblo elegido, demasiado recurrente por otra parte en los hombres del XVI-XVII español como para no tomarla en consideración, lo que me interesa resaltar aquí es el hecho de que dos de las victorias más importantes, si no las más, de las posteriormente representadas en el Salón de Reinos, se atribuyan, no a que Dios esté de parte del Rey, sino, al margen de la hipérbole, de que sea

<sup>83</sup> Para compensar esta ausencia, justificada desde la perspectiva que aquí se viene analizando, pero no si tenemos en cuenta tanto la importancia del triunfo como el que había sido lograda por un miembro de la familia real española, el Cardenal Infante, fue colocada en la antecámara del Salón de Reinos una copia del *Cardenal Infante en Nördlingen* de Rubens (Actualmente en el Museo de Prado, Madrid).

<sup>84</sup> Citado por Elías Tormo (TORMO, E., "Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del Palacio y del Pintor", art. cit., p. 279).

<sup>85</sup> Citado por BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, o. cit., p. 198.

español, de "nación", española, se entiende.

Menos dudas caben aún sobre el carácter propagandístico de la serie. Las once escenas de batallas que se han conservado están compuestas siguiendo un lenguaje teatral, como la fotografía de una escena de teatro; cabe preguntarse en algunos casos si no son exactamente eso: copias de escenas de teatro que sobre los mismos sucesos se estaban representando por esos años en los escenarios de Madrid. Tenemos dos planos, el de los actores, unas pocas figuras, incluyendo los personajes principales y algún secundario, perfectamente perfilados, con gran realismo; y el del fondo, cuyo aspecto de telón pintado es más que evidente. Esto, de paso, resolvería esa especie de polémica recurrente sobre la falta de calidad de la mayoría de los fondos de los cuadros del Salón de Reinos, que en algunos casos ha llevado a atribuciones diferentes a las de las figuras del primer término<sup>86</sup>. No es un problema de falta de calidad, sino que lo que se pinta, justamente, es un telón de fondo, es posible incluso que se copiasen telones de fondo reales. Ahora bien, esta composición teatral supone, y máxime en un público tan habituado al lenguaje del teatro como el del barroco, una lectura teatral, lo que en la cultura barroca española, de Lope a Calderón, significa una ideológica y propagandística. El teatro, la pintura del teatro en este caso, al servicio del poder<sup>87</sup>. En este sentido los cuadros del Buen Retiro tendrían un claro carácter vicario, de continuación del teatro por otros medios<sup>88</sup>. Lo mismo que el teatro de Lope lo que vendrían a hacer es plasmar una representación del mundo y de la sociedad en imágenes, una imagen de la nación española representada por el rey y sus generales, lo demás es fondo.

Llegados a este punto se plantea el problema de qué nación nos estamos refiriendo cuando aplicamos este concepto al siglo XVII. Como ya se ha explicado en su momento, es obvio que tiene muy poco que ver con lo que hoy entendemos bajo el mismo término. Para lo que aquí nos interesa, es un concepto de nación enormemente restringido, una nación aristocrática, limitada a aquellas personas -nobles, funcionarios de la corona, personalidades artísticas y literarias...- que en algún momento de su vida podían tener acceso a alguna de las ceremonias que se desarrollaban en el Palacio del Buen Retiro. Y hay que tener en cuenta que el Salón de Reinos, al margen de su uso episódico en acontecimientos de Estado, parece que fue destinado

<sup>86</sup> Así, por ejemplo, María Luisa Caturla habla de la flojedad del fondo del *Socorro de Cádiz* lo que lleva a Brown a plantear la posibilidad de que fuese obra de Jusepe Leonardo.

<sup>87</sup> Sobre el lugar del teatro como elemento de propaganda política en el barroco español, véase, DÍEZ BORQUE, J.M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, 1976; y MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

<sup>88</sup> Esta preeminencia de lo teatral se corresponde muy bien con la hegemonía del teatro en la cultura barroca española, de la que los gustos del propio Felipe IV son un buen ejemplo: al margen de las episódicas representaciones de obras de teatro en la corte, asistía ocasionalmente al Corral del Príncipe y al de la Cruz; parece que interesado tanto por las obras representadas como por las actrices que en ellas aparecían.



prioritariamente a fiestas y espectáculos, la corte en sentido estricto. Es, posiblemente, a este limitado grupo de personas a las que se está haciendo referencia cuando se habla de España y los españoles<sup>89</sup>, y, sin ninguna duda, al que va dirigida la incipiente propaganda ideológica puesta a punto por el aparato político de los Austrias. Son ellos los que en la época eran considerados como la opinión pública. Aunque esta afirmación habría que matizarla mucho en el caso del teatro<sup>90</sup>, con un público mucho más amplio, y donde la frecuente aparición, generalmente con una imagen positiva, del labrador rico, uno de los grupos sociales más influyentes de la España profunda durante todo el siglo XVII, nos está hablando de una opinión pública mucho más amplia. Todo ello sin olvidar la hegemonía del teatro como productor de ideología en la España del barroco<sup>91</sup>.

Pero lo que aquí interesa, al margen del carácter más o menos restrictivo del concepto, es la imagen de una colectividad, representada por el rey, que se ve reflejada en una unidad de destino, incluso cabría decir que por encima de los propios lazos dinásticos, y con una serie de rasgos que la definen frente al exterior: defensa de la fe, caballerosidad, etc. Y no importa el carácter restrictivo porque, en el contexto aquí analizado, lo que importa es ver como en torno al incipiente aparato estatal puesto a punto por la monarquía española de los Austrias se va configurando una cierta imagen nacional capaz de sustentar ese Estado. Son sólo los primeros balbucesos, fragmentarios e inconexos, de lo que acabará por configurarse de forma mucho más nítida en los dos siglos posteriores.

---

<sup>89</sup> No estaría de más traer aquí a colación los comentarios de Peter Laslett respecto a la sociedad inglesa del siglo XVII y su afirmación de que la clase terrateniente era posiblemente la única clase "nacional".

<sup>90</sup> Como ya se ha visto, algunos de los cuadros aquí analizados tuvieron su correspondiente versión teatral.

<sup>91</sup> Sobre el teatro como productor de ideología en la España del barroco, véase, especialmente, SALOMON, N., *Recherches sur le thème paysan dans les "comedias" au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1966.



### CAPÍTULO III

#### LA CONFIGURACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL DE RAÍZ MONÁRQUICA. LA PINTURA DE HISTORIA EN LA ÉPOCA DE LOS BORBONES.

##### 1. NACIÓN E HISTORIA EN EL PENSAMIENTO ILUSTRADO<sup>1</sup>.

La Ilustración, fuente de la mayor parte de los mitos ideológicos que configuraron, y en parte siguen configurando, la modernidad europea, en el campo de las concepciones políticas fue, en palabras de Maravall, la principal responsable de:

esa compleja operación histórica que consistió en la formación de la nación como modo de vida política característica del Occidente europeo, en los tiempos modernos<sup>2</sup>.

Es a partir del siglo XVIII cuando los términos España o Francia asumen una forma nacional y cuando empieza a perfilarse una imagen política de estos pueblos que se sobrepone a la idea de unos reinos cuyo único vínculo era la de ser súbditos de un rey.

El proceso tiene una doble vertiente: de un lado, la aparición de un sentimiento de comunidad, de patria, de ámbito más amplio que la comunidad local, tiende a extenderse hasta coincidir con la unidad política, con el conjunto de la monarquía; de otro, se atribuye a esta nueva comunidad extendida, nacional podríamos decir, un carácter político, completamente ausente en las viejas identidades locales. El resultado final será la conversión de la nación en sujeto principal de la vida pública, forma por antonomasia de identificación colectiva y ámbito

---

<sup>1</sup> La utilización de los términos ilustración e ilustrado es, en el contexto de este capítulo, de una gran laxitud, casi como sinónimo de pensamiento del siglo XVIII. Es evidente que, en sentido estricto, el concepto de ilustración es mucho más preciso y que difícilmente se puede hacer extensible a todo el siglo XVIII, y menos en el caso español, donde la existencia de un movimiento ilustrado claramente articulado resulta harto discutible. Pero no es menos evidente que, al margen de definiciones precisas, hay un cierto *ethos* común que impregna todo el pensamiento de una época, en este caso concreto, incluso el de los anti-ilustrados.

<sup>2</sup> MARAVALL, J.A., *Estudios de la historia del pensamiento español S.XVIII*, Madrid, 1991, p. 29.

único de acción política.

Resulta paradójico que una época, marcada por el triunfo de las luces, con lo que esto supone de abstracción racionalista, sea también la descubridora de las “identidades nacionales” y los particularismos históricos. La afloración de estas preferencias por las particularidades históricas e individuales frente al universalismo racionalista se ha tendido a identificar con los primeros atisbos de romanticismo, más concretamente con el prerromanticismo. El problema estriba en que, en este campo concreto de la idea de nación, quedarían dentro del prerromanticismo no sólo prerrománticos clásicos, Cadalso por ejemplo<sup>3</sup>, sino ilustrados tan conspicuos como Jovellanos, Feijoo o Masdeu. La nación es para gran parte de los ilustrados, principalmente de la segunda mitad del XVIII, la entidad fundamental de coexistencia política: o lo que es lo mismo, junto a la idea de una civilización universal<sup>4</sup>, basada en la razón, convive en la mayor parte de los ilustrados otra unidad más cercana, más afectiva, basada en la historia, que es la nación. Esta dialéctica civilización/nación tiene su reflejo en el binomio filosofía/historia.

Desde el punto de vista filosófico, ni la nación ni el nacionalismo representan para los ilustrados ningún tipo de ideal deseable. Tal como afirmará de forma taxativa Voltaire en su influyente *Dictionnaire philosophique*:

Desear uno la grandeza de la propia patria es desear daño a sus vecinos<sup>5</sup>.

El ideal ilustrado por excelencia es la Humanidad, y la fidelidad a la Razón aparece siempre por encima de cualquier fidelidad a una cultura nacional. Cosmopolitismo y progreso frente a nacionalismo e historicismo parecen las señas de identidad del pensamiento filosófico ilustrado.

Pero en el momento que pasamos del campo filosófico al histórico y político, el cambio es radical. Es aquí la nación la que se convierte en sujeto privilegiado del discurso, en referencia ineludible del análisis histórico. Y no hay que olvidar que a lo largo del siglo XVIII todas las polémicas políticas se dirimen en el campo de la historia, de forma que las actitudes políticas casi siempre se apoyan en una correlativa visión histórica al menos tanto como filosófica. Esto, a la larga, supone aceptar que la esencia de un país se conoce a través de su historia y, paralelamente, asumir la existencia de caracteres nacionales. Caracteres nacionales que, para

---

<sup>3</sup> Sobre Cadalso como escritor prerromántico y los conceptos de nación y carácter nacional en su obra, MARAVALL, J.A., *Estudios de la historia del pensamiento español S.XVIII*, o. cit., 1991, pp. 29-41.

<sup>4</sup> Mejor que universal, europea.

<sup>5</sup> Artículo *Patria*.

algunos pensadores ilustrados, caso de Rousseau, habría que mantener en cuanto serían el cemento de la cohesión nacional<sup>6</sup>. Fenómeno que explicaría el que temas como la cultura nacional, la literatura nacional o el teatro nacional aparezcan una y otra vez en los escritos ilustrados.

En el campo más concretamente político, la filosofía ilustrada estará en el origen de las dos ideas de nación en las que, de forma reduccionista, se pueden agrupar los diferentes conceptos de nación vigentes en la Europa moderna: la que podemos denominar como nación política<sup>7</sup>, basada en la voluntariedad y el contrato, que alcanzará su pleno desarrollo con la Revolución francesa; y la nación cultural, basada en la existencia natural de naciones, previas a la voluntad de los individuos, que llegará a su pleno desarrollo con el Romanticismo.

Por lo que se refiere a la primera, son los ilustrados quienes desarrollan los tres pilares previos a su formulación: el concepto de Estado, habría que incluir aquí en términos muy generales la definición de sociedad civil elaborada por Locke, un término de uso también habitual en Jovellanos o Artega, y la idea de sustituir la acción coercitiva del poder político por la cooperación libre en la sociedad<sup>8</sup>; la idea de pacto o contrato, junto con la conceptualización de una voluntad general; y la idea de autogobierno.

Con respecto a lo segundo, para una parte significativa del pensamiento ilustrado, y el influyente Montesquieu es sólo un buen ejemplo, existe, previo a este contrato y a esta voluntad general, algo que podríamos denominar, en un claro anacronismo histórico, con el nombre de espíritu del pueblo, el *espíritu general* de Montesquieu:

varias cosas gobiernan a los hombres: el clima, la religión, las leyes, las máximas de gobierno, los ejemplos de las cosas pasadas, las costumbres y los hábitos, de todo lo cual resulta un espíritu general<sup>9</sup>.

En el caso español, las referencias a un carácter nacional, determinado por el clima, la historia, las costumbres..., son frecuentes en los escritores ilustrados. Ya en el último cuarto del siglo XVII el conde de Fernán Núñez había utilizado la expresión "el genio de la nación". Términos semejantes serán utilizados posteriormente por Cadalso, ("carácter nacional"), Feijoo,

<sup>6</sup> Rousseau va todavía más lejos y, tomando como modelo a Esparta, preconizará la necesidad de hacer lo más homogénea posible la comunidad nacional, recomendando la educación del Estado y la xenofobia.

<sup>7</sup> Frente a *nación cultural*. Distinción, como ya se verá más pormenorizadamente al hablar del concepto de nación en el siglo XIX, bastante más problemática de lo que los politólogos tienden a creer.

<sup>8</sup> Para una análisis más detenido del concepto de sociabilidad y sociedad civil en la Ilustración española, véase MARAVALL, J.A., "Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española", *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 291-325.

<sup>9</sup> MONTESQUIEU, C.L., *El espíritu de las leyes*, libro XIX, cap. IV.

("genio nacional"), Juan de Aravaca, Miguel Antonio de Gándara...<sup>10</sup>.

Ahora bien, si los hombres tienen determinados caracteres en función de las diferentes naciones, si estos caracteres nacionales están determinados por el clima, la historia, las costumbres, los hábitos..., el Estado ya no es fruto de la mera voluntad política, sino de la conjunción de todos estos factores, lo que supone poner una nación preexistente como base del Estado y del poder político; la nación no es un mero cuerpo de asociados con una ley y una legislación común, sino el resultado de una historia. Es una nación cultural y no el banal fruto de una voluntad política.

Es este último aspecto de la idea de nación ilustrada el más problemático y, a la vez, el más interesante. El más problemático en cuanto parece poner en cuestión una de las ideas centrales de la Ilustración: la universalidad de los valores, ya que los individuos parecen ser diferentes en una nación y en otra; y el más interesante en cuanto establece una línea genealógica, sin solución de continuidad, entre la idea de nación ilustrada y el particularismo nacional de los románticos.

A partir de estos dos conceptos de nación, la nación como unidad política y la nación como unidad natural, los ilustrados generan en toda Europa un proceso de "nacionalización" de la sociedad, de conversión de la unidad política en unidad nacional, que está en el origen del nacimiento de esa nueva forma de unidad político-cultural que conocemos con el nombre de nación. Sin esta previa nacionalización ilustrada serían incomprensibles fenómenos como el de la batalla de Valmy o, en el caso de España, tal como afirma Maravall<sup>11</sup>, la Guerra de la Independencia<sup>12</sup>. La integración de la sociedad en entidades nacionales, mediante una política en la que intervienen factores tan diversos como el descubrimiento del pasado nacional, la extensión de la educación o el desarrollo de la red de comunicaciones, será una de las aportaciones fundamentales de los ilustrados a la configuración política de la Europa moderna.

Este desarrollo de la idea de nación en los ilustrados es, en parte, una respuesta al reto de dar legitimidad política a un poder desacralizado. En una sociedad en que el poder pierde parte de su carácter sagrado, la única fuente de legitimación posible es erigirse en representante de la

---

<sup>10</sup> Para la aparición del término carácter nacional en los escritores del XVIII español véase, ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, 1992, pp. 222 y ss.

<sup>11</sup> "en España, la empresa de la Guerra de la Independencia hubiera sido inconcebible sin esa etapa ilustrada previa de "nacionalización" de la sociedad" (MARAVALL, J.A., "Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española", art. cit., p. 311)

<sup>12</sup> Cuando P. Vilar constata la exaltación nacionalista (española) con que Cataluña vivió la Guerra de la Independencia, está de hecho comprobando la fuerza del proceso nacionalizador ilustrado (VILAR, P., *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, Barcelona, 1973).

comunidad, previa sacralización de ésta como nación, convirtiéndose al nacionalismo, palabras de Subirós, "en la religión social de la modernidad"<sup>13</sup>; para lo cual la comunidad debe, necesariamente, coincidir con el ámbito político-administrativo de ejercicio de este poder. La aparición, y frecuente uso por parte de los ilustrados españoles (Jovellanos, Cabarrús, Llorente...), del término *opinión pública*, vendría a confirmar esta necesidad de legitimación del poder en la propia comunidad política. Una de las exposiciones más nítidas, dentro del pensamiento ilustrado, de esta idea de sacramentalización de la nación es la de Rousseau y su necesidad de una religión civil como forma de mantener la unidad de la vida social. Una religión no interior, religión de ciudadanos no de hombres, que haga de la patria objeto de adoración ciudadana y proporcione a los miembros de cada comunidad dioses, patrones tutelares, dogmas, ritos y cultos prescritos por la ley, de forma que fuera de esa nación todo resulte infiel, impío, extraño y bárbaro.

Hay otros muchos factores, además de los estrictamente políticos, a tener en cuenta en la génesis y desarrollo del concepto de nación en los ilustrados, tanto ideológicos como sociales y económicos. Hay uno obvio: el crecimiento del Estado. Los procesos de homogeneización cultural llevados a cabo por el Estado forzarán la elección entre lealtades locales y nacionales, fenómeno más acusado en la medida en que el peso del Estado en la vida pública europea se hace cada vez más presente a partir de estas fechas. Menos obvio, pero de importancia no menor, es el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, la vuelta al espíritu antiguo, en el que las palabras de patria y ciudadano recuperan su viejo sentido. La renacida admiración por el mundo greco-romano fue una permanente invitación al descubrimiento del patriotismo y el amor por la comunidad política, atribuyendo a esta última un sentido radicalmente diferente al que había tenido con anterioridad. Lo que era una relación de fidelidad personal con el monarca se convierte, siguiendo los modelos clásicos, en una relación de pertenencia a la comunidad con obligaciones afectivas (patriotismo) por parte de cada uno de sus miembros. Poco importa el hecho de que, como recuerda Andrés de Blas,:

el patriotismo, tal como había sido entendido en las ciudades estado griegas y en Roma tenía sustanciales diferencias con el nuevo sentimiento nacional de base cultural<sup>14</sup>.

Lo que parece evidente, es que la evocación de las virtudes cívicas -piénsese, para no

<sup>13</sup> SUBIRÓS, P. "Genealogía del nacionalismo", *Claves de razón práctica*, 24, 1992, p.28.

<sup>14</sup> BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984, p. 79. Para el concepto de patriotismo en el mundo clásico, véase MINOGUE, K.R., "Nationalism and the Patriotism of City-States" en SMITH, A.D. (editor), *Nationalist Movements*, Londres, 1976. Para la influencia del neoclasicismo en la génesis del sentimiento nacional, idea en principio bastante sorprendente, además del citado trabajo de Minogue, ver, en el mismo *Nationalist Movements*, SMITH, A.D., "Neo-Classical and Romantic Elements in the Emergence of Nationalist Conceptions".

salirnos del campo que nos ocupa, en la proliferación de pinturas de historia en las que se exaltaba el patriotismo de los antiguos griegos y romanos- creo un caldo de cultivo favorable al desarrollo del sentimiento nacional.

Sorprende, sin embargo, el nulo interés por parte de los ilustrados en el análisis de lo que es una nación, limitándose en general a aceptar como naciones aquéllas que previamente se consideraban como tales. Entienden la nación como una comunidad cultural, definida por un determinado carácter nacional y justificado por la historia, pero sin entrar en mayores precisiones conceptuales. La nación aparece más como un sentimiento compartido de comunidad que como una realidad objetiva. Es a este respecto muy interesante, por lo que tiene de novedosa, la distinción que Feijoo hace entre patria, formada por la unión de los que viven bajo las mismas leyes y el mismo poder, y nación, comunidad basada en la historia, la cultura, las costumbres, los sentimientos y los modos de vida<sup>15</sup>. El concepto de patria asumiría aquí un carácter político completamente ausente todavía en el de nación.

Pero, en general, el término nación tiende a confundirse con las entidades políticas existentes, lo que en el caso de España significa la aceptación de una nación española, a pesar de los problemas derivados de la existencia de Portugal, que los ilustrados españoles parecen considerar parte de la misma "nación", y de acusadas diferencias regionales en el interior del país. En otros casos, lo que mostraría la complejidad del proceso intelectual que aquí se está analizando y el carácter de tanteo, de exploración de nuevos caminos de ordenación de la realidad social que tiene el pensamiento ilustrado, el término parece conservar su acepción antigua, localista y no política; así Cadalso dedicará la número XXVI de sus *Cartas marruecas* a describir los caracteres específicos de las nueve "naciones" que componen España: en el orden en que él las presenta, cántabros (vascos), asturianos, gallegos, castellanos, extremeños, andaluces, murcianos y valencianos, catalanes y aragoneses<sup>16</sup>.

Una explicación interesante, por lo que supone de primera aparición del hecho lingüístico como base de una identidad nacional, es la del abate Pluc, para quien las diferencias lingüísticas se habrían ido desarrollando desde la época de Noé. Diferencias que habrían hecho que los hombres se hubiesen ido agrupando en patrias y ciudades diferentes. Este pensador francés del siglo XVIII no habla todavía de nación, pero nos muestra cómo la diferencia lingüística

---

<sup>15</sup> Para el significado de los términos patria y nación en Feijoo en particular y en los ilustrados españoles en general, ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, o. cit., capítulo II. "Nación y patria. Sentimientos y actitudes que suscitan", pp. 211-269.

<sup>16</sup> Significativamente, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 20288, n.º 39) el título de esta carta es "Diversidad del carácter nacional en las varias provincias de la península". El título definitivo será el mucho más neutro de "Diversidad de las Provincias de España" (CADALSO, J., *Cartas marruecas*, Edición de Joaquín Arce, Madrid, 1979).



comenzaba a ser sentida como un elemento de identificación nacional. De hecho, es en el siglo XVIII cuando se empieza a hablar del genio de las lenguas, aunque todo esto no debe hacernos olvidar que la división lingüística seguía siendo considerada todavía como una maldición bíblica.

Pero fue en el campo político, y más concretamente en el desarrollo del Estado, más que en el de las ideas, donde se produjo la auténtica revolución del concepto de nación en el siglo XVIII. La formación del Estado moderno en Europa es un proceso continuo y sin grandes rupturas, pero en el que, sin embargo, es posible distinguir algunos hitos: el siglo XVIII es uno de ellos. A pesar de lo que se dijo en la presentación sobre el tardío desarrollo de Estado, al menos tal como hoy lo conocemos y entendemos, hay aspectos parciales en que da muestras de una gran precocidad. Uno de ellos sería la monopolización de la violencia militar, llevada a cabo de forma gradual ya desde mediados de la Edad Media, pero que en el siglo XVIII se vuelve absoluta, aumentando el peso del Estado de forma desmesurada. Según cálculos de Michael Mann<sup>17</sup>:

alrededor de 1700, los Estados absorbían quizá un 5 por ciento del PNB en tiempos de paz y el 10 por ciento en guerra. En 1760 estas cifras se habían elevado entre el 15 y el 25 por ciento; en 1810, entre el 25 y el 35 por ciento. En ese momento los ejércitos estaban formados por un 5 por ciento de la población total<sup>18</sup>.

La auténtica magnitud de estos datos se pone de manifiesto si consideramos que los correspondientes a 1810 son equiparables a los de las dos guerras mundiales o a los actuales de Israel e Irak.

Estas cifras nos permiten apreciar, de manera clara, las transformaciones producidas en el siglo XVIII. El aumento de las necesidades militares de los Estados hizo que pasaran a ocupar un lugar importante en la vida de sus súbditos, gravándolos con impuestos, reclutándolos, intentando utilizar su entusiasmo en provecho de sus objetivos..., todo lo cual desembocó en un proceso de movilización popular, vertebrado en torno a la idea de ciudadanía política y al desarrollo de ideologías nacionales.

El proceso nacionalizador dieciochesco culminará a finales de siglo y principio del siguiente con las guerras francesas de la Revolución y el Imperio, en las que la guerra deja de

---

<sup>17</sup> Ver *Sources of Social Power. Volume One: From the Beginning to A.D. 1760*, Cambridge, 1986; y *Sources of Social Power. Volume II: The Rise of Classes and Nation-States, 1760-1914*, Nueva York, 1993, especialmente el segundo. Un resumen de sus ideas en "Los Estados-nación en Europa y en otros continentes. Diversificación, desarrollo, supervivencia", *Debats*, 46, 1993, pp. 102-113.

<sup>18</sup> MAN, M., "Los Estados-nación en Europa y en otros continentes. Diversificación, desarrollo, supervivencia", *Debats*, 46, 1993, p. 103.

ser un asunto de Estado para transformarse, palabras de Clausewitz, en un asunto del pueblo:

Mientras en 1793, según el modelo habitual de ver las cosas, todas las esperanzas se depositaron en una fuerza militar muy reducida, hizo su aparición una fuerza como nadie la había concebido. La guerra volvió a convertirse repentinamente en un asunto del pueblo<sup>19</sup>.

En el campo de batalla ya no se enfrentan tropas mercenarias al servicio de las ambiciones dinásticas del monarca, sino el pueblo en armas al servicio de la nación.

En el caso de España, la mejor muestra del grado de sofisticación a que había llegado el concepto de nación a finales de siglo es una carta de Antonio de Capmany a Godoy, fechada en 1806, y que el mismo autor reproduciría dos años más tarde en su *Centinela contra franceses*:

¿Qué le importaría a un Rey tener vasallos si no tuviese nación? A ésta la forma no el número de los individuos, sino la unidad de las voluntades, de las leyes, de las costumbres y del idioma que las encierra y las mantiene de generación en generación. Con esta consideración, en que pocos han reflexionado, he predicado tantas veces en todos mis escritos y conversaciones contra los que ayudan a enterrar nuestra lengua con su trato y su exemplo en cuanto hablan, escriben y traducen: mi objeto era más político que gramatical. Donde no hay nación no hay patria; porque la palabra país no es más que tierra que sustenta personas y bestias al mismo tiempo. Buen exemplo son de ello la Italia y la Alemania en esta ocasión. Si los italianos y los alemanes, divididos y destrozados en tantos estados de intereses, costumbres y gobiernos diferentes, hubiesen formado un solo pueblo, no hubieran sido invadidos ni desmembrados. Son grandes regiones, descritas y señaladas en el mapa, pero no son naciones, aunque hablen un mismo idioma. El grito general ¡Alemanes!, ¡Italianos!, no inflama el espíritu de ningún individuo, porque ninguno de ellos pertenece a un todo<sup>20</sup>.

Aquí están todas las claves del concepto de nación posterior: la bondad del sentimiento nacional, la diferenciación entre nación y poder político, la necesidad de generar un sentimiento nacional, la importancia de la lengua como elemento de identificación nacional... Lo que nos indicaría cómo a finales del siglo XVIII, al menos entre los grupos cultivados del país, ese nuevo artefacto simbólico de acción política, la nación, se encontraba plenamente desarrollado.

Por lo que respecta al lugar ocupado por la historia en el pensamiento ilustrado, el tema ha sido objeto de opiniones bastante controvertidas: desde los que creyeron ver en la Ilustración un marcado carácter ahistórico, hasta los que, por el contrario, han buscado en ella los orígenes del historicismo moderno. Las investigaciones de Meinecke<sup>21</sup> zanjaron la cuestión hace tiempo dejando claro el lugar central ocupado por la historia en las concepciones ideológicas de los ilustrados<sup>22</sup>, y despejando, parece que definitivamente, cualquier duda al respecto.

<sup>19</sup> Citado por TILLY, Ch., *Coerción, capital y los Estados europeos 990-1900*. Madrid, 1992, p. 131.

<sup>20</sup> CAPMANY, A. de, *Centinela contra franceses*, Valencia, 1808, pp. 72-74.

<sup>21</sup> MEINECKE, F., *El historicismo y su génesis*, México, 1943.

<sup>22</sup> Para un análisis de la visión de la historia en la Ilustración, CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, México, 1943.

Si nos referimos únicamente a España<sup>23</sup>, el historicismo de los ilustrados españoles es incluso superior al del resto de sus contemporáneos europeos. Fruto, posiblemente, de una peculiaridad, no muy bien explicada, de la revolución ilustrada en España, que privilegia el cultivo de la historia frente a otras ciencias "ilustradas" -ciencias físicomatemáticas y la filosofía en sentido amplio, principalmente-, de forma que una de las corrientes más representativas de la ilustración española es, justamente, el desarrollo de una mentalidad historicista. La nómina de historiadores españoles del XVIII es ingente, tanto en cantidad como en calidad<sup>24</sup>. Sin intentar ser exhaustivos, Masdeu, Flórez, Burriel, Floranes, Mayáns, Moratín, Sarmiento, Capmany y un largo etcétera de cultivadores de la ciencia histórica que prosiguieron con ahínco y pasión la tarea, iniciada ya en los últimos años del siglo anterior, de "desbroce impetuoso del cúmulo de falsedades que los cronicones apócrifos había vertido sobre la historia de España desde fines del siglo XVI para fundamentar tradiciones religiosas e históricas"<sup>25</sup>, echando las bases de la primera historia científica del país. A los que habría que añadir, en el caso concreto de la historia del arte, *Viaje por España* de Ponz<sup>26</sup>, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* de Ceán Bermúdez<sup>27</sup> y *Viaje artístico a varios pueblos de España* de Isidoro Bosarte<sup>28</sup>..., que hechan las bases de una historia artística del país, algo vital en una nación que comienza a definirse como una nación cultural. El que algunas de las mentes más lúcidas del siglo XVIII español dedicasen sus desvelos al cultivo de la historia, prueba tanto el interés por la Historia de los ilustrados como la importancia otorgada por estos al conocimiento histórico. Interés que no se limitará al estrecho campo de los historiadores "profesionales", sino

<sup>23</sup> Sobre la Historia en el siglo XVIII español, MARAVALL, J.A., "Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII", *Revista de Occidente*, 107, 1972, 250-286.

<sup>24</sup> "Quien, por estudio o mero solaz, haya tenido que alternar la lectura de los historiadores españoles del siglo XVIII y del XIX, habrá advertido su contraste. La historia decimonónica representa un bajón. Risco, Flórez, Burriel, Masdeu, vierten sus tesoros en un siglo que les olvida. Los historiadores románticos -fuera de excepciones cimieras, como Toreno, Piferrer y Quadrado- nos parecen ahora de una ingenuidad lastimosa" (BATLLORI, M., *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966).

<sup>25</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, S., "Las ciencias históricas y literarias en la época de Carlos II (1665-1700)", *Actas del Segundo Congreso Español de Historia de la Medicina*, Salamanca, 1966, tomo I, p. 293.

<sup>26</sup> PONZ, A., *Viaje por España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1774-1794. La gestación de este libro resulta doblemente significativa con respecto a lo que aquí se está analizando, ya que no sólo es un intento de construir una imagen de España, sino que, en una precoz muestra de sentimiento nacional herido, nace como respuesta al retrato, extremadamente crítico, que del país y del gusto artístico de sus gentes había hecho Roberto Caimo, un religioso italiano que había viajado por España entre 1755 y 1756, en su libro, publicado en Luca en 1759, *Lettere d'un viaggiatore italiano ad suo amico*. Una especie de precedente de la mucho más célebre y virulenta polémica a propósito del artículo de Masson de Morvilliers en la *Enciclopedia metódica*. (Edición moderna del libro de Caimo en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, tomo 3, pp. 381-478).

<sup>27</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Ceán Bermúdez es además el primero en establecer una genealogía de la escuela sevillana de pintura, que tanta importancia iba a tener en el desarrollo de la idea de "escuela española".

<sup>28</sup> BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804. Sólo se llegó a publicar el primer tomo.

que es compartido por la totalidad de los grupos cultivados de la época<sup>29</sup>. Múltiples son los ejemplos que se podrían traer a colación acerca de este interés generalizado por la historia: las Sociedades Económicas de Amigos del País incluyen la Historia entre los campos de investigación prioritarios; se fundan y reorganizan archivos y bibliotecas; en los planes de estudio para los centros de enseñanza de nueva creación la historia ocupa un lugar central<sup>30</sup>; las referencias a la historia son continuas en los discursos académicos<sup>31</sup>; el *Diario de Barcelona*, fundado en Barcelona en 1772, incluye en todos sus números una sección fija titulada "Suceso del día" en la que se recuerdan hechos históricos ocurridos en el pasado en la misma fecha:... Pero lo que interesa aquí, no es tanto constatar el interés ilustrado por la historia, común por otra parte a los eruditos del siglo anterior, sino el lugar que ésta ocupa en su visión del mundo y las causas de este interés historiográfico que se prolongará durante el siglo XIX.

Por lo que respecta al significado de la Historia en el pensamiento ilustrado<sup>32</sup>, lo primero que llama la atención es que, a pesar de la erudición dieciochesca, los ilustrados no entienden la Historia, ni siquiera de forma tangencial, como una mera recopilación de documentos<sup>33</sup>. La historia es un instrumento de gobierno, la ciencia que permite entender el espíritu de un pueblo, el ser de una nación; conocer los caracteres nacionales y la manera de ejercer un buen gobierno<sup>34</sup>. Una de las características de la Ilustración "es la expectación de que la historia proporcionará el único fundamento sólido para la ciencia del hombre y de la sociedad"<sup>35</sup>. Es en este contexto en el que habría que entender la afirmación de Jovellanos:

Yo no tengo empacho en decirlo: la nación carece de una historia. En nuestras crónicas, anales, historias, compendios y memorias, apenas se encuentra cosa que contribuya a dar una idea cabal de los tiempos que describen. Se encuentran, sí, guerras, batallas, conmociones, hambres, pestes,

<sup>29</sup> Un buen ejemplo serían los Diarios de Jovellanos, plagados de referencias a lecturas históricas, desde Gibbon a Risco, y visitas a ruinas y monumentos.

<sup>30</sup> Uno de los ejemplos más claros de esta hegemonía de la historia en el pensamiento ilustrado es el de Mayáns, quien, al margen de su labor como historiador, en sus *Pensamientos literarios* (1734), dedicado al secretario de Estado José Patiño, propone lo que podríamos considerar, más que un programa de actuación educativa, un programa de política cultural, basado, como no podía ser menos, en la enseñanza del latín y humanidades (retórica y poética), lógica y filosofía, jurisprudencia y teología. Pero cuyo eje axial era la historia, cuya práctica, por cierto, exigía dos condiciones básicas: publicación de los documentos originales y método crítico para estudiarlos.

<sup>31</sup> Maravall constata un continuo y creciente uso del término historia en discursos, títulos de libros..., durante la segunda mitad del siglo XVIII (MARAVALL, J.A., "Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII", art. cit.).

<sup>32</sup> Y no me refiero aquí a la revolución epistemológica que supuso el uso de la historia, tanto en el *Discours* de d'Alambert como en los *Essays* de Smith, por referirme a dos obras significativas, sino a lo que la Ilustración entiende por Historia

<sup>33</sup> El propio P. Flórez, uno de los máximos compiladores de documentos de toda nuestra historiografía, declara que su obra "no era una historia, sino lo que necesitaba para ella" (Citado por MARAVALL, J.A., *Estudios de la historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, 1991, p. 56).

<sup>34</sup> En esta línea estaría *El Espíritu de las Leyes* de Montesquieu.

<sup>35</sup> LLOBERA, J. R. *Caminos discordantes. Centralidad y marginalidad en la historia de las ciencias sociales*, Barcelona, 1989, p. 26.

desolaciones, portentos, profecías, supersticiones, en fin, cuanto hay de inútil, de absurdo y de nocivo en el país de la verdad y de la mentira. Pero, ¿dónde está una historia civil que explique el origen, progresos y alteraciones de nuestra constitución, nuestra jerarquía política y civil, nuestra legislación, nuestras costumbres, nuestras glorias y nuestras miserias?<sup>36</sup>

Darle una historia a la nación significaba entender mejor su estructura contribuyendo a su gobernabilidad.

Junto a este desplazamiento utilitarista, se produce en los ilustrados otro no menos importante por lo que respecta al propio sujeto histórico. La historia deja de ser la historia de los individuos para convertirse en la "historia de las naciones"<sup>37</sup>; el hilo que permite la búsqueda de los orígenes perdidos de la nación<sup>38</sup>, como nuevo sujeto colectivo<sup>39</sup>.

Lo novedoso no sería tanto la preocupación por la Historia, existente ya en épocas anteriores, como he dicho anteriormente, sino el cambio de ámbito y objetivos. Donde la historia anterior ponía reyes y caballeros, regidos por el valor personal y de estirpe, la historia dieciochesca pone a la nación buscando la utilidad y la felicidad. La función misma de los ilustrados en la sociedad se legitima por ser los "ingenieros" de ese vasto plan de consecución de la "felicidad"<sup>40</sup> colectiva, lo que los convierte, necesariamente, en historiadores.

La conversión de las naciones en sujetos privilegiados del devenir histórico será una de las innovaciones más espectaculares en la concepción historiográfica ilustrada. La historia de las naciones desplaza a las historias de monarquías, señoríos o ciudades, hegemónicas en el período anterior, como unidad natural de investigación. Esto supone primar los vínculos comunitarios frente a los de tradición monárquica o señorial. No es casual que sea justamente en esta época cuando surge y se desarrolla el uso del término patriota, hasta acabar siendo de uso común para los autores del XVIII; patriotismo entendido como amor a su patria o su nación.

Para el pensamiento ilustrado esas naciones se definen a través de un proceso histórico cuyo conocimiento permitiría actuar sobre su presente y su futuro. La Historia es la ciencia de

---

<sup>36</sup> JOVELLANOS, M.G. de, *Discurso sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia*, pronunciado en su recepción en la Real Academia de la Historia el 4 de febrero de 1780, p. 298.

<sup>37</sup> FORNER, J.P., *Obras de don Juan Pablo Forner*, Madrid, 1843, p. 82.

<sup>38</sup> Para Mably y Boulainvilliers, según Furet y Ozouf, la historia era literalmente la búsqueda de los orígenes perdidos de la nación, lo que permitía reencontrar en los bosques germánicos a los guerreros portadores del contrato original (FURET, F. y OZOUF, M., "Mably y Boulainvilliers: deux légitimations de la société française au XVIII<sup>e</sup> siècle" *Annales Économies Sociétés Civilisations*, mayo-junio 1979, pp. 438-439).

<sup>39</sup> Para un análisis de la concepción de la historia en los ilustrados españoles en general y de Forner en particular, MARAVALL, J.A., *Estudios de la historia del pensamiento español S.XVIII*, o. cit., pp. 42-60.

<sup>40</sup> Sobre la frecuencia del uso del término "felicidad" en la Ilustración y su importancia política, MARAVALL, J.A., *Estudios de la historia del pensamiento español S.XVIII*, o. cit., pp. 162-189.

las naciones, pero entendida en el sentido de ciencia aplicada; la ciencia que nos permite actuar sobre las naciones. Esto explica la preocupación por los orígenes -lo anterior permite conocer lo presente- que llevará al descubrimiento de la Edad Media o, incluso, como en el caso del jesuita Lampillas, a defender la comedia barroca, a pesar de los preceptos neoclasicistas, ya que forma parte del pasado nacional. Sólo el conocimiento del pasado permite actuar sobre el presente. Cadalso ridiculizará en una de sus *Cartas marruecas* a quienes se atreven a dictaminar sobre el estado de España e ignoran hasta quién fue Fernando el Católico.

Esto supone una visión utilitarista, llevada a sus últimas consecuencias por Voltaire, en la que la finalidad de la historia es servir de ejemplo instructivo, y no satisfacer curiosidades inútiles. Los periodos oscuros no merecerían la atención de hombres inteligentes; se deben estudiar los triunfos de la razón y la imaginación y no sus fracasos. "Si lo único que tienes que decimos -escribió Voltaire- es que un bárbaro sucedió a otro en las orillas del Oxus o el Ixiarte, ¿que provecho le proporcionas al público?" ¿Qué importa saber que "Quancum sucedió a Kincum y Kincum a Quancum?".

Lo curioso de este enfoque es que resulta profundamente ahistórico, consecuencia lógica de una concepción de la naturaleza humana, bastante común por otra parte en el siglo XVIII, de tipo universalista. Esta marcada tendencia ahistórica del pensamiento dieciochesco no supuso, como ya hemos visto, un abandono del cultivo de la historia, pero sí una clara preferencia por una historia pedagógica y moralizante. Una historia concebida con un valor ejemplar y formativo.

Pero la Historia no es sólo la forma de entender un pueblo para actuar sobre él, sino también, y esto interesa resaltarlo especialmente en el contexto de este estudio, la forma por la que un pueblo toma conciencia de sí mismo y desarrolla su espíritu patriótico<sup>41</sup>. Cuando Cadalso, en *La canción de un patriota retirado a su aldea*, nos muestra lo que sería su forma de vida ideal, nos retrata una especie de Arcadía feliz en la que las fiestas son amenizadas por antiguas canciones, que hablan de don Pelayo y de los reyes moros y cristianos, capaces de mantener en los campesinos el patriotismo necesario para acudir en defensa de España<sup>42</sup>. Un poco más tarde, Meléndez Valdés, influido sin duda por esa gran eclosión de patriotismo e identificación nacional que fue la Revolución francesa, escribirá que se debe enseñar al pueblo:

<sup>41</sup> Es de destacar a este respecto la frecuencia del uso del término patriota en los escritores del XVIII, un término prácticamente desconocido en el siglo anterior.

<sup>42</sup> El caso de Cadalso es especialmente interesante, ya que es, prerromántico también en eso, uno de los primeros en escribir un drama histórico, *Don Sancho García, conde de Castilla*. Es cierto que las obras de tema "histórico" habían sido frecuentes en el teatro barroco, particularmente en Lope, y antes en Juan de la Cueva. Incluso en el mismo XVIII es posible también encontrar otros dramas históricos: *Numancia destruida* de López de Ayala, *Hormesinda* de Moratín, *Pelayo o Mumuza* de Jovellanos...

canciones verdaderamente nacionales para hacer al pueblo familiares los rasgos principales de nuestra historia<sup>43</sup>.

“Rasgos principales de nuestra historia” que, enumerados por el mismo Meléndez Valdés, se convierten en una especie de programa iconográfico-ideológico desarrollado en su totalidad por la posterior pintura de historia decimonónica:

como ejemplos más insignes de virtudes civiles y guerreras... el heroico despecho de Numancia, el inocente Infante don Pelayo, el religioso don Ramiro, la memorable toma de Sevilla, la gran victoria de las Navas, el defensor de Tarifa Alonso Pérez de Guzmán, la heroína de la castidad María Coronel, el vencedor de Méjico y Otumba, nuestro patrón glorioso Santiago, el santo labrador Isidro...<sup>44</sup>.

Encontramos aquí, con la excepción de San Isidro, una parte significativa de los personajes y hechos históricos habituales de la pintura de historia. La Historia se convierte así, además de en una forma de conocimiento para los gobernantes, en un sistema de cohesión social para los gobernados. *La manera de sentirse miembros de una comunidad unida por un pasado común.*

La importancia concedida por los ilustrados a este segundo aspecto llega hasta tal extremo, en el caso español, que, algunos de ellos, defenderán la necesidad de no someter a la crítica histórica aquellas tradiciones de acusada raigambre popular, desde la venida de Santiago a España hasta la historicidad de Bernardo del Carpio. Postura perfectamente ejemplificada en Feijoo<sup>45</sup>:

Cuando no hay argumento positivo contra las tradiciones, sí sólo el negativo de la falta de monumentos que la califiquen, como sucede por la mayor parte de las de nuestra nación, dos reglas me parece se deben seguir: una en la teoría, otra en la práctica; una dictada por la crítica, otra por la prudencia. La primera es suspender el asenso interno o prestar un asenso débil, acompañado del recelo de que la ilusión o embuste de algún particular haya dado principio a la opinión común. La segunda es no turbar al pueblo en su posesión (...). Cuando yo, por más tortura que dé al discurso, no pueda pasar de una prudente duda, me la guardaré depositada en mi mente y dejaré al pueblo en todas aquellas opiniones que entretienen su vanidad o fomenten su devoción<sup>46</sup>.

Esta manera de entender la historia supone, a pesar de la preocupación por el rigor crítico y la exactitud de los datos con que los historiadores dieciochescos tratan de rebatir las fantasías del barroco, una cierta continuidad con la tradición historiográfica anterior. La *Historia* de Mariana sigue siendo “la” historia de España con mayúsculas, pero revestida de todo un aparato crítico que reafirme su aspecto de veracidad. Una comunidad histórica sólo es real si su historia

<sup>43</sup> MELÉNDEZ VALDÉS, J., *Discursos forenses de D. Juan Meléndez Valdés*, Madrid, 1821, p. 181.

<sup>44</sup> Citado por ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 382.

<sup>45</sup> Sobre las contradicciones del pensamiento de Feijoo, ZAVALA, I.M., “Tradition et réforme dans la pensée de Feijoo” en LAUNAY, M. (ed.), *Jean-Jaques Rousseau et son temps*, París, 1969, pp. 51-72.

<sup>46</sup> Citado por MESTRE, A., *Mayans y la España de la Ilustración*, Madrid, 1990, p. 126.

“parece” real, no el fruto de lucubraciones fantasmagóricas de una tradición mal entendida. Y supone, sobre todo, un claro sometimiento de la historia a las necesidades políticas de los gobernantes.

Es en este contexto en el que hay que entender la protección del Estado dieciochesco español a aquellos autores más proclives a una cierta imagen del pasado nacional de tipo apologético-cristiano, en la que continuaban teniendo cabida sucesos tan discutibles, a la propia luz de la crítica dieciochesca, como los orígenes apostólicos del cristianismo español (la trilogía Santiago-San Pablo-Virgen del Pilar), y el paralelo desafecto por los menos complacientes con esta imagen oficial. Así se explicarían la protección a Feijoo -baste recordar el decreto de Fernando VI prohibiendo que se atacasen sus obras, cuyas “Glorias de España” es una recopilación de todos los tópicos nacionales del momento, orígenes apostólicos incluidos-; los pronunciamientos favorables de las Reales Academias de la Historia y de la Lengua sobre la *Historia primitiva* de Huerta de la Vega, a pesar de la demostración de Mayáns de que se trataba de un falso cronicón; o las dificultades de este último, mucho menos complaciente con la imagen oficial<sup>47</sup>.

En algunos casos, esta necesidad adecuación de la reconstrucción histórica a la imagen propiciada por las instituciones estatales lleva a episodios tan delirantes como la quema por el padre Flórez, con la aquiescencia del padre Rávago, todopoderoso confesor del rey, de dos folios del código del Escorial *De habitu clericorum*, de Leovigildo, por ser contrario a la gloria de España<sup>48</sup>.

La historia se ve convertida en un arma de adoctrinamiento ideológico en manos del Estado y las nuevas instituciones culturales a su servicio puestas a punto por aquél.

Hay otro aspecto, más difuso, pero no menos importante, en este desarrollo de las preocupaciones historicistas durante el siglo XVIII: su vinculación al desarrollo de una

<sup>47</sup> O con menos tacto político, tal como afirma repetidamente Giovanni Stiffoni en su obra *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo Settecento* (STIFFONI, G., *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo Settecento*, Milán 1989).

<sup>48</sup> La historia, tal como es narrada por Mestre, fue que el padre Flórez, por mediación padre Rávago, sacó de la biblioteca del Escorial el manuscrito de Leovigildo, clérigo cordobés del siglo IX. Al devolverlo, los monjes del Escorial se dieron cuenta que faltaban, habían sido arrancados, dos folios; sus protestas ante el padre Rávago obtuvieron como respuesta que los había arrancado, de acuerdo con el padre Flórez “porque eran contrarios al honor de España”. Los monjes del Escorial decidieron levantar acta del hecho y pidieron entonces al padre Flórez copia de los folios arrancados para incorporarlos al acta, pero éste contestó que los había quemado, y pedía a los monjes que quemasen la carta para que no quedase del hecho “la más mínima memoria”. Cosa que los monjes no hicieron. Una descripción de este estrambótico, pero significativo, suceso en MESTRE, A., *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*. Valencia, 1970, pp. 93-95.



mentalidad burguesa -independientemente de que los individuos que la mantienen puedan ser considerados como burgueses desde una perspectiva estrictamente económica<sup>49</sup>- que ve en la Historia un camino hacia el progreso social, una legitimación de su lugar en la sociedad y una solución a la crisis de las viejas identidades<sup>50</sup>.

Las transformaciones llevadas a cabo por el absolutismo ilustrado -reformas administrativas, secularización, nuevas formas de economía y comercio...- hicieron tambalearse los antiguos lazos y lealtades colectivas, poniendo en crisis, tal como se vio en su momento, las viejas identidades y seguridades de antaño. Nace una nueva sociedad más abierta pero menos segura. Serán aquellos individuos que por su formación o profesión se encontraban más cercanos a los cambios, los ilustrados en sentido amplio, los que con mayor intensidad van a sufrir el proceso, máxime cuando ellos mismos aparecen como un nuevo grupo social sin encaje en la vieja sociedad.

Para las nuevas clases ascendentes, el desarrollo de una historia nacional colectiva supone también un proceso de legitimación personal. Cuando Cadalso en *Cartas marruecas* ridiculiza al "hidalgo de aldea" que:

se pasea majestuosamente en la triste plaza de su pobre lugar, embozado en su mala capa, contemplando el escudo de armas que cubre la puerta de su casa medio caída, dando gracias a la providencia divina de haberle hecho Fulano de Tal. No se quitará el sombrero (aunque lo pudiera hacer sin desembozarse);... lo que más se digna hacer es preguntar si el forastero es de casa solar conocida al fuero de Castilla, qué escudo es el de sus armas y si tiene parientes conocidos en aquellas cercanías<sup>51</sup>.

Lo que en el fondo está ridiculizando, es una determinada forma de integración social, de tipo nobiliario<sup>52</sup>, que no por azar es la utilizada por un grupo social, la pequeña nobleza, que podemos considerar su equivalente en la antigua sociedad y por lo tanto su directo rival en la nueva escala social. Son las primeras escaramuzas entre la primacía de la sangre y la primacía del mérito, entre sociedad estamental y sociedad burguesa. En el mismo sentido cabría interpretar la afirmación del mismo Cadalso en sus *Memorias* de que las cuestiones genealógicas le hacían bostezar:

Se me abre la boca de par en par cuando hablo de ellas porque así como a otros es un especialísimo incentivo la conversación de genealogías, he experimentado que es para mis humores el mejor soporífero que puede inventarse<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Los ilustrados son en su mayoría, y no sólo en España, funcionarios, profesionales, etc.

<sup>50</sup> Sobre las relaciones burguesía-historia en el siglo XVIII español, MARAVALL, J.A., "Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII", *Revista de Occidente*, 107 (1972), 250-286.

<sup>51</sup> CADALSO, J., *Cartas marruecas*, Madrid, 1979, Carta XXXVIII, p. 178.

<sup>52</sup> Para las formas de integración en las sociedades del Antiguo Régimen, y más concretamente sobre los valores de consanguinidad en la nobleza, Capítulo I de esta tesis, punto 1.3. "El concepto de identidad nacional".

<sup>53</sup> Citado por DEMERSON, J., "Cadalso y Extremadura" en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ

El desarrollo de esa nueva ciencia histórica, con sus reconstrucciones eruditas de un pasado nacional colectivo, lo que hace es desmontar los mitos del linaje como forma de integración y ofrecer como alternativa los mitos de pertenencia nacional en los que todos pueden integrarse.

Son unos cuantos eruditos y hombres de letras los que con su preocupación por las peculiaridades culturales, históricas y lingüísticas de su grupo comienzan a describir una nación en potencia, y en la que, al margen del afán ilustrado por el puro saber, ellos tienen un lugar como intelectuales laicos.

---

ZÚÑIGA, L. (eds.), *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, I, Madrid, p. 444. Afirmaciones éstas que no serán óbice para que intente, y consiga, la obtención del hábito de una orden militar, más concretamente la prestigiosa de Santiago, aunque sea recurriendo a métodos no demasiado ortodoxos (véanse, en este mismo artículo de Jorge Demerson las p. 44 y ss.).

## 2. ARTE E ICONOGRAFÍA HISTORICISTA EN LA ÉPOCA DE LOS BORBONES ESPAÑOLES.

El desarrollo de una iconografía historicista en España durante el siglo XVIII aparece condicionado, de forma determinante, por dos factores: de un lado, la llegada al poder de la nueva monarquía borbónica, con una política explícita de configuración de un estado moderno y centralizado, que, en el terreno ideológico, supone un programa de homogeneización cultural, plasmado en la creación de Academias (Lengua, Bellas Artes, Historia, etc.), cuya función normalizadora de una cultura nacional y de identificación colectiva con un pasado que haga que los españoles se vean a sí mismos como miembros de una comunidad "nacional" diferenciada, y no sólo como meros súbditos de un mismo monarca, es clara desde el principio; de otro, y de una forma más global, el carácter didáctico-moralizante de la Ilustración, que atribuye al arte una función de modelo a imitar, de representación de episodios piadosos de tipo cívico con un fin moral. Son innumerables los testimonios que muestran esta nueva dimensión del arte, consecuencia del espíritu moralizador impuesto por la Ilustración y su condición de escaparate reclamado por Winckelmann y los neoclásicos.

Por lo que se refiere al primer aspecto, el de la homogeneización cultural, poco cabe decir: la imagen de una monarquía borbónica centralista y uniformadora es prácticamente un lugar común historiográfico. Quizás se haya resaltado menos lo que, bajo el aparente cosmopolitismo universalizador ilustrado, tiene este proceso de fenómeno nacionalizador, de construcción de una nación homogénea, con un idioma nacional -Real Academia de la Lengua-, un arte nacional -Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-, una historia nacional -Real Academia de la Historia-...: estaríamos ante una homogeneización profunda y radicalmente nacionalizadora, una nacionalización hacia adentro.

Por lo que se refiere al segundo aspecto, el del carácter didáctico-moralizante del arte, sería sólo una muestra más de ese fenómeno, mucho más amplio, que impregna toda la cultura dieciochesca, y que, referido al caso español, Álvarez de Miranda ha definido como "la obsesión por la utilidad"<sup>1</sup>. El sentimiento de que sólo lo útil es bello y bueno. Las referencias a esta omnipresente exaltación de la utilidad son continuas en los ilustrados españoles, de

---

<sup>1</sup> ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, 1992, Capítulo IV, titulado precisamente así, "La obsesión por la utilidad".

Samaniego a Burriel, de Feijoo a Jovellanos<sup>2</sup>, pudiendo resumirse todas ellas en la taxativa afirmación de este último de que “la utilidad es la mejor medida del aprecio”<sup>3</sup>; y que tendrá su mejor expresión en una medida administrativa: la prohibición por el Consejo de Castilla, decreto de 27 de mayo de 1799, del género novelesco a causa de su falta de utilidad.

Esta idea del carácter didáctico del arte, del *deleitar enseñando*, afectará especialmente a las artes visuales, que contaban a su favor, frente a otras formas artísticas, con una mayor claridad y facilidad de comprensión para todo el mundo. Como dirá Bernardo de Iriarte, Académico de Honor de San Fernando.:

La historia nos describe los sucesos pasados, y los hechos de los varones esclarecidos; pero unas veces escritos en lengua, que no todos entienden, otras mezclados con ficciones; y no pocas envueltos en dudas y dificultades; pero las Artes representan las mismas cosas al vivo con profundidad y sin rodeos<sup>4</sup>.

Los teóricos del arte volverán una y otra vez sobre la necesidad de un arte didáctico-moralizante, patriótico, convirtiendo el tema del cuadro y su claridad expositiva en el criterio central del análisis de cualquier obra.

La finalidad última de toda obra de arte, a la que estarían supeditados todos los demás aspectos, sería contribuir a la educación de la sociedad, a su perfeccionamiento individual y colectivo; en el caso concreto de la pintura de historia, al desarrollo de las virtudes patrióticas y cívicas, tal como pone de manifiesto el discurso del conde de Teva en la Junta Pública de la Academia de 13 de julio de 1796:

Aunque no me atrevo a decir que hayan llegado las artes en ningún país al puesto de perfección de que son susceptibles, respecto a su fin: a lo menos entre los griegos, y aún entre los Romanos en sus tiempos más felices se acercaron mucho. Destinadas a perpetuar la memoria de sus Héroes y de los gloriosos hechos que les hicieron tales, presentaban siempre acciones, y personas dignas de ser imitadas: enardeciendo los ánimos del pueblo, le tenían siempre dispuesto a las más heroicas empresas en beneficio de la patria. No representándose en el teatro, y no viéndose en sus pinturas y esculturas, ni en las demás obras públicas, más que acciones heroicas y sublimes rasgos de virtud, se formaban desde la niñez el espíritu y el gusto; y así cada ciudadano, en aquellos tiempos era un Héroe a quien sólo faltaba ocasión para conseguir el nombre (...). Quién no ve cómo las artes bien dirigidas contribuyen mucho al bien de la Nación, abriendo el camino á las sublimes máximas de la filosofía, promoviendo el bien del estado, animando a sus miembros con exemplos ó

<sup>2</sup> Una buena selección de textos sobre este tema en el ya citado Capítulo IV del libro de Álvarez de Miranda (ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, o. cit., pp. 301-317).

<sup>3</sup> JOVELLANOS, G.M. de, *Elogio de Carlos III*, en *Obras en prosa*, ed. de Caso González, Madrid, 1970, p. 80.

<sup>4</sup> IRIARTE, Bernardo de, discurso leído con motivo de la distribución de premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del año 1778 (*Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 25 de Julio de 1778*, Madrid, 1778, p. 65).

representaciones (modo muy eficaz de persuadir) á obras heroicas que ayuden a la privada y a la publica felicidad<sup>5</sup>.

El carácter didáctico-moralizante de la pintura de historia se verá también favorecido por el desarrollo del concepto de opinión pública. Un concepto que, aunque ya presente en algunos autores del XVII, en algún momento del cual la opinión pública comenzó a contar en las decisiones de los gobernantes, alcanzará su pleno desarrollo durante el XVIII, cambiando sobre todo la relación que se mantiene con respecto a él. Mientras todavía en los inicios de siglo, en torno a los años veinte, para alguien como Feijoo la opinión pública no le merecía ningún respeto, un siglo justo más tarde, a Pérez de Camino esta misma opinión pública le parecerá admirable<sup>6</sup>. Es obvio que los cambios que se han producido en el corto periodo de un siglo con respecto a la opinión pública en el terreno de la política tienen mucho que ver con la crisis del absolutismo y los procesos revolucionarios que sufre la sociedad española en las primeras décadas del siglo XIX. Pero no lo es menos que la maduración de este concepto es un proceso, incluida la opinión negativa de Feijoo, desarrollado a todo lo largo del siglo XVIII, cuando la opinión pública adquiere una notoria importancia en relación con las decisiones de los gobernantes.

Una forma de expresión artística como la pintura de historia, de un lado controlada por el Estado, y de otro con un carácter claramente propagandístico, se va a ver necesariamente afectada por la nueva importancia adquirida por el concepto de opinión pública en la vida política del XVIII. Se convertirá en un instrumento más en manos del Estado para modelar esta opinión pública.

Ambos presupuestos, la necesidad de una imagen nacional homogénea y el valor didáctico-moralizante del arte, confluirán en la aparición de la primera iconografía propiamente historicista del arte español, desarrollada, principalmente, durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El primer gran programa con temas de historia de la época borbónica es un proyecto del padre Sarmiento para la realización de 51 tapices con destino al Palacio Real, 21 de los cuales corresponden a campañas militares del rey Felipe V, junto a otros que se refieren a su

---

<sup>5</sup> Discurso del conde de Teva en la Junta Pública de la Academia de 13 de julio de 1796, citado por HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, pp. 29 y 34-35.

<sup>6</sup> Para un análisis pormenorizado del concepto de opinión pública en el siglo XVIII, véase GLENDINNING, N., "Cambios en el concepto de opinión pública a fines del siglo XVII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pp. 157-164.

nacimiento, el de sus dos hijos reyes y su muerte<sup>7</sup>. Estamos ante un programa de exaltación dinástica, de carácter bastante arcaico, en el que el eje central parece ser el propio Felipe V como guerrero fundador de la nueva dinastía<sup>8</sup>, y de importancia menor en el proceso que aquí se está analizando.

Los dos hechos cruciales en el desarrollo de una iconografía historicista en el siglo XVIII son: la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, que permitirá la primera plasmación iconográfica coherente de una historia nacional española; y la fundación por Fernando VI, en 1752, de la Academia de las Nobles Artes de San Fernando, que permitirá al Estado tutelar y controlar, no sólo la formación de los artistas, sino también, a través de los temas propuestos para los premios, los temas que éstos debían abordar<sup>9</sup>.

## 2.1. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL PALACIO REAL DE MADRID.

El primer gran ciclo de legitimación iconográfica de la nueva monarquía borbónica tendrá lugar, no en el campo de la pintura, sino en el de la escultura: en el complejo programa iconográfico desarrollado en el nuevo Palacio Real de Madrid. Un programa en el que la legitimación historicista ocupa un lugar central; de hecho, la primera plasmación coherente de una historia nacional contada en imágenes. Motivo por el que, a pesar de su carácter casi exclusivamente escultórico, va a ser estudiado aquí de forma bastante pormenorizada. Sin olvidar, tal como recuerdan Brown y Elliot a propósito del Palacio del Buen Retiro, la importancia que ha tenido en la cultura europea el palacio del príncipe como espejo de la mentalidad de una época:

Por su propia naturaleza -se refieren al palacio-, se convirtió en exponente de los valores de la clase rectora; en él se reunían, ordenaban y expresaban en forma visual una serie de ideas (...). Mediante la reconstrucción de la historia de estos edificios y mediante el análisis de su arquitectura, su decoración y su utilización, el historiador puede llegar a recrear actitudes espirituales y culturales que son cruciales para nuestra comprensión del pasado<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> SARMIENTO, *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices*, (1750).

<sup>8</sup> Para un estudio de la iconografía en torno a Felipe V, MORAN TURINA, J.M., "Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1, 1989, pp. 187-199.

<sup>9</sup> También interesante, en este mismo sentido aunque fuera del campo aquí analizado, es la publicación por iniciativa del Estado -fue iniciada bajo los auspicios de Floridablanca y continuada por Aranda y Godoy- de una serie de grabados titulada *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Proyecto dieciochesco aunque culminado ya en torno a 1820.

<sup>10</sup> BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey*, Madrid, 1981, p. vii.

Importancia mayor en este caso en la medida en que si por una parte el nuevo palacio aparece como un proyecto unitario, construido en un periodo de tiempo muy corto, lo que le dota de una gran coherencia ideológica; por otra, los problemas de legitimación de la nueva monarquía -al fin y al cabo supone la implantación en el trono español del vástago de una dinastía vista como enemiga tradicional de la nación española- hacen más acuciante el desarrollo de un discurso legitimador.

La construcción de un nuevo palacio le vino impuesto al primero de los Borbones de forma fortuita. El incendio que arrasó el viejo alcázar de los Austrias obliga a Felipe V, ante la falta de un edificio que pudiese servir con el decoro requerido de residencia de la corte española, a plantearse la necesidad de erigir un nuevo palacio en sustitución del antiguo, aunque cabría preguntarse hasta qué punto el incendio se limitó a acelerar una necesidad que se hubiese planteado de cualquier forma. No voy a entrar aquí en los distintos avatares de la edificación del palacio hasta culminar en el actual Palacio de Oriente, tema por lo demás ampliamente estudiado, pero sí quisiera resaltar el alto valor simbólico, de toma de posesión, de enraizamiento, que lleva consigo la construcción de una nueva residencia real. Fundación de un nuevo solar mediante la que una casa real extranjera legitima su presencia en su nuevo reino. Recordemos que, de alguna forma, era el mismo proceso que había llevado a la monarquía de los Austrias a remodelar los viejos alcázares castellanos (Madrid, Toledo, Granada) y, finalmente, a la construcción por Felipe II del Escorial, la nueva residencia real, sacralizada en este caso por servir de cobijo a los huesos de la nueva monarquía, forma simbólica de enraizamiento por excelencia<sup>11</sup>. Desde esta perspectiva cobra nueva luz la decisión de Felipe V y Fernando VI de no ser enterrados en el Panteón Real del Escorial, que reafirmaría su carácter ajeno a los vieja monarquía que yacía entre sus muros.

Pero volvamos al Palacio de Oriente y a su decoración. La decisión de levantar el nuevo palacio sobre las ruinas del anterior, con los inconvenientes que esto planteaba, tanto de retirada de escombros como, sobre todo, de problemas de cimentación por el desnivel que había que salvar -de hecho, en un primer momento se pensó en la zona de Leganitos, mucho más apropiada desde el punto de vista meramente arquitectónico- es ya un primer indicio del interés de la nueva monarquía por aparecer como heredera legítima de la anterior. El nuevo edificio, nacido de las ruinas del anterior, era, al margen de su estilo, la mejor prueba de la pervivencia de una dinastía que se prolongaba, sin solución de continuidad, en la nueva<sup>12</sup>. El programa

---

<sup>11</sup> No hay que olvidar que, como recuerda Carlos Fuentes en *Terra Nostra*, el Escorial es en primer lugar un inmenso osario.

<sup>12</sup> La contradicción entre esta idea de continuidad histórica de la monarquía nacional, representada simbólicamente por la continuidad de los dos palacios reales, y la de ruptura dinástica que el no enterramiento de Felipe V y Fernando VI en el Panteón Real del Escorial pone de manifiesto, muestra, al margen de un mero problema de

iconográfico desarrollado en torno al nuevo palacio no hará sino desarrollar de forma más explícita esta idea.

La decoración del nuevo Palacio Real resultaba un asunto realmente delicado; no era posible, o en todo caso aconsejable, repetir, una vez más, tal como se había hecho en los jardines de La Granja, la famosa *Iconología* de Ripa: convenía a la idea de fundación de un nuevo solar la invención de símbolos específicos, adecuados a la monarquía española (la nación española), a la nueva dinastía y a los soberanos. Símbolos que adornasen las cornisas de las cuatro fachadas exteriores, la balaustrada del patio principal y la escalera principal, mostrando que aquella era la residencia del rey de España.

En 1742 se pide al escultor Olivieri un informe sobre el programa a desarrollar; informe rechazado por demasiado general. Ante esta falta de conformidad con el proyecto de Oliveri, se pide a Saccheti, por Real Orden de 28 de octubre de 1742, una memoria sobre el mismo tema, que será aprobada por el Rey en el Pardo en enero de 1743<sup>13</sup>. A pesar de su aprobación, el proyecto, prácticamente coetáneo de las obras del Palacio, no pareció convencer al entorno real, lo que llevará al marqués de Villarias a solicitar, marzo de 1743, sendos informes: uno al jesuita Jaques Fèvre, confesor del rey, y otro al gran erudito benedictino padre Sarmiento. Informes en los que se les pide que dictaminen sobre los siguientes puntos: el adorno de las estatuas que debían acompañar a las de los Reyes en la escalera principal; estatuas para las balaustradas superiores del patio grande; estatuas para la coronación del Palacio por sus cuatro fachadas; e inscripción para la fachada principal. La respuesta de ambos fue extremadamente prolija, no limitándose ninguno de los dos, a pesar de lo que expresamente les había solicitado Villarias, a un mero dictamen sobre el proyecto existente, sino que ambos contestaron proponiendo una serie de modificaciones que alteraban profundamente el fondo y la forma del proyecto original.

Aunque será un segundo programa de Sarmiento, posterior a este primer dictamen -fue elaborado ya durante el reinado de Fernando VI- el que finalmente sea llevado a cabo, resulta interesante ver tanto las características del primero como las modificaciones en esta primera respuesta, tanto por parte de Fèvre, como por la del propio Sarmiento. Por varios motivos: en primer lugar, y de forma muy obvia, por mostrar la sintonía de las modificaciones introducidas por el jesuita Fèvre con el, finalmente aceptado, programa del padre Sarmiento, lo que mostraría hasta qué punto el programa de éste último, más que un programa personal, fruto de

---

paso del tiempo, las contradicciones de una época en la que las viejas identidades de linaje parecen ser todavía pujantes y operativas.

<sup>13</sup> El padre Sarmiento considera este segundo proyecto obra conjunta de Saccheti y Oliveri, mientras que el padre Fèvre, lo considera obra exclusiva de Saccheti.



la amplia erudición del benedictino, sería sencillamente la concreción intelectual de un estado de opinión suficientemente extendido entre determinados grupos cortesanos e intelectuales de la época; en segundo lugar, por la ruptura mental que supone el programa propuesto por Fèvre con respecto al proyecto original sometido a su consideración. Ruptura en el lenguaje: la historia sustituye a la alegoría como lenguaje escultórico, aunque de forma todavía no tan radical como en el definitivo programa del padre Sarmiento, lo que en parte puede explicar que fuese finalmente el proyecto de este último el preferido, pero sí clara y rotunda. Y, sobre todo, ruptura de imágenes mentales: el proyecto de Oliveri es todavía un proyecto barroco, con una percepción del mundo barroca, en la que el palacio del rey es simplemente el palacio del rey, una alegoría, no el palacio de un rey concreto. El rey es, en el lenguaje barroco, un concepto abstracto, alegórico, indiferentemente de que sea rey de los franceses o rey de los prusianos. Es el rey de un auto sacramental. En las modificaciones de Fèvre, y no digamos en el definitivo programa de Sarmiento, el rey, y por lo tanto su palacio, es un rey concreto, el rey de España. Y el Palacio del Rey de España no puede ser el de un auto sacramental.

Los defectos que corrige Fèvre van en dos direcciones: evitar que la abundancia de figuras simbólicas conviertan el Palacio en un gigantesco enigma arquitectónico, una especie de enorme charada para iniciados, virtud y no defecto, recordemos, para la cultura barroca; y hacer que el Palacio pudiese convenir únicamente al rey de España y no a todos los Príncipes de Europa. Aunque será el padre Sarmiento y no Fèvre quien lleve hasta sus últimas consecuencias ambos objetivos.

Los tres proyectos articulan su programa iconográfico en torno a tres grandes ejes: la escalera principal del palacio, las balaustradas del patio central y la comisa exterior.

Para la escalera principal, el proyecto de Saccheti, u. Oliveri/Saccheti según Sarmiento, proponía una serie de diez estatuas distribuidas armoniosamente, por parejas, a medida que se iba ascendiendo: el rey y la reina, acompañados cada uno de ellos con cuatro representaciones alegóricas de sus virtudes más significativas. El padre Fèvre propone sustituirlas por cuatro escenas alegóricas que representasen los principales sucesos del reinado de Felipe V: su nombramiento como rey de España -España ofreciendo la corona a Felipe V-, la conquista del trono español -el rey en figura de Jasón sosteniendo el toisón de oro, el vellocino de oro-, la abdicación -representada por el Genio de la Piedad depositando la Corona sobre un altar- y las nuevas construcciones hechas por el monarca -un plano de La Granja sostenido por la Arquitectura y una tarjeta que representara el Alcázar en llamas-. Al mismo tiempo plantea un programa alternativo, que claramente parece preferir, con estatuas de los miembros vivos de la familia real. En todo caso, sustitución de la alegoría por la historia.

Para las balaustradas del patio, Sacchetti y Oliveri se decantaban por cuatro estatuas de personajes sacados de la Historia Sagrada y doce figuras alegóricas<sup>14</sup>, ateniéndose estrictamente a la expresa voluntad real, mientras que el padre Fèvre lo hacía por una colección de héroes que evocasen el pasado glorioso de la historia de España: Escipión, Aníbal, Pompeyo, Trajano, Teodosio, El Cid, Gonzalo de Córdoba, Cisneros, Colón, Cortés y Alejandro Farnesio. A estas estatuas añadía, bien cuatro trofeos, bien cuatro estatuas simbolizando Cartago, Roma, Sagunto y Numancia.

Por lo que se refiere a la cornisa exterior, la idea rectora del proyecto de Oliveri y Sacchetti consistía en coronar las fachadas con una serie de imágenes alegóricas, dentro del más puro espíritu barroco, que simbolizasen las virtudes de los monarcas, encuadradas por representaciones, también alegóricas, de las cuatro partes del mundo. Un total de cincuenta y dos estatuas que cubrirían, a modo de corona, todo el perímetro del Palacio en su parte superior<sup>15</sup>. Para el padre Fèvre estas estatuas resultaban demasiado generales, proponiendo que fuesen completadas o reemplazadas por figuras de los principales soberanos o estados de la Corona de España, una primera aproximación al posterior y definitivo segundo proyecto del padre Sarmiento.

Por último, el padre Fèvre propone una inscripción latina, sobre la puerta principal, recordando la fecha del incendio, la de la reconstrucción y el mérito de Felipe V que la había llevado a cabo.

El marqués de Villarias había remitido, como ya se dijo anteriormente, a la vez el proyecto de Sacchetti al jesuita Fèvre y a José García de Balboa, más conocido por su nombre de religión, adoptado al profesar en la Orden Benedictina, de Fr. Martín Sarmiento, uno de cuyos programas iconográficos, posterior a éste en respuesta a Villarias, será el finalmente aceptado, ya en el reinado de Fernando VI, del que Sarmiento será confesor. La importancia del programa del padre Sarmiento en la configuración de una imagen mental de la nación española hace imprescindible una análisis más pormenorizado de los sucesivos proyectos ideados por el benedictino<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> La lista completa de estas estatuas la proporciona el padre Sarmiento en su respuesta al informe solicitado por Villarias. Informe publicado por Sánchez Cantón en 1956 (SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. "Colección de Bibliófilos gallegos", III. Santiago de Compostela, 1956, p. 165 y ss.). Todas las citas de este informe remiten a esta primera publicación.

<sup>15</sup> La lista completa de estas estatuas la proporciona también el padre Sarmiento en su informe, reproducido en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., p. 168.

<sup>16</sup> Los escritos sobre el sistema de adornos ideado por el padre Sarmiento para el Palacio Real son bastante numerosos -hay un primer dictamen de ocho pliegos, fechado, por carta a Villarias, el 14 de junio de 1743; sigue su *Sistema General* de 30 de agosto de 1747; y, posteriormente, una serie de informes particulares: sobre

Comienza por romper de forma radical con el proyecto de Sacchetti, concibiendo un programa de tipo apologético, de exaltación de la nueva dinastía, en el que el propio palacio se convierte en símbolo de su perennidad, en palabras del propio Sarmiento:

El nuevo Palacio que se edifica es edificio verdaderamente inmortal y de duración sempiterna<sup>17</sup>.

El punto de partida de Sarmiento deriva, por una parte, de la idea de la pintura como un libro en que los grupos menos cultivados pueden leer todo tipo de cosas y especialmente hechos históricos: "las pinturas son unos libros patentes a todos; y por lo mismo que son libros para doctos, y aun cuando más, para ignorantes, se debía poner más cuidado en arreglar, en las pinturas, la imagen con el objeto y la representación del suceso histórico, que con los libros"<sup>18</sup>; de aquí que se deba exigir en la decoración el mismo rigor y verismo que se pediría a cualquier libro de historia. El palacio sería el gran libro compendio de la Historia nacional, y hay que tener en cuenta la importancia otorgada por el padre Sarmiento a la historia: para él, lo mismo que para los demás ilustrados dieciochescos (Mayans, Flórez, Jovellanos...), la historia, fuente de enseñanza, y el arte, cuya finalidad es primordialmente propagandística de tipo ético-político, servirían, al igual que en la antigua Roma, para configurar un sentimiento ético-patriótico en los ciudadanos. Y, por otra, de la tópica asimilación del Palacio con el templo de Salomón, reforzada en este caso por la identificación Felipe V/David, reyes guerreros que inician la construcción, Salomón/Fernando VI, reyes pacíficos que la concluyen.

En un primer momento esta idea pedagógico-alegórica se concibe como un homenaje a Felipe V y, a través de él, la nueva casa reinante. La primera idea de Sarmiento es desarrollar un programa iconográfico basado en la vida del rey: nacimiento en Versalles, entrada en Atocha,

---

los adornos del balcón principal (diciembre de 1747), sobre la escalera principal (2 de agosto de 1748) y sobre las cuatro estatuas de emperadores romanos (15 de junio de 1749). Pero lo fundamental de sus ideas aparece plasmado en dos de estos informes o dictámenes: el del 14 de junio de 1743 y el del 30 de agosto de 1747. El primero parte de soluciones ya parcialmente establecidas por Olivieri y, aunque rechaza y modifica los temas y las alegorías -por considerarlas demasiado confusas- sigue su línea, limitándose a proponer diferentes alternativas; el segundo es completamente nuevo partiendo de una imagen global, coherente y cerrada. Es este último, que corresponde al que bajo el título de *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores para el Nuevo Palacio Real de Madrid* publicó Sánchez Cantón en el tomo II de "Colección de Bibliófilos Gallegos" (SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., pp. 155-197, texto de 1743, y 199-250, adiciones posteriores) el que va a ser analizado aquí de forma más detenida.

<sup>17</sup> MORÁN TURINA, J.M. "Textos: El padre Sarmiento y su "sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid", *Revista de Ideas Estéticas*, 147, 1979, p. 269.

<sup>18</sup> Citado por TEJERO VILLARREAL, B., "Nueva visión iconológica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V (Un programa renovado para el Palacio Real de Madrid)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74, 1992, p. 353.

retiro en la Granja..., lleno de alusiones mitológicas y alegóricas<sup>19</sup>, a plasmar en cincuenta y un tapices<sup>20</sup>, y cuyo carácter arcaico -recordemos los tapices sobre la conquista de Túnez de Carlos V- es más que evidente. En algún momento se plantea la posibilidad de hacer también una serie de sólo doce, para utilizarlos en los actos públicos, pero finalmente problemas económicos y cambio de gustos con la llegada de Carlos III harán que no llegue a ser realizado ninguno de los tapices de la serie, sustituida, en tiempo de Carlos III, por otra, diseñada por Conrado Giaquinto, sobre la *Historia de Salomón*.

Pero la no realizada serie de tapices no es todavía un programa iconográfico nacional en sentido estricto. El primer proyecto global de decoración del palacio del padre Sarmiento es el del 14 de junio de 1743, respuesta al dictamen pedido por el marqués de Villarias con fecha de 16 de mayo de ese mismo año<sup>21</sup>. Proyecto todavía muy dependiente del de Olivieri, cabría incluso decir que más que el del propio Fèvre, es un dictamen sobre el de éste lo que realmente se ha pedido al benedictino, encuadrado en un paradigma alegórico, articulado en los tres ejes consabidos: la escalera, donde se representan las excelencias del monarca, el patio, con Apolo y las musas como símbolo del orden del universo, y el exterior, las provincias del reino cantando las alabanzas del monarca. Esto por lo que se refiere a la concepción global, porque cuando se entra en detalles, la alegoría, incluso en este primer proyecto, pierde terreno a favor de una visión más historicista y "nacional".

Sarmiento apenas introduce modificaciones de fondo en el proyecto de Olivieri para la escalera principal, sólo variaciones en cuanto a la forma de representación de las virtudes de los monarcas, que prefiere sustituirlas por dioses que simbolizasen estas mismas virtudes<sup>22</sup>, pero esto no suponía ninguna novedad de fondo.

Más compleja es la propuesta del padre Sarmiento para la decoración de la balaustrada del patio principal, un total de dieciséis estatuas para las que el monarca había pensado en cuatro que representasen la Historia sagrada y doce la Historia profana. El proyecto de Saccheti

<sup>19</sup> Para un análisis más detallado de este programa no realizado, véase TEJERO VILLARREAL, B., "Nueva visión iconológica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V (Un programa renovado para el Palacio Real de Madrid)", art. cit.

<sup>20</sup> En la biblioteca del Museo Británico de Londres se guarda el manuscrito de Sarmiento sobre este tema titulado: *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que se puedan representar en tapicerías* (Biblioteca Británica, Londres, Colección Egerton, Tomo 440, pp. 150-215).

<sup>21</sup> *Dictamen sobre los cuatro puntos que S.M. (Dios le guarde) se ha dignado proponerme por medio del Excmo. sr. marqués de Villarias en carta del 16 de mayo de 1743*, en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., p. 161.

<sup>22</sup> Da varias soluciones alternativas, desde representaciones de virtudes, la más cercana a Olivieri; hasta diferentes diosas/reina y dioses/rey, como símbolo de estas virtudes (Véase el dictamen completo del padre Sarmiento en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., pp. 162-163.).

desarrollaba la idea de Felipe V con cuatro mujeres fuertes de la Biblia, lo que en principio parece bien al padre Sarmiento, y doce alegorías, con las que el benedictino por el contrario, y lo mismo que el padre Fèvre, no se muestra ya tan de acuerdo, por generales y difíciles de representar. Aunque da la impresión de no tener muy clara cual sea la mejor alternativa, proponiendo varias muy alejadas unas de otras.

Algunas de ellas no suponen ninguna modificación de fondo, por ejemplo la de cuatro dioses (Júpiter, Neptuno, Plutón y Juno), cuatro héroes (Hércules, Jasón, Sesotris y Semiramis), cuatro capitanes (Alejandro, Julio César, Constantino y Zenobia) y cuatro personajes de la Historia sagrada (Josué, Gedeón, Sansón y Judith)<sup>23</sup>, que se atiende estrictamente a la voluntad real; otras en las que aflora ya el carácter nacionalizador del proyecto definitivo, así la combinación religioso-geográfico-histórica de cuatro santos (Santiago, San Fernando, San Hermenegildo y San Andrés) y doce reinos peninsulares (Castilla, León, Galicia, Toledo, Murcia, Jaén, Sevilla, Córdoba, Granada, Aragón, Navarra y Valencia). Combinación ésta interesante por lo que supone de programa “nacionalizador”: limita la monarquía hispánica a los reinos peninsulares, asociados además con santos “nacionales”, como explica el propio Sarmiento:

El Apóstol Santiago viene bien con los doce Reinos dichos, por Patrono de todos ellos y de toda la Monarquía. San Hermenegildo, por Principe y Santo mártir de la corona gótica, San Fernando, por Rey y Santo de la corona castellana, y por la unión de Castilla y León. San Andrés, por Patrono de la nobleza y de los dominios que se agregaron a Castilla<sup>24</sup>.

Aparecen aquí ya algunos de los mitos nacionales españoles por excelencia: predominio de lo castellano -“dominios que se agregaron a Castilla”, para referirse a los territorios de la Corona de Aragón-, importancia de lo visigótico en la construcción nacional española, carácter cristiano de dicha nación... Pero el padre Sarmiento prefería reservar las estatuas de los reinos para las balaustradas exteriores, por lo que sus propuestas finales se alejan bastante de ésta: bien dieciséis estatuas de evangelistas y apóstoles; bien los doce trabajos de Hércules con Santiago a caballo, San Andrés (por el Toisón de Oro de la monarquía española)<sup>25</sup>, San Marcos (por Almansa)<sup>26</sup> y San Felipe (por el rey), junto con la desechada combinación religioso-geográfico-histórica, el proyecto más “nacional”, en el que entraban desde Hércules, el mítico fundador de la monarquía hispánica, hasta Santiago, el santo “español” por excelencia; o bien la que parece ser, curiosamente, su preferida en este momento, a pesar de su carácter

<sup>23</sup> Informe del padre Sarmiento, en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.) *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., pp. 165-168.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>25</sup> Philippe le Bon había fundado esta orden, que a través de la rama borgoñona de los Austrias pasaría a la monarquía española, en honor de San Andrés.

<sup>26</sup> La batalla había tenido lugar el 25 de abril, fiesta de San Marcos.

marcadamente alegórico, muy alejada de lo que parece la idea rectora del programa global, una combinación de nueve musas y varios dioses y personajes de la Historia Sagrada “significando, la justa armonía del gobierno monárquico español, cuyo centro será, sin duda el dicho patio”<sup>27</sup>. Programa este último claramente alegórico, con Apolo en el centro de la balaustrada orientada al sur; a sus pies, una semiesfera armilar, con los doce signos del zodiaco, que serviría de reloj de sol, marcando las estaciones, los días y las horas; a su derecha Mercurio; y a su izquierda Orfeo. En los cuatro ángulos, David, el rey músico y poeta; Salomón, también poeta; Josué, que había detenido el sol y la luna; y Ezequías, que había hecho retroceder la sombra en el reloj solar de Ajaz. En el resto de las balaustradas, a intervalos regulares, las nueve musas. Todas las estatuas llevarían inscripciones explicativas, las de las musas extraídas del *Parnaso* de Quevedo<sup>28</sup>.

Mucho más moderno resulta el sistema de adornos ideado por el padre Sarmiento para galería del piso principal, consistente en una serie de relieves en mármol que originariamente debían ir colocados en las sobrepuestas de los muros intermedios de esta galería. Significativamente, fue este sistema de adornos el único que se mantuvo íntegro en el segundo proyecto, aunque nunca llegó a ser realizado en su totalidad: de los 44 relieves propuestos se encargaron 39, de los que únicamente, según el inventario hecho a la muerte de Carlos III, fueron esculpidos 28. Además estos 28 -algunos incluso difieren de los propuestos por Sarmiento<sup>29</sup>- nunca llegaron a ser colocados en el Palacio, encontrándose actualmente dispersos entre el vestíbulo del Museo del Prado y el Salón de Actos de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>30</sup>.

Esta decoración se estructuraba básicamente así<sup>31</sup>:

En la pared norte, asuntos de tema religioso, ordenados de izquierda a derecha:

11) El Concilio 3º Toledano, con Recaredo, San Leandro, etc.

<sup>27</sup> Informe del padre Sarmiento, en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII.*, o. cit., p. 167.

<sup>28</sup> QUEVEDO, F. de. *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, Madrid, 1648.

<sup>29</sup> Obra, entre otros, de Felipe Boiston, Alejandro Carnicero, Roberto Michel, Antonio Moyano..., sin que se pueda precisar con exactitud la autoría de cada uno de ellos.

<sup>30</sup> Para la ubicación actual de los relieves y su identificación, LORENTE JUNQUERA, M., “Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid”, *Arte Español*, 1954, pp. 58-78.

<sup>31</sup> El proyecto está contenido en un manuscrito titulado *Dictamen sobre los cuatro puntos que S.M. se ha dignado proponer por medio del Excmo. Sr. Marqués de Villarias, en carta de 16 de mayo de 1743*, reproducido por LORENTE JUNQUERA, M., en “Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid”, *Arte Español*, 1954, pp. 58-78.

- 9) Santa Leocadia, su martirio.
- 7) San Vicente, su martirio.
- 5) S. Dámaso dictando a San Jerónimo
- 3) Ntra. Señora, S. Ildefonso, Santa Leocadia y Recaredo
- 1) (En el centro): Dios, David, Salomón, Rey Irán y Reina Saba
- 2) Cristo, Santiago y sus discípulos
- 4) San Isidro labrador y el Angel
- 6) San Lorenzo y su martirio.
- 8) Santa Eulalia y su martirio
- 10) El Concilio 1º Bracharense. Teodomiro y el Dumiense.

En la pared oeste, dedicada a la ciencia, también de izquierda a derecha:

- 11) La edición de la Biblia Complutense y el rezo mozárabe
- 9) La Teología de S. Agustín y Sto. Tomás
- 7) La Medicina. Hipócrates y Galeno.
- 5) La Física, Teofrasto y Plinio
- 3) La Música, Pitágoras y Boecio.
- 1) (Centro): La Astronomía, Ptolomeo y el rey D. Alfonso
- 2) La Matemática, Euclides y Arquímedes
- 4) La Metafísica, Platón y Aristóteles.
- 6) La Poesía, Homero y Virgilio.
- 8) La Gramática, Varrón y Nebrija.
- 10) La edición de la Biblia Regia de Arias Montano.

En la pared este, dedicada a conmemorar episodios de carácter bélico, también de izquierda a derecha:

- 11) La destrucción de Sagunto.
- 9) Covadonga, victoria de D. Pelayo
- 7) Clavijo, victoria de D. Ramiro.
- 5) Toledo, la toma de D. Alfonso VI
- 3) Navas, victoria de D. Alfonso VIII
- 1) (Centro): Sevilla, su toma por el Sto Rey Don Fernando
- 2) Salado, victoria de D. Alfonso el último.
- 4) Granada, su toma, Reyes Católicos.
- 6) México, su toma y conquista
- 8) Cuzco, su toma y conquista
- 10) La destrucción de Numancia.

Aquí se incluirían, además, en los entrepaños diez estatuas de diferentes capitanes.

Por último, en la pared sur, temas de carácter político, también de izquierda a derecha:

- 11) La promulgación de las Leyes castellanas en las Partidas
- 9) El Consejo de la Mesta
- 7) El Consejo de las Ordenes
- 5) El Consejo de Indias
- 3) El Consejo de Guerra
- 1) (Centro): El gran Consejo de Estado, Cortes y Recopilación
- 2) El Consejo de Castilla
- 4) El Consejo de Hacienda



- 6) El Consejo de Inquisición
- 8) El Consejo de Cruzada
- 10) La promulgación de las leyes góticas del Fuero Juzgo.

Son muchos los aspectos que habría que destacar en este programa decorativo. Pero, fundamentalmente, el escaso peso de los temas alegóricos, en sentido estricto únicamente 9 de los cuarenta y cuatro temas proyectados<sup>32</sup>; y, por contra, la importancia de los temas históricos, 26 de 44 si incluimos los religiosos, que aparecen aquí con una clara connotación histórica.

Analizado más pormenorizadamente, este carácter historicista tiene un claro sesgo ideológico con una serie de claves que serán mantenidas con gran fidelidad por la pintura de historia posterior:

- a) Predominio de los temas españoles: sólo uno de los temas propuestos, *Dios, David, Salomón, Rey Irán y Reina de Saba*, recuerdo de la analogía Palacio Real/Templo de Salomón, no hace referencia a sucesos de la Historia de España. Una historia, por otra parte, depurada de todos sus componentes míticos y en la que figuran únicamente aquellos personajes documentados por la crítica historiográfica: *El Concilio 3º Toledano, con Recaredo, San Leandro, etc.; Santa Leocadia, su martirio; San Vicente, su martirio; S. Dámaso dictando a San Jerónimo; Ntra. Señora, S. Ildelfonso, Santa Leocadia y Recaredo; San Isidro labrador y el Ángel; San Lorenzo y su martirio; Santa Eulalia y su martirio; El Concilio 1º Bracharense, Teodomiro y el Dumiense; La edición de la Biblia complutense y el rezo mozárabe; La edición de la Biblia Regia de Arias Montano; La destrucción de Sagunto; Covadonga, victoria de D. Pelayo; Clavijo, victoria de D. Ramiro; Toledo, la toma de D. Alfonso VI; Navas, victoria de D. Alfonso VIII; Sevilla, su toma por el Sto Rey Dcn Fernando; Salado, victoria de D. Alfonso el último; Granada, su toma, Reyes Católicos; México, su toma y conquista; Cuzco, su toma y conquista; La destrucción de Numancia; La promulgación de las Leyes castellanas en las Partidas; y La promulgación de las leyes góticas del Fuero Juzgo. Sin contar con que en dos de los relieves de tipo alegórico figuran "españoles", Alfonso X en Astronomía y Nebrija en Gramática.*

---

<sup>32</sup> Todos ellos correspondientes a la pared oeste, la consagrada a la ciencia, aunque incluso aquí cabría hablar más de una representación simbólica que de una alegoría en sentido estricto.

b) Preferencia por una serie de argumentos históricos que parecen definir y resumir los rasgos dominantes de la historia, y por ende de la nación española, desde sus orígenes. Por orden de importancia:

1º) El carácter cristiano de la nación española. Una genealogía de santos españoles (ninguno de los elegidos por Sarmiento es no español), que justifica la esencia cristiana de la estirpe nacional, con un claro predominio de los mártires de la primitiva iglesia que con su antigüedad mostrarían el carácter primigenio del cristianismo en España<sup>33</sup>. El 46% de los temas de historia propuestos por Sarmiento hacen referencia a esta tradición cristiana: *El Concilio 3º Toledano, con Recaredo, San Leandro, etc.; Santa Leocadia, su martirio; San Vicente, su martirio; S. Dámaso dictando a San Jerónimo; Ntra. Señora, S. Ildefonso, Santa Leocadia y Recaredo; San Isidro labrador y el Angel; San Lorenzo y su martirio; Santa Eulalia y su martirio; El Concilio 1º Bracharense, Teodomiro y el Dumiense; La edición de la Biblia complutense y el rezo Mozárabe; y La edición de la Biblia Regia de Arias Montano.*

2º) Preferencia por los temas medievales castellanos sobre los aragoneses. El 31% de todos los temas de historia propuestos por ninguno de tema aragonés, y esto sin contar la inclusión de Nebrija y Alfonso X entre los temas alegóricos.: *San Isidro labrador y el Angel; Covadonga, victoria de D. Pelayo; Clavijo, victoria de D. Ramiro; Toledo, la toma de D. Alfonso VI; Navas, victoria de D. Alfonso VIII; Sevilla, su toma por el Sto Rey Don Fernando; Salado, victoria de D. Alfonso el último; Granada, su toma, Reyes Católicos.*

3º) La importancia de la Reconquista. El 27% de los temas propuestos están sacados de hechos de la Reconquista: *Covadonga, victoria de D. Pelayo; Clavijo, victoria de D. Ramiro; Toledo, la toma de D. Alfonso VI; Navas, victoria de D. Alfonso VIII; Sevilla, su toma por el Sto Rey Don Fernando; Salado, victoria de D. Alfonso el último; Granada, su toma, Reyes Católicos.*

4º) El mito goticista. El 15% de los temas propuestos: *El Concilio 3º Toledano, con Recaredo, San Leandro, etc.; Ntra. Señora, S. Ildefonso, Santa Leocadia y Recaredo; El Concilio 1º Bracharense, Teodomiro y el Dumiense; y La promulgación de las leyes Góticas del Fuero Juzgo.*

<sup>33</sup> Con respecto a esto es curioso el erudito debate mantenido por la historiografía dieciochesca sobre la posible utilización del símbolo de la cruz como enseña por algunos pueblos prerromanos de la península.

5º) El amor a la independencia. El 8% de los temas propuestos: *La destrucción de Sagunto* y *La destrucción de Numancia*.

6º) La tradición imperial en América, articulada, a diferencia de lo que va a ocurrir en el siglo XIX, en la conquista y no en el descubrimiento. También el 8% de los temas propuestos: *México, su toma y conquista*; y *Cuzco, su toma y conquista*.

Por lo que se refiere a las balaustradas de las cuatro fachadas exteriores, da la impresión de que el proyecto de Sacchetti apenas le interesa: dedica algunas líneas a cómo conseguir reunir las veintiséis estatuas propuestas, propugna un agrupamiento bastante arbitrario<sup>34</sup>... e inmediatamente pasa a lo que realmente parece interesarle:

que las estatuas que hubiesen de coronar el Palacio fuesen especiales para el Palacio de un monarca español y que diesen singular idea a los extranjeros curiosos, que vendrán a ver y admirar el nuevo edificio<sup>35</sup>.

Su propuesta fue que se colocasen en los cuatro ángulos representaciones de las cuatro partes del mundo y, entre ellas, las de las provincias y reinos de la monarquía española: según su ubicación geográfica, al este los de Asia, al norte los de Europa, al oeste los de América y al sur los de África.

El segundo proyecto, el de 30 de agosto de 1747, que con ligeras modificaciones es el que se llevará finalmente a cabo, responde ya a un encargo del nuevo rey, Fernando VI, del que Sarmiento llegará a ser confesor, a través del secretario de Estado don José de Carvajal y Lancaster, con fecha de 29 de junio de 1747. Proyecto que será aprobado por el rey, según comunicación del secretario de Estado don José de Carvajal y Lancaster, el 29 de febrero de 1748.:

se ha servido S.M. aprobarlo y aplaudirlo, y manda que se ponga en ejecución en todas sus partes con esta diferencia: que en aquellos puntos en que V.R.<sup>ma</sup> propone decisivamente una especie de adorno, se practique lo que propone y que en algunos puntos en que V.R.<sup>ma</sup> propone ideas duplicadas, comunique V.R.<sup>ma</sup> conmigo para que se llegue al término de la elección<sup>36</sup>.

En este segundo proyecto la idea de exaltación de la nación española, representada por sus monarcas, se torna mucho más clara, convirtiéndose en la invención de una línea genealógica que es tanto la de la monarquía como la de la propia nación. La idea nacionalizadora

---

<sup>34</sup> Informe del padre Sarmiento, en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, o. cit., pp. 169-170.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>36</sup> Citado por VARÓN VALLEJO, E., "Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de balaustradas posteriores", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, 1931, p. 104.

del padre Sarmiento se abre camino de forma mucho más nítida. Plantea la necesidad de que algunas de las inscripciones largas del palacio no se hagan en latín sino “en castellano corriente”<sup>37</sup>, en principio para que la posteridad tenga constancia del idioma habitual en el momento de construcción del palacio y no ocurra como con el dominio gótico, que a pesar de “tanto dominio gótico en España, casi, y sin casi, estamos en ayunas, no sólo de su idioma, sino del idioma corriente que se hablaba en tiempos de los primeros reyes Alfonsos”<sup>38</sup>, aunque resulta difícil no ver en ello una forma de reivindicación de la nobleza del idioma nacional. Y termina por concluir, taxativamente, que las imágenes “sólo sean adaptables al palacio de un monarca español, y no a cualquier otro palacio”<sup>39</sup> y que “los adornos se arreglen en cuanto pudiere ser a representar personas, cosas y acciones de la nación española”<sup>40</sup>. Para conseguir esto último se tienen que abandonar la mitología y las virtudes abstractas, y buscar inspiración en la propia historia española, en la propia identidad nacional, que es lo que por otra parte estaban haciendo Mayans y Flórez, amigos ambos del padre Sarmiento. De hecho, en el programa de este último son claramente perceptibles las obsesiones de la historiografía dieciochesca, principalmente el rigor en las fechas y el deseo de que las figuras de los reyes se presenten, siempre que sea posible, con sus rasgos verdaderos (medallas, cuadros, dibujos, etc.). Este último sería también el objetivo del padre Flórez al hacer acompañar con grabados las memorias de las reinas católicas de España.

En este segundo proyecto, se mantienen en el interior los relieves diseñados para la galería del piso principal del primero, como ya se ha visto cargados de referencias historicistas, y se añaden, en el piso inferior, las estatuas de los cuatro emperadores romanos *españoles*, que pasan a convertirse así, en sentido metafórico, en los cimientos de la monarquía hispánica.

En las paredes interiores que miran al patio, allí donde Felipe V había pensado en dieciséis estatuas, cuatro representando la Historia sagrada y doce la Historia profana, Sarmiento propone una serie de cuatro estatuas en los ángulos, representando las cuatro partes de mundo, y entre ellas los diferentes reinos y provincias de la monarquía española: Europa, y a continuación, Extremadura, Asturias, Galicia, León, Castilla, Toledo, Sevilla y Granada; Asia, ángulo siguiente, y a continuación, Vizcaya, Jaén, Córdoba, Navarra, Aragón, Cataluña, Valencia y Murcia; América, ángulo siguiente, y a continuación, Canarias, Chile, Charcas, Perú, Nueva España, Florida, California y Filipinas; África, ángulo restante, y a continuación,

<sup>37</sup> Proyecto del padre Sarmiento para la decoración exterior del palacio Real, en MORÁN TURINA, J.M., “Textos: El padre Sarmiento y su “sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid”, art. cit., p. 273.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 278.

Rosellón, Milán, Flandes, Borgoña, Jerusalén, Nápoles, Sicilia y Cerdeña. Cada una de las representaciones de reino o provincia estaría flanqueada por su escudo y capital, a derecha e izquierda respectivamente. Es éste el conjunto posiblemente más arcaico de todo este segundo proyecto, una mera enumeración de los diferentes títulos de los monarcas españoles.

Mantiene también la idea de una inscripción rodeando la cornisa del edificio, memoria de su construcción, y añade lo que el mismo Sarmiento llama "memorias subterráneas": enterrar en las paredes de la Capilla Real una serie de libros y objetos referidos la mayor parte a España (su lengua, sus leyes y su historia) y al cristianismo: *El Arte de escribir*, de Polanco; *Diccionario académico de la lengua*; *Poligrafía de muchos alfabetos*; *Fuero Juzgo*; *Partidas*; *Recopilación*; *Atlas de España*, en español; *Historia General de España*, de Mariana (la edición latina de Holanda y la castellana); *Comentarios*, del Marqués de San Felipe; *Historia de Indias*, de Herrera y del Inca; un diccionario en ocho lenguas; *Catecismo romano*; un *Misal*; un *Breviario*; las dos *Biblias Políglotas*, la de Alcalá y la de Amberes; la *Biblioteca* de Nicolás Antonio; el *Museo de Monedas* de Lastanosa, con algunas vasijas llenas de monedas españolas; y *Guía de Forasteros y Teatro Universal de España* de Garma y Salcedo.

La culminación de todo el proyecto, que cambia completamente el antiguo significado, son las estatuas de *todos los reyes españoles*, con las que se va a coronar la cornisa del Palacio, desde Atilfo hasta Felipe V<sup>41</sup>. Noventa y dos estatuas de reyes, ochenta y cuatro de la serie central y los ocho restantes, reyes gentílicos, reyes suevos, condes de Castilla u otros, que sustituyen a las de las provincias cantando las alabanzas del rey del primer proyecto<sup>42</sup>. Un programa iconográfico de exaltación de la monarquía hispánica, de los reyes españoles en conjunto, de forma que:

quedase memoria de todos ellos según la serie regular, y no sólo de los que siguen la línea recta, sino también de los de las líneas incorporadas, v.gr., de los suevos de Galicia, de los de Navarra, de Aragón, etc.<sup>43</sup>.

La sustitución de las provincias del primer programa por los reyes del segundo es enormemente significativa. Supone en primer lugar, y a mediados del siglo XVIII, la

---

<sup>41</sup> "Así pongo que en la dicha coronación -se refiere a la del Palacio Real- se coloquen las estatuas de todos los reyes de España como se sucedieron unos a otros desde su primer rey Atilfo, hasta hoy" (en MORÁN TURINA, J.M., "Textos: El padre Sarmiento y su "sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid", art. cit., p. 278.).

<sup>42</sup> La idea de una hilera de estatuas coronando la cornisa del palacio, al margen de quienes fuesen los personajes representados, es deudora directa del último proyecto de Bernini para el Louvre, apareciendo tanto en el primer proyecto de Juvara como en el definitivo de Sacchetti (Sobre el predominio de las influencias italianas en la construcción del Palacio Real de Madrid, ver BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* Madrid, 1986, Capítulo II).

<sup>43</sup> Padre Sarmiento, en MORÁN TURINA, J.M., "Textos: El padre Sarmiento y su "sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid", art. cit., p. 272.

sustitución clara -algo que ya hemos visto iniciaba el proyecto del padre Fèvre- de un lenguaje alegórico, de un paradigma alegórico, por otro historicista. La representación de las provincias es una convención, una alegoría; la de los reyes, al margen de sus convencionalismos y anacronismos históricos, una representación real, no simbólica, realismo acentuado por la pormenorizada descripción que de trajes, armas, coronas, etc. hace el propio Sarmiento, en función de los diferentes periodos históricos<sup>44</sup>. En segundo lugar, una representación completamente diferente de la imagen del reino, en el primer caso unas provincias vinculadas con el rey; en el segundo una unidad de sangre amasada por el tiempo y la historia. El Palacio Real se convierte en el templo en el que se guardan los dioses lares de la patria.

Además de esto, ya de por sí suficientemente novedoso, el programa del padre Sarmiento no se limita a la reconstrucción simbólica de una genealogía real que hundía sus raíces en la más remota antigüedad, algo que ya venían haciendo las familias nobles europeas desde los albores de la Edad Media, sino que en la plasmación práctica de este programa se abandonan, además, los orígenes míticos, las referencias a Hércules<sup>45</sup>, a Habidis, etc., y la genealogía real se vuelve, por primera, vez una genealogía histórica, incluso historicista<sup>46</sup>. Se hace una selección, arbitraria pero coherente, de quiénes son reyes españoles y quiénes no. Arbitrariedad que obedece a una línea de coherencia ideológica cuya imagen gravitará durante siglos sobre la conciencia nacional española, configurando un concepto de España que se va a mantener prácticamente hasta nuestros días.

Hay primero una limitación temporal: España comienza a existir, de acuerdo con esta imagen, con Ataulfo, primer rey de España, que, según Sarmiento, estaría enlazado "por

<sup>44</sup> Para las instrucciones del P. Sarmiento sobre cómo se debe representar a los diferentes reyes, tipo de armas, vestidos, coronas, etc., ver informe remitido por Sarmiento a Baltasar de Elgueta con fecha de 28 de marzo de 1750, reproducido en MORTERERO, C., "Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios*, 31, 1972, pp. 57-68.

<sup>45</sup> El caso de Hércules es especialmente interesante: todavía muy presente en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, desaparece bruscamente hasta perder cualquier significado relacionado con España y la monarquía española, algo que resulta todavía más llamativo si tenemos en cuenta que la monarquía francesa, y por lo tanto los Borbones españoles, también remitía sus orígenes al héroe griego. Sobre el *Hércules español* y el *Hércules galés* véase GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 166 y ss.

<sup>46</sup> Las únicas referencias a una tradición mítica aparecen en el sistema de adornos ideado por Sarmiento como remate del centro de las fachadas de las torres del Palacio, y en las que deberían figurar cuatro dioses de la antigua mitología vinculados con España, Hércules y Osiris, fachada del mediodía, y Netón y Endovelico, fachada norte; y cuatro reyes mitológicos, Gerión y Argantonio, fachada de poniente, y Gargoris y Habidis, fachada oriental. Este programa no figura en el proyecto original, sino que es desarrollado en un informe posterior remitido por Sarmiento a Baltasar Elgueta y Vigil, Intendente de Palacio, el 14 de junio de 1749 (Reproducido en MORTERERO, C., "Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid", art. cit.).

casamiento” con “los 4 más famosos y mejores Emperadores Romanos Españoles”<sup>47</sup>. Son los reyes godos los primeros reyes españoles que figuran en esta galería de retratos de los monarcas españoles concebida por Sarmiento. Dos hechos parecen determinar en esta decisión: el peso de lo que podemos llamar el mito goticista en la ideología española desde fechas muy tempranas, especialmente entre la nobleza -aunque la retórica goticista no había llegado en España a establecer una distinción tan clara como en Francia entre nobles/francos, no nobles/galos, es un esquema implícito en toda la cultura hispánica del Antiguo Régimen, que aflorará en hechos tan pintorescos como el apelativo de “godos” dado por los criollos americanos a los peninsulares, generalmente funcionarios de la corona miembros del estamento nobiliarios, o que los genealogista montañeses se vean obligados para justificar la casi nobleza universal de los habitantes de la actual Cantabria a inventarse un desembarco de visigodos en sus costas; y, sobre todo, la imagen comúnmente aceptada, por lo demás también falsa, de una supuesta unidad política nacional, la primera, durante el reinado visigodo. Esta elección, novedosa sólo en parte, ya que, tanto las genealogías medievales castellanas como las aragonesas, incluían a los reyes visigodos entre sus antepasados, suponía dejar fuera todo el periodo anterior, tanto el mítico como el histórico.

Una vez decidido el principio, los orígenes, no todo lo que viene después es español automáticamente. Lo son todos los reyes de los diferentes reinos cristianos medievales, aunque con una clara preferencia por la genealogía astur-leonesa-castellana; pero no, por motivos evidentes en una nación cristiana, los musulmanes, desde los esplendorosos califas cordobeses a los reyezuelos de Taifas.

En medio de esta colección de estatuas -en el proyecto original figuraban un total de 92- ocupaban un lugar especial las que debían ir colocadas en unos nichos construidos al efecto en las 12 esquinas de las cuatro torres del piso principal, al comenzar el segundo cuerpo, a las que habría que añadir dos más, situadas en el testero septentrional de la capilla, a igual altura que las anteriores. Lugar especial porque al aparecer separadas de las otras adquirían un mayor peso iconológico, porque al estar situadas más cerca del suelo llamaban más la atención<sup>48</sup>, y porque su ubicación en el piso principal las convierte en el corazón, en el broche que cierra el programa iconográfico del Palacio Real.

---

<sup>47</sup> Sarmiento, “Pliego sobre el remate de las torres remitido a Baltasar de Elgueta”, en MORTERERO, C., “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit., p. 58. Cuatro emperadores *españoles* romanos, Arcadio, Honorio, Trajano y Teodosio, que figurarán en el piso bajo del patio central, como raíz simbólica de la monarquía española.

<sup>48</sup> El propio Sarmiento recomienda que “como estas estatuas, por estar más bajas, se han de llevar la atención de todos, piden que sólo se confíen a los estatuarios más esquisitos y que han excedido a los demás en el primor de las estatuas de la coronación”, en MORTERERO, C., “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit., p. 68.

Una vez dispuesta la existencia de esta nueva serie de catorce estatuas, el escultor Olivieri solicita al P. Sarmiento la elaboración de un programa iconográfico, limitado a estas catorce estatuas y al margen del desarrollado en la cornisa, programa que deberá atenerse a algunas normas básicas, principalmente que las dos estatuas correspondientes a la parte exterior de la capilla sean de motivos cristianos y que las doce de las torres los sean

de cosas civiles o históricas o mythológicas, que tengan conexión con los adornos exteriores, sin repetir los interiores y que pertenezcan a cosas de nuestra España<sup>49</sup>.

La respuesta de Sarmiento es un informe enviado al intendente de Palacio, Elgueta, el 8 de julio de 1749<sup>50</sup> en el que figuran diferentes proyectos y, lo que es más interesante, los motivos por los que el Padre Sarmiento es partidario del que finalmente será elegido por el propio monarca. Desecha la serie con los doce Apóstoles porque “vendría bien para adorno exterior de una iglesia... de ningún modo para el nuevo Palacio”<sup>51</sup>; la de las doce Sibilas por “más propias de un templo que de un palacio”<sup>52</sup>; la de la docena de dioses mayores y menores “por no tener conexión con un palacio español”<sup>53</sup>; la de los doce meses por no ser apropiados para “un Palacio civil cuyos adornos exteriores son históricos y pertenecientes a España”<sup>54</sup>... Así continua, descartando posibles motivos, hasta llegar al que considera más apropiado, y el que se llevará a cabo, una especie de alegoría histórica en la que se funden todos los elementos constitutivos de la monarquía hispánica, y por ende de la nación española representada por sus monarcas, y que vendrían a unirse a la serie general de los reyes visigótico-astur-leoneses<sup>55</sup>.

En la fachada sur, flanqueando la puerta de la armería, los dos últimos monarcas del imperio azteca e inca, Montezuma<sup>56</sup> y Atahualpa<sup>57</sup>, “lo que gustará a muchos, y en especial a los americanos”<sup>58</sup>. Decisión llamativa pero interesante por varios motivos: muestra de forma

<sup>49</sup> SARMIENTO, informe a Baltasar Elgueta, 8 de julio de 1749 (Reproducido por MORTERERO, C., “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit., p. 66).

<sup>50</sup> Reproducido por MORTERERO, C. “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>55</sup> Esta serie de estatuas, fácilmente distinguible del resto, al margen de su mayor calidad técnica, por tener una peana de forma redonda, frente a la cuadrada del resto, son las únicas que se encuentran actualmente en su lugar de origen. Bajadas de su pedestal, igual que todas las demás, en tiempos de Carlos III, fueron devueltas a su lugar de origen en los años 70. Operación facilitada por conservar los pedestales el nombre del monarca correspondiente. La única excepción es el de la esquina sureste, el correspondiente a Fernán González, desaparecido en las reformas de palacio llevadas a cabo bajo la monarquía de Alfonso XIII.

<sup>56</sup> En este caso se conoce el nombre del escultor encargado de su realización, Juan Pascual de Mena.

<sup>57</sup> Lo mismo que el anterior también de autor conocido, Domingo Martínez.

<sup>58</sup> Reproducido por MORTERERO, C. “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit., p. 66.



clara que el programa de Sarmiento no es un programa genealógico de una determinada monarquía -podía haber alguna duda sobre la vinculación de la nueva monarquía con Pelayo o Iñigo Arista, pero ninguna sobre la presencia de sangre inca en cualquiera de las múltiples ramas de la familia real española- sino un programa genealógico de la nación española en su conjunto; pero muestra también ese intento dieciochesco, fallido, de integrar los territorios americanos en una sola nación española, para lo cual no da en equiparar a Montezuma con Pelayo, honor que por supuesto no había merecido el mucho más cercano Abderramán. Es uno de los primeros atisbos de un hispanoamericanismo nacional que alcanzará su máximo auge en el siglo XIX en autores como Altamira, Aparici o Menéndez Pelayo.

En la fachada de poniente, y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, en la primera torre, Reciarío y Teodomiro, en representación del reino suevo, ambos católicos; en la segunda dos reyes portugueses, Alonso I y Juan V. Esta última decisión es particularmente llamativa, no sólo se representan reyes portugueses en esta genealogía colectiva de lo español, sino que, además, se elige uno de los monarcas recientes, Juan V muere en 1750, como miembro de esta especie de cuerpo místico de la nación. Estamos, lo mismo que en el caso de Atahualpa y Montezuma, ante uno de los primeros atisbos del iberismo, que, bajo una u otra forma, seguirá latente en la imagen nacional española durante dos siglos.

En la fachada norte, en el centro, testero de la capilla, tras desechar a David y Salomón, Santiago y San Millán, patrono y copatrón de España. Aunque en principio se piensa en San Fernando se rechaza debido a que ya aparece en la cornisa. La justificación para la presencia de ambos santos es su colaboración en la Reconquista -otra vez la omnipresencia del mito de la Reconquista en la identidad nacional española-:

siendo cierto entre los historiadores, que como Santiago se apareció en las batallas del Rey Dn. Ramiro 1º y de otros; se pareció también San Millán en las del Conde Fernán González y de otros Condes y Reyes<sup>59</sup>.

En las esquinas, flanqueando los santos patronos, dos reyes aragoneses, Jaime I el Conquistador, y Ramiro II el Monje, los dos monarcas aragoneses, como ya se verá, de más frecuente aparición en la pintura de historia posterior.

En la fachada este, en un extremo la representación de Navarra: Sancho VII el Fuerte y Sancho el Mayor; en el otro la de Castilla: los condes García Fernández y Fernán González.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 67.

El conjunto de esta genealogía de padres de la nación imaginada por Sarmiento obedecía a un esquema conceptual de una gran coherencia ideológica e histórica. La nación española, que hundía sus raíces en un pasado mítico y legendario (Hércules, Osiris, Gargoris, Habidis...), origen mítico tomado más como un adorno retórico que como una realidad, nacía a la luz de la historia con los cuatro emperadores romanos “españoles”, quienes, en una línea genealógica ininterrumpida, transmitirían su legitimidad a la actual casa reinante, a través de los visigodos -su primer monarca, Atila, adquiriría esta legitimidad, para sí y para sus descendientes, por matrimonio<sup>60</sup>-, reyes de Asturias, reyes de León, reyes de Castilla, Reyes Católicos y Austrias<sup>61</sup>. A esta rama directa habría que añadir otras colaterales, pero no menos importantes, las representadas en las dieciséis estatuas del piso principal: imperios inca y azteca, condado de Castilla, reino de Aragón, reino de Navarra, reino de Portugal y reino suevo de Galicia. Y a la par de todos ellos una tradición cristiana que ya desde sus orígenes parece confundirse con la propia esencia de la nación española, representada en este caso por Santiago y San Millán.

La preocupación genealógica, y no olvidemos que toda nación es una genealogía, es constante en el programa de Sarmiento, quien intenta resaltar continuamente la razón genealógica de la sucesión. A este fin, manda que las estatuas de reyes casados que tuvieron sucesión reinante lleven un escudo a su izquierda con el busto de su mujer, indicando el grupo que fueron padres del rey siguiente. Pero cuando la corona venía por la mujer, el escudo, en vez de colocarse al lado izquierdo, debía ponerse al derecho de la estatua para señalar era la reina la hija del rey anterior y que por ella se sucedía la monarquía: tal es, por ejemplo, el caso de Atila por Gala Placidia, hermana de Honorio<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> “Consta de lo que yo propuse en el *Sistema de adornos* que Atila se casó con Gala Placidia, hija del grande Teodosio, y hermana del Emperador de Occidente Honorio, siendo español Teodosio, y por lo mismo sus hijos, se enlaza por la misma Gala Placidia la Monarquía española con el Imperio Romano”. Citado por VARÓN VALLEJO, E., “Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de balastradas posteriores”, p. 118.

<sup>61</sup> Esta línea legítima de la monarquía española había sido oficializada mucho antes. Ya en 1582, por poner un ejemplo, Juan del Castillo había publicado en Burgos una *Historia de los reyes godos que vinieron de la Scitia de Europa, contra el Imperio Romano, y a España: y la sucesión dello hasta el Católico y potentísimo don Felipe II Rey de España: a quien va dirigida*.

<sup>62</sup> “Como los reyes son muchos, para suavizar el hastío de tanta uniformidad de estatuas, se me ofrece añadir o introducir la variedad siguiente, y que al mismo tiempo sea instructiva. Todos los reyes que hayan sido padres de Rey sucesor, tendrán al lado izquierdo, uno como escudo en el cual está esculpido el rostro, medalla, y nombre de su mujer. Reina madre y no así cuando muriera sin sucesión.

Al contrario, cuando la corona recayó en hembra, no se debe poner la estatua del Rey; sino la Reina propietaria, y está tendrá esculpido en el escudo a la derecha el rostro y nombre del Rey, que entró en la corona por casamiento. Así Doña Urraca, v.g. Hija de Don Alonso el 6º, y heredera propietaria de la corona, debe tener estatua entera, y sólo se debe efigiar en el escudo la cara, y nombre de su marido el Conde D. Ramón, Padres los dos de Dn. Alonso el 7º el Emperador”. Citado por JIMÉNEZ RICO, M., “La decoración escultórica del Palacio Real”, *Revista de Occidente*, XLI, 1973, pp. 92-93.

Otro aspecto interesante es el lugar de colocación de las estatuas. Como es bien sabido, el proyecto original preveía que se coronase con ellas la cornisa del palacio. Diferentes motivos, entre los que el más importante debió ser uno fundamentalmente estético -la corona de estatuas daba al palacio un aspecto excesivamente barroco para los gustos neoclasicistas de la corte de Carlos III- hicieron que, a pesar de que llegaron a ser colocadas en su emplazamiento original, lo que echa por tierra el repetido argumento de que la fábrica del palacio no podía soportar el peso de las estatuas, motivo por el que nunca habrían sido puestas en su lugar, fuesen nuevamente bajadas y dispersadas por parques y jardines de diferentes ciudades españolas, perdiendo todo carácter unitario<sup>63</sup>. Esta ubicación original suponía sacar la genealogía real del ámbito de lo privado al de lo público, del salón del príncipe al corazón de la ciudad, del lar de una dinastía a los lares de una nación. El programa iconográfico-dinástico no estaba ahí para deleite del monarca y de la nobleza, sino para instrucción de la nación.

## 2.2. LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LOS PREMIOS DE PINTURA Y ESCULTURA. LA FIJACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA NACIONAL.

La construcción y decoración del nuevo Palacio Real no dejaba de ser un hecho excepcional, importante sí, pero cuya transcendencia temporal y espacial era, por motivos obvios, limitada: el Palacio no podía ser llevado en exposición por todos los dominios de la monarquía, ni todos los súbditos del rey de España iban a visitar Madrid en algún momento de su vida; tampoco cabía, a pesar del abultado número de estatuas, mostrar de una sola vez todos los complejos matices de una historia nacional con la que identificarse. La construcción de una identidad nacional, la invención de un árbol genealógico de la nación, exigía un proceso coherente y continuado a lo largo del tiempo, proceso que van a llevar a cabo las grandes instituciones culturales, cuya fundación, no de forma casual, tiene lugar en esta época: Biblioteca Nacional, Real Academia de la Lengua, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, etc.

---

<sup>63</sup> La orden del Marqués de Esquilache ("El rey manda que se quiten del nuevo Real Palacio todas las estatuas que están en las circunferencias de sus cuatro fachadas tanto sobre las cornisa superior de su fábrica como las de enmedio de ellas", citado por ANDRADA, R., "Las estatuas del Palacio de Oriente vuelven a su sitio", *Reales Sitios*, 31, 1972, p.55) no deja ninguna duda, tanto sobre el qué época se mandó bajar las estatuas, ni sobre el hecho de que, al menos algunas de ellas, estaban ya situadas en el emplazamiento para el que habían sido labradas en el momento de la orden. Para un análisis pormenorizado de los datos que permiten afirmar que las estatuas llegaron a estar colocadas en la cornisa del palacio véase, además de este artículo de Andrada, el ya citado estudio de Jiménez Rico sobre la decoración del Palacio Real (JIMÉNEZ RICO, M., "La decoración escultórica del Palacio Real", art. cit.).

Mucho se ha escrito sobre el posible modelo francés, en el caso español, de estas instituciones dieciochescas y muy poco de su funcionalidad y coherencia con respecto al nuevo modelo de Estado, puesto a punto por los primeros Borbones españoles, pero cuyas líneas maestras se venían configurando ya desde el siglo anterior. El proceso de creación de Academias se había iniciado ya antes de 1700 y, sin duda, habría continuado aunque no se hubiese producido el cambio dinástico. Y habría continuado porque las Academias nacen, no como un hecho circunstancial, sometido al albur de un cambio dinástico, sino como una respuesta, coherente y global -y ya es revelador de esta globalidad el que en muchos casos nos encontremos con las mismas personas figurando como miembros activos de más de una de ellas<sup>64</sup>-, del pensamiento ilustrado a las necesidades de legitimación política de la monarquía absoluta.

Limitándonos al caso de la Academia de Bellas Artes, la idea de una institución de estas características se había planteado a los artistas españoles, siguiendo modelos italianos y no franceses, en fechas muy tempranas<sup>65</sup>, al menos desde la época de Felipe III. En 1619 un grupo de pintores presenta un memorial al rey con este objetivo<sup>66</sup>. Un nuevo intento, ya durante el reinado de Felipe IV, fracasa por falta de entendimiento entre los propios pintores<sup>67</sup>. En Sevilla, bajo el patronazgo de Valdés Leal, Herrera el Mozo y Murillo, llega a funcionar una especie de Academia con "carácter mixto de escuela práctica y de cofradía"<sup>68</sup>. En 1680 varios pintores españoles, residentes en Roma, proponen fundar allí una Academia, de lo que fueron

<sup>64</sup> Así, por citar algunos casos de consiliarios y académicos de honor de la de Bellas Artes que fueron además miembros de algunas de las otras, José de Carvajal fue también director de la Academia Española de la Lengua; el conde de Torrepalma, fue miembro de las de la Lengua y de la Historia; Tiburcio Aguirre, de la de la Lengua; Ignacio Luzán, de las de la Lengua y de la Historia; Agustín de Montiano, director de la de la Lengua y director perpetuo de la de la Historia; Juan de Iñarte, de la de la Lengua; el marqués de Santa Cruz de la de la Lengua; el conde de la Roca, director de la de la Historia y miembro de la de la Lengua; Hermosilla, miembro de las de la Lengua y de la Historia; Ponz de la de la Historia; el duque de Alba, director de la de la Lengua; Pedro de Silva, también director de la de la Lengua; el duque de Almodovar, director de la de la Lengua y miembro de la de la Historia; Jovellanos, miembro de las de la Lengua y de la Historia; el marqués de Bajamar, miembro de las de la Lengua y de la Historia; José Valiente de la de la Historia; Diego Rejón de Silva de la de la Lengua; el duque de Villahermosa, de la de la Lengua;... Da la casualidad, además, de que algunos de estos consejeros fueron también los más activos

<sup>65</sup> Para una buena síntesis de los diferentes intentos de creación de una Academia de Bellas Artes en España, véase BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974; el epílogo de Calvo Serraller a la edición en español del libro de Pevsner sobre las Academias de Arte (CALVO SERRALLER, F., "Epílogo. Las academias artísticas en España", en PEVSNER, *Las Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, 1982, pp. 209-239); y CERVERA VERA, L., "Nuevas noticias sobre "el origen y establecimiento de la Real Academia de las tres nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura" en Madrid (1741-1744), *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, 1988, pp. 149-196. A estos se podría añadir como curiosidad un temprano estudio de Cruzada Villaamil (CRUZADA VILLAAMIL, G., "Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII", *Arte Español*, VI, 1866, pp. 162-172), interesante sobre todo por la fecha en que fue escrito.

<sup>66</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, t. III, 1947, p. 259.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 529-530.

disuadidos, cortésmente, por el embajador de Carlos II, aparentemente sin otro motivo que la falta de fondos por parte del tesoro real<sup>69</sup>. Ya en el siglo XVIII, los intentos se suceden (Villanueva, Meléndez...) hasta llegar a la fundación definitiva en el reinado de Fernando VI<sup>70</sup>.

Todos estos intentos fallidos tienen en común el ser iniciativa de los artistas, en respuesta a necesidades de los artistas, la dignificación de la profesión, principalmente. Responden, por decirlo de alguna forma, a problemas gremiales, lo que, posiblemente, explique su fracaso. Sólo a partir del momento en que el Estado se plantee la necesidad de la existencia de una institución de este tipo, respuesta, no a las necesidades de los artistas, sino a las del propio Estado, es cuando el éxito corona el empeño. Y es que, finalmente, palabras de Bédat:

la creación de la Academia de Bellas Artes fue diseñada por un núcleo de "ilustrados" como un organismo dependiente directamente del rey y cuya actividad debería centrarse en el brillo y servicio de la monarquía<sup>71</sup>.

Esto explicaría, por otra parte, la implantación final de un modelo de Academia de tipo estatal francés<sup>72</sup>, rompiendo radicalmente con los "antecedentes" españoles, adecuado a las funciones de centralización y nacionalización del gusto, siguiendo pautas oficiales, atribuidas a la nueva institución:

El proyecto de regeneración artística de la Ilustración tuvo un carácter fundamentalmente institucional. Se trataba de llevar a cabo una política unitaria y coherente -de arriba abajo- tal como la que sólo puede darse desde las instancias del aparato del Estado (...) las academias dejaban, por su parte, de ser concentraciones locales de artistas con aspiraciones de dignificación intelectual para transformarse en instrumentos de centralización y control burocrático del gusto y de la política artística de la nación<sup>73</sup>.

La fundación de una Academia de Bellas Artes resultó, a pesar de todo, bastante dificultosa, mucho más que la de la Historia, por poner un ejemplo similar, que fue llevada a cabo en el corto plazo de dos años, de 1734 a 1736. Tras una primera reunión presidida por Villarias, del que ya se ha visto también su importante papel en la decoración del Palacio Real,

---

<sup>69</sup> PÉREZ BUENO, L., "De la creación de una Academia de Arte en Roma, año 1680", *Archivo Español de Arte*, 1947, pp. 155-157.

<sup>70</sup> Para los diferentes intentos de creación de una Academia en el siglo XVIII, véanse, además de los ya citados trabajos de Calvo Serraller y Bédat, CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid, 1800, t. III, pp. 251-270; CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, 1867, t. I, pp. 14-30; y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, 3, 1952.

<sup>71</sup> BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., p. 39.

<sup>72</sup> "De todas formas, fuera cual fuese el canal de su implantación, de lo que no cabe duda es que el modelo de academia estatal, que en nuestro país acabaría cuajando en la segunda mitad del siglo XVIII, es de inspiración francesa" (CALVO SERRALLER, F., "Epílogo. Las academias artísticas en España", en PEVSNER, *Las Academias de arte: pasado y presente*, o. cit., p. 219).

<sup>73</sup> CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ, A., "Arte e Ilustración" *Historia 16*, Extra VIII, 1978, p. 113.

se autoriza la junta preparatoria de 13 de julio de 1744. Tiene lugar la primera sesión el 1 de septiembre y la segunda el 15 de julio del año siguiente. Se estaba a la espera de la aprobación real cuando sobrevino la muerte del monarca, por lo que la fundación definitiva deberá esperar a la llegada al trono de su sucesor Fernando VI, quien confirma los estatutos el 8 de abril de 1751 y firma el decreto de creación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando el 12 de abril de 1752, siendo constituida solemnemente, a nombre de su Majestad, el 13 de junio. Este mismo año el rey encargará a su Primer Escultor de Cámara, Domingo Olivieri, su dirección con el objetivo explícito de restaurar el buen gusto en las artes mediante la formación técnica de los futuros artistas.

A pesar de esta explícita función de la Academia como centro de enseñanza, el papel reservado en su funcionamiento a los propios artistas, incluidos los profesores, es muy modesto, lo que mostraría, indirectamente, el lugar secundario de esta función dentro de la Academia. Las ordenanzas hacen que ésta sea regida, de hecho, por Consiliarios y Académicos de Honor, generalmente personajes relevantes dentro de la Corte pero sin especiales vinculaciones con ninguna profesión artística, de forma que, como se queja José de Madrazo,:

hasta en las votaciones puramente artísticas votasen los primeros con la seguridad de ganar la votación<sup>74</sup>.

Significativo de hasta qué punto la Academia es desde sus orígenes una institución política y, desde esta perspectiva, con organización mucho más coherente, en función de estos objetivos políticos, de lo que Madrazo presuponía.

Es cierto que este carácter "ideológico", de sometimiento a los dictados de la Corte, no estuvo en sus orígenes tan claro como aquí aparece. Se da en los sucesivos proyectos de creación un continuo vaivén entre una Academia más profesional, controlada por los artistas, y otra más oficial, en el que sean los consiliarios, nombrados por el rey y ajenos a la profesión artística -generalmente personas vinculadas a los círculos de poder de la Corte- los que lleven las riendas de la institución<sup>75</sup>. Pero, no es menos cierto, que, finalmente, será el proyecto más

<sup>74</sup> MADRAZO, José de, *La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimo compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan*. Manuscrito publicado por PARDO CANALÍS en "Un manuscrito de José Madrazo sobre la Academia de San Fernando", *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964, pp. 163-194. Escrito en 1855, aparece sin firma; para su atribución a Madrazo, véase la introducción y notas de Pardo Canalís en el artículo citado.

<sup>75</sup> En el primer proyecto, el de 1747, los estatutos elaborados por Fernando Treviño confiaban el funcionamiento de la Academia a los consiliarios, nombrados por el rey entre la nobleza; en el segundo, el de 1751, redactado bajo la influencia de Felipe de Castro, son los profesores quienes se encargarán de su dirección, es el proyecto más profesional; pero, finalmente, a partir de 1757 es la primera propuesta la que se impone dejando la Academia en manos de los consiliarios.

oficialista el aprobado y que, de acuerdo con éste, van a ser los consiliarios y no los artistas los que van a dirigir el funcionamiento de la Academia, siendo, palabras de uno de sus vice-protectores más activos, Tiburcio Aguirre, "el alma de la Academia"<sup>76</sup>. Tal como afirma Bédat:

Los Estatutos de 1757 hacían de los consejeros los miembros más importantes de la Academia atribuyéndoles el derecho y el deber de dirigirla y organizarla como mejor les pareciese. Conscientes de que su autoridad era contestada continuamente por los profesores, los consejeros no dejaban escapar la mínima ocasión para resaltar que eran ellos los únicos capaces de asegurar la buena marcha de la Academia<sup>77</sup>.

Este sometimiento a los consiliarios significaba, de hecho, poner a la Academia al servicio directo de la Corona ya que éstos,

En tanto eran nombrados por el rey sólo rendían cuentas a éste de la marcha de la Academia, no siendo erróneo afirmar que se la concebía como una creación del poder monárquico central que se ejercía por medio de consiliarios<sup>78</sup>.

Sometimiento a la Corona que se plasmará en que los consiliarios sean, mayoritariamente, bien representantes de las grandes familias nobiliarias<sup>79</sup> -y como tales formando parte de la Corte-, bien miembros del aparato burocrático estatal<sup>80</sup>; en ambos casos personas vinculadas al naciente desarrollo del Estado<sup>81</sup>.

Así, y desde el momento mismo de su fundación, la Academia se configura como una institución al servicio de las necesidades estatales. Una institución ilustrada al servicio de una monarquía ilustrada, con la doble función de la formación de los artistas y la producción de obras que incentivasen el patriotismo colectivo:

De aplaudir es el discernimiento con que desde temprano elegía la Academia los temas de las composiciones que debían desempeñar los concurrentes a tan ilustradas contiendas. Eran en gran parte tomadas de la Historia de España, conciliándose en ellas las inspiraciones del patriotismo, con las circunstancias exigidas por el Arte para el buen efecto pintoresco y el interés que producen siempre los hechos memorables (...). De encarecer es el noble empeño de la Academia en confiar así a las Artes la alta misión de reproducir las glorias de la patria, representándolas fielmente en el

---

<sup>76</sup> BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., p. 143.

<sup>77</sup> BÉDAT, C., *Ibidem*, p. 142.

<sup>78</sup> BÉDAT, C., *Ibidem*, p. 64.

<sup>79</sup> De los sesenta y seis consiliarios nombrados entre 1752 y 1808, el periodo que aquí nos interesa, cuarenta dos tienen título nobiliario, y no de los menores: dos duques de Alba, el marqués de Villafranca, el duque de Bournonville, el marqués de Santa Cruz, el conde de Aranda, el duque de Abrantes, el conde de Fernán Núñez, el duque de Osuna, el conde de Pernía, el marqués de Sarria, el duque de Almodovar, el duque de Berwick y Liria y el duque de Medinaceli. Pero esto no significaba que los veinticuatro restantes, ayunos de títulos de nobleza, no perteneciesen también a la alta aristocracia, como nos mostraría el caso de Pedro de Silva, no incluido entre los anteriores, que era hermano del marqués de Santa Cruz.

<sup>80</sup> En ese mismo periodo de 1752 a 1808 nos encontramos que, de los sesenta y seis consiliarios, once son militares, ocho consejeros del rey, ocho ministros, cuatro embajadores, dos mayordomos y veintisiete gentilhombres de cámara del rey.

<sup>81</sup> Sobre los consiliarios y de la Academia en el siglo XVIII, véase BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., especialmente pp. 142 y ss.

mármol y en el lienzo. Proponíanse, sin duda, allegar a la educación del artista, la del ciudadano, y mantener viva la afición á la Pintura y la Escultura, a la vez que a la memoria de las acciones más heroicas de nuestros padres, como dechado y ejemplo de virtud y patriotismo<sup>82</sup>.

Todo estará orientado hacia este doble objetivo; los artistas, además de aprender unas determinadas técnicas y procedimientos, deberán consagrarse a cultivar el

esplendor de su patria, perpetuando en los monumentos públicos, en el lienzo, en el mármol y el bronce, la memoria de los esclarecidos varones que la honraron, ó de los grandes hechos que constituyen su gloria<sup>83</sup>.

Para formarse en la realización de tal alto designio tendrán que comenzar por enfrentarse, obligatoriamente, a la realización de un cuadro o escultura de historia sobre un tema propuesto por la Academia en sus concursos, extraído de algún suceso de la historia clásica o española. Aunque José Luis Díez afirma que se trataba de "escenas extraídas aleatoriamente de la Antigüedad clásica y la historia de España, sin que la elección de uno u otro argumento tuviera ninguna significación especial"<sup>84</sup>, un análisis detenido de los temas propuestos permite distinguir algunas constantes difícilmente atribuibles al azar, máxime si tenemos en cuenta la meticulosidad con que se estipula la realización del cuadro. Cabría más bien hablar de un intento consciente por parte de los académicos -y no sólo de los académicos, en algunas ocasiones fue el propio rey<sup>85</sup> quien, de forma autoritaria y en contra de la opinión de aquéllos, cambió los temas ya propuestos, un argumento más a favor de que la elección de los temas de los concursos no era asunto tan baladí y menos aleatorio- de construir un modelo iconográfico coherente del pasado nacional, lo que cuadra mucho más con una institución de estas características. El sistema por el que se proponían los temas -los académicos reunidos en Junta Ordinaria proponían varios sobre los que posteriormente votaban los miembros de la junta- hacía, por otra parte, casi imposible este carácter aleatorio, favoreciendo, por el contrario, un claro de sesgo ideológico, que es el que aquí va a ser analizado, obviando las características formales de las obras presentadas a los concursos, en general muy dependientes del barroco italiano tardío -Giordano, Gianquinto...- y con grandes anacronismos históricos en indumentaria y mobiliario<sup>86</sup>. Tampoco importan, de acuerdo con estos criterios, quiénes fueron

<sup>82</sup> CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, o. cit., pp. 48-49.

<sup>83</sup> CAVEDA, J., *Ibidem.*, pp. 33-34.

<sup>84</sup> Díez, J.L., "Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX", Catálogo de la Exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, 1992, p. 70.

<sup>85</sup> Para algunos ejemplos de esta intervención del monarca, que el autor atribuye a influencia directa de Floridablanca, véase BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., p. 154.

<sup>86</sup> Anacronismos cuya importancia va más allá de lo meramente anecdótico ya que estarían reflejando la ausencia de auténtico sentido histórico en el pensamiento ilustrado: para los ilustrados la naturaleza humana era una especie de realidad eterna e inmutable, al margen del tiempo y el espacio. Es esta concepción la que explicaría el uso que de las "humanidades" se hace hasta bien entrado el siglo XIX. La cultura humanística se compone, en lo esencial, de una recopilación de grandes textos de la antigüedad clásica capaces de proporcionar las claves



los ganadores de estos concursos, ni los cuadros, dibujos<sup>87</sup> y relieves en sí<sup>88</sup>, sino los temas que les fueron propuestos<sup>89</sup>.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Pintura de historia	87	85	84	82	89	91	84
Pintura religiosa	6	7	3	14	5	3	8
Pintura alegórica	5	7	13	0	3	3	4
Pintura mitológica	2	1	0	4	3	3	4

**Cuadro nº 1.** Presencia de los diferentes géneros en los concursos de la Academia. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de temas propuestos en cada apartado desde el concurso de 1753 hasta el de 1805, incluyendo tanto escultura como pintura.

Lo primero que llama la atención al analizar los temas propuestos en los concursos de la Academia es la abrumadora hegemonía de los asuntos históricos en detrimento de los tradicionalmente más cultivados: religiosos, mitológicos y alegóricos. Si consideramos como pintura de historia los temas referidos al Antiguo Testamento, planteados siempre como cuadros históricos, los temas no históricos tienen una presencia prácticamente despreciable, en torno al 10-15% (ver cuadro nº 1). Esto supone ya por sí solo una auténtica revolución iconográfica, una avalancha de imágenes profanas que harían tambalearse la imagen mental que del mundo se hacían las clases cultivadas del siglo XVIII. Lo que está reflejando esta distribución de temas es

y tópicos para pensar el mundo; lo que supone aceptar la idea de que éste no cambia, de que en realidad no hay historia. Para el uso de los textos clásicos como base de la enseñanza sigue siendo útil el temprano estudio de Durkheim sobre la evolución pedagógica en Francia (DURKHEIM, É., *L'Évolution pédagogique en France*, París, 1938).

<sup>87</sup> La prueba de repente consistía en un dibujo sobre papel.

<sup>88</sup> La mayoría de los ejercicios premiados se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para estos cuadros y dibujos, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964; y AZCÁRATE LUJÁN, I., DURÁ OJEA, M.V. y RIVERA NAVARRO, E., "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, 1988, pp. 363-478. También, a modo de ejemplo, *Los Premios de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Cat. Exp.), Oviedo, 1991, donde se reproducen algunos de ellos (la exposición tuvo un carácter itinerante por lo que existen catálogos con diferente lugares de edición).

<sup>89</sup> Partiendo de este criterio, no se va a distinguir entre los temas propuestos para los premios de pintura y los de escultura, ya que estos últimos representan escenas modeladas en alto relieve que, desde el punto de vista iconográfico, en nada se distinguen de aquéllas. Sobre los temas de los relieves sigue siendo interesante un temprano estudio de Rocher Jordá (ROCHER JORDÁ, F. de P., "Los bajo relieves de la galería de Poniente del Museo del Prado", *Coleccionismo*, VII, 1919, pp. 152-155 y 187-192) en el que aparecen tanto los temas propuestos en las diferentes fases de los premios de escultura como los ganadores de cada uno de ellos.

un cambio de paradigma mental: la historia sustituye a la alegoría, a la mitología y a la religión como lenguaje de análisis y de conocimiento del mundo.

Esta interpretación del mundo mediante un lenguaje historiográfico posee, además, un claro sesgo antiuniversalista. Los lenguajes religiosos, alegóricos o mitológicos remítan siempre a un ámbito universal, entendiendo aquí universal en el sentido restringido de europeo: los puntos de referencia eran compartidos por el conjunto de la cultura europea. Mientras, el histórico tiende a hacerlo a un ámbito local: los puntos de referencia son compartidos únicamente por una colectividad nacional o protonacional. Esto se ve de forma muy clara en el hecho de que la mayoría de los temas de historia propuestos lo sean sobre hechos de la historia nacional española, sucesos que nada decían a alguien socializado fuera del contexto nacional español.

El uso de un lenguaje histórico actúa en un doble sentido: por una parte ese lenguaje es sólo comprensible para una colectividad; pero, por otra, la utilización de ese lenguaje dentro de dicha colectividad supone un proceso de alfabetización, de homogeneización para el conjunto de sus miembros que contribuirá a generar un sentimiento de diferencia frente a otras colectividades.

### 2.2.1. LA FILIACIÓN NACIONAL.

La primera función de esta iconografía de la historia nacional propuesta por la Academia consiste en acotar la historia de la nación, los límites espacio-temporales de ésta, y determinar qué épocas han tenido un mayor peso en la configuración de sus características más genuinas. La preferencia por determinadas épocas históricas significa una identificación con el espíritu asociado a dichas épocas, que a su vez representarían las características esenciales del espíritu nacional.

	*Porcentaje temporal	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Historia Antigua	35	27 (0,78)	24 (0,70)	27 (0,76)	18 (0,51)	31 (0,89)	33 (0,95)	25 (0,71)
Visigodos	10	18 (1,80)	20 (2,00)	17 (1,70)	27 (2,70)	15 (1,50)	17 (1,70)	12 (1,20)
Edad Media	37,5	38 (1,02)	37 (0,98)	33 (0,88)	45 (1,20)	41 (1,08)	33 (0,89)	62 (1,5)

Reyes Católicos	2,5	8 (3,20)	12 (4,80)	13 (5,20)	9 (3,60)	3 (1,20)	4 (1,66)	0 (0,00)
Austrias	10	1 (0,10)	0 (0,00)	0 (0,00)	0 (0,00)	3 (0,30)	4 (0,40)	0 (0,00)
Siglo XVIII	5	4 (0,80)	8 (1,60)	10 (2,00)	0 (0,00)	0 (0,00)	0 (0,00)	0 (0,00)

**Cuadro n° 2.** Peso de los diferentes periodos históricos en los temas propuestos para los premios de la Academia. Se incluyen los de las pruebas de pensado y los de repente, tanto en escultura como pintura. Se excluyen los de tercera medalla, ya que se refieren siempre a una persona aislada y no a la reconstrucción de un hecho histórico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cada apartado. Las cifras entre paréntesis indican índices de correlación, por debajo de 1 es una correlación negativa, menor representación de la que correspondería cronológicamente, y por encima de uno positiva, mayor representación de la que correspondería cronológicamente. Se consideran únicamente los asuntos de tema español.

\* Indica el peso relativo de cada periodo atendiendo únicamente a su duración temporal. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total temporal cubierto por los temas propuestos, referidos a España. El apartado de Historia Antigua está calculado sobre un total de siete siglos; el de los Visigodos de dos; el de la Edad Media de siete siglos y medio, no se incluye la época visigoda; el de los Reyes Católicos, medio siglo; el de los Austrias, de dos; y el del siglo XVIII, de uno.

Los periodos históricos con índices de correlación mayores, superior a uno, son : Reyes Católicos (3,2), Visigodos (1,80) y Edad Media (1,02); todos los demás periodos tienen índices de correlación claramente negativos, especialmente la época de los Austrias, que da el más bajo de todos, con gran diferencia sobre los demás (0,1).

Llaman la atención una serie de variaciones con respecto a lo que ocurrirá en el siglo XIX, especialmente el alto valor otorgado a la época visigoda y la escasa presencia de los Austrias y los sucesos contemporáneos, siglo XVIII, justo lo contrario de lo que ocurrirá en el siglo siguiente. Por lo que se refiere a lo primero, parece clara la consideración en el imaginario dieciochesco de los visigodos como la primera monarquía española, algo que comenzará a ser puesto en cuestión en el siglo XIX, más proclive a retrotraer la fundación de la nación española a Pelayo y Covadonga; en el caso de los Austrias sería sintomático de la tendencia de los Borbones españoles a no integrar a esta monarquía en su árbol genealógico, cosa que no ocurre con respecto a los Reyes Católicos, considerados ya por muchos escritores del Setecientos como un auténtico mito nacional; la relativamente escasa presencia de sucesos contemporáneos, es especialmente representativa de una idea de nación fundamentada más en un pasado compartido que en una nación como proyecto de futuro, no hay que olvidar que estamos todavía en una idea de nación modelo antiguo régimen.

El siglo XVIII utiliza el término *nación* en un sentido naturalista, biológico, muy cercano al original latino de *estirpe*, nacido de la misma sangre. Esto en el plano histórico lleva a considerar como españoles a todos los nacidos de sangre "española", incluso en épocas muy

anteriores a la configuración de una identidad española; aunque tampoco se debe llevar esta extrapolación demasiado lejos: esto funciona para determinadas épocas histórica, la antigüedad clásica, por poner un ejemplo, pero no para otras, los musulmanes peninsulares, por poner otro. Es una filiación de consanguinidad selectiva.

#### 2.2.1.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA.

La presencia de la Historia Antigua, principalmente romana, es, a pesar de un índice de correlación relativamente bajo, inferior a uno (ver cuadro nº 1), suficientemente significativa como para que pueda ser considerada como uno de los elementos integrantes básicos del árbol genealógico de la nación española. No cabe ninguna duda de que en la imagen propiciada por la Academia, acorde con la que por la misma época difunde la historiografía y con la concepción naturalista de la nación a la que se acaba de hacer referencia, son españoles todos los nacidos en la península Ibérica, no importa en que época. De hecho, los concursos de la Academia pondrán especial cuidado en resaltar, de forma explícita, la condición de españoles de los personajes cuyos hechos eran propuestos como tema; la coletilla de "español" junto al nombre del personaje se repite una y otra vez en las diferentes convocatorias.

Como ocurre en los demás periodos históricos, esta presencia de la época clásica aparece claramente sesgada, centrándose en unos pocos elementos que parecen prefigurar, ya desde sus orígenes, una serie de rasgos consubstanciales al ser nacional, principalmente el cristianismo y el amor a la independencia.

Los primitivos cristianos "españoles" ocupan un lugar relevante en esta imaginaria nacional, que mostraría así la temprana vocación cristiana de la nación española. Aparece este tema por primera vez en el segundo Concurso de la Academia, el de 1754:

Probo y Xantipe su mujer Españoles, habiendo hospedado en su casa al apóstol San Pablo, aparecen en su rostro estas palabras con letras de oro: PABLO PREDICADOR DE CHRISTO, y arrodillándose a sus pies le piden les enseñe el camino de la vida<sup>90</sup>.

Vuelve a aparecer en el de 1756:

<sup>90</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 22 de Diciembre de 1754*, Madrid, 1755.

Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita, después de haber padecido en el día antecedente una derrota, se le aparecen armados a caballo San Juan Evangelista y San Felipe Apostol, y le exhortan a la Batalla, que ganó el día siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año 394<sup>91</sup>.

En el de 1757:

El Emperador Teodosio, español, va a entrar en el templo de Milán, se lo impide su Arzobispo San Ambrosio, a vista de toda la Corte hasta que hiciese penitencia por el estrago ejecutado de su orden en Tesalónica, y el Emperador se resigna y le obedece religiosamente Año de 390<sup>92</sup>.

En el de 1763:

Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar<sup>93</sup>.

Y en el de 1766:

El martirio de los santos niños Justo y Pastor en Alcalá a vista del Tirano, acompañado de su Corte<sup>94</sup>.

Lugar especial ocupa la cristianización de España por el apóstol Santiago, tenido por un hecho rigurosamente histórico. La única vez que el tema aparece en un concurso de la Academia, el de 1763, lo hace con uno de los episodios más legendarios, de milagrería medieval, de toda la, ya de por sí bastante ayuna de bases historiográficas, historia de la presencia del apóstol en España, el del traslado de los restos del apóstol hasta Galicia y los avatares que sufrieron hasta recibir sepultura en Compostela. El que se elija justamente este episodio mostraría hasta qué punto el Estado dieciochesco español no estaba dispuesto a poner en cuestión ni uno solo de los aspectos de lo que se había configurado a lo largo del tiempo como uno de los mitos nacionales básicos: el de la vinculación de Santiago con España -recuérdese, todavía en el siglo anterior, el agrio debate sobre la sustitución en el patronazgo de España de Santiago por Santa Teresa, debate en el que es significativo que uno de los más virulentos defensores de Santiago sea precisamente Quevedo, cuyo carácter de intelectual protonacionalista merecería un análisis más detenido que el que aquí se le puede dedicar-. Volviendo a los Concursos de la Academia, en el de 1763 se propone para la prueba de pensado de escultura el siguiente asunto:

---

<sup>91</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución... 1754*, Madrid, 1755.

<sup>92</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta general de 6 de febrero de 1757*, Madrid, 1757.

<sup>93</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general De 3 de Junio de 1763*, Madrid, 1763.

<sup>94</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 3 de Agosto de 1766*, Madrid, 1766.

Al repasar el Puente del Río Tambre los nueve discípulos de Santiago (que habían conducido el Cuerpo del glorioso Apóstol á Galicia) el gobernador y naturales del País armados los persiguen. Imploran el auxilio divino; se rompe el Puente, y caen precipitados al Río los Idolatras<sup>95</sup>.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Primeros cristianos	30	40	37	50	20	25	0
Numancia	20	30	25	50	10	12	0
*Emperadores españoles	20	10	12	0	30	25	50

**Cuadro nº 3.** Importancia relativa de los diferentes temas de Historia Antigua. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de temas sobre Historia Antigua propuestos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\* Algunos de los temas de este grupo están incluidos también en el de Primeros Cristianos.

La heroica lucha de los numantinos contra los invasores romanos será el otro tema estrella de la imagen de España y los españoles en la época antigua. Es tema habitual en la literatura del XVIII: *La Numantina* de Cadalso, obra de teatro hoy desaparecida; *Numancia destruida* de López de Ayala, una tragedia impresa en 1775 y representada por primera vez al público en 1778:... Esta última una claro alegato protonacionalista y hasta patriotero, que no debió de ser ajeno a su éxito, en el que se establece una clara continuidad histórica entre los numantinos, y el Estado absolutista borbónico, algo, no por habitual, menos delirante desde la mera racionalidad histórica. Continuidad que lleva a que Megara -uno de los héroes numantinos en la tragedia de López de Ayala- a predecir, en medio de un largo discurso declamatorio previo al momento en que se arroja a la hoguera, una futura venganza de los "españoles" contra los romanos por lo hecho en Numancia:

Ni mi alma descansa hasta que tiempo  
 llegue en que altiva España por vengarnos  
 con su pie vencedor la oprima el cuello.  
 Vendrá este tiempo, llegará este día,  
 o su justicia faltará a los cielos<sup>96</sup>.

En pintura aparece por primera vez en el Concurso de 1754:

<sup>95</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763. Madrid, 1763.

<sup>96</sup> LÓPEZ DE AYALA, I., *La numancia destruida*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, 1970, p. 151.

Scipión, acompañado de dos soldados, admirado a vista de la hoguera en que se abrasaron los Numantinos<sup>97</sup>.

#### Vuelve a aparecer en el de 1760:

Reprobadas por el Senado Romano las paces que su Cónsul Cayo Hostilio Mancino hizo con los de Numancia para salvar su Ejército, Publio Lucio Furio su sucesor lo entrega desnudo y atado; pero los Numantinos llenos de generosidad y compasión no le admiten, cierran las puertas de su Ciudad, y se disponen a sufrir el sitio. Se convino había de esculpirse este suceso en un plano de barro de cinco quartas de ancho y tres de alto<sup>98</sup>.

#### En el de 1799:

El Senado Romano envió a la España Citerior para hacer la guerra a Numancia al Cónsul P. Furio Filón, mandándole entregase solemnemente a los numantinos al Cónsul C. Hostilio Mancino, por haber hecho con aquellos una paz vergonzosa, y sin ordenes del Senado. Ejecutolo Furio, poniendo a Mancino junto a las puertas de la Ciudad desnudo en carnes, y atadas las manos atrás: espectáculo que fue muy doloroso á los mismos romanos, y a los numantinos, quienes no quisieron sin embargo recibirle. Florián de Ocampo, Crónica de España, tom 2, lib. 8, cap. 6.<sup>99</sup>

#### Y en el de 1802:

Acosados cruelmente los Numantinos de la hambre, y habiéndoles frustrado todos los medios que tomaron para salvarse; por conclusión, pérdida toda la esperanza de remedio, se determinaron a acometer una memorable hazaña, esto es, que se mataron a sí y a todos los suyos, unos con ponzoña, y otros metiéndose las espadas por el cuerpo: algunos pelearon en desafío unos con otros con igual fortuna del vencedor y vencido: pues en una misma hoguera que para esto tenían encendida, echaban al que era muerto, y luego tras él le seguía el que le quitaba la vida<sup>100</sup>.

Además de Numancia, otros episodios de la conquista romana serán elegidos como tema para los concursos de la Academia, mostrando siempre el carácter noble de los conquistadores. Es llamativo a este respecto el predominio de una imagen benevolente de la conquista; los conquistadores son vistos casi siempre como un pueblo noble y caballeroso; hay como una especie de resistencia a una interpretación exclusivamente "indigenista" de la época clásica, algo que no ocurrirá en el siglo siguiente; se asume tanto la herencia de los conquistadores como la de los conquistados. Son numerosos los episodios elegidos para los concursos con este sesgo ideológico. Así en 1763 el tema propuesto es:

<sup>97</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución... 1754*, Madrid, 1755.

<sup>98</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 28 de Agosto de 1760*, Madrid, 1760.

<sup>99</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de julio de 1799*, Madrid, 1799.

<sup>100</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de julio de 1802*, Madrid, 1802. En la Academia de Bellas Artes se conserva el ejercicio de Ribera que fue el ganador.

Luceyo Príncipe de la Celtiveria presenta a Scipion en rescate de una ilustre y hermosísima Doncella (con quien estaba tratada de casar) mucho dinero, joyas y otras riquezas; pero Scipion sin admitir cosa alguna se la entrega generosamente<sup>101</sup>.

Tema que se repite en en el de 1799, partiendo en este caso de un episodio sacado de las *Décadas* de Tito Livio y de la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo. Episodio que supone, de hecho, una exaltación del colaboracionismo con el invasor:

Después de haber tomado P. Cornelio Scipión a Cartagena con todos los rehenes que en aquella Ciudad había, se presentaron a él con una gran cantidad de oro los padres de un nobilísima, y muy hermosa doncella para rescate de su hija, la que estaba desposada con un príncipe de la Celtúberia, llamado Alucio, quien la amaba ternísimamente; pero Scipión, usando de su generosidad, entregó la doncella sin rescate alguno á sus padres y esposo, y dio a este la expresada cantidad en sobredote al que aquellos le habían de dar, de lo cual agradecio el noble español Alucio, vino después a servirle con mil y cuatrocientos caballos. Tito Livio, Decad. tom. 2, cap. 21. Impresión de Madrid, y Florián de Ocampo, Crónica gener. de España, tom. 2, lib. 6, cap. 12. Impresión de Alcalá<sup>102</sup>.

En otras ocasiones lo que se resalta es el carácter altivo y valeroso de los españoles, es el caso de uno de los temas propuestos en el Concurso de 1763:

Habiendo un Español del territorio de Osma quitado la vida a Lucio Pison, General de los Romanos, sufrió un riguroso tormento, y por no exponerse a declarar los cómplices, desembarazándose de los Soldados que le tenían preso, se mató dando con la cabeza contra una piedra<sup>103</sup>.

Son también frecuentes las referencias a los emperadores romanos españoles. En el Concurso de 1766 se propone un tema de historia romana "español" por partida doble: hace referencia, a la vez, a un emperador "español", Trajano, y a un monumento romano en suelo español, el puente de Alcántara.:

El Emperador Trajano hizo construir por su insigne Arquitecto Cayo Julio Lacer sobre el Tajo el famoso Puente que llamamos hoy de Alcántara. Concluido el puente, Cayo Julio Lacer con el favor de su amigo Curio Lacón edificó a su entrada una capilla dedicada a Trajano, y en ella sacrificó a los Dioses<sup>104</sup>.

Pero será sobre todo Teodosio, que unía al hecho de ser "español" el de ser un emperador cristiano, el emperador español de más frecuente aparición en los concursos de la Academia. A los ya citados, relacionados con la historia de los primeros cristianos, hay que añadir el tema

<sup>101</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución... 1763*. Madrid, 1763. Se conservan en la Academia los ejercicios de Juan Gálvez y Santiago Fernández.

<sup>102</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*. Madrid, 1799. En la Academia de San Fernando se conserva el ejercicio de José Ribelles.

<sup>103</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución... 1763*. Madrid, 1763.

<sup>104</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.



propuesto en pintura para el ejercicio de repente, medalla de segunda clase, del Concurso de 1754:

Un Sármeta representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos<sup>105</sup>.

Otros hechos anecdóticos, cuyo único interés parece estribar en el hecho de haber sido realizados por un español, u ocurridos en suelo español, figurarán también en los concursos de la Academia. Hechos que, a pesar de su escasa relevancia, contribuyen, sin duda, a integrar la historia del mundo clásico en una genealogía nacional. En el Concurso de 1754 fueron dos los temas propuestos referidos a españoles de la época romana:

Julio Mansueto Español, herido de muerte en la batalla de Cremona por su hijo, sequaz del partido contrario, al ir a despojarle se conocen mutuamente<sup>106</sup>.

Ubio Paciano noble Español, socorriendo con el alimento en una cesta a Marco Craso, que le recibe á la puerta de una cueva á vista de Gibraltar, donde vivía refugiado, fugitivo del furor de los Romanos<sup>107</sup>.

En el de 1772:

Julio César, viendo en Cádiz la estatua de Alejandro Magno, su spira considerando, que en la edad que Alejandro había sujetado al mundo, no había hecho el cosa digna de memoria<sup>108</sup>.

También como referidos a España se pueden considerar algunos episodios sobre la lucha entre romanos y cartagineses. Bien porque ocurran en el territorio peninsular. Es el caso de uno de los temas propuestos en el Concurso de 1766:

Anibal visita en Cádiz el Templo de Hércules y le ofrece sacrificios, implorando su protección para la guerra que iba a hacer a los Romanos<sup>109</sup>.

Tema propuesto nuevamente en el Concurso de 1796:

Habiendo prevenido Anibal un poderoso ejército con el fin de pasar a Italia a hacer guerra a los Romanos, visita en Cádiz el Templo de Hércules, a quien ofrece sacrificios por la prosperidad de la expedición<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>106</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>107</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>108</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1772. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública de 5 de Julio de 1772*, Madrid, 1772.

<sup>109</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>110</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1796. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de Julio de 1796*, Madrid, 1796.

Bien por la participación en el conflicto de “españoles”; tal como ocurre en el Concurso de 1778:

Aníbal, que con su ejército de Españoles y Africanos rompe por las asperezas de los montes, y asienta sus Reales entre las faldas de los Alpes<sup>111</sup>.

### 2.2.1.2. LA HERENCIA VISIGODA.

La España visigótica es, junto con la de los Reyes Católicos, la única época histórica, en dar índices de correlación superiores a 1 (ver cuadro nº 2), ocupando, por tanto, un lugar de privilegio en esta genealogía imaginaria de la nación española. La monarquía visigótica parece configurarse como la primera monarquía “española” en sentido estricto. El tópico goticista es de hecho uno de los más antiguos en la historiografía española, pudiéndose incluso rastrear ya en las primeras crónicas medievales, caso de la *Albeldense*, ejemplo llamativo por su precocidad.

De toda la historia visigoda, serán los episodios referidos a los monarcas los preferidos por la Academia a la hora de elegir asuntos para sus concursos. Preferencia en la que, como se verá más adelante, se refleja la identificación rey-nación presente en toda la construcción de una identidad nacional española, extraño fenómeno con ramificaciones hasta nuestros días. De entre todos los reyes visigodos, será la novelesca vida de Wamba la de presencia más habitual en los concursos académicos. Aparece, por primera vez y por partida doble, en el de 1755:

El Rey Wamba rehusando la Corona, que postrados á sus pies le ofrecen los Prelados y Grandes, hasta que amenazándole uno de estos con la espada desnuda, le precisa á admitirla<sup>112</sup>.

El rey Wamba quando entró triunfante en Toledo, conduciendo prisionero en un carro al conde Paulo y demás rebeldes de la Galia Gótica<sup>113</sup>.

Y, nuevamente y también por partida doble, en el de 1757:

Al tiempo que Quirico, arzobispo de Toledo, unge al Rey Wamba en la iglesia de S.n Pedro y S.n Pablo, sale de la caveza del Rey un vapor que se eleva como nube y en medio de él una abeja<sup>114</sup>;

<sup>111</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

<sup>112</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>113</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>114</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

El mismo Rey Wamba, ya muy anciano, entrega el Cetro Corona y Vestiduras Reales a Ervigio, y se retira al Monasterio de Pampliega<sup>115</sup>.

Más episódica, pero importante en conjunto, es la aparición de otros monarcas visigodos. Es el caso de Suintila, presente en el Concurso de 1756:

Suintila, Rey de España, a la orilla del mar y a la Cabeza de su Ejército obliga al Patricio y General de los Emperadores de Oriente a que dejando para siempre la península se embarque con todas sus tropas. Año 624<sup>116</sup>.

Y de Chindasvinto, en el de 1760:

Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta al Rey Chindasvinto en su Palacio de Toledo el libro de Los Morales de San Gregorio Papa, que había copiado prodigiosamente en Roma<sup>117</sup>.

El caso de San Hermenegildo resulta un tanto particular pues, aunque no rey, unía en su persona la doble condición de miembro de la familia real y santo mártir, lo que le convirtió en símbolo máximo de una cierta idea de España, vinculada a la legitimidad dinástica y al carácter cristiano. De hecho, ya su canonización, en los albores del inicio de la nacionalización en España -fue canonizado durante el reinado de Felipe II- parece obedecer a un intento, consciente, de santificación de la familia real española, intento que quedaría plenamente asentado con la canonización de un monarca efectivo, Fernando III el Santo, en 1671. Todo esto explicaría la frecuente presencia del hijo de Leovigildo en los concursos, así como por otra parte la ausencia, salvo relacionado con su hijo, de su padre, uno de los monarcas visigodos de mayor importancia real en la historia de esta monarquía en España. Presencia que casi parece como si quisiera desarrollar un programa iconográfico completo con los episodios más significativos y relevantes de su vida: la conversión al cristianismo, Concurso de 1754:

El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de su Esposa Ingúndis abjurando el Arrianismo recibe el santo Sacramento de la Confirmación de mano de su tío San Leandro Arzobispo de Sevilla<sup>118</sup>.

El repudio paterno, Concurso de 1756:

---

<sup>115</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>116</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>117</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>118</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*. Madrid, 1755.

El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de Recaredo, su hermano, y del Rey Leovigildo, su padre, de orden de este y en odio de la Religión Católica es despojado de sus Reales Vestiduras, y al mismo tiempo se le viste el humilde traje de mendigo. Año 578<sup>119</sup>.

**Y, finalmente, su martirio, Concurso de 1757:**

San Hermenegildo, Rey de España, es degollado en la cárcel en odio de la religión católica de orden de su padre Leovigildo<sup>120</sup>.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Wamba	25	37	40	33	0	0	0
San Hermenegildo	25	25	20	33	25	25	0
San Ildefonso	25	37	40	33	0	0	0

**Cuadro nº 4.** Importancia relativa de los diferentes ciclos visigodos. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de temas visigodos propuestos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

La vida y milagros de San Ildefonso, que contaba con numerosos antecedentes en la pintura religiosa del barroco, aparecerá también de forma frecuente en los concursos de la Academia, aunque en este último caso con un claro sesgo historicista. En dos ocasiones es propuesto el tema de la aparición de Santa Leocadia al arzobispo toledano. En el Concurso de 1757, los aspirantes a la medalla de primera clase de pintura tuvieron que desarrollar, en el ejercicio de pensado, el tema de:

San Ildefonso, arzobispo de Toledo, cortando con la espada del Rey Recesvinto una parte del velo de Santa Leocadia que se volvía a su sepulcro después de haberse manifestado al Santo Arzobispo, al Rey y a la Corte en su día y al tiempo en que se estaba celebrando su fiesta. Año de 660<sup>121</sup>.

Y en el de 1790, también para medalla de primera clase y pensado, pero en pintura:

Santa Leocadia, que en su Basílica de Toledo se levanta de el Sepulcro, y en presencia del Rey Recesvinto, y otros circunstantes le dice a San Ildefonso: por ti vive la gloria de mi señora. El Santo Arzobispo corta parte del velo, que pende de la cabeza de la Santa, con un cuchillo que para este efecto le dio el Rey<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>120</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>121</sup> *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>122</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790*, Madrid, 1790.

La imposición de la casulla por la Virgen, éste sí un tema barroco sin más, será propuesto en una sola ocasión, Concurso de 1760:

La Virgen Santísima asistida de los Angeles aparece a San Ildafonso en su iglesia de Toledo y le pone la casulla<sup>123</sup>.

También, aunque no estrictamente un tema visigodo pero sí relacionado, se puede incluir en este grupo el tema propuesto en el ejercicio de pensado para medalla de segunda clase de pintura del Concurso de 1793:

Persiguiendo Totila, Rey de los Ostrogodos, a San Laureano, Obispo Metropolitano de Sevilla, envía en su seguimiento unos soldados para que le quitasen la vida; y habiéndole alcanzado cerca de Marsella, lo degollaron<sup>124</sup>.

### 2.2.1.3. LA TRADICIÓN CRISTIANO-MEDIEVAL. LA HEGEMONÍA CASTELLANA.

La Edad Media da un índice de correlación relativamente alto, en torno a uno, sólo por debajo de visigodos y Reyes Católicos, los dos periodos estrella de la iconografía historicista del XVIII. Fenómeno que, al margen de lo aquí tratado, debería llevar, posiblemente, a replantearse la idea del descubrimiento de la Edad Media como fenómeno decimonónico y a considerar, como alternativa, la aparición muy temprana de una sensibilidad prerromántica: el predominio de los temas medievales sería fruto de un cambio de sensibilidad estética, que tendría su culminación en el siglo XIX pero que hundiría sus raíces en el XVIII -el gusto por las ruinas, por los episodios caballerescos y por los paisajes "románticos" (en el sentido de pintorescos) es muy temprano en algunos países europeos<sup>125</sup>-. En todo caso, el filomedievalismo estético de algunos ilustrados españoles es más que evidente -piénsese en Jovellanos y sus estudios sobre la catedral de Oviedo o sus reflexiones sobre el castillo de Bellver y la catedral de Mallorca<sup>126</sup>-, incluso, fueron ellos los primeros en utilizar en castellano el término *Edad Media*.

---

<sup>123</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>124</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 20 de agosto de 1793*, Madrid, 1793.

<sup>125</sup> Especialmente en Inglaterra, los supuestos poemas de Ossian, claves en el origen del gusto romántico por el mundo no clásico, fueron publicados en pleno siglo XVIII, y con un éxito inmediato, prueba, sin duda, de que los gustos del público hacia tiempo que iban por ese camino. Las relaciones de los ilustrados españoles con el mundo anglosajón es un asunto poco estudiado, historiográficamente se ha privilegiado la filiación francesa de la Ilustración española, y que, quizás, podría arrojar alguna luz sobre este tema.

<sup>126</sup> Pero no sólo, la fascinación por la arquitectura medieval de Jovellanos puede rastrearse a lo largo de toda su obra. Por ejemplo en el discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de la

Por lo que se refiere a los concursos de la Academia, la Edad Media aparece identificada con unas pocas imágenes arquetípicas en torno a las que girarán la mayoría de los temas propuestos, fundamentalmente la Reconquista y episodios de la vida de los monarcas castellanos.

Como rasgo más significativo de la genealogía nacional en la Edad Media hay que señalar la preeminencia otorgada a la línea astur-leonés-castellana, la única a través de la que parece transmitirse la legitimidad nacional visigótica hasta la monarquía de los Reyes Católicos. Rasgo que como se verá en su momento, se mantendrá incluso durante el siglo siguiente. Estaríamos ante la primera y precoz plasmación de la imagen de una nación, construida sobre unos límites administrativos, pero en torno a un grupo "étnico" -el de la nobleza castellana- al que se asimilarían el resto de los grupos dirigentes.

Este temprano filocastellanismo iconográfico, auspiciado además por una institución estatal como la Academia, sería la plasmación plástica de la necesidad, teorizada con especial insistencia por Smith<sup>127</sup>, en el proceso de construcción nacional de un núcleo étnico homogéneo capaz de articular la identidad del grupo nacional-estatal, el sustrato castellano en el caso español.

Ya en el concurso de 1753, el primero de los celebrados se propone como tema para el ejercicio de pensado, para medalla de primera clase de pintura:

La elección de Don Pelayo por Rey de España<sup>128</sup>.

Pocas dudas deja este enunciado sobre la consideración de Don Pelayo, no como monarca de un oscuro reino medieval, sino como continuador de la tradición visigótica y de la legitimidad

distribución de premios del año 1781, en el que nos encontramos afirmaciones como: "Pero sobre todo es admirable [se refiere a la arquitectura gótica] en los Templos. ¡Qué suntuosidad! ¡Qué delicadeza! ¡Qué seriedad tan augusta no admiramos todavía en las célebres Iglesias de Burgos, de Toledo, de León, y Sevilla! Parece que el ingenio de aquellos artistas apuraba todo su saber para idear una morada digna al Ser Supremo. Al entrar en estos templos el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia que apoderándose de su espíritu lo dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas" ("Oración de Don Gaspar de Jovellanos, Académico de Honor" en *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1781*, Madrid, 1781). Aunque estos elogios son matizados más adelante, al criticar la falta de orden y medida del estilo gótico, no dejan de resultar bastante desmesurados en alguien educado en el gusto neoclásico; y, lo que es más importante, son elogios que podían haber sido escritos, sin cambiar ni una sola coma, por cualquiera de los románticos posteriores.

<sup>127</sup> Para esta teoría de Smith, SMITH, A., "State Making and National-Building" en HALL, J.A. (ed.), *States and History*, Nueva York, 1987.

<sup>128</sup> *Relación de la Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. y repartidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los Discípulos de las tres Nobles Artes en 1753*, Madrid, 1753.

dinástica española en su conjunto; eslabón que mantiene la continuidad nacional española. A pesar de todo, la proclamación de Pelayo en Covadonga no posee todavía el carácter fundacional que adquirirá más tarde, privilegio reservado en el siglo XVIII a los monarcas visigodos. Esto explicaría, quizás, que sea ésta la única ocasión en que aparezca, aunque la popularidad del tema, a pesar de todo, debió de ser alta, con o mostraría el que unos pocos años más tarde, 1769, Jovellanos escriba su *Pelayo*.

Más representativo aún de este filo-castellanismo que la consideración de Pelayo como rey de España resulta el hecho de que ni uno solo de los temas propuestos haga referencia a hechos o personajes de la corona aragonesa; si lo hacen algunos episodios de la reconquista portuguesa, aunque llevados a cabo por reyes castellanos.

La Reconquista -lo mismo ocurrirá en el siglo XIX- se convierte en la imagen por excelencia de toda la Edad Media: casi un cuarenta por ciento de los temas propuestos sobre asuntos medievales se refieren a episodios de la Reconquista (ver cuadro nº 5).

La conquista de Sevilla por Fernando III, que unía en un mismo episodio histórico Reconquista, ayuda divina, monarca santo y "recuperación" de una de las ciudades emblemáticas del reino, se convierte en uno de los temas recurrentes de los premios de la Academia. En el Concurso de 1757, los aspirantes a medalla de segunda clase de pintura tuvieron que desarrollar, prueba de pensado, el tema de:

El Rey de España, San Fernando, teniendo sitiada a Sevilla, entra sin ser visto de los moros guiado por un ángel hasta la mezquita donde estaba la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en cuya presencia hizo oración. Año 1248<sup>129</sup>;

escena que evocaba, tanto el arrojo y piedad del rey, como la intercesión de la Virgen en la toma de la ciudad.

En la prueba de repente de ese mismo año y nivel el tema propuesto fue:

S.n Fernando, Rey de España, no admite los vasos sagrados que en nombre del clero del Reyno le presenta uno de sus obispos en el cerco de Sevilla<sup>130</sup>;

donde nuevamente se vuelve a hacer hincapié en la piedad real.

En el concurso de 1760, prueba de repente para los aspirantes a medalla de segunda clase de pintura, se resalta, una vez más, la intercesión divina en apoyo del rey Santo:

---

<sup>129</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>130</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad<sup>131</sup>.

El mismo tema será propuesto nuevamente en el Concurso de 1784, prueba de pensado, a los aspirantes a medalla de segunda clase:

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella Ciudad, animándole a su conquista<sup>132</sup>.

Pero, en la imagen creada por la Academia, la participación de Fernando III en la empresa de la Reconquista no se reduce a la de la ciudad de Guadalquivir. En el Concurso del año 1760, los aspirantes a la medalla de primera clase de pintura tuvieron que desarrollar en la prueba de pensado el tema de:

El Santo Rey Don Fernando acompañado del Arzobispo de Toledo D. Rodrigo, de los Maestres de Santiago, Calatrava y Alcántara, de muchos Ricos-hombres y gran parte de sus tropas, recibe en Sierra Morena de los embajadores de Mahomad Rey de Baeza, el vasallaje que le ofrece este Rey con varios presentes y víveres para el Ejercito<sup>133</sup>.

En el de 1778, los de segunda clase de escultura, también en la prueba de pensado,:

El Santo Rey D. Fernando, que estando en el cerco de Jaén admite á besar su mano al Rey Moro de Granada, quien se declara su feudatario, y le entrega la ciudad<sup>134</sup>.

La legendaria intervención de Santiago a favor de los españoles en la batalla de Clavijo, aparece también en una sola ocasión en los temas propuestos por la Academia. Los aspirantes a medalla de segunda clase de escultura del año 1766 tuvieron que desarrollar, en la prueba de repente, el siguiente pasaje:

Durmiendo el Rey Don Ramiro la noche que precedió a la batalla de Clavijo, se le aparece el Apóstol Santiago; y apretándole la mano, le conforta para la batalla y le promete la victoria<sup>135</sup>.

Resulta significativo el que, frente a lo que había ocurrido con los cuadros anteriores sobre el mismo tema, donde Santiago aparece siempre irrumpiendo con su caballo blanco en pleno fragor de la batalla, se elija el aspecto menos fantástico del asunto -resulta bastante más verosímil la aparición del apóstol en sueños que su posterior intervención en la batalla blandiendo una espada-, lo que tiende a acentuar su carácter de pintura histórica en detrimento del meramente religioso; algo importante en un tema tan manido por la pintura religiosa anterior.

---

<sup>131</sup> *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>132</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 17 de Julio de 1784*, Madrid, 1784.

<sup>133</sup> *Distribución...1760*, Madrid, 1760. Se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando los cuadros de Andrés Ginés de Aguirre y Lorenzo Quirós.

<sup>134</sup> *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

<sup>135</sup> *Distribución...1766*. Madrid, 1766.



En una sola ocasión, Concurso de 1756, aparece entre los temas propuestos por la Academia uno de los que, posteriormente, en el siglo XIX, se convertirá en uno de los grandes mitos nacionales sobre el ser español: la hazaña de Guzmán el Bueno en los muros de Tarifa:

Teniendo los Moros sitiada á Tarifa, para obligar al insigne Alonso de Guzmán el Bueno a entregarla, le amenazaron que darían muerte a su hijo único, que tenían prisionero; y el generoso Guzmán da una prueba tan heroica de su fidelidad, que les arroja desde el Muro su cuchillo<sup>136</sup>.

En otras ocasiones son irrelevantes episodios de la Reconquista los propuestos a los candidatos, pero que, al margen de su carácter anecdótico, sirven para reafirmar la idea de la Reconquista como empresa nacional española. Es el caso del que los aspirantes a la medalla de primera clase de escultura tuvieron que desarrollar en la prueba de repente del Concurso de 1755, aunque aquí el tema adquiere una cierta importancia significativa, ya que, no sólo mostraba la protección divina a los españoles, importante en esta idea de construcción de una nación cristiana, sino que, además, al representar un episodio prácticamente calcado de uno del Antiguo Testamento, establecía una especie de paralelismo entre los israelitas, viejo pueblo elegido, y los españoles, nuevo pueblo elegido. El tema propuesto fue:

El Maestre de la Orden de Santiago Don Pelay Pérez Correa en la Batalla que dio a los Moros en la falda de Sierra Morena, llevándolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche, fe malograría la victoria, exclamó a nuestra señora, diciendo SANTA MARIA DETEN TU DIA. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol; y a su luz consiguió el Maestre una completa victoria<sup>137</sup>.

Carácter también anecdótico tienen el propuesto en la prueba de pensado, para medalla segunda clase de pintura, del Concurso de 1760:

El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de Diacono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte<sup>138</sup>.

El de la prueba de repente, para medalla de primera clase de pintura, del Concurso de 1769:

La toma de Setubal por el Rey don Fruela, y entrega de ella por el Alcayde de la fortaleza permitiéndole sacar los bienes muebles<sup>139</sup>.

Y el de la prueba de pensado, para medalla de segunda clase de escultura, del Concurso de 1802:

---

<sup>136</sup> Prueba de repente de escultura para medalla de segunda clase. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>137</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>138</sup> *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>139</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando En la Junta general de 12 de Julio de 1769*, Madrid, 1769.

Asaltan los Españoles la Ciudad de Lisboa en Portugal, que estaba defendida por los Moros, y consiguen la victoria a presencia del Rey Don Alonso el VII<sup>140</sup>.

Interesantes estos dos últimos por lo que suponen de integración de la historia medieval portuguesa en una iconografía nacional española.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Reconquista	50	33	30	40	80	100	60
*Fernando III	23	7	10	0	50	40	60
Cid	12	13	20	0	10	20	0
**Fernando I	12	13	20	0	10	20	0
***Alfonso el Casto	8	0	0	0	18	33	0

**Cuadro nº 5.** Importancia relativa de los diferentes ciclos medievales. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema medieval. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\* Todos los de este grupo están también incluidos en el de Reconquista.

\*\* Uno de este grupo está incluido también en el de El Cid.

\*\*\* Alguno de los de este grupo están incluidos también en el de Reconquista.

El Cid es, por encima incluso de la mayoría de los reyes medievales, uno de los personajes de la Edad Media de más frecuente aparición en los concursos de la Academia, iniciando una presencia iconográfica que se mantendrá viva y hegemónica durante la mayor parte del siglo siguiente. Prácticamente la totalidad de los episodios más significativos de su vida aparecerán en un momento u otro como tema de alguna de las pruebas: el momento de ser armado caballero:

El Rey Don Fernando el Grande arma Caballero al Cid Rui Diaz de Vivar<sup>141</sup>;

la reconciliación con Alfonso VI:

<sup>140</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública* MIRAR, Madrid, 1802.

<sup>141</sup> Prueba de pensado de escultura para medalla de segunda clase, Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

Los Capitanes del Cid Rui Díaz, que presentan al Rey D. Alfonso VI. a vista de su Corte treinta Moros ricamente vestidos, treinta caballos enjaezados con alfanjes pendientes de los arzones, como primicias de los despojos ganados a los Moros por el Cid, y el Rey los admite benignamente<sup>142</sup>.

#### y el encuentro con sus hijas tras la afrenta de Corpes:

El Cid Campeador sale de Valencia acompañado de sus vasallos moros, y de los hijosdalgos castellanos de su meznada, y se encuentra a sus hijas Doña Elvira y Doña Sol que venían heridas y maltratadas, habiéndolas abandonado sus maridos los infantes de Carrión<sup>143</sup>.

#### El monarca castellano Fernando I será tema de los concursos de la Academia en tres ocasiones. Una representando su muerte:

El Rey de Castilla Don Fernando el Primero, sintiéndose cercano a la muerte en la Iglesia de San Isidro de León, se despoja de sus vestiduras y ornamentos Reales, y los sacrifica a Dios<sup>144</sup>.

#### Otra el momento en que arma caballero al Cid:

El Rey Don Fernando el Grande arma Caballero al Cid Rui Díaz de Vivar<sup>145</sup>.

#### Y una última como responsable del traslado de las reliquias de San Isidoro de Sevilla a León, episodio éste extraído de la *Historia General de España* de Mariana.:

Habiéndose encontrado el cuerpo de San Isidoro Arzobispo de Sevilla, por revelación del mismo Santo al obispo Alvito, mandó Don Fernando I llevarlo a León: y avisado el Rey de que llegaba ya cerca de la ciudad, salió a recibir la santa Reliquia, acompañado de sus hijos, del Clero, y de un numeroso pueblo: siendo tanta la devoción del Rey, que el mismo, y sus hijos descalzos tomaron las andas sobre sus hombros y las llevaron hasta entrar en la Iglesia de San Juan de León. Mariana, *Historia de España*, tom. I, lib. 9, cap. 3, impresión de Ibarra<sup>146</sup>.

#### En dos lo será Alfonso el Casto. Una, la ya citada sobre su acceso al trono:

El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de Diacono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte<sup>147</sup>.

#### Y otra, recibiendo de mano de los ángeles una cruz para la iglesia de Oviedo:

---

<sup>142</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

<sup>143</sup> Prueba de pensado para medalla de primera clase de escultura. Concurso de 1805. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 27 de Julio de 1805*, Madrid, 1805.

<sup>144</sup> Prueba de pensado de escultura, medalla de primera clase, Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

<sup>145</sup> Prueba de pensado de escultura, medalla de segunda clase, Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

<sup>146</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

<sup>147</sup> *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

El Rey Don Alonso el Casto, reedificada suntuosamente la iglesia de Oviedo, deseaba colocar en ella una Cruz preciosa; y condescendiendo Dios a sus santos deseos, le envió una por mano de Angeles, la que recibe el rey postrado, y acompañado por algunos de su Corte en el mismo Templo<sup>148</sup>.

Además de éstos, son numerosos los hechos referidos a la Edad Media que figuraron, aunque fuese en una sola ocasión, entre los temas propuestos en los concursos de la Academia, generalmente episodios referidos a las vidas de los diferentes reyes castellanos, pero no sólo. Temas que contribuyeron, sin duda, a mantener viva la presencia de una tradición medieval en la vida nacional.

En el de 1756 son propuestos un tema sobre la vida de Ordoño I:

Adolfo, Obispo de Santiago, en hábito Pontifical a vista del Rey Don Ordoño Primero y de su Corte, por una iniqua acusación es expuesto a un furioso Toro; pero este (manifestando Dios con este prodigio la inocencia del Santo Prelado) olvidando su ferocidad se postra a sus pies. Año de 857<sup>149</sup>.

y otro sobre la Pedro I, cuya tormentosa vida le convertirá en uno de los personajes favoritos de la posterior pintura de historia decimonónica:

Los dos Reyes de Castilla Don Henrique y Don Pedro luchando, y Beltrán Claquín ayudando a Don Henrique<sup>150</sup>.

En el de 1766 le toca el turno a Alfonso X:

Marta, Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al rey D. Alonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Soldán de Egipto el rescate del emperador Balduino su marido; y el monarca Español manda darle toda la suma<sup>151</sup>.

En el de 1769 a Alfonso XI:

La coronación del Rey Don Alfonso XI. y de la Reyna Doña María, su mujer, en la Iglesia del Monasterio de las Huelgas de Burgos<sup>152</sup>.

En el de 1793 a Juan I y Alfonso VII:

<sup>148</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*. Madrid, 1793.

<sup>149</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>150</sup> Ejercicio de repente, medalla de segunda clase, pintura. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>151</sup> Prueba de pensado de pintura para medalla de primera clase. *Distribución...1766*, Madrid, 1766. Se conservan en la Academia los cuadros realizados por Luis Fernández y Ramón Bayeu.

<sup>152</sup> Prueba de pensado de pintura para medalla de primera clase. *Distribución...1769*, Madrid, 1769. En la Academia se conserva el ejercicio de Antonio Carnicero.

Don Pero González de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, viendo al Rey Don Juan el I en riesgo en la batalla de Aljubarrota, le cedió su propio caballo para que se librara, y él entró a morir en la refriega<sup>153</sup>.

El Emperador Don Alonso el Séptimo cayó enfermo en el bosque de Sierramorena; mandó que le hicieran una tienda de campaña debaxo de una encina, en la cual murió después de haberle sacramentado Don Juan Arzobispo de Toledo<sup>154</sup>.

En el de 1805, Fernando III, que, además de su frecuente aparición en episodios relacionados con la Reconquista, proporcionará a los concursos de la Academia el de su muerte en olor de santidad:

S. Fernando, Rey de España, estando para recibir el Viatico de mano del Arzobispo de Sevilla D. Ramón, al entrar el copón por la puerta de la sala, salta de la cama; y puesto de rodillas en tierra con una soga al cuello, y la cruz delante como reo pecador, pide a Dios perdón de sus culpas<sup>155</sup>.

El conde castellano Fernán González también tendrá su lugar en esta iconografía de reyes medievales castellanos:

El Conde Fernán González, á vista de su Ejército victorioso entrega el cadáver del Conde de Tolosa á los Gefes de las Tropas vencidas de este príncipe<sup>156</sup>.

Al margen margen de los reyes castellanos, el legendario suceso del hallazgo de la tumba del apóstol Santiago en Galicia, que formaba parte del espacio mítico-geográfico de la monarquía astur-leonesa-castellana, figurará también en una sola ocasión en los concursos de la Academia:

Teodomiro Obispo de Iria acompañado del Santo Hermitaño Pelayo, y algunas personas piadosas, de noche, pero iluminado con luces celestiales, desmonta un bosque, descubre una pequeña hermita, y en ella el Cuerpo del Glorioso Apóstol Santiago. Año de 808<sup>157</sup>.

#### 2.2.1.4. LA TRADICIÓN MODERNA: REYES CATÓLICOS, AUSTRIAS Y BORBONES.

En esta invención de una genealogía nacional, los Reyes Católicos ocupan, ya desde los inicios de una iconografía historicista, lugar preponderante. Preponderancia que se mantendrá, como se verá en su momento, también durante el siglo XIX, y que, en el caso de los premios

---

<sup>153</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. *Distribución...1793*. Madrid, 1793. En la Academia de Bellas Artes se conservan los ejercicios de Luis Antonio Planes y Mariano Salvador Maella.

<sup>154</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. *Distribución...1793*. Madrid, 1793.

<sup>155</sup> Prueba de repente para medalla de primera clase, escultura. Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

<sup>156</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*. Madrid, 1772.

<sup>157</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

de la Academia, se plasma en el hecho de dar los índices de correlación más altos de todos los periodos históricos (ver cuadro nº 2).

La imagen de la época de los Reyes Católicos se define en torno a un escaso número de temas. Fundamentalmente en el de aparecer como los iniciadores de una tradición imperial, que se configura como uno de los elementos más recurrentes de la imagen de lo español a lo largo de todo el periodo aquí analizado. Las campañas de Italia, asunto también presente en el teatro, *Las cuentas del Gran Capitán*, de Cañizares,:

Los esforzados Capitanes Juan de Urbina y Diego de Paredes disputan en Italia a vista del ejército Español sobre a cual de los dos debían darse las armas del Marqués de Pescara<sup>158</sup>.

El Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, que habiendo vencido al corsario Menant de Guerri, quien apoderado de Ostia no dejaba entrar víveres en Roma, lo presenta atado al papa Alejandro VI<sup>159</sup>.

el inicio de la expansión africana:

Los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel reciben a los Embajadores, que el Rey de Fez les envía con un rico presente de caballos, jaeces, telas, y otras cosas para solicitar su amistad y buena correspondencia, que dichos soberanos admitieron, con tal que no socorriesen al Rey de Granada<sup>160</sup>.

y el Descubrimiento de América:

El desembarco de Colón en Indias, cuando fijó la Cruz<sup>161</sup>.

La aparición de otros asuntos es más fortuita. Es el caso del problemático acceso al trono de Isabel:

El Rey Don Enrique IV, conduce a su hermana la Princesa Doña Isabel por las calles de Segovia a caballo, llevando el Rey las riendas, y a las puertas del Palacio la recibe el Príncipe Don Fernando de Aragón su Esposo<sup>162</sup>.

De la conquista de Granada, un tema que parece estar continuamente presente en la cultura española del XVIII -el concurso de la Academia Española de la Lengua de 1779 fue ganado por Leandro Fernández de Moratín con un romance endecasílabo titulado *La toma de Granada por*

<sup>158</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>159</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

<sup>160</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*. Madrid, 1790. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los ejercicios de Antonio Rodríguez y Vicente López.

<sup>161</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>162</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel- y que en pintura, además del ya citado sobre los embajadores del rey de Fez, aparecerá también en la prueba de pensado de escultura de 1784:

Los Reyes Católicos, que entran triunfantes en Granada, después de aquella gloriosa conquista<sup>163</sup>.

#### O de las relaciones con los diferentes territorios de la monarquía:

El acto en que los Señores de Vizcaya, según antiquísima costumbre, juraban los fueros y privilegios de la Provincia, y la manera en que los Vizcaínos reciben por su Rey y Señor a Don Fernando el Católico debajo del árbol de Gernica: se presentan armados con lanzas, dardos y machetes, su vestido una ropa abierta por los lados<sup>164</sup>.

Interesante este último en la medida en que nos muestra una de las primeras imágenes de la monarquía de los Reyes Católicos como una monarquía “democrática”, basada sobre el respeto a los fueros y tradiciones nacionales, algo que será desarrollado de una forma más amplia y coherente durante el siglo siguiente.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Expansión Imperial	57	60	50	100	50	50	0
Conquista de Granada	29	40	50	0	0	0	0

**Cuadro nº 6.** Importancia relativa de los diferentes temas relacionados con los Reyes Católicos. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de los temas propuestos referidos a los Reyes Católicos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

Por lo que se refiere a la época de los Austrias, es llamativa la diferente valoración histórica que de ella van a hacer el siglo XVIII y el siglo XIX. Mientras para éste, como se verá en su momento, la época imperial se convierte en una especie de símbolo compendio de la esencia de lo español y sin la que el propio ser español parece inconcebible, para aquél, los dos siglos de los Austrias españoles sencillamente parecen no existir. Al menos ésa es la conclusión que cabe extraer de un análisis de los temas propuestos para los concursos de la Academia. En una sola ocasión se hace referencia a un hecho histórico ocurrido en el siglo XVI, se trata del concurso de 1805, por lo demás ya en los albores del siglo siguiente, en el que para la prueba de pensado de pintura fue propuesto:

<sup>163</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

<sup>164</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

Juan Sebastián de Elcano, de vuelta del primer viage al rededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria<sup>165</sup>.

Asunto que, en todo caso, tiene más que ver con la aventura del Descubrimiento que con los propios Habsburgo.

Lo mismo que de la época de los Austrias cabría decir de la representación de hechos contemporáneos, que, a diferencia de lo ocurrido en el Salón de Reinos del Buen Retiro, ocupan un lugar completamente marginal entre los temas propuestos en los concursos de la Academia. La imagen de la nación en el siglo XVIII, tal como la presenta la Academia, es más la celebración de un pasado que un proyecto de futuro.

El episodio bélico de la defensa de La Habana frente a los ingleses será celebrado con la convocatoria, en el Concurso de 1763, de un premio extraordinario de primera clase, para escultura y pintura, cuya prueba de pensado incluye un tema muy cercano en espíritu a lo que había sido el origen de los cuadros de batallas del Salón de Reinos:

La Esquadra del Almirante Pocok y el Ejército del Lord Conde de Alvermarle sitian el Castillo del Morro a la entrada del Puerto de la Habana: arruinan sus fortificaciones, y volada la principal le asalta dicho Ejército. Defiéndenlo los pocos españoles que quedaron vivos mandados por Don Luis de Velasco, asistidos generosamente del Marqués Don Vicente González. Estos ilustres capitanes, firmes en la resolución de no sobrevivir á su pérdida, reciben las heridas de que murieron, Don Luis el siguiente día y el Marqués en el mismo Castillo<sup>166</sup>.

El otro tema que aparece referido al siglo XVIII tiene que ver con la vida cotidiana de los monarcas:

Representar al Rey nuestro Señor, teniendo en su Real nombre y en el de el Sumo Pontífice para el bautismo al Infante, a vista de las principales personas de la Corte<sup>167</sup>.

Un tipo de iconografía interesante en la medida en que sirve para convertir la imagen de los monarcas y su vida cotidiana en un elemento de identificación colectiva.

Algunos de los temas alegóricos propuestos podrían ser incluidos, sin forzar demasiado su sentido final, dentro de este último tipo de cuadros, ya que, aunque vestidos todavía de un lenguaje alegórico, hacen referencia explícita y concreta a hechos contemporáneos. Es el caso del tema propuesto para el ejercicio de pensado de pintura para medalla de primera clase del año 1772:

---

<sup>165</sup> *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

<sup>166</sup> *Distribución...1763*, Madrid, 1763. Se conserva en la Academia el ejercicio de pintura de José Rufo.

<sup>167</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*. Madrid, 1772.



Se representará a Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia del recién nacido Infante á los Santos Angeles, á San Lorenzo y á San Genaro. Se pintará al olio en un lienzo de dos varas de ancho, y vara y media de alto<sup>168</sup>.

Del del ejercicio de pensado de escultura para medalla de segunda clase de ese mismo año:

El Sumo Pontífice armando al Infante contra la infidelidad y los vicios, ciñéndole un precioso cíngulo o faja<sup>169</sup>.

Del de pensado de pintura para medalla de primera clase de 1781:

Un quadro alegórico, alusivo al nacimiento del Infante heredero del Reyno, en esta forma: En un país frondoso de árboles, entre los cuales podrá divisarse, si se quiere, parte del Palacio del Pardo, será la principal acción recibir España de entre ráfagas de luz al Infante heredero con una mano, y con la otra podrá alzar la cubierta de regia cuna, donde va a ponerle, figurándose esta como basa, ó escalón de un trono concurriendo la Pintura en acción de toldar con un tapiz, en el cual podrá figurarse algunas de la victorias de los españoles: la Escultura, que indique colocadas sobre un pedestal tres Gracias, con alusión á las tres Serenísimas Infantas hermanas del recién nacido: la Arquitectura puesto un brazo sobre vestigios de las columnas de Hércules, y señalando la inscripción PLUS ULTRA, manifestará...<sup>170</sup>.

Tema que se repite para el premio de escultura de ese mismo año y nivel<sup>171</sup>.

Del de pensado de pintura para medalla de primera clase del año 1796:

El Rey desde su Solio presenta los brazos á la Paz, la cual viene gozosa á abrazarse estrechamente con S.M. El Príncipe de la Paz, como instrumento de la concordia de España y Francia, conduce de la mano á la Diosa para que suba al trono Regio, mirándose mutuamente los tres Personages con semblante halagüeño. Mercurio, en quien alegóricamente se figura representado el Plenipotenciario español Don Domingo de Yriarte, dexa la tierra y con rápido vuelo se remonta al alto empíreo á anunciar la paz concluida en Basilea entre ambas potencias. Divísanse en alguna distancia los Ejércitos y Generales Españoles y Franceses ya depuestas las armas, y descansando tranquila y amistosamente de sus pasadas fatigas<sup>172</sup>.

De este último premio se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los ejercicios de José Aparicio y Juan Pablo Montaña. El ganador fue el alicantino José Aparicio<sup>173</sup>, con un cuadro en el que alegoría y personajes contemporáneos aparecen juntos en extraña mezclanza -Carlos IV, Godoy dando la mano a la Paz, el plenipotenciario español Domingo de Iriarte, representado como Mercurio...- tal como, por otra parte, pedía expresamente la convocatoria. El carácter propagandístico de la obra es más que manifiesto.

<sup>168</sup> *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

<sup>169</sup> *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

<sup>170</sup> *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

<sup>171</sup> *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

<sup>172</sup> *Distribución...1796*, Madrid, 1796.

<sup>173</sup> *Godoy presenta la paz a Carlos IV*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el ejercicio de pensado de pintura, para medalla de primera clase del año 1805 se propone también un tema alegórico-histórico, dedicado en este caso a un monarca ya muerto:

Carlos Tercero, acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura, entrega los terrenos de Sierra Morena á colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos, y huyendo del sol, que presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y foragidos que abandonan este sitio<sup>174</sup>.

#### 2.2.1.5. LOS ASUNTOS NO ESPAÑOLES DE LOS CONCURSOS DE LA ACADEMIA. EL PESO DE LA HISTORIA SAGRADA EN UNA GENEALOGÍA NACIONAL.

A pesar del claro sesgo historicista de los temas propuestos por la Academia, el porcentaje de asuntos no extraídos de la historia nacional resulta suficientemente significativo. Pero el predominio, casi absoluto, entre los temas no nacionales de asuntos sacados del Antiguo Testamento, y más concretamente de las vidas de los antiguos reyes de Israel, (ver cuadro nº 7), plantea el problema de hasta qué punto no deben ser considerados como temas de una historia nacional que incluyese como propia la tradición cristiana. La historia nacional como continuadora de la del viejo pueblo judío, algo que por otra parte es lo que venía haciendo la historiografía tradicional. Este carácter universal reflejaría, en última instancia, lo defectuoso del proceso nacionalizador en el siglo XVIII, incapaz de elegir entre el particularismo nacional y el universalismo cristiano.

Sansón y Jacob son los dos personajes bíblicos de más frecuente aparición como tema en los concursos de la Academia. En el caso del primero, la intervención divina en su nacimiento:

El Angel del Señor se presenta á los padres de Sansón: Manue se queda asombrado, pero su muger le dá las gracias<sup>175</sup>;

el desquijaramiento del león:

Quando Sansón desquijaró al León<sup>176</sup>;

y la traición de Dalila y posterior apresamiento por los filisteos:

---

<sup>174</sup> *Distribución...1805*, Madrid, 1805. Se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el ejercicio de José Alonso de Ribero.

<sup>175</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1796. *Distribución...1796*, Madrid, 1796.

<sup>176</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por los Filisteos<sup>177</sup>;

El prendimiento de Sansón después de cortarle Dalida el cabello<sup>178</sup>;

Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por los filisteos<sup>179</sup>.

**En el del segundo, la compra del derecho de progenitura a su hermano:**

Esau volviendo de la caza cansado y hambriento, vende su primogenitura por un plato de lentejas, un poco de pan y de bebida a su hermano Jacob<sup>180</sup>;

Esau, que por un plato de lentejas vende la primogenitura a su hermano Jacob<sup>181</sup>;

**la consecución de la bendición paterna:**

El Patriarca Isaac en su cama, viejo y ciego, engañado por su nuera Rebeca y por su hijo segundo Jacob, da a este su bendición, creyendo era Esau, cuya piel hermosa había imitado Jacob, cubriendo sus manos con pieles de cabrito que tocó Isaac, cuando le presentaba un plato de vianda<sup>182</sup>;

**y la lucha con el ángel, esta por partida doble.:**

Lucha de un Angel con Jacob<sup>183</sup>;

La lucha de Jacob con el Angel<sup>184</sup>.

**De entre los reyes del Antiguo Testamento es David el de aparición más frecuente: el combate con Goliat:**

David en acción de degollar a Goliat<sup>185</sup>;

**las relaciones con Saúl:**

---

<sup>177</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763. Madrid, 1763.

<sup>178</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1796. *Distribución...* 1796. Madrid, 1796.

<sup>179</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1805. *Distribución...* 1805, Madrid, 1805.

<sup>180</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1772. *Distribución...* 1772. Madrid, 1772.

<sup>181</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1781. *Distribución...* 1781, Madrid, 1781.

<sup>182</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...* 1772, Madrid, 1772.

<sup>183</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...* 1793, Madrid, 1793.

<sup>184</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...* 1802, Madrid, 1802.

<sup>185</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763, Madrid, 1763.

Entra David en la tienda de Saúl: uno de sus capitanes le persuade á que lo mate; pero David lo rehusa y toma la lanza y una taza que tenía el Rey al pie de la cama<sup>186</sup>;

David tocando el harpa delante de Saúl, hallándose éste atormentado de mal espíritu<sup>187</sup>;

y sus pecados y penitencias:

El Profeta Nathan reprehende á David su pecado, y el Santo Rey hace penitencia<sup>188</sup>.

La vida de Saúl, además de las ya citadas ocasiones en que fue propuesta en episodios relacionados con su sucesor David, será tema de la prueba de pensado para medalla de segunda clase, escultura, del primer Concurso de la Academia, el de 1753:

Saúl incógnito, consultando á la Pythonisa para que supiesse del Propheta Samuel el suceso de la batalla<sup>189</sup>.

Además de éstos, son varios los personajes del Antiguo Testamento de cuya vida se tomaron pasajes para los concursos de la Academia, aunque de forma más episódica. En dos ocasiones lo hacen Noé:

El sacrificio de Noé, y su familia, después de haver salido de la Arca<sup>190</sup>;

Noé embriagado se durmió descubierto con indecencia. Cham hizo burla de su padre, y fue a contarle a sus hermanos, los cuales en lugar de imitarle, tomaron una capa, y andando hacia atrás cubrieron su desnudez<sup>191</sup>;

José:

Joseph huyendo la tentación de la mujer de Putifar<sup>192</sup>;

Josef en la cárcel explica los sueños la Copero y al Panadero de Faraón<sup>193</sup>;

Tobías:

<sup>186</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>187</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1787. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1787*, Madrid, 1787.

<sup>188</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>189</sup> *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>190</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>191</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>192</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>193</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

Tobías acompañado del Angel, estando lavándose los pies, se asusta á la vista de un gran pez; pero confortado por el Angel los saca del Rio<sup>194</sup>;

Dixo el Angel al joven Tobías que sacase el pez del agua con el cual sanaría á su padre recuperándole la vista<sup>195</sup>;

#### Moisés:

Moyses rompiendo las tablas de la Ley al bajar del monte, viendo a los Israelitas que idolatraban<sup>196</sup>;

Moyses baja por segunda vez del Monte con las Tablas de la Ley, y el Pueblo las recibe con veneración<sup>197</sup>;

#### y Jael:

Dormido en su techo el General Sísara, le atraviesa Jael un clavo en la cabeza, y le dexa muerto<sup>198</sup>;

Durmiendo el general Sísara, Jael le da muerte atravesándole las sienes con un clavo. La escena sucede en la cabaña de Jael<sup>199</sup>.

#### En una lo hacen la expulsión de Adán y Eva del Paraíso:

Adán, y Eva arrojados del Paraiso por el Angel<sup>200</sup>;

#### la destrucción de Sodoma:

El Santo Anciano Lot acompañado de sus dos hijas, y conducido por los Angeles, se retira de la Ciudad de Sodoma, que está ardiendo, y a vista de ella su mujer convertida en estatua<sup>201</sup>;

#### Daniel en el foso de los leones:

Daniel arrojado al lago de los Leones es tratado con humildad y mansedumbre por estas fieras<sup>202</sup>;

---

<sup>194</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

<sup>195</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

<sup>196</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1787. *Distribución...1787*, Madrid, 1787.

<sup>197</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1796. *Distribución...1796*.

<sup>198</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

<sup>199</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

<sup>200</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>201</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>202</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

### la muerte de Abel por Caín:

La muerte de Abel por Caín se expresará en dos figuras desnudas: la de Caín fuerte y membruda superando a la de Abel, que será de más delicada simetría, estará rendido ó muerto, y en distancia de dos aras, que en la una se enderezarán sus holocaustos al cielo, y el de la otra rebaten por el suelo<sup>203</sup>;

### la historia de Esther:

Ester desmayada delante del Rey Asuero al pedirle á súplicas de Mardoqueo, la revocación del decreto que había promulgado contra los Hebreos de su Reino<sup>204</sup>;

### la muerte de Isafás:

Irritado Manasés al oír por los Profetas las amenazas del Señor, los hace dar muerte, particularizando su crueldad con Isafás, á quien manda atar en un palo, y que le dividan desde la cabeza con una sierra<sup>205</sup>;

### y el sacrificio de Isaac:

Abrahán en acción de sacrificar á su hijo Isaac, y el Angel que le detiene, señalándole el cordero que ha de sacrificar<sup>206</sup>;

Fuera de los temas referidos al Antiguo Testamento, la presencia de asuntos no españoles en los concursos de la Academia es completamente marginal, con la única excepción de los extraídos de la historia clásica, fundamentalmente romana. Aunque con respecto a estos últimos caben dudas, razonables, de hasta qué punto la tradición clásica no es incluida dentro de una tradición española, formando parte principal de una genealogía nacional que se remontaría hasta los orígenes romanos: los romanos como ancestros de la nación y no sólo los indígenas anteriores a la romanización.

Julio César es el único de los personajes de la historia clásica en ser propuesto como tema del concurso en más de una ocasión, dejando al margen, por supuesto, aquéllas en las que lo hace en asuntos relacionados con España. En 1763 es propuesta, en el ejercicio de repente para medalla de primera clase de escultura, la muerte de Julio César:

La muerte violenta de Julio César en el Senado<sup>207</sup>.

---

<sup>203</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769.

<sup>204</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*. Madrid, 1784.

<sup>205</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*. Madrid, 1799.

<sup>206</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*. Madrid, 1802.

<sup>207</sup> *Distribución... 1763*. Madrid, 1763.

Y en 1790, en el ejercicio de pensado para medalla de segunda clase de escultura, la presentación de la cabeza de Pompeyo a César:

Presentan a Julio César en Alejandría la cabeza del Gran Pompeyo, que el rey Ptolomeo le había mandado cortar, con el fin de agradarle; pero César no la quiso mirar, y lloró lastimado sobre el sello y anillo de Pompeyo, que también le entregaron<sup>208</sup>.

Esta última con una imagen altamente positiva del dictador romano.

Todos los demás temas de la época clásica propuestos lo son de forma mucho más episódica. En una sola ocasión lo hacen la partición del Imperio entre Augusto, Marco Antonio y Lépido:

Augusto, Marco, Antonio, y Lépido dividiendo entre sí el Imperio Romano<sup>209</sup>;

una hazaña de Telémaco:

Telémaco joven venciendo a un robusto luchador natural de Rodas, como de 35 años de edad; debiéndose colocar la acción en el circo de Creta, colocados los espectadores en terreno natural, con algún declive, cubierto de céspedes, o grama, y frondosidad de árboles en el fondo<sup>210</sup>;

la recuperación de la Cruz por Heraclio:

El emperador Heraclio, quien habiendo recuperado de Chosroas Rey de Persia la cruz en la que murió nuestro Salvador, despojándose de sus vestiduras imperiales, la lleva el mismo para colocarla en el Templo que había destinado<sup>211</sup>;

el episodio de la espada de Damocles:

Damocles adulator de Dionisio tirano de Sicilia, quien le manda sentar a la mesa y servirle como a su propia persona, pero levantando la vista Damocles vio pendiente sobre su cabeza una espada colgada de un hilo, haciéndole con esto ver el tirano que peligroso era poseer los regalos y riquezas que tanto ensalzaba<sup>212</sup>;

un episodio de la vida de Alejandro:

Hallándose enfermo Alejandro Magno, su Medico Filipo le presenta en una copa un remedio que Parmenion aseguraba ser veneno en una carta que con antelación entregó a Alejandro; pero este sin embargo, apoyándose sobre el codo en el lecho donde estaba, tomó con la mano izquierda la carta, y

---

<sup>208</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*, Madrid, 1790.

<sup>209</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>210</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1781. *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

<sup>211</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

<sup>212</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1787. *Distribución...1787*, Madrid, 1787.

con la otra la copa, la que se echó a pechos sin mostrar el menor recelo ni temor. Q. Curcio, Hist. de Alejand., lib. 3, cap. 6.<sup>213</sup>;

### el valor de Escipión después de la batalla de Canas:

La noche subsiguiente á la batalla de Canas los pocos Romanos que habían quedado, estaban tan temerosos y desmayados, que se juntaron en la estancia de Lucio Cecilio Metelo, que era mancebo noble y principal entre ellos, a consultar lo que harían. Y como tenían ya por perdida toda Italia y todo el gran Señorío de Roma con ella, se resolvían á que era mejor pasarse huyendo por el mar a Grecia. Supo P. Corn. Scipion esta tan abatida consulta que en la posada de Metelo se hacía; y teniendo por cosa vil y apocada que así se desesperase la nobleza Romana del valor de su República y de su gran poderío, con los pocos que le quisiesen seguir, se fue a la posada de Metelo, y se puso en pie en medio de los que con el estaban. Desenvaynando luego la espada, y levantándola en alto sobre las cabezas de...<sup>214</sup>;

### un episodio de la lucha entre albanos y romanos:

Convenidos los Romanos y los Albanos en dejar la decisión de la victoria a un corto número de soldados, nombraron los primeros por su parte á los tres hermanos Horacios, y los segundos por la suya á los tres hermanos Curiacios, iguales a los otros en nobleza, edad y valor; pactando solemnemente, que aquel pueblo cuyos ciudadanos quedasen vencedores, había de mandar y dictar leyes al otro. Hecho este convenio, los tres hermanos de cada lado tomaron las armas, y salieron al campo de batalla en medio y a presencia de los dos Ejércitos, que esperaban inmóviles el fin de este combate. Dada la señal, se acometieron los seis jóvenes, y a los primeros encuentros cayéronse muertos dos de los hermanos Horacios, hallándose el tercero rodeado de los tres Curiacios que estaban bastante heridos...<sup>215</sup>;

### y la muerte de Sofonisba:

Sofonisba recibe con entereza la copa de veneno que su esposo Masinisa la envía, como único medio de servir en Roma al triunfo de Scipion<sup>216</sup>.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Antiguo Testamento	61	50	20	59	69	50	82
*Sansón	10	9	0	12	10	8	12
*Jacob	10	4	0	6	14	8	18
*David	8	4	0	6	7	8	6

<sup>213</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

<sup>214</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

<sup>215</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

<sup>216</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.



**Saúl	6	4	0	6	7	17	0
***Historia Antigua	19	23	60	12	17	33	6

**Cuadro n° 7.** Importancia relativa de los diferentes asuntos no referidos a la historia de España. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema no español. Se consideran únicamente aquellos grupos que suponen más del 5% del total.

\* Los temas de este grupo están incluidos en el del Antiguo Testamento.

\*\* Los temas de este grupo están incluidos en el del Antiguo Testamento, y algunos en el de David.

\*\*\* No se incluyen los temas referidos a España.

Todavía dentro del ámbito cronológico analizado en este capítulo, pero fuera ya del campo de los concursos de la Academia está el *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma*<sup>217</sup>, un cuadro pintado en París entre 1804 y 1807 por Juan Antonio de Ribera<sup>218</sup> y regalado por éste a Carlos IV. Representa, tal como es descrito, con toda minuciosidad, por Pedro de Madrazo en 1835, a:

Lucio Quinctio Cincinato, romano famoso por su desinterés y pureza de costumbres, y por haber salvado ya a la república siendo cónsul, de una segura derrota, fue nombrado dictador el año 458 antes de Cristo, con ocasión de hallarse el ejército de Roma estrechado y cortado por los Ecuos y los Volseos, sus implacables enemigos. Los encargados de depositar en sus manos la suprema y omnímoda autoridad le hallaron en su pequeña hacienda, al otro lado del Tíber, conduciendo por su propia mano el arado.

Al pie de unos árboles de la modesta granja de Cincinato, cuya morigerada vida campestre está oportuna y bellamente indicada en la casa de labranza, de sencilla arquitectura, la bien construida valla de tablas que marca el establo (bubile), los corpulentos bueyes uncidos al arado, el vaquero mancebo (bubsequa) que los cuida y acaricia, y el dios Término, que marca la linde del pequeño predio, descollando sobre las mieses de la rasa campiña, recibe al futuro salvador de Roma a los diputados que vienen a brindarle con la dictadura. Cincinato se presenta a ellos acabando de soltar la esteva, y el grupo de los comisionados que le traen la púrpura se compone de dos senadores, revestidos de sus blancas togas, dos lictores con sus haces, uno de ellos en el traje militar que llevaban fuera de Roma, un guerrero armado de escudo y lanza, y al fondo un strator con un caballo blanco del diestro<sup>219</sup>.

A pesar de haber sido pintada en París y en la estela del más puro davidismo -conocida es la anécdota apócrifa, y quizás alentada por el propio Ribera, del abrazo de David a Ribera, delante de todos sus discípulos, emocionado por la exacta correspondencia del cuadro del pintor español con sus propios ideales<sup>220</sup>- la obra se corresponde perfectamente con el tipo de asuntos propuestos en los Concursos de la Academia, de los cuales incluso la prolija descripción de

<sup>217</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>218</sup> Ribera había ido a París en 1802, pensionado por el gobierno.

<sup>219</sup> MADRAZO, F. de, "Bellas Artes. Galería de Ingenios contemporáneos. Don Juan Antonio Ribera", *El Artista*, III, 1836, p. 25.

<sup>220</sup> La anécdota es recogida, entre otros, por Ossorio en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 574).

Madrazo es casi un gracioso *remake*, el mismo tono moralizante y el mismo sentido providencialista de la historia que es posible rastrear en los diferentes Concursos. Pero, a diferencia de los pintados con motivo de éstos, el cuadro de Ribera, obra de un pintor ya formado, puede ser ya considerado como un cuadro de historia en sentido estricto, no un mero ejercicio académico, y cuyo análisis encaja mejor dentro del campo de la pintura de historia decimonónica. De hecho siguió el itinerario habitual de este tipo de cuadros: paso al Museo del Prado, depósito en un museo de provincias, el de Cáceres, y reproducción en grabado por alguna de las revistas de la época, *El Museo Universal*<sup>221</sup> en este caso.

### 2.2.2. LAS CARACTERÍSTICAS DEL SER ESPAÑOL.

Acotar una historia nacional, definir qué periodos históricos forman parte de ella y cuáles no, es el primer paso para dibujar en el imaginario colectivo la idea de una comunidad definida en el tiempo y en el espacio. El siguiente sería definir las características cualitativas de dicha comunidad, las invariables de psicología colectiva que a lo largo del tiempo han sido capaces de definir esa comunidad frente a las demás.

A pesar de la enorme cantidad de temas propuestos en los concursos de la Academia, estas invariables castizas parecen reducirse a un número muy pequeño, fundamentalmente tres: la importancia de la monarquía en la definición nacional, la esencia cristiana del ser español y la belicosidad de los españoles.

#### 2.2.2.1. EL PESO DE LA MONARQUÍA EN LA CONFIGURACIÓN DE LA NACIÓN ESPAÑOLA.

Por lo que se refiere a la importancia de la monarquía como elemento de identificación colectiva, los temas escogidos para los concursos de la Academia muestran una clara predilección por sucesos en los que intervienen monarcas españoles, en un sentido amplio, ya que se incluye como españoles, por ejemplo, a los emperadores romanos provenientes de la antigua Hispania. La historia nacional tiende a reducirse a la historia de sus monarcas, o, volviendo a la afirmación de Luis XVI, la nación es el rey, siendo este último el transmisor de la legitimidad nacional. La historia de la nación es una larga lista de los monarcas que se han sucedido en el trono. Estaríamos ante una percepción de miembros de una colectividad definida

<sup>221</sup> *El Museo Universal*, nº 4, 1857, p.29.

como súbditos de un monarca, muy alejada todavía de la nación como colectividad, pero que mostraría muy bien las contradicciones en medio de las que va configurándose la imagen de una comunidad nacional durante el siglo XVIII. El porcentaje de temas en los que debía ser representado alguno de los monarcas españoles es realmente elevado, siempre por encima de la mitad del total de temas sobre historia de España (ver cuadro nº 8).

Los reyes medievales de la línea astur-leonés-castellana ocupan el lugar principal en esta genealogía monárquica. A la cabeza de todos Fernando III, el rey Santo, al que se le atribuye siempre el título de rey de España, del que se destacan:

#### La religiosidad:

El Rey de España, San Fernando, teniendo sitiada a Sevilla, entra sin ser visto de los moros, guiado por un ángel hasta la mezquita donde estaba la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en cuya presencia hizo oración. Año 1248<sup>222</sup>;

S.n Fernando, Rey de España, no admite los vasos sagrados que en nombre del clero del Reyno le presenta uno de sus obispos en el cerco de Sevilla<sup>223</sup>;

S. Fernando, Rey de España, estando para recibir el Viatiko de mano del Arzobispo de Sevilla D. Ramón, al entrar el copón por la puerta de la sala, salta de la cama; y puesto de rodillas en tierra con una soga al cuello, y la cruz delante como reo pecador, pide a Dios perdón de sus culpas<sup>224</sup>.

La ayuda divina a sus empresas, una especie de variante de lo anterior pero con matices ligeramente diferentes:

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad<sup>225</sup>;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella ciudad, animándole a su conquistas<sup>226</sup>.

Y la participación en la Reconquista, además de algunos de los anteriores.:

El Santo Rey Don Fernando acompañado del Arzobispo de Toledo D. Rodrigo, de los Maestres de Santiago, Calatrava y Alcántara, de muchos Ricos-hombres y gran parte de sus tropas, recibe en

---

<sup>222</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>223</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase, Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>224</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase, Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

<sup>225</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase, Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>226</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase, Concurso de 1784. *Distribución...1784*. Madrid, 1784.

Sierra Morena de los embajadores de Mahomad Rey de Baeza, el vasallaje que le ofrece este Rey con varios presentes y víveres para el Ejercito<sup>227</sup>;

El Santo Rey D. Fernando, que estando en el cerco de Jaén admite á besar su mano al Rey Moro de Granada, quien se declara su feudatario, y le entrega la ciudad<sup>228</sup>.

En conjunto la imagen de un rey santo para una nación cristiana.

Tras Fernando III es Fernando I el más representado de los monarcas medievales castellanos:

Sus relaciones con el Cid:

El Rey Don Fernando el Grande arma Caballero al Cid Rui Dfaz de Vivar<sup>229</sup>.

Su religiosidad:

Habiéndose encontrado el cuerpo de San Isidoro Arzobispo de Sevilla, por revelación del mismo Santo al obispo Alvito, mandó Don Fernando I llevarlo a León; y avisado el Rey de que llegaba ya cerca de la ciudad, salió a recibir la santa Reliquia, acompañado de sus hijos, del Clero, y de un numeroso pueblo; siendo tanta la devoción del Rey, que el mismo, y sus hijos descalzos tomaron las andas sobre sus hombros y las llevaron hasta entrar en la Iglesia de San Juan de León. Mariana, Historia de España, tom. I, lib. 9, cap. 3, impresión de Ibarra<sup>230</sup>.

Y su muerte, momento en el que muestra también su religiosidad:

El Rey de Castilla Don Fernando el Primero, sintiéndose cercano a la muerte en la Iglesia de San Isidro de León, se despoja de sus vestiduras y ornamentos Reales, y los sacrifica a Dios<sup>231</sup>.

Probablemente, es el episodio del traslado de las reliquias de San Isidoro a León, lo que explica, más que ningún otro, la reiterada presencia de este monarca en los concursos de la Academia. Era una forma de reafirmar la imagen de una monarquía castellano-leonesa, y a través de ella de la borbónica, como heredera de la legitimidad goda. San Isidoro no sólo representaba el cénit de la cultura visigótica, sino que, además estaba emparentado -al menos sobre ello no le cabía ninguna duda a la historiografía dieciochesca- con la realeza goda, ya que su madre sería hija del rey ostrogodo Teodorico. El entierro de sus despojos en León -y no

---

<sup>227</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los cuadros realizados con motivo del concurso por Andrés Ginés de Aguirre y Lorenzo Quirós.

<sup>228</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*. Madrid, 1778.

<sup>229</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769.

<sup>230</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*. Madrid, 1799.

<sup>231</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769.

olvidemos que la iglesia construida al efecto sería el panteón real de la monarquía leonesa- por un monarca leonés, servía para reafirmar la genealogía visigótica de la monarquía española.

Al margen de los dos Fernandos, serán varios los monarcas de la rama astur-leonés-castellana los tomados como tema para los concursos de la Academia. En dos ocasiones lo será Alfonso el Casto, el belicoso monarca astur, en cierta medida el consolidador del nuevo reino, de quien se eligen:

El momento de su acceso al trono:

El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de Diacono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte<sup>232</sup>.

Y un suceso de leyenda piadosa que mostraría, tanto la piedad del monarca, como la especial protección divina hacia la monarquía española, y por ende hacia la nación por ella representada.:

El Rey Don Alonso el Casto, reedificada suntuosamente la iglesia de Oviedo, deseaba colocar en ella una Cruz preciosa; y condescendiendo Dios a sus santos deseos, le envió una por mano de Ángeles, la que recibe el rey postrado, y acompañado por algunos de su Corte en el mismo Templo<sup>233</sup>.

En una sola ocasión figurarán, Pelayo: transmisor de la legitimidad monárquica visigótica, visto no como rey de Asturias sino como rey de España.:

La elección de Don Pelayo por Rey de España<sup>234</sup>.

Fruela, su participación en la Reconquista y liberalidad.:

La toma de Setubal por el Rey don Fruela, y entrega de ella por el Alcayde de la fortaleza permitiéndole sacar los bienes muebles<sup>235</sup>.

Ordoño I, del que se muestra su sometimiento a la iglesia:

Adulfo, Obispo de Santiago, en hábito Pontifical a vista del Rey Don Ordoño Primero y de su Corte, por una iniqua acusación es expuesto a un furioso Toro; pero este (manifestando Dios con

---

<sup>232</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>233</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

<sup>234</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los cuadros realizados con motivo del concurso por José Rufo, Juan Ramírez y Francisco Casanova.

<sup>235</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

este prodigio la inocencia del Santo Prelado) olvidando su ferocidad se postra a sus pies. Año de 857<sup>236</sup>.

#### Ramiro I, su participación en la legendaria batalla de Clavijo:

Durmiendo el Rey Don Ramiro la noche que precedió a la batalla de Clavijo, se le aparece el Apóstol Santiago; y apretándole la mano, le conforta para la batalla y le promete la victoria<sup>237</sup>.

#### Juan I, un episodio de la batalla de Aljubarrota que muestra la fidelidad de uno de los Mendoza, virtud caballeresca pero que parece asociarse al conjunto de la nación española:

Don Pero González de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, viendo al Rey Don Juan el I en riesgo en la batalla de Aljubarrota, le cedió su propio caballo para que se librase, y el entró a morir en la refriega<sup>238</sup>.

#### Alfonso VI, sus relaciones con el Cid:

Los Capitanes del Cid Rui Díaz, que presentan al Rey D. Alfonso VI. a vista de su Corte treinta Moros ricamente vestidos, treinta caballos enjaezados con alfanjes pendientes de los arzones, como primicias de los despojos ganados a los Moros por el Cid, y el Rey los admite benignamente<sup>239</sup>.

#### Alfonso VII, su cristiana muerte:

El Emperador Don Alonso el Séptimo cayó enfermo en el bosque de Sierramorena; mandó que le hiciesen una tienda de campaña debaxo de una encina, en la cual murió después de haberle sacramentado Don Juan Arzobispo de Toledo<sup>240</sup>.

#### Alfonso XI, presente con un hecho sin demasiada trascendencia histórica:

La coronación del Rey Don Alfonso XI. y de la Reyna Doña María su mujer en la Iglesia del Monasterio de las Huelgas de Burgos<sup>241</sup>.

#### Alfonso X, de quien se mostrará su participación en la política internacional y su liberalidad:

<sup>236</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>237</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>238</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*. Madrid, 1793. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los ejercicios de Luis Antonio Planes y Mariano Salvador Maella.

<sup>239</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*. Madrid, 1778.

<sup>240</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*. Madrid, 1793.

<sup>241</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769. En la Academia de Bellas Artes se conserva el ejercicio de Antonio Carnicero.

Marta Emperatriz de Constantinopla se presenta en Burgos al rey D. Alonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Soldán de Egipto el rescate del emperador Balduino su marido; y el monarca Español manda darle toda la suma<sup>242</sup>.

**Pedro I, de quien se elegirá el novelesco episodio del enfrentamiento cuerpo a cuerpo con su hermano:**

Los dos Reyes de Castilla Don Henrique y Don Pedro luchando, y Beltrán Claquín ayudando a Don Henrique<sup>243</sup>.

Los reyes visigodos ocupan el segundo lugar en importancia en esta genealogía imaginaria de la monarquía española -se les atribuye siempre el título de reyes de España- que no olvidemos es, también, la de la propia nación española. Wamba, el más representado de los reyes godos, estará presente en cuatro ocasiones. Su forzado acceso al trono:

El Rey Wamba rehusando la Corona, que postrados á sus pies le ofrecen los Prelados y Grandes, hasta que amenazándole uno de estos con la espada desnuda, le precisa á admitirla<sup>244</sup>.

**la muestra del beneplácito divino el día de su coronación:**

Al tiempo que Quirico, arzobispo de Toledo, unge al Rey Wamba en la iglesia de S.n Pedro y S.n Pablo, sale de la cabeza del Rey un vapor que se eleva como nube y en medio de él una abeja<sup>245</sup>.

**sus victoriosas campañas militares:**

El rey Wamba cuando entró triunfante en Toledo, conduciendo prisionero en un carro al conde Paulo y demás rebeldes de la Galia Gótica<sup>246</sup>.

**y su retirada de la vida pública:**

El mismo Rey Wamba, ya muy anciano, entrega el Cetro Corona y Vestiduras Reales a Ervigio, y se retira al Monasterio de Pampliega<sup>247</sup>.

**Recesvinto en dos, ambas sobre la milagrosa salida y vuelta al sepulcro en su presencia y la de toda su corte de Santa Leocadia:**

---

<sup>242</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766. En la Academia de Bellas Artes se conservan los ejercicios de Luis Fernández y Ramón Bayeu

<sup>243</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>244</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>245</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>246</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>247</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

San Ildefonso, arzobispo de Toledo, cortando con la espada del Rey Recesvinto una parte del velo de Santa Leocadia que se volvía a su sepulcro después de haberse manifestado al Santo Arzobispo, al Rey y a la Corte en su día y al tiempo en que se estaba celebrando su fiesta. Año de 660<sup>248</sup>;

Santa Leocadia, que en su Basílica de Toledo se levanta de el Sepulcro, y en presencia del Rey Recesvinto, y otros circunstantes le dice a San Ildefonso: por ti vive la gloria de mi señora. El Santo Arzobispo corta parte del velo, que pende de la cabeza de la Santa, con un cuchillo que para este efecto le dio el Rey<sup>249</sup>.

Otros reyes godos tienen una presencia más episódica, Leovigildo, con una imagen negativa como causante de las desgracias de su hijo San Hermenegildo:

El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de Recaredo su hermano, y del Rey Leovigildo su padre de orden de este y en odio de la Religión Católica es despojado de sus Reales Vestiduras, y al mismo tiempo se le viste el humilde traje de mendigo. Año 578<sup>250</sup>.

Suintila, como unificador de la península tras la expulsión de los bizantinos:

Suintila Rey de España a la orilla del mar y a la Cabeza de su Ejército obliga al Patricio y General de los Emperadores de Oriente a que dejando para siempre la península se embarque con todas sus tropas. Año 624<sup>251</sup>.

Chindasvinto, representado en un suceso bastante episódico y sin demasiada importancia histórica:

Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta al Rey Chindasvinto en su Palacio de Toledo el libro de Los Morales de San Gregorio Papa, que había copiado prodigiosamente en Roma<sup>252</sup>.

Ervigio, su acceso al trono como sucesor del rey Wamba:

El (...) Rey Wamba, ya muy anciano, entrega el Cetro Corona y Vestiduras Reales a Ervigio, y se retira al Monasterio de Pampliega<sup>253</sup>.

Los Reyes Católicos, tomados aisladamente, son, junto con Fernando III, los monarcas más representados. Comienza ya a extenderse la imagen de estos monarcas como creadores de la unidad nacional. Se destacan:

Su matrimonio, símbolo de la unidad de los dos reinos:

---

<sup>248</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>249</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>250</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>251</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>252</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>253</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.



El Rey Don Enrique IV, conduce a su hermana la Princesa Doña Isabel por las calles de Segovia a caballo, llevando el Rey las riendas, y a las puertas del Palacio la recibe el Príncipe Don Fernando de Aragón su Esposo<sup>254</sup>.

### La culminación de la unidad peninsular con la conquista de Granada:

Los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel reciben a los Embajadores, que el Rey de Fez les envía con un rico presente de caballos, jaeces, telas, y otras cosas para solicitar su amistad y buena correspondencia, que dichos soberanos admitieron, con tal que no socorriese al Rey de Granada<sup>255</sup>:

Los Reyes Católicos, que entran triunfantes en Granada, después de aquella gloriosa conquista<sup>256</sup>.

Y, algo que resulta especialmente llamativo por su vigencia posterior, ya en el siglo XIX, la imagen de una monarquía respetuosa con las tradiciones democráticas de los diferentes territorios de la corona:

El acto en que los Señores de Vizcaya, según antiquísima costumbre, juraban los fueros y privilegios de la Provincia, y la manera en que los Vizcaínos reciben por su Rey y Señor a Don Fernando el Católico debajo del árbol de Gernica: se presentan armados con lanzas, dardos y machetes, su vestido una ropa abierta por los lados...<sup>257</sup>.

Los Emperadores romanos "españoles" son considerados, como ya se ha visto al hablar del programa del padre Sarmiento para el Palacio Real, como los fundadores de la monarquía española, cuya legitimidad habría pasado, a través de Gala Placidia y Ataulfo a los monarcas visigodos, y de éstos, a través de Pelayo, a la monarquía castellano-leonesa. El paganismo de estos monarcas, en una nación que se define, como se verá en su momento, como una nación cristiana, explica el hecho de que de los cuatro emperadores naturales de la Hispania romana sea sólo Teodosio, emperador cristiano, el que aparezca como tema en los concursos de la Academia, destacándose, la *protección divina*, un asunto recurrente en la imaginiería de los monarcas españoles.:

Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita, después de haber padecido en el día antecedente una derrota, se le aparecen armados a caballo San Juan Evargelista y San Felipe Apostol, y le exhortan a la Batalla, que ganó el día siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año 394<sup>258</sup>;

su obediencia a la iglesia:

---

<sup>254</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

<sup>255</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*, Madrid, 1790. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los ejercicios de Antonio Rodríguez y Vicente López.

<sup>256</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

<sup>257</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>258</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

El Emperador Teodosio español va a entrar en el templo de Milán, se lo impide su Arzobispo San Ambrosio a vista de toda la Corte, hasta que hiciese penitencia por el estrago ejecutado de su orden en Tesalónica, y el Emperador se resigna y le obedece religiosamente. Año de 390<sup>259</sup>.

y sus éxitos militares:

Un Sárмата representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos<sup>260</sup>.

Este último el único de los temas propuestos sobre Teodosio sin referencias cristianas.

Sólo uno de los monarcas de la Casa de Austria, Carlos V, figura entre los temas propuestos para los concursos de la Academia, y en una sola ocasión:

Juan Sebastián de Elcano, de vuelta del primer viaje al rededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria<sup>261</sup>.

	Total	Total Primera Clase	Primera Clase Pensado	Primera Clase Repente	Total Segunda Clase	Segunda Clase Pensado	Segunda Clase Repente
Presencia de los monarcas	57	61	67	45	52	50	15
*Reyes medievales	29	29	30	27	28	23	11
**Fernando III	10	5	3	9	17	14	7
*Reyes visigodos	11	14	16	9	7	9	0
*Reyes Católicos	6	7	10	0	1	5	0
Cristianismo	41	41	33	64	41	41	11
Actividad bélica	39	29	23	45	52	45	18
Tradicción imperial	7	7	7	9	7	9	0

**Cuadro nº 8.** Los rasgos colectivos de mas frecuente aparición en los temas de los concursos de la Academia. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema español. Se consideran únicamente aquellos grupos que suponen más del 5% del total.

\* Los temas de este grupo están incluidos en el de presencia de los monarcas.

<sup>259</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>260</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>261</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

\*\* Los temas de este grupo están incluidos en el Reyes medievales.

#### 2.2.2.2. UNA NACIÓN CRISTIANA.

El carácter cristiano de la nación española es, si nos atenemos a los temas de los concursos de la Academia (ver cuadro nº 8), el rasgo que primero y con más nitidez comienza a definirse como característico de España y lo español. Ya se hizo referencia en la introducción al lugar que la religión ha podido tener como antecedente inmediato de la identidad nacional y también de como este es ya un elemento básico en la época de los Austrias, en la que católico y español aparecen casi como términos sinónimos. El siglo XVIII mantiene esta identificación, mostrando un pasado nacional en el que, o bien la tutela divina sobre la nación, representada por los reyes, se ejerce de forma continuada; o bien la piedad y religiosidad de los españoles, representados también generalmente por los reyes, figura como un rasgo recurrente.

La especial tutela de Dios a la nación española se muestra en la continua intervención de santos y ángeles en la actividad política de los monarcas. En este sentido la historia nacional es una continuación de la historia sagrada, con el pueblo español como pueblo elegido. Protección que comienza con el único emperador romano "español" cristiano, Teodosio.:

Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita, después de haber padecido en el día antecedente una derrota, se le aparecen armados a caballo San Juan Evangelista y San Felipe Apostol, y le exhortan a la Batalla, que ganó el día siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año 394<sup>262</sup>.

Para proseguir con los reyes de España -utilizando este término en el sentido del siglo XVIII- posteriores. Fernando III, el de más frecuente aparición, favorecido sin duda por ser el único rey Santo de toda la genealogía real española:

El Rey de España, San Fernando, teniendo sitiada a Sevilla, entra sin ser visto de los moros, guiado por un ángel hasta la mezquita donde estaba la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en cuya presencia hizo oración. Año 1248<sup>263</sup>;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad<sup>264</sup>;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella Ciudad, animándole a su conquista<sup>265</sup>.

---

<sup>262</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>263</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>264</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>265</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

Pero no sólo, también Ramiro I:

Durmiendo el Rey Don Ramiro la noche que precedió a la batalla de Clavijo, se le aparece el Apóstol Santiago; y apretándole la mano, le conforta para la batalla y le promete la victoria<sup>266</sup>;

y Alfonso el Casto:

El Rey Don Alonso el Casto, reedificada suntuosamente la iglesia de Oviedo, deseaba colocar en ella una Cruz preciosa; y condescendiendo Dios a sus santos deseos, le envió una por mano de Angeles, la que recibe el rey postrado, y acompañado por algunos de su Corte en el mismo Templo<sup>267</sup>.

En unas pocas ocasiones, la protección divina a la nación española se mostraría al margen de los monarcas:

El Maestre de la Orden de Santiago Don Pelay Pérez Correa en la Batalla que dio a los Moros en la falda de Sierra Morena, llevándolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche, fe malograría la victoria, exclamó a nuestra señora, diciendo SANTA MARIA DETEN TU DIA. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol; y a su luz consiguió el Maestre una completa victoria<sup>268</sup>.

Episodio cuya similitud con el protagonizado por Josué en el Antiguo Testamento, plantea de forma muy clara el problema de la historia profana como continuación de la historia sagrada, al que se ha hecho referencia anteriormente.

La religiosidad de los españoles es puesta de manifiesto en una serie de sucesos históricos, protagonizados generalmente por los monarcas, en los que se mostraría este carácter cristiano de los españoles a lo largo del tiempo. Chindasvinto:

Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta al Rey Chindasvinto en su Palacio de Toledo el libro de Los Morales de San Gregorio Papa, que había copiado prodigiosamente en Roma<sup>269</sup>.

El rey Bermudo de León:

El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de Diacono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte<sup>270</sup>.

<sup>266</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>267</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>268</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>269</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

<sup>270</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

### Fernando I:

El Rey de Castilla Don Fernando el Primero, sintiéndose cercano a la muerte en la Iglesia de San Isidro de León, se despoja de sus vestiduras y ornamentos Reales y los sacrifica a Dios<sup>271</sup>;

Habiéndose encontrado el cuerpo de San Isidoro Arzobispo de Sevilla, por revelación del mismo Santo al obispo Alvito, mandó Don Fernando I llevarlo a León; y avisado el Rey de que llegaba ya cerca de la ciudad, salió a recibir la santa Reliquia, acompañado de sus hijos, del Clero, y de un numeroso pueblo; siendo tanta la devoción del Rey, que el mismo, y sus hijos descalzos tomaron las andas sobre sus hombros y las llevaron hasta entrar en la Iglesia de San Juan de León. Mariana, *Historia de España, tom. I, lib. 9, cap. 3, impresión de Ibarra*<sup>272</sup>.

### Alfonso VII:

El Emperador Don Alonso el Séptimo cayó enfermo en el bosque de Sierramorena; mandó que le hiciesen una tienda de campaña debaxo de una encina, en la cual murió después de haberle sacramentado Don Juan Arzobispo de Toledo<sup>273</sup>.

### Fernando III:

San Fernando, Rey de España, no admite los vasos sagrados que en nombre del clero del Reyno le presenta uno de sus obispos en el cerco de Sevilla<sup>274</sup>;

San Fernando, Rey de España, estando para recibir el Viatico de mano del Arzobispo de Sevilla D. Ramón, al entrar el copón por la puerta de la sala, salta de la cama; y puesto de rodillas en tierra con una sega al cuello, y la cruz delante como reo pecador, pide a Dios perdón de sus culpas<sup>275</sup>.

### Y Carlos III:

Representar al Rey nuestro Señor, teniendo en su Real nombre y en el de el Sumo Pontífice para el bautismo al Infante, a vista de las principales personas de la Corte<sup>276</sup>.

**También se podría incluir entre los monarcas españoles a San Hermenegildo, a la vez príncipe real y mártir cristiano, del que se resalta siempre la firmeza de su fe:**

El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de su Esposa Ingúndis abjurando el Arrianismo recibe el santo Sacramento de la Confirmación de mano de su tío San Leandro Arzobispo de Sevilla<sup>277</sup>;

---

<sup>271</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769.

<sup>272</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*. Madrid, 1799.

<sup>273</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*. Madrid, 1793.

<sup>274</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>275</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

<sup>276</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*. Madrid, 1772.

<sup>277</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de Recaredo su hermano, y del Rey Leovigildo su padre de orden de este y en odio de la Religión Católica es despojado de sus Reales Vestiduras, y al mismo tiempo se le viste el humilde traje de mendigo. Año 578<sup>278</sup>;

San Hermenegildo, Rey de España, es degollado en la cárcel en odio de la religión católica de orden de su padre Leovigildo<sup>279</sup>.

El mismo carácter ejemplificador tiene la vida de santos españoles.

#### Santa Leocadia:

Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar<sup>280</sup>.

#### Los santos Justo y Pastor:

El martirio de los santos niños Justo y Pastor en Alcalá a vista del Tirano, acompañado de su Corte<sup>281</sup>.

#### Y San Laureano:

Persiguiendo Totila, Rey de los Ostrogodos, a San Laureano, Obispo Metropolitano de Sevilla, envía en su seguimiento unos soldados para que le quitasen la vida; y habiéndole alcanzado cerca de Marsella, lo degollaron<sup>282</sup>.

Es también frecuente que se muestre el sometimiento del poder político al religioso como un rasgo característico de la nación española, reflejo, quizás, de la hegemonía eclesiástica en la elaboración del discurso ideológico del XVIII español. Dos son los temas propuestos que remiten expresamente a esta lectura:

Adulfo, Obispo de Santiago, en hábito Pontifical a vista del Rey Don Ordono Primero y de su Corte, por una iniqua acusación es expuesto a un furioso Tero; pero este (manifestando Dios con este prodigio la inocencia del Santo Prelado) olvidando su ferocidad se postra a sus pies. Año de 857<sup>283</sup>;

El Emperador Teodosio español va a entrar en el templo de Milán, se lo impide su Arzobispo San Ambrosio a vista de toda la Corte, hasta que hiciese penitencia por el estrago ejecutado de su orden en Tesalónica, y el Emperador se resigna y le obedece religiosamente. Año de 390<sup>284</sup>.

---

<sup>278</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>279</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>280</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución... 1763*, Madrid, 1763.

<sup>281</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>282</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

<sup>283</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>284</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

Otras veces el carácter cristiano aparece de forma más anecdótica, mostrando episodios milagrosos ocurridos a miembros de la nación española:

Probo y Xantipe su mujer Españoles, habiendo hospedado en su casa al apóstol San Pablo, aparecen en su rostro estas palabras con letras de oro: Pablo predicador de Christo, y arrodillándose a sus pies le piden les enseñe el camino de la vida<sup>285</sup>;

San Ildefonso, arzobispo de Toledo, cortando con la espada del Rey Recesvinto una parte del velo de Santa Leocadia que se volvía a su sepulcro después de haberse manifestado al Santo Arzobispo, al Rey y a la Corte en su día y al tiempo en que se estaba celebrando su fiesta. Año de 660<sup>286</sup>.

Al tiempo que Quirico, arzobispo de Toledo, unge al Rey Wamba en la iglesia de S.n Pedro y S.n Pablo, sale de la caveza del Rey un vapor que se eleva como nube y en medio de él una abeja<sup>287</sup>;

La Virgen Santísima asistida de los Angeles aparece a San Ildefonso en su iglesia de Toledo y le pone la casulla<sup>288</sup>;

Santa Leocadia, que en su Basílica de Toledo se levanta de el Sepulcro, y en presencia del Rey, Recesvinto, y otros circunstantes le dice a San Ildefonso: por ti vive la gloria de mi Señora. El Santo Arzobispo corta parte del velo, que pende de la cabeza de la Santa, con un cuchillo que para este efecto le dio el Rey<sup>289</sup>.

Comentario aparte merece la presencia en los concursos de la Academia de dos episodios "históricos" referidos al apóstol Santiago y su relación con España, uno sobre la llegada de su cadáver Galicia:

Al repasar el Puente del Rio Tambre los nueve discípulos de Santiago (que habían conducido el Cuerpo del glorioso Apóstol á Galicia) el gobernador y naturales del País armados los persiguen. Imploran el auxilio divino: se rompe el Puente, y caen precipitados al Rio los Idolatras<sup>290</sup>;

y otro sobre el milagroso descubrimiento de su tumba:

Teodomiro Obispo de Iria acompañado del Santo Ermitaño Pelayo, y algunas personas piadosas, de noche, pero iluminado con luces celestiales, desmonta un bosque, descubre una pequeña ermita, y en ella el Cuerpo del Glorioso Apóstol Santiago. Año de 808<sup>291</sup>.

---

<sup>285</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>286</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>287</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>288</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

<sup>289</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*, Madrid, 1790.

<sup>290</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución... 1763*, Madrid, 1763.

<sup>291</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

Episodios que seguían reafirmando, y reforzando, la imagen de una especial relación Santiago/España, uno de los mitos fundacionales de la nacionalidad española.

### 2.2.2.3. UNA NACIÓN GUERRERA Y BELICOSA.

La imagen de la historia española que dibujan los temas de los concursos de la Academia es la de una nación cuya actividad básica a lo largo del tiempo habría sido la militar. La historia nacional queda reducida a una sucesión ininterrumpida de conflictos bélicos en los que el ser español habría mostrado lo mejor de sí mismo: el valor, el amor a la independencia, la capacidad de sacrificio hasta llegar a la autoinmolación, etc.

Esta hegemonía de las actividades bélicas en el imaginario nacional (ver cuadro nº 8) hay que relacionarla, sin duda, con la importancia que la actividad militar desempeña en los orígenes del Estado como forma de organización política. Como ya se vio en la introducción, el Estado está indisolublemente unido en sus orígenes a la actividad militar; el hacer la guerra es su actividad básica y fundamental. Incluso se podría afirmar, como también se vio en su momento, que el desarrollo de la identidad nacional es en gran parte resultado de las necesidades militares de los Estados. Esto significa que aun en un siglo no especialmente belicoso como el XVIII las actividades bélicas, el hacer y preparar la guerra, sigan siendo la actividad fundamental de cualquier Estado y que la mayor parte de sus recursos económicos, del presupuesto estatal, sean empleados en gastos militares. Una historia nacional que mostrase el carácter belicoso de la nación estaría legitimando las actividades bélicas del Estado, que se acomodaría a las tendencias naturales de aquella.

Hay otro factor de no menor importancia en esta preferencia por los asuntos bélicos. El enfrentamiento, el carácter agónico de un episodio histórico, obliga al espectador a tomar partido, a identificarse con uno de los contendientes, lo que en última instancia supone generar un vínculo de solidaridad con uno de los grupos que participan en la contienda, crear sentimientos de pertenencia y de exclusión. Función que, de forma ritualizada y simbólica, cumplen en la actualidad los enfrentamientos deportivos, cuya importancia en la generación de sentimientos de pertenencia grupal es más que evidente. En el caso de los temas propuestos para los concursos de la Academia este sentimiento de pertenencia se ve facilitado por la atribución explícita del adjetivo español a uno de los individuos o bandos contendientes -del éxito de tal sistema nos da idea el hecho de que hoy nos parezca obvio considerar "españoles" a los numantinos y no a los romanos, lo que desde la lógica estrictamente histórico-cultural es cuando menos discutible- y la atribución a ese bando de una serie de valores positivos, valor,



generosidad, espíritu de sacrificio... Cualquier episodio bélico en el que hubiese participado un español sirve para estos objetivos:

#### La heroica lucha de los numantinos frente a las legiones romanas<sup>292</sup>:

Scipión acompañado de dos soldados admirado a vista de la hoguera en que se abrasaron los Numantinos<sup>293</sup>:

Reprobadas por el Senado Romano las paces que su Cónsul Cayo Hostilio Mancino hizo con los de Numancia para salvar su Ejército, Publio Lucio Furio su sucesor lo entrega desnudo y atado; pero los Numantinos llenos de generosidad y compasión no le admiten, cierran las puertas de su Ciudad, y se disponen a sufrir el sitio. Se convino había de esculpirse este suceso en un plano de barro de cinco cuartas de ancho y tres de alto<sup>294</sup>:

El Senado Romano envió á la España Citerior para hacer la guerra a Numancia al Cónsul P. Furio Filón, mandándole entregase solemnemente a los numantinos al Cónsul C. Hostilio Mancino, por haber hecho con aquellos una paz vergonzosa, y sin ordenes del Senado. Ejecutolo Furio, poniendo a Mancino junto a las puertas de la Ciudad desnudo en carnes, y atadas las manos atrás: espectáculo que fue muy doloroso á los mismos romanos, y a los numantinos, quienes no quisieron sin embargo recibirle. Florián de Ocampo, Crónica de España, tom. 2, lib. 8, cap. 6.<sup>295</sup>:

Acosados cruelmente los Numantinos de la hambre, y habiéndoles frustrado todos los medios que tomaron para salvarse; por conclusión, perdida toda la esperanza de remedio, se determinaron a acometer una memorable hazaña, esto es, que se mataron á sí y á todos los suyos, unos con ponzoña, y otros metiéndose las espadas por el cuerpo: algunos pelearon en desafío unos con otros con igual fortuna del vencedor y vencido; pues en una misma hoguera que para esto tenían encendida, echaban al que era muerto, y luego tras él le seguía el que le quitaba la vida<sup>296</sup>.

#### La participación de “españoles” en las guerras de Roma:

Un Sárмата representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos<sup>297</sup>:

---

<sup>292</sup> Episodio que, en una de las obras dramáticas que sobre él se escriben en el siglo XVIII, *Numancia destruida* de López de Ayala, dará lugar una afirmación explícita sobre como el espíritu belicoso es algo consubstancial al ser español: “Escuchad mis razones: Fue ley cierta, / como sabéis, fue uso establecido / en toda nuestra España, desde Cádiz, / del alto Calpe al Pirineo frío, / costumbre que aun observan a este tiempo / los indomables cántabros, amigos / de conservar las leyes de su patria, / que cuando por edad no es permitido / el uso de las armas a los viejos, / se precipiten de empinados riscos. / La vida sin guerra era insufrible, / siendo entre todos dogma establecido / de que sólo por causa de la guerra / el vivir de los dioses recibimos. / Esta fue ley universal de España” (LÓPEZ DE AYALA, I., *La numancia destruida*, o. cit., p. 92).

<sup>293</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>294</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

<sup>295</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

<sup>296</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el cuadro ganador del concurso, obra de Ribera.

<sup>297</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

Julio Mansueto Español, herido de muerte en la batalla de Cremona por su hijo, sequaz del partido contrario, al ir a despojarle se conocen mutuamente<sup>298</sup>;

Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita, después de haber padecido en el día antecedente una derrota, se le aparecen armados a caballo San Juan Evangelista y San Felipe Apostol, y le exhortan a la Batalla, que ganó el día siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año 394<sup>299</sup>.

### Las campañas militares de los reyes visigodos:

El rey Wamba quando entró triunfante en Toledo, conduciendo prisionero en un carro al conde Paulo y demás rebeldes de la Galia Gótica<sup>300</sup>;

Suintila Rey de España a la orilla del mar y a la Cabeza de su Ejercito obliga al Patricio y General de los Emperadores de Oriente a que dejando para siempre la península se embarque con todas sus tropas. Año 624<sup>301</sup>.

Tema este último doblemente interesante en la medida en que, no sólo hace referencia a al espíritu belicoso de los "españoles, sino que además es una de las más precoces referencias iconográficas en pintura a la unidad nacional, un asunto que será prioritario en el siglo XIX, aunque, cosa extraña, la pintura de historia decimonónica nunca retomará este hecho histórico como elemento de la unidad nacional.

### Las luchas medievales, tanto entre príncipes cristianos:

Los dos Reyes de Castilla Don Henrique y Don Pedro luchando, Beltrán Claquín ayudando a Don Henrique<sup>302</sup>;

El Conde Fernán González, á vista de su Ejército victorioso entrega el cadáver del Conde de Tolosa á los Gefes de las Tropas vencidas de este príncipe<sup>303</sup>;

Don Pero González de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, viendo al Rey Don Juan el I en riesgo en la batalla de Aljubarrota, le cedió su propio caballo para que se librase, y el entró a morir en la refriega<sup>304</sup>; y "Ruy Díaz de Gaona, Capitán y ciudadano de Logroño, ayudado de solo dos compañeros, defiende el puente de esta Ciudad contra un exercito de Franceses y Navarros<sup>305</sup>;

<sup>298</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>299</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>300</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

<sup>301</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>302</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

<sup>303</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

<sup>304</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los ejercicios de Luis Antonio Planes y Mariano Salvador Maella.

<sup>305</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

como, sobre todo, entre moros y cristianos, uno de los argumentos básicos del protonacionalismo español y uno de los asuntos de más frecuente aparición en los temas propuestos en los concursos de la Academia:

El Maestre de la Orden de Santiago Don Pelay Pérez Correa en la Batalla que dio a los Moros en la falda de Sierra Morena, llevándolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche, fe malograría la victoria, exclamó a nuestra señora, diciendo SANTA MARIA DETEN TU DIA. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol; y a su luz consiguió el Maestre una completa victoria<sup>306</sup>;

Teniendo los Moros sitiada a Tarifa, para obligar al insigne Alonso de Guzmán el Bueno a entregarla, le amenazaron que darían muerte a su hijo único, que tenían prisionero; y el generoso Guzmán da una prueba tan heroica de su fidelidad, que les artoja desde el Muro su cuchillo<sup>307</sup>;

El Rey de España, San Fernando, teniendo sitiada a Sevilla, entra sin ser visto de los moros, guiado por un ángel hasta la mezquita donde estaba la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en cuya presencia hizo oración. Año 1248<sup>308</sup>;

S.n Fernando, Rey de España, no admite los vasos sagrados que en nombre del clero del Reyno le presenta uno de sus obispos en el cerco de Sevilla<sup>309</sup>;

El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de Diacono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte<sup>310</sup>;

Durmiendo el Rey Don Ramiro la noche que precedió a la batalla de Clavijo, se le aparece el Apóstol Santiago; y apretándole la mano, le conforta para la batalla y le promete la victoria<sup>311</sup>;

La toma de Setubal por el Rey don Fruela, y entrega de ella por el Alcayde de la fortaleza permitiéndole sacar los bienes muebles<sup>312</sup>;

El Santo Rey D. Fernando, que estando en el cerco de Jaén admite a besar su mano al Rey Moro de Granada, quien se declara su feudatario, y le entrega la ciudad<sup>313</sup>;

<sup>306</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>307</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>308</sup> *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

<sup>309</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

<sup>310</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

<sup>311</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*. Madrid, 1766.

<sup>312</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

<sup>313</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella Ciudad, animándole a su conquista<sup>314</sup>;

Los Reyes Católicos, que entran triunfantes en Granada, después de aquella gloriosa conquista<sup>315</sup>;

Asaltan los Españoles la Ciudad de Lisboa en Portugal, que estaba defendida por los Moros, y consiguen la victoria a presencia del Rey Don Alonso el VII<sup>316</sup>.

### Las guerras del Imperio:

Los esforzados Capitanes Juan de Urbina y Diego de Paredes disputan en Italia a vista del ejército Español sobre a cual de los dos debían darse las armas del Marqués de Pescara<sup>317</sup>.

### Y los episodios bélicos contemporáneos:

La Esquadra del Almirante Pocok y el Ejército del Lord Conde de Alvermarle sitian el Castillo del Morro a la entrada del Puerto de la Habana: arruinan sus fortificaciones, y volada la principal le asalta dicho Ejército. Defiéndenlo los pocos españoles que quedaron vivos mandados por Don Luis de Velasco, asistidos generosamente del Marqués Don Vicente González. Estos ilustres capitanes, firmes en la resolución de no sobrevivir á su pérdida, reciben las heridas de que murieron. Don Luis el siguiente día y el Marqués en el mismo Castillo<sup>318</sup>.

Este tema, por partida doble, se repitió en el ejercicio de escultura de ese mismo año<sup>319</sup>.

#### 2.2.2.4. OTROS RASGOS MENORES DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LOS CONCURSOS DE LA ACADEMIA.

Si nos atenemos a la importancia numérica dada a los diferentes temas en los concursos de la Academia, se dibuja nítidamente una colectividad nacional definida por tres rasgos recurrentes: la legitimidad dinástica, la nación se identifica con el rey; el espíritu belicoso de los españoles, una nación nacida de la guerra y para la guerra; y el carácter cristiano de la nación española, de forma que cabría decir que los españoles son tales en cuanto que católicos. Esto

<sup>314</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*. Madrid, 1784.

<sup>315</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*. Madrid, 1784.

<sup>316</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*. Madrid, 1802.

<sup>317</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

<sup>318</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para premio extraordinario de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...1763*. Madrid, 1763. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el cuadro ganador, obra de José Rufo.

<sup>319</sup> Ejercicio de pensado, escultura, para premio extraordinario de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...1763*. Madrid, 1763.

último supone un manifiesto arcaísmo con la pervivencia de formas de identificación colectiva protonacionales.

Junto a estos rasgos hegemónicos comienzan a configurarse otros, con menor presencia, pero significativos en la medida en que apuntan elementos que adquirirán su pleno desarrollo en el siglo siguiente: unidad nacional, tradición imperial, etc. Por lo que respecta al primero, todos los temas sobre la reconquista, más algunos otros, como el de la expulsión de los bizantinos por Suintila<sup>320</sup>, hacen referencia de alguna forma a esta unidad nacional, aunque da la impresión que no es el elemento semántico más relevante. Más clara parece, por el contrario, la reivindicación de una tradición imperial como rasgo significativo de la nación española. Los grandes descubrimientos:

El desembarco de Colón en las Indias, cuando fijó la Cruz<sup>321</sup>;

Juan Sebastián de Elcano, de vuelta del primer viaje alrededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria<sup>322</sup>.

#### Las campañas militares en Italia:

Los esforzados Capitanes Juan de Urbina y Diego de Paredes disputan en Italia a vista del ejército Español sobre a cual de los dos debían darse las armas del Marqués de Pescara<sup>323</sup>;

El Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, que habiendo vencido al corsario Menant de Gueri, quien apoderado de Ostia no dejaba entrar víveres en Roma, lo presenta atado al papa Alejandro VI<sup>324</sup>.

#### Y los atisbos de una cierta influencia en África:

Los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel reciben a los Embajadores, que el Rey de Fez les envía con un rico presente de caballos, jaeces, telas, y otras cosas para solicitar su amistad y buena correspondencia, que dichos soberanos admitieron, con tal que no socorriese al Rey de Granada<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

<sup>321</sup> Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

<sup>322</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

<sup>323</sup> Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*. Madrid, 1766.

<sup>324</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

<sup>325</sup> Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*. Madrid, 1790. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los ejercicios de Antonio Rodríguez y Vicente López.

### 2.3. LA INFLUENCIA DE LA ACADEMIA EN LA DIFUSIÓN DE UNA IMAGEN NACIONAL A TRAVÉS DE LA PINTURA DE HISTORIA.

El monopolio ejercido por la Academia en la determinación de los gustos estéticos durante el siglo XVIII es un tema suficientemente analizado y sobre el que no creo necesario insistir. Asunto diferente es determinar el acceso del público a las imágenes creadas bajo la su tutela y su influencia real en la vida social de la época.

El medio normal de difusión de estas obras eran las exposiciones organizadas por la propia Academia; de hecho, como recuerda Lafuente Ferrari.:

Exposición y Academia nacen, pues, al mismo tiempo y en estrecha relación<sup>326</sup>.

En el caso español, sin embargo, se produce un cierto desfase, ya que la primera exposición, en sentido estricto, no aparece hasta 1793<sup>327</sup>, más de 40 años después de fundación de la Academia. Carencia suplida, al menos en parte, por la exposición pública de las obras presentadas a los concursos<sup>328</sup>, y que probaría la existencia de:

una cierta intención expositiva por parte de la Academia (...) como es el caso de la exposición trienal de las obras del concurso general de premios, con motivo de la cual la Academia abría sus puertas al público durante algunos días<sup>329</sup>.

Ya con motivo de la celebración del primero de ellos, el de 1753, la Academia expuso al público las obras presentadas del 23 de diciembre hasta el 6 de enero, de nueve de la mañana a una, y de tres de a la puesta del sol; exposición que atrajo la atención de "un número desorbitado de visitantes de todas las categorías", siendo "igual de numeroso el primero como el último día"<sup>330</sup>. En años posteriores se irá aumentando progresivamente el número de días de apertura, llegando en 1769 a casi un mes, del 12 de julio al 8 de agosto.

<sup>326</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987, tomo II, p. 479.

<sup>327</sup> En 1793 la Junta particular de la Academia de San Fernando, "enterada del mucho concurso de personas de todas clases, que habían concurrido este trienio a ver la Academia" decide "que estuviesen abiertas sus salas todos los años durante las vacaciones por quince días, y franca la entrada al público, con facultad a los Profesores, Discípulos y Aficionados a exponer en ella las obras que hubiesen ejecutado" (Archivo de la Academia de San Fernando 1-55/2). Decisión de la que se dio cuenta a la Junta Ordinaria de 13 de octubre, estableciéndose así una exposición de periodicidad anual.

<sup>328</sup> En algunas ocasiones junto a éstas se expusieron otras ajenas al concurso.

<sup>329</sup> ARIAS ANGLÉS, E., y RINCÓN GARCÍA W., "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX", en *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura* (Catálogo de la Exposición), Madrid, 1988, p. 35.

<sup>330</sup> *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753, pp. 69-70.

Da la impresión de que, a pesar de la continuas referencias al “número desorbitado de visitantes de todas las categorías”<sup>331</sup>, este tipo de exposiciones tuvieron siempre en un tono menor, muy alejado, en importancia y repercusión social, tanto de los coetáneos *Salones franceses*, como de las posteriores *Exposiciones Nacionales decimonónicas*. Son exposiciones limitadas, a las que asiste un público reducido, pero que tienen, sin embargo, una cierta relevancia social, con asistencia a la ceremonia de entrega de premios -y no deja de ser curioso que este tipo de ceremonia se mantenga en la primera Exposición Nacional, mostrando la importancia que le era atribuida- de lo más granado de la sociedad, la opinión pública de la época. Un buen ejemplo de la importancia social de esta ceremonia de tono cortesano la tenemos en la descripción que de la primera entrega de premios hace la *Gaceta de Madrid* -ya es significativo que a lo largo de todos los años la *Gaceta* reseñe, junto a otros sucesos de la Corte, el de la entrega de premios en la Academia, lo que nos indica su relevancia social, el tono e incluso la redacción se mantienen invariables a lo largo de los años-:

La Real Academia de San Fernando, presidida de su protector el Excmo. señor D. José de Carvajal y Láncaster, Ministro de Estado, y con la asistencia de sus Excmos. e Ilmos. Consiliarios, toda la Grandeza, Ministros Estrangeros, y el más lucido, y numeroso concurso, celebró Junta publica general en un Salón del nuevo Real Palacio, y distribuyó por la primera vez los diez y ocho Premios, que el Rey había destinado a los más hábiles profesores de las tres Nobles Artes<sup>332</sup>.

A partir de 1793 las Exposiciones de la Academia toman un sesgo diferente, periodicidad anual, carácter más público y apertura a todo tipo de expositores, lo que debió redundar en un aumento de público -se celebraban coincidiendo con la feria de septiembre, con lo que pasaron a ser una atracción de feria más- pero no en beneficio de la calidad. En esta primera etapa, la que va desde 1793 hasta 1807 y que podemos considerar en su totalidad dentro del arte del XVIII, la admisión de las obras era indiscriminada; únicamente a partir de este último año se acordó la necesidad de una licencia para exponer las obras, aunque parece que no con mucho éxito por lo que se refiere a la calidad general,:

se aunaba la falta de compradores con la anuencia del pseudojurado que hacía la selección pero que no intervenía porque la mayoría de los expositores eran parientes, amigos o conocidos<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> Aunque tampoco habría que desdeñar el número de asistentes, máxime si tenemos en cuenta que no son sólo las oficiales *Relaciones de Distribución de los premios*, mandadas imprimir por la propia Academia, las que hablan de un público numeroso, idéntico tono emplean también las publicaciones periódicas de la época. Así, por ejemplo, el *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid* escribe, a propósito de la exposición de los premios del concurso de 1784, que “fue indecible el concurso de toda la clase de personas a ver en las salas de la Academia no sólo las obras premiadas, sino otras remitidas desde Roma, y por algunas personas; estuvieron expuestas en ellas por espacio de unos 15 días después de la función de los premios” (“Real Academia de las tres Nobles Artes”, *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid*, II, agosto 1784, pp. 24-40). Nótese de paso la referencia a la exposición de obras no llevadas al concurso.

<sup>332</sup> *Gaceta de Madrid*, del martes 25 de diciembre de 1783.

<sup>333</sup> GUTIERREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura e i España en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p. 300.

En todo caso, tanto en las exposiciones trienales del concurso de la Academia como en las posteriores anuales abiertas a otro tipo de expositores, estaríamos todavía muy alejados de algo ni siquiera remotamente parecido a un fenómeno de masas. Sólo un reducidísimo círculo de personas vinculadas a los ámbitos cortesanos tenían acceso y se preocupaban por las Exposiciones de la Academia. El discurso de la identidad llevado a cabo por los cuadros expuestos en los salones de la Academia es un discurso cortesano, ajeno a la mayor parte del país, lo que debe corresponderse con la pervivencia y hegemonía de formas de identificación pre-nacionales entre la mayoría de la población. Pero esto no debe llevarnos a subvalorar la importancia de la gestación entre los grupos cultivados de una comunidad imaginaria, sobre todo si tenemos en cuenta que el desarrollo de la idea de nación, a pesar de lo que quiere el mito ideológico nacionalista, circula siempre de arriba abajo y no viceversa. La Academia estaría echando las bases de una idea de identidad nacional que llegaría a su pleno desarrollo y maduración, convertida, ahora ya sí, en fenómeno de masas, durante el siglo siguiente.



## CAPÍTULO IV

### LA CONFIGURACIÓN DEFINITIVA DE UNA ICONOGRAFÍA NACIONAL DE TIPO HISTORICISTA. LA PINTURA DE HISTORIA EN EL SIGLO XIX.

#### I. NACIÓN E HISTORIA EN EL SIGLO XIX.

La totalidad de los pensadores políticos y sociales del siglo XIX fueron conscientes de que el nacionalismo era el movimiento ideológico dominante de su época, de que, palabras de Bagehot, la historia del siglo XIX era la historia de la “construcción de las naciones”<sup>1</sup>. Pero, curiosamente, la mayoría de ellos estaban también convencidos del escaso papel reservado a esta ideología en el futuro, lo que explicaría la falta de interés de muchos de estos científicos sociales hacia un movimiento que fue determinante en la evolución histórica de su siglo, y lo ha seguido siendo en el nuestro, pero al que apenas reservaron ningún lugar en sus proyecciones de futuro.

Tal como se ha visto, a lo largo de los siglos XVII y XVIII el concepto de nación, a pesar de mantener su tradicional significado naturalista, pasa, progresivamente, a designar a aquellos colectivos que por el hecho de ocupar una determinada área territorial o estar sometidos a un mismo poder o administración se ven como comunidades *nacionales*, perdiendo parte de su carácter natural. Este desplazamiento semántico, de lo natural a lo social, al margen de su influencia en la percepción de la realidad social por parte de los individuos, no supone todavía, en ningún caso, la aparición de una cuestión nacional. No existe en ninguno de estos dos siglos un problema nacional en sentido estricto.

---

<sup>1</sup> BAGEHOT, W., *Physics and politics*. Londres, 1887, p. 20.

Lo novedoso del siglo XIX no es tanto la existencia de la nación como el hecho de que la cuestión nacional se convierta en el centro de la acción política. Fenómeno que se explica, en parte, por un problema de legitimidad, mera continuación y agudización de algo ya planteado en el siglo anterior. En una sociedad laica, carente de una instancia superior que legitime el poder, la única forma de legitimación es la comunidad. Y esto invierte los términos del problema: ya no es el poder político quien modela la nación, sino la nación la que legitima el poder político. Es en ese momento cuando el concepto de soberanía nacional se vuelve plenamente operativo. Si la nación es anterior al Estado, no puede ser modelada por éste<sup>2</sup>, debe ser anterior a él. Esto explicaría que se siguiese manteniendo un concepto de nación de tipo natural, pero con un nuevo significado: natural como sinónimo de cultural e histórico frente a la artificiosidad de las comunidades políticas. La política -piensa Herder- crea los Estados, la naturaleza crea las naciones. La influencia romántica, con su exaltación de lo natural y lo espontáneo, hará el resto en esta supremacía de la nación frente a la artificiosidad del Estado.

La sustitución de la legitimidad dinástica por la legitimidad nacional ofrece, además, desde el punto de vista psicológico, un mecanismo de identificación con el poder a los que nunca accederán a él, recubriendo las funciones políticas con una nueva ética de amor y servicio a la comunidad que debe mucho a la idea de virtud cívica desarrollada por el neoclasicismo.

Lo paradójico del desarrollo de este feroz particularismo nacionalista en la cultura decimonónica europea es su gran homogeneidad a lo largo del continente europeo. Un siglo que pone las particularidades nacionales como centro de todas sus concepciones ideológicas, lo hace recurriendo a conceptos e interpretaciones comunes en todos los rincones de Europa:

así se delinea ya una de las paradojas del romanticismo. Una corriente que afirmó el concepto de nación, y que arrastró a Europa hacia los más apasionados nacionalismos (con sus peligros propios), fue posible, como fenómeno europeo, por el acentuado carácter cosmopolita que era ya propio del siglo XVIII<sup>3</sup>.

Los múltiples nacionalismos que se desarrollan durante el XIX remiten todos a una de las dos grandes concepciones nacionalistas que conviven en el pensamiento decimonónico: la que parte de un concepto de nación de tipo cultural, que para simplificar podemos llamar de tipo alemán, y la que lo hace de un concepto de tipo político, también para simplificar la de tipo francés<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Al margen de lo que haya ocurrido en la realidad histórica de las naciones europeas.

<sup>3</sup> MACCHIA, C., "Origni europeee del romanticismo" en VV. AA., *Storia de la letteratura italiana*, vol. VII, Milán, 1969, p. 418.

<sup>4</sup> Es esta una terminología enormemente imprecisa, que varía además de unos a otros autores -Kohn (KOHN, H., *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, Nueva York, 1969) y Plamenatz (PLAMENATZ, J., "Two Types of Nationalism", en KAMENCA, E. (ed.), *Nationalism*, Londres, 1976)

Incluso, como se intentará demostrar a continuación, cabría preguntarse hasta que punto la distinción entre estos dos conceptos de nación -lugar común de los estudios sobre el tema<sup>5</sup>- no es una mera ficción ideológica, fruto, en parte, de una oposición maniquea, puesta a punto por el pensamiento decimonónico francés, pero reactualizada en trabajos más recientes<sup>6</sup>, entre una idea de nacionalidad perversa, la alemana, y otra bondadosa, la francesa, que enmascararía profundas similitudes entre ambas concepciones.

Para la primera, la alemana, objetivista-naturalista o cultural, nacida de la oposición al cosmopolitismo ilustrado, y cuya primera elaboración teórica fue obra de Herder<sup>7</sup>, pero que seguirá influyendo a todo lo largo del siglo XIX a través de Fichte y los teóricos del *Volkgeist* y, ya en el terreno de la práctica, con los nacionalismos románticos, las naciones son unidades espirituales, expresadas en la lengua y la cultura, consecuencia de determinaciones naturales que se imponen a la propia voluntad del individuo. La nación es la base de la sociedad y de los derechos individuales: las libertades y los deberes proceden de la nación, que es por tanto superior y está antes que los individuos.

El concepto de nación aparece cargado de un claro sentido orgánico y étnico -una nación consiste ante todo en una comunidad de origen: los que comparten la misma sangre-. Para Herder, y también para sus seguidores posteriores, los hombres sólo pueden desarrollar plenamente sus potencialidades si siguen viviendo donde nacieron y donde nacieron sus

---

prefieren hablar de modelo oriental y modelo occidental; Francis (FRANCIS, E.K., *Interethnic relations: An essay in sociological theory*, Nueva York, 1976) de modelos "de nótico" y "étnico"; A.D. Smith (SMITH, A., *National Identity*, Londres, 1991) de un modelo "occidental" o "cívico" y otro "étnico"; Schwarzmantel (SCHWARZMANTEL, J., "Nacionalismo y democracia", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 18-38), más prosaico, de nacionalismos de "tipo A" y de "tipo B"...; pero que básicamente refleja la distinción entre un concepto de nación de tipo voluntarista -político- y otro en el que predominan los lazos de obligatoriedad -étnico-cultural-. A continuación se intentará precisar con más detalle el concepto exacto de cada una de estas ideas de nación. Para una síntesis reciente sobre las características más significativas de estos dos modelos de nación, COAKLEY, J., "Contrastando las perspectivas europeas oriental y occidental sobre el nacionalismo", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 81-101.

<sup>5</sup> A los citados en la nota anterior cabría añadir SNYDER, L., *The Meaning of Nationalism*, New Brunswick, 1954; y MEINECKE, F., *Cosmopolitanism and the National State*, Princeton, 1970.

<sup>6</sup> Véase sino DUMONT, L., "Le peuple et la nation chez Herder et Fichte", *Essais sur l'individualisme*, París, 1983.

<sup>7</sup> Se incluye la obra de Herder dentro de la evolución de concepto de nación en el siglo XIX y no del siglo XVIII, tal como debería de ser si utilizásemos criterios estrictamente cronológicos -Herder apenas llegó a vivir unos pocos años de la primera década del XIX, murió en 1803, y sus libros más significativos fueron todos publicados todavía en pleno siglo XVIII: *Traado sobre el origen del lenguaje* (1772), *Otra filosofía de la historia de la humanidad* (1774), *Ideas para una filosofía de la historia de la Humanidad* (1784-1791)...- por dos motivos: primero porque la clara vocación filorromántica de su pensamiento supone una nítida fisura con la ortodoxia ilustrada hegemónica en su siglo; y segundo, porque será el siglo XIX, no el XVIII, el que desarrollará plenamente las potencialidades de sus concepciones ideológicas. Para la obra de Herder, HERDER, J.G., *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, 1959; y *Obra Selecta* (edición de P. Ribas), Madrid, 1982.

antepasados, hablando su idioma y viviendo su vida dentro del marco de las costumbres de su sociedad y su cultura. El hombre antes que hombre es miembro de una comunidad natural diferente de las demás que es la que le permite ser, sentir y vivir. Esta unidad natural es para él lo que llama *das Volk*, el pueblo, definido por una lengua y una genealogía comunes. Éste es el sermón que Herder (al fin y al cabo un pastor protestante) predicaría a los pueblos de habla alemana a lo largo de toda su vida<sup>8</sup>.

Este concepto de nación natural, situada por encima de las voluntades individuales y alejada de cualquier idea de contrato social, debe mucho a los grandes teóricos antirrevolucionarios de principios de siglo -Burke, Maistre y Bonald, principalmente- y su idea de que existirían diferencias naturales entre los hombres, diferentes naciones. La joven generación romántica alemana, que había acogido con entusiasmo la Revolución francesa, adoptó rápidamente una idea de nación basada en conceptos como raza o *Volkgeist*, desarrollando algunos de sus representantes el mito de los orígenes, la existencia de un pueblo primitivo que estaría, como escribió Hegel, en el origen de todas las ciencias y de todas las artes. Este pueblo primigenio, compendio de todos los valores de lo alemán, era el de los antiguos germánicos que habían rechazado valientemente a los invasores romanos. Una vez aceptado esto, era obvio que la única misión de cualquier pueblo era la vuelta a sus orígenes, la recuperación de los valores perdidos. La historia se convierte así no en un proyecto de futuro, sino en un proyecto de pasado. Este anhelo de vuelta a un pasado incontaminado, puro, en el que el alma de la nación se mostraría aún en todo su esplendor, va a pervivir en la mayoría de los movimientos nacionalistas hasta nuestros días. En el caso alemán esta idea se pone explícitamente de manifiesto, muchos años más tarde, en el célebre discurso radiado de Heidegger en 1934, en el que expone los motivos que le empujan a no aceptar el puesto que le ofrecen en Berlín, prefiriendo quedarse en provincias.:

nunca se valorará suficientemente la posibilidad de conservar una clase campesina sana como base de toda la nación<sup>9</sup>;

<sup>8</sup> El caso de Herder resulta, por otra parte, de una enorme complejidad, ya que, inmerso todavía en las coordenadas ideológicas de la Ilustración, mantiene un substrato universalista, diferente del cosmopolitismo ilustrado, pero respetuoso con lo que de singular y original hay en la vida de cada individuo. Herder concibe las naciones sobre un fondo de comunidad del género humano, de hecho, la noción de *Volkgeist* no aparece nunca expresamente en sus escritos. Sobre las bases ideológicas de la obra de Herder, BERLIN, I., *Vico and Herder*. Londres, 1976, pp. 142 y ss. Sobre los sentimientos universalistas y humanistas de su pensamiento, CHEVALIER, J.J., "L'idée de nation et l'idée d'Etat" en ALBERTINI, M. (ed.), *L'idée de nation*, París, 1969, pp. 54 y ss.; y KOHN, H., *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, o. cit. Para un estudio más amplio de su obra, BARNARD, F.M., *Herder's Social and Political Thought. From Elighenment to Nationalism*. Oxford, 1965.

<sup>9</sup> Citado por FARIAS, V., *Heidegger et le nazisme*, Lagrasse, 1987, p. 192.

Es obvio que para Heidegger la esencia de la nación pervive en el pasado campesino de Alemania, y que la pertenencia a ella no es un problema de adhesión, sino de arraigo de una naturalidad.

Corolario lógico de esta idea de nación es que cuando ésta se encarna en un Estado, éste pasa a ser su más alta expresión, por encima incluso de los individuos que la componen; es el Estado el que se convierte en proyecto de futuro de la nación.

El Estado es el proyecto de futuro de este pueblo, la misión histórica que le queda por cumplir<sup>10</sup>.

Hay tres elementos en esta concepción nacional que influirán poderosamente en la evolución del nacionalismo decimonónico, incluidos en aquellos nacionalismos de tipo no cultural:

Primero, el carácter imperativo del concepto de nación. Se es miembro de una nación al margen de la voluntad individual; la nación no se elige, se nace; es la nación la que nos hace ser lo que somos.

Segundo, la idea de la nación como objetivo en sí mismo. La nación es vista, no como una entidad política al servicio de los ciudadanos y la consecución de los objetivos colectivos que éstos se proponen, sino que son los ciudadanos los que deben de estar al servicio de la nación.

Y tercero, éste especialmente influyente en los nacionalismos de origen no estatal, aquéllos en que la idea de nación se forjó al margen de las grandes monarquías modernas, aunque también influyente en éstos, la sobrevaloración de la lengua, a veces sinónimo de raza, como elemento definitorio de la nación en detrimento de todos los demás factores<sup>11</sup>.

La lógica última de este nacionalismo cultural de tipo orgánico, en el que la nación se configura como un todo absoluto, más allá de las voluntades individuales, es profundamente antiliberal, tanto por lo que supone de negación del libre albedrío personal como, y sobre todo, porque la idea de derechos individuales en Occidente no surgió "naturalmente" de la cultura tradicional, sino contra y a expensas de ella. Lo que no será óbice, dadas las condiciones históricas concretas de la Europa decimonónica -enfrentamientos con los viejos imperios absolutistas y posibilidad de trasladar los principios de autonomía y libertad de la esfera individual a la colectiva, principalmente- para el filonacionalismo de una gran parte del

<sup>10</sup> RECALDE, J.R., *La construcción de las naciones*, Madrid, 1982, p. 235.

<sup>11</sup> Esta sobrevaloración de la lengua alcanzará su máxima expresión en Herder, para quien las lenguas son tan fundamentales que son prácticamente intraducibles.

pensamiento liberal europeo anterior a la segunda guerra mundial. Sólo cuando el nacionalismo acentúa sus rasgos más misticistas y totalitarios, estas relaciones comienzan a cambiar de signo<sup>12</sup>.

Para la segunda idea de nación, la voluntarista-subjetivista, hegemónica en los nacionalismos de raíz estatal, hija de la Ilustración y de las revoluciones políticas de finales del siglo XVIII, la nación es una comunidad jurídico-política, fruto de la voluntad de los individuos que la componen. A diferencia de la primera, es un proyecto y no una herencia, un edificio que se construye y no un cuerpo al que se pertenece, la forma de plasmar un proyecto de vida en común en el que los derechos individuales están por encima de los del grupo.

Sin embargo, no es difícil encontrar, bajo la retórica voluntarista y liberal de esta idea de nación, un sentimiento nacionalista de base cultural y orgánica, de carácter excluyente y donde los intereses del grupo priman claramente sobre los del individuo. Y es que, como recuerda Kedourie<sup>13</sup>, la exaltación de la nación implica forzosamente el sometimiento del individuo, al margen de que tipo de nación del que estemos hablando. Esta base cultural y orgánica impedirá, en la práctica, que llegue a desarrollarse una idea de nación como mera voluntad de los individuos que la componen. Así, en un conspicuo representante del liberalismo y de la concepción político-estatal de la nación, John Stuart Mill, es posible encontrar afirmaciones como ésta:

Las nacionalidades están constituidas por la reunión de hombres atraídos por simpatías comunes que no existen entre ellos y otros hombres, simpatías que les impulsan (...) a desear vivir bajo el mismo gobierno (...). El sentimiento de la nacionalidad puede haber sido engendrado por diversas causas: algunas veces es efecto de la identidad de raza y origen; frecuentemente contribuyen a hacerlo nacer la comunidad de lengua, otras las de religión. Los límites geográficos son una de sus causas. Pero la más fuerte de todas estas causas es la identidad de los antecedentes políticos: la posesión de una historia nacional y la consiguiente comunidad de recuerdos; orgullos y humillaciones colectivas, alegrías y pesares asociados con los mismos episodios del pasado. Ninguna de estas circunstancias, sin embargo, es tampoco indispensable o necesariamente suficiente por sí misma<sup>14</sup>.

Llegando, incluso, en una aceptación implícita de un concepto de nación de tipo primordialista, a negar la posibilidad de existencia de instituciones libres en un Estado compuesto de diferentes nacionalidades, bien es cierto que con múltiples excepciones: Bretaña, la Navarra francesa, Irlanda...<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Para las relaciones entre nacionalismo y democracia, SCHWARZMANTEL, J., "Nacionalismo y democracia", art. cit.

<sup>13</sup> KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, Madrid, 1980.

<sup>14</sup> MILL, J.S., *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, Madrid, 1965, p. 328.

<sup>15</sup> Como afirma Blas Guerrero, "tras la rotundidad de las palabras de John Stuart Mill, poco más parece adivinarse que la intención de justificar ideológicamente la desmembración de los viejos imperios europeos al tiempo que garantizar la integridad de los estados europeos y muy particularmente del Reino Unido" (BLAS

Hasta la tan celebrada declaración de Clermont-Tonnerre en 1789 ante la Asamblea Nacional francesa de que “a los judíos como nación no les concedemos nada; a los judíos en tanto individuos se lo concedemos todo”, considerada tradicionalmente como la expresión clásica de un concepto de nación de tipo político y no cultural, puede tener un significado más complejo del que habitualmente se le tiende a atribuir. Lo que se estaba pidiendo a los judíos franceses, es que dejaran de ser lo primero para ser lo segundo; que dejaran de ser fieles a una identidad judía para serlo a una francesa, tan excluyente esta última, -no permite que alguien sea judío- como la primera.

De hecho, uno de los aspectos más llamativos de este nacionalismo “voluntarista”, y sobre el que ya Tocqueville llamó la atención a propósito de la Revolución francesa, es el empeño de imponer una cultura pública homogénea, normalizada y basada en una lengua común, capaz de proporcionar la unidad ideológica y social necesaria para convertir a los individuos en ciudadanos. Empeño que tuvo su expresión más clásica en la Tercera República francesa, pero que, con mayor o menor éxito, se ha dado en todos los Estados nacionales del mundo occidental; y que no sería demasiado forzado definir como el intento por parte del Estado de construir una nación cultural a partir de una comunidad política. En definitiva, “crear” una nación cultural. Lo que en la mayoría de los casos consiste simplemente en convertir la “cultura” de una nación “cultural” mayoritaria en la cultura “nacional” de una nación política<sup>16</sup>. No está demás recordar, por referirnos al ejemplo paradigmático de nación política y no natural, que en Francia este proceso de homogenización simbólica se intentó llevar a cabo incluso fuera del territorio metropolitano, originando situaciones tan pintorescas como que los niños africanos aprendiesen en los libros de historia la importancia de “nos ancêtres les Gaules” en la configuración de la nación francesa<sup>17</sup>.

Desde una plano más teórico y filosófico, tampoco hay desdeñar el hecho de que en el pensamiento de Rousseau, cuyo importante papel en la gestación de un concepto de nación de tipo occidental es equiparable al de Herder en el de tipo oriental -será la idea roussoniana de la

---

GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1964, p., 47). La coyuntural alianza entre nacionalismo y liberalismo a la que me he referido anteriormente.

<sup>16</sup> Fenómeno que se pone claramente de manifiesto en los casos británico y español, donde la existencia de nacionalismos disgregadores descansa, básicamente, en el hecho de que una parte, más o menos significativa, de los habitantes de Escocia, País de Gales, País Vasco y Cataluña ven en el Estado central, no el representante de la nación británica o española, sino el de la nación inglesa o castellana. Estado que favorecería unas culturas públicas inglesa y castellana en detrimento de las propias. Sobre este aspecto, véase WILLIAMS, C. (ed.), *National Separatism*, Cardiff, 1982.

<sup>17</sup> Como tampoco estaría demás recordar, por seguir dentro del mismo ejemplo francés, aunque en este caso referido a la supuesta primacía del individuo o de la nación en uno u otro nacionalismo, el éxito ideológico en la vida pública francesa de un concepto como la *grandeur*, de sesgo claramente totalitario.

nación como un grupo de individuos que consiente en ser gobernados como unidad la difundida por la Revolución francesa-, es claramente perceptible una visión orgánica de la nación, no demasiado alejada de la del romanticismo cultural. Al fin y al cabo para el pensador ginebrino la auténtica democracia política sólo sería posible en un pueblo con una cultura y una tradición comunes, incluso un carácter nacional<sup>18</sup>.

Estamos ante dos concepciones ideológicas aparentemente antagónicas, tanto en su justificación como en sus aspiraciones, pero que, y como ya se vio en la introducción, comparten, a pesar de todo, y aunque no de forma explícita en el caso de la segunda, la idea de la nación como realidad objetiva, trascendente, con respecto a las conciencias y las voluntades individuales y portadora de una misión histórica que la legitima. Se podría todavía ir más lejos y cuestionar incluso esta distinción entre una nación política, heredera, a través de la Revolución francesa, del universalismo ilustrado; y otra cultural, hija del Romanticismo contrarrevolucionario. Lo que subyacería en esta distinción no es tanto una idea de partida diferente, como una falta de reflexión sobre el hecho nacional en el nacionalismo político que, por el contrario, sería el centro del discurso en nacionalismo cultural.

El primero considera la nación como un *a priori* dado, cuyo fundamento último -tal como expuso Mancini al abrir en Turín su curso de derecho internacional sobre "la nacionalidad como derecho de gentes"- sería una especie de equivalente del *cogito* cartesiano, y que garantizaría la unidad moral de la nación por encima del territorio, la raza, la lengua, las costumbres o la historia; factores materiales que serían sólo condiciones necesarias. En palabras de Mancini la nación sería como:

el pienso luego existo de los filósofos aplicado a la nacionalidad<sup>19</sup>.

Definición apriorística que, desde luego, no aclara demasiado las cosas.

Por el contrario, los defensores de una idea de nación de tipo cultural, lo que hacen es convertir este *a priori* en el centro de toda su reflexión intelectual. Si bien es cierto que el nacionalismo político define la nación como una comunidad de leyes y el cultural como una comunidad de tierra e historia, no lo es menos, que aquella comunidad política se da sobre un territorio y una historia determinada, y no de forma aleatoria. Así, incluso la nación surgida de la Revolución francesa, concebida sólo como una forma de agrupar a los hombres en sociedad, como algo no propio de ningún grupo humano, nada se opone en principio a la redefinición de sus fronteras hasta englobar la humanidad en su conjunto, acaba también por convertirse en una

---

<sup>18</sup> Véase sino su *Proyecto de Constitución para Corcega*.

<sup>19</sup> MANCINI, P., *Il principio di nazionalità*, Roma, 1920, p. 27.



manera de insertar a un grupo humano en la historia, dándole una estructura independiente, definiéndolo por oposición a otros grupos, y dotándolo de un sentido mítico y no meramente instrumental.

Esta contradicción hay que situarla en el contexto histórico de las contradicciones de construcción del Estado moderno en el que se inserta el desarrollo del concepto político de nación, enfrentado a la vez a la necesidad de unificación cultural de un territorio y al establecimiento de estructuras políticas que sustituyan las del feudalismo. Pero el hecho real es que las diferencias entre una y otra idea de nación acaban siendo irrelevantes, en la medida en que ambas terminan asumiendo la existencia de una cierta entidad llamada nación, previa al Estado y por encima de las voluntades individuales. Lo que lleva a que ambas concepciones acabenn por aceptar la idea de la nación no como instrumento funcional y pragmático de organización política, sino como un fin en sí<sup>20</sup>.

Ambos conceptos convergen también por lo que se refiere a la importancia política dada a la idea nacional. Tanto culturalistas como contractualistas hacen una lectura política del concepto de nación. Los primeros porque el fin manifiesto de toda nación es convertirse en una entidad política autónoma, en un Estado; la falta de Estado es vista como una carencia, de ahí el éxito de esta corriente ideológica en los nacionalismos de "naciones sin estado" -la misma expresión denota este sentimiento de carencia-. Los segundos, porque ya en su origen la nación es un concepto político y no cultural, ya que la propia nación tiene su origen en el Estado, interpretación en la que difieren radicalmente de los primeros,:

Un Estado puede en el transcurso del tiempo producir una nacionalidad, pero que sea una nacionalidad la que constituye un Estado, es contrario a la naturaleza de la moderna civilización<sup>21</sup>.

Visto desde esta última perspectiva, ambos conceptos de nación divergerían de forma radical en cuanto a la importancia otorgada al Estado en la construcción de una nación. Nula en el caso de los primeros, el Estado sería sólo el corolario de natural del desarrollo de una nacionalidad; central en el de los segundos, el Estado como incentivador y creador de una identidad nacional. Aunque incluso en este caso la divergencia es también más aparente que real, fundamentalmente, porque los nacionalismos cultural-objetivistas reservan también un importante lugar al Estado en la definición, creación y construcción de la nación.

---

<sup>20</sup> Sí habría, por el contrario, una especie de gradación, que es la que permitiría, en base al menor o mayor peso concedido a estos factores, hablar de uno u otro tipo de nacionalismo, pero estaríamos ante diferencias cuantitativas y no cualitativas.

<sup>21</sup> ACTON, Lord, "Nacionalidad" en *Ensayos sobre la libertad y el poder*, Madrid, 1959, p. 325.

A pesar de que para este último tipo de nacionalismo la nación sea una realidad objetiva, previa a la voluntad individual y al Estado, tampoco desdeña la importancia de éste en la configuración de la nación. Una figura tan representativa de este tipo de nacionalismo como Fichte<sup>22</sup> considerará que la unidad de la nación la da la cultura, pero no una cultura brotada como planta natural del pueblo, sino la enseñada desde una educación, que, en última instancia, sólo el Estado es capaz de poder proporcionar:

hay que educar a toda la nación, una vez que su antigua vitalidad se ha extinguido absorbida en la de un pueblo extraño, y hay que enseñarle los medios de vivir con existencia nueva, que le pertenecerá exclusivamente; en una palabra, hay que transformarla por completo, mediante el plan de educación que yo propongo como el único medio de regenerar a la nación alemana (...) esta educación en que cada cual será guiado hacia el bien suprimirá todas las diferencias que podrían resultar de las clases y de sus distintos grados de cultura, mostrándose, así, no una simple educación pública, sino una educación nacional alemana, proptamente dicha<sup>23</sup>.

Es al Estado al que los nacionalistas, otra vez palabras de Fichte,:

deberíamos dirigir esperanzados nuestras miradas<sup>24</sup>.

En ambos casos, por lo tanto, el Estado se situaría en el centro del problema nacional, y no sólo como corolario natural, sino como elemento necesario de mediación en el camino de la construcción nacional.

Hay, por último, otro rasgo común a todo el nacionalismo decimonónico: el carácter objetivo de la idea de nación. Incluso en el nacionalismo de tipo voluntarista, la nación, una vez configurada, aparece como una realidad excluyente, con rasgos propios y definidos, que diferencian a sus miembros de los de cualquier otra entidad nacional. Es un proceso de sacramentalización de la nación que, lo mismo que en el sacerdocio, parece que imprima carácter. Y eso, incluso, para las naciones de raíz estatal como la española o la francesa. Esto resulta tan evidente para la cultura decimonónica, que Rosales se queja con toda naturalidad en una carta de no encontrar modelos en Roma para pintar a Fernando el Católico, mientras en España tendría "más de cien mil"<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> El caso de Fichte, considerado, justificadamente, uno de los padres fundadores del nacionalismo alemán de tipo cultural, es de una gran complejidad, situándose en realidad en el centro justo de la cesura entre Ilustración y Romanticismo sobre el concepto de nación: se podría decir que no defiende ni la nación-contrato de la Revolución, ni la nación genio de los románticos, muestra de la complejidad de las relaciones entre ambos conceptos, tal como se está intentando mostrar aquí. Para un análisis reciente del pensamiento de Fichte sobre el tema, véase RENAUT, A., "Lógicas de la nación" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P. A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, especialmente pp. 52 y ss.

<sup>23</sup> FICHTE, J.G., *Discursos a la nación alemana*, Buenos Aires, 1964, p. 35-43.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>25</sup> Citado por CAMÓN AZNAR, J., "Rosales en su centenario", *Goya*, 117, 1973, pp. 139-147.

Paralelo a este proceso de “nacionalización” de la vida colectiva es el desarrollo de una ideología totalizadora en la que toda la vida social e incluso individual aparece supeditada a este sentimiento nacional. Tal como escribe Sánchez Mogual:

El primero de todos los sentimientos, en el Arte, como en la vida histórica de nuestro pueblo, nuestro ideal supremo, nuestra religión primera, es el sentimiento nacional, sentimiento sublime que llena nuestra historia, que sintetiza nuestros mayores triunfos, nuestras mayores glorias, desde Sagunto y Numancia hasta Gerona y Zaragoza<sup>26</sup>.

Lo que lleva, paralelamente, al desarrollo de la idea de que todos los individuos forman parte de la comunidad nacional -en algunos casos sólo los propietarios- y, por lo tanto, a la necesidad de su nacionalización efectiva.

Todo esto nos llevaría a concluir que, al margen de las diferencias que habitualmente se establecen entre estos dos conceptos de nación cuando se habla de la idea de nación en el siglo XIX, ambos comparten una serie de rasgos comunes básicos, fundamentalmente: la objetividad del hecho nacional, el que la humanidad se encuentra dividida naturalmente en naciones y cada nación tiene rasgos propios y comunes que la distinguen de las demás; la importancia del Estado en la determinación y definición de esa nación; y la presunción de que la nación es la única fuente de legitimidad para el ejercicio del poder político.

Resulta extraño el que la mayoría de los politólogos, empeñados en mantener la existencia de dos conceptos de nación antagónicos<sup>27</sup> durante el siglo XIX - cultural el uno, político el otro: el uno volcado hacia el pasado, el otro hacia el futuro; uno excluyente, otro integrador;...- no hayan reparado en las profundas similitudes entre ambos; en que el objetivo central, y único se podría decir, de todo nacionalismo cultural haya sido la construcción de una nación política; y en que las naciones políticas hayan empleado una gran parte de sus recursos, y sin mostrar demasiados escrúpulos por lo que se refiere a los métodos<sup>28</sup>, en construir una nación cultural. Y no hayan reparado, sobre todo, en lo que de arma política “nacionalista”, como ya se apuntó

<sup>26</sup> SANCHEZ MOGUAL, A., “Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid”, *Boletín del Ateneo de Madrid*, 1877, p. 183. He elegido esta cita, entre otras muchas de tono semejante escritas en la época, porque ejemplifica muy bien el lugar otorgado al arte en general dentro de esta visión; cabría añadir que mucho más a la pintura de historia cuya exaltación del sentimiento nacional es mucho más obvia, no en vano los grandes episodios aquí citados (Sagunto, Numancia, Gerona y Zaragoza) serán los favoritos de los pintores de historia.

<sup>27</sup> Anthony Smith habla de tres (Véase SMITH, A., “Tres conceptos de nación”, *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 7-22).

<sup>28</sup> Es oportuno, por referirse al que tradicionalmente se ha considerado como ejemplo paradigmático de nación política, Francia, y ejemplificar muy bien el carácter benévolo de este tipo de nacionalismo, citar lo escrito por Smith sobre que “sólo con recordar los procedimientos por los que el republicanismo francés trató de despojar a las minorías, lo mismo si se trataba de élites africanas que de judíos, de sus identidades étnicas para, de este modo, poder asimilarlas totalmente a la cultura y a la sociedad francesa, veremos cuán rígida y exclusivista es la concepción cívica de la nación, y lo mucho que puede pesar sobre la vida cultural y social de las minorías” (SMITH, A., “Tres conceptos de nación”, art. cit., p. 17).

anteriormente, tenía esta distinción que, en el fondo, lo que venía a hacer era discriminar entre un nacionalismo bueno, el francés u occidental -obviamente esta distinción ha gozado de gran predicamento en el mundo académico francés- y otro malo, el alemán u oriental<sup>29</sup>.

En última instancia estaríamos ante dos modelos ideales que en la práctica se convierten en una especie de *continuum* donde la presencia del componente emotivo, de concepción de la nación como un grupo étnico cerrado, semejante a un grupo de parentesco, que se mueve dentro de un mundo hostil de naciones enemigas, puede estar más o menos presente, pero nunca por completo ausente.

Por lo que se refiere al caso concreto de España, ambos conceptos de nación van a convivir sin demasiados problemas dentro del marco jurídico-ideológico en que se construye, sobre los cimientos de la vieja monarquía hispánica, el moderno Estado-nación decimonónico. Y ello a pesar de la complejidad que supone pasar de una forma de legitimación a otra: pasar, usando una metáfora, no por usada de menor valor descriptivo, de imperio a nación. Paso que en España viene marcado por el desarrollo de la Revolución, con mayúsculas. Una revolución liberal que destruye las bases del sistema de poder y de justificación ideológica sobre los que se había organizado la anterior sociedad estamental. Simplificando podríamos decir que la vieja legitimación de origen divino es sustituida por otra basada en la voluntad nacional. Es cierto que esta nueva legitimidad nacional sólo logrará triunfar durante cortos periodos de la historia decimonónica, pero no es menos cierto que esta legitimación se convierte en el problema central en torno al que va a girar toda la vida política española durante el siglo XIX. En este sentido, el nacionalismo español es un nacionalismo político, en la medida que parte del establecimiento de una nueva legitimidad. Pero a la vez, y no con menor fuerza, es un nacionalismo cultural, cuyo fundamento último es la existencia de una nación española, previa a la nueva institucionalización política, que integra, además, la herencia del viejo estado monárquico-patrimonialista como una herencia nacional: la nación española estaría formada por los territorios que componían la vieja monarquía en el momento que se estructura el nuevo Estado nacional. Se asume la historia y el espacio físico del antiguo Estado absolutista como la historia

---

<sup>29</sup> Ya fuera completamente del marco de este estudio, esta "ceguera" para entender la monolítica unidad de la idea de nación explicaría, en gran parte, los sucesivos descarrilamientos de la construcción europea, incapaz de generar una imagen de substrato étnico-cultural homogéneo que suplantase los particulares de cada nación, y empeñadas sus élites directoras en construir una "nación" sólo como proyecto racional de convivencia, basado en un mercado económico, cuando no en una mera defensa de cada nación particular incapaz de mantener su antiguo *estatus* en el concierto de las naciones. Ha existido una obvia y manifiesta subvaloración de los elementos etnoculturales que subyacen en la percepción que de la nación se hacen la mayoría de los europeos, sin que esa distinción entre naciones políticas y naciones culturales sea algo más que una mera distinción académica, completamente inoperante en la vida real.

y el espacio físico de la nación española. La tierra y los muertos de la vieja monarquía son la tierra y los muertos de la nación.

En el campo de la legitimación visual, el de la imagen de la nación, todos estos fenómenos suponen una ruptura formal pero no de mensaje. El edificio emblemático ya no será el palacio del monarca, y eso incluso en una entidad nacional, como ya se verá, profundamente marcada por la legitimidad monárquica como la española, sino el Parlamento, símbolo y emblema de la nación entendida como conjunto de los ciudadanos de país. Será pues, fundamentalmente, en el nuevo edificio del Congreso, y en menor medida del Senado, donde habrá que buscar esa imagen de la nación tal como el Estado quería verla. Pero la imagen de la nación, la imagen que se crea y se transmite, sigue siendo, con muy ligeras modificaciones, la misma que la del Antiguo Régimen, la del absolutismo monárquico dieciochesco, ya que el nuevo Estado se ve a sí mismo como heredero del de la vieja monarquía hispánica. Una mera continuación en el tiempo de un proyecto político cuyo origen germinal se perdería en la noche de los tiempos

Por otro lado, el problema de la legitimación es ahora un problema del conjunto de la nación, una nación extendida, no reducida a los cortesanos, caso del siglo XVII, ni tampoco como mera espectadora, caso del siglo XVIII. Es ahora una nación relativamente universal y en las que los diferentes grupos sociales opinan, intervienen, discuten...; aquí el elemento clave son las Exposiciones Nacionales, en las que esta imagen de la nación se va configurando en un proceso dinámico, en las que críticos, pintores, espectadores, revistas y Estado se acaban modelando, entre todos, la imagen de la nación vista en el espejo de su historia.

### 1.1. ROMANTICISMO E HISTORIA.

El concepto de historia en el siglo XIX aparece indisolublemente ligado al desarrollo del movimiento romántico, a la idea que del pasado y de recuperación del pasado se hicieron los pensadores del romanticismo. El problema es que los términos romántico y romanticismo han terminado adquiriendo tantos significados que resulta difícil su utilización en un sentido preciso. Esta polisemia es más enojosa en la medida en que lo que podemos denominar, sin mayores precisiones, como un cierto *ethos* romántico puede "situarse en el origen de la "modernidad" de todo lo que la creación (artística) y la teoría (filosófica) occidentales han producido en el arco de un periodo de doscientos años"<sup>30</sup>. En el campo de la historia el

---

<sup>30</sup> PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, 1992, p. 11

problema es aún mayor, dado que el desarrollo de la historiografía como ciencia va indisolublemente unida a la del propio movimiento romántico.

Esta ambivalencia semántica hace muy difícil, por no decir imposible, el uso del término romanticismo con una cierta precisión conceptual. En líneas generales podemos considerar el romanticismo, para lo que aquí nos interesa, como la reacción contra un universalismo basado en la razón, más allá de todo carácter cultural o étnico, que, según los románticos, conducía a un estéril cosmopolitismo. Frente a esto erigieron la imagen de una humanidad fragmentada en culturas concretas, basadas en la tierra, con su propia idiosincrasia y cuya identidad cultural era necesario defender.

Esto suponía una vuelta a la "autenticidad" primigenia que pasaba, ineludiblemente, por la recuperación de aquellos rasgos previos a la adulteración de las viejas culturas por el avance del progreso y la uniformidad cultural. Recuperación que en los románticos tomará dos vías principales: una, la búsqueda de los antiguos valores en grupos marginados por el progreso, fundamentalmente campesinos de áreas rurales atrasadas, y que será el principal responsable de la proliferación a lo largo del siglo XIX de estudios sobre diferentes aspectos de la vida rural tradicional en Europa. Es la época dorada de los folkloristas. Se trataba de buscar los restos de esa cultura tradicional allí donde todavía se mantenía viva. Otra, la recuperación de estos valores en un pasado histórico todavía no adulterado por la uniformización cultural. Pasado histórico que sólo se podía encontrar intacto en épocas en las que el triunfo de una supuesta razón universal no había iniciado todavía el proceso de destrucción de las culturas autóctonas. De aquí el rechazo por parte de los románticos de todo el periodo histórico posterior al Renacimiento, con su carácter uniformador, y su exaltación de un mundo medieval pleno de peculiaridades y diferencias, a cuyo desenterramiento los románticos dedicarían todos sus esfuerzos.

Es muy posible que esta búsqueda de modelos en tiempos -Edad Media, Shakespeare, Calderón- y espacios -Escocia, Alemania, las montañas "románticas"- diferentes fuese en su origen una mera huida del intelectualismo de los tiempos modernos; la búsqueda de lo irracional frente a la racionalidad de una revolución tecnológica, más brutal en la medida en que estaba todavía en sus albores. Pero lo cierto es que esta huida acaba configurando una cierta forma de ver y de sentir. Nadie después de los románticos podrá ver la Edad Media o un ventisquero en los Alpes de la misma forma.

La recuperación del pasado, de las culturas auténticas, aquéllas unidas a la tierra y a la sangre, comenzó por una auténtica orgía de novelas históricas; siguió con un desarrollo de la Historia con mayúsculas, relatos orgánicos, la mayoría de las veces enfáticos y rebosantes de sangre y batallas, con los que los historiadores educaron a un público culto, configurando una

imagen histórica de la nación; y culminó con el descubrimiento de las pequeñas historias locales, aquéllas ocultas en viejos cronicones, que se desempolvan sin demasiado rigor crítico y que terminan siendo consideradas las auténticas historias nacionales<sup>31</sup>. A esta historia "escrita", habría que añadir la no escrita: recuperación de romances y leyendas de origen oral; creación de museos, no como ostentación y prestigio, sino como exaltación de una historia, ordenados cronológicamente; etc.

La falta de rigor crítico y metodológico en algunos de los historiadores románticos, en un siglo que ha sido llamado, con razón, el siglo de la historia, plantea algunas cuestiones sobre el lugar del saber histórico en la ideología romántica. No hay ninguna duda sobre la importancia de la historia en la percepción del mundo de los románticos, ni tampoco sobre el lugar preeminente que los sentimientos y lo irracional ocupan en el universo mental del hombre romántico. La influencia en el primer romanticismo de una corriente antirrevolucionaria, opuesta a la racionalidad ilustrada, va a pervivir durante mucho tiempo en el pensamiento romántico. Esto significa que la afirmación de Víctor Hugo de que el romanticismo es el liberalismo en literatura, habría que tomarla con ciertas prevenciones -no se debe olvidar que el propio Hugo hizo sus primeras armas literarias en la *Société royale des bonnes lettres*, en cuyas filas militaban los nombres más significativos de la literatura *ultra*; bien es cierto que posteriormente se puso decididamente del lado del liberalismo más radical-. En todo caso esto nos mostraría hasta qué punto la oposición antirracionalista tuvo un papel destacado dentro del romanticismo y, en el campo concreto de la historia, cómo su cultivo no debe regirse necesariamente por el rigor, sino también por el valor que una sociedad determinada otorga a determinados sucesos históricos. Hasta los propios prejuicios históricos son importantes en cuanto son el fruto de la experiencia de generaciones sucesivas.

La historia, para los románticos, no es tanto una ciencia como una religión, y desde esta perspectiva la cultura decimonónica europea es, por encima de cualquier otro aspecto, una cultura de mitos, y la historia su justificación. Enfrentados al problema de legitimidad abierto por las nuevas revoluciones burguesas, los románticos parecen hacer suya la idea de Maistre de que a una constitución se la puede obedecer, pero no adorar; y que sin adoración no hay cohesión social posible<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> De hecho, la mayor parte de las "naciones" tal como hoy las conocemos tienden a remontar su origen a la Edad Media, y su "descubrimiento" se remonta al siglo XIX.

<sup>32</sup> Idea que sigue presente en algunos de los teóricos actuales del racionalismo: "Es imposible concebir una sociedad organizada sin nacionalismo, y ni siquiera un santo nacionalismo, porque cualquier nacionalismo que no sea capaz de inspirar reverencia no podrá ser una fuerza vinculante efectiva" (O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988, p. 40).

Lo que una nación exige no es la obediencia condicional, el contrato comercial de Locke, sino la disolución del individuo en la comunidad, y sólo la historia, con su carácter mítico, es capaz de generar este proceso de adhesión irracional, basado en la sangre y la tierra, elementos básicos de toda mitología. Por eso no importa que la historia sea verdadera o no, lo que importa es que sea capaz de conmover, de despertar los sentimientos. Es la respuesta del romanticismo al nuevo problema de legitimidad política al que se enfrentan las sociedades europeas del siglo XIX. Frente a la vieja religión, la nueva; frente a Dios, la historia.

Esta respuesta debe mucho al nuevo sentimiento de nacionalidad que se desarrolla por toda Europa a partir de la campañas napoleónicas, pero también, curiosamente, a las teorías de Maistre y a los escritos de Burke contra la Revolución Francesa.

Como toda religión, la historia tiene en la cultura romántica funciones múltiples. Hay una función gnoseológica, la historia como única fuente auténtica de saber, muy dependiente de las teorías románticas sobre el origen del lenguaje. Frente a las especulaciones dieciochescas, generalmente de una banalidad que hará las delicias de algunos de sus críticos decimonónicos<sup>33</sup>, los románticos, principalmente los alemanes, pero con influencias fuera de Alemania, considerarán el lenguaje como el depositario de la sabiduría. No un proceso de acumulación a lo largo de generaciones, sino como una sabiduría derivada de Dios. Esta línea de pensamiento, que habría que remontar a Vico y a Maistre, supone que el lenguaje de los antepasados no sólo no es menos perfecto que el nuestro, sino que esconde la sabiduría primigenia de la estirpe. Es en la oscuridad de los textos antiguos donde duerme la sabiduría de los pueblos. La recuperación del pasado es también la de un saber arcano, auténtico y verdadero.

Hay una función ritual: la historia como celebración, como rito de un pasado que se repite indefinidamente. Función de comunión colectiva, que, como se verá en su momento, tendrá una importancia decisiva en la elección de los temas por la pintura de historia, y que, en esencia consiste en una idea vagamente cíclica de la historia de los pueblos. El pasado repitiéndose periódicamente mediante la reproducción de circunstancias semejantes en épocas diferentes, con un mismo, o parecido, contenido ideológico. Esta idea parece proceder de Herder, quien había puesto en entredicho la idea, tan ilustrada, del progreso continuado del hombre estableciendo las bases para una interpretación cíclica de la historia. Interpretación que previamente había sido ya el fundamento teórico de la *Ciencia nueva* de Juan Bautista Vico, obra que, sin embargo,

---

<sup>33</sup> Por ejemplo de Maistre, quien ironizará sobre la afirmación del *omnisciente* (el adjetivo es del propio Maistre) Condillac: "no cabe duda de que el lenguaje apareció como consecuencia de la división del trabajo. Así, una generación de hombres dijo BA, otra añadió BE; los asirios inventaron el nominativo, los medos inventaron el genitivo" (MAISTRE, J. de, *Oeuvres complètes*, Lyon/Paris, 1884-1887, vol. IV, p. 88).



parece que Herder no llegó a conocer. Constantes históricas que en su repetición irían mostrando la auténtica esencia de la nación; en el caso de España, el amor a la independencia (Numancia-Sagunto-Zaragoza...), la lucha por las libertades (Comuneros-Torrijos...), etc.

Hay una función mítica: la historia como relato sobre los orígenes, como narración del mito fundacional. Cuando la identidad colectiva ya no es la cristiandad sino la nación, el gran relato bíblico sobre los orígenes ya no sirve, se necesita otro alternativo, y es entonces cuando hacen su aparición las historias nacionales, las nuevas biblias de los pueblos europeos

Y, por último, la historia es también para los románticos, en este caso no muy alejados de los ilustrados, un laboratorio de política "experimental". La labor del historiador y del político tienden de hecho a solaparse frecuentemente durante el siglo XIX. Frente a la especulación abstracta de la teoría política, la historia es la retorta donde se experimenta con la realidad. Para el hombre del XIX toda la historia de la humanidad es como un inmenso laboratorio en el que se han experimentado a escala real todas las teorías políticas y, como escribirá Maistre, vale más un experimento auténtico que un centenar de volúmenes de especulación abstracta<sup>34</sup>.

Si del difuso, pero más restringido, campo del romanticismo pasamos al del siglo XIX en su conjunto, no cabe ninguna duda sobre el lugar preeminente ocupado en él por el saber histórico, convertido en paradigma de las demás ciencias sociales. Hay muchas explicaciones para esta hegemonía de la historia: los cambios revolucionarios, políticos y técnicos; la creación de nuevos estados, clases y gobernantes en busca de genealogías; la desintegración de antiguas instituciones religiosas, sociales y políticas; la idea de progreso continuado... Todo esto atrajo la atención sobre los fenómenos de cambio histórico, propiciando el florecimiento de la historia como ciencia, centrada en dos aspectos fundamentales: la legitimación nacional -la historia como mito fundacional y guía de la actividad política- y la historia como guía "científica" de la acción social y política.

En caso concreto español, tanto la reivindicación de una historia nacional como elemento legitimador y de búsqueda de las auténticas esencias nacionales -función ritual y mítica de la historia-, como el solapamiento de las actividades políticas con las historiográficas, siguen las pautas comunes al resto de Europa. Influida además por, algo sobre lo que nos se ha hecho suficiente hincapié, el hecho de que ninguna de las grandes historias generales de España del siglo XIX sea obra de historiadores profesionales, lo que va a tener importancia decisiva en relación con ambos aspectos.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 426.

En cuanto a la función mítica y ritual, las historias más influyentes son grandes relatos orgánicos, escritos por un sólo autor, en los que la nación asume todas las características de un personaje -sufre, es feliz, tiene crisis, momentos de esplendor...- y que en su concepción global, y al margen del recurso a técnicas y modos historiográficos -crítica de las fuentes, por ejemplo- están mucho más cercanos a una narración literaria que a una obra de historia propiamente dicha; tienen, en una teoría de los géneros, más de novela que de historia<sup>35</sup>, y me estoy refiriendo, obviamente, sólo al aspecto formal. Son la narración, en clave mítica, del pasado de una comunidad; la continuación de una larga saga iniciada en la cultura occidental con "En el principio era el verbo" bíblico y seguida, en el caso de España, con el "Tubal, hijo de Jaffet, fue el primer habitante de España" de la *Historia* de Mariana, pero cuyo tono podemos encontrar en cualquiera de los mitos recogidos por los etnólogos en los pueblos primitivos. Sólo ya en el último cuarto de siglo, cuando las historias nacionales pasan a ser obras colectivas, trabajo de profesionales que se ocupan de campos concretos y ya sin ese contenido mítico -lo que, al margen de otras consideraciones, llevará a que su difusión real sea mucho menor, acaban siendo libros de y para iniciados con una mucha menor transcendencia social<sup>36</sup>- pierden este carácter de relato sobre los orígenes. De hecho, parece que seguía existiendo una necesidad de estos grandes relatos míticos, como probaría el que el fin de este tipo de historias coincida con el inicio de la publicación por Pérez Galdós de sus *Episodios Nacionales*, en el fondo un gran relato mítico sobre los orígenes de la nación española, que él, a diferencia de los grandes historiadores decimonónicos, sitúa en el fin del Antiguo Régimen<sup>37</sup> y no en Viriato y Numancia -pero esto es sólo una opción ideológica-, y que vendrían a ocupar el lugar dejado libre por aquéllas.

Por lo que se refiere al solapamiento de las actividades historiográficas y políticas<sup>38</sup>, estos historiadores no profesionales, suelen ser, por el contrario, profesionales de la política, o en todo caso de la parapolítica. Piénsese en casos como el de Lafuente, cuya *Historia General de España* vino a ocupar el lugar de la del padre Mariana como "la" historia de España, que tuvo una importante actividad política; o en el de Cánovas, el gran político de la Restauración, cuya labor como historiador tiene entidad propia, al margen de su carrera política. Lafuente, el autor de "la historia" de España del XIX, no desdeña la actividad política, cabría decir incluso que su

<sup>35</sup> No debe ser casual que haya una especie de paralelismo cronológico entre la aparición de las primeras novelas "modernas" en España y la de estas historias generales.

<sup>36</sup> Se puede afirmar, con absoluta certeza, que ninguna de las grandes historias generales de España posteriores, incluida la todavía viva de Espasa-Calpe, dirigida primero por Menéndez Pidal y después por Jover, tuvo, ni siquiera de lejos, la importancia colectiva de la de Lafuente, omnipresente en las bibliotecas de las clases cultivadas decimonónicas españolas. Y no estoy haciendo, por supuesto, ningún juicio de valor.

<sup>37</sup> El primero de los "episodios", y no deja de ser significativo el título, está dedicado a Trafalgar.

<sup>38</sup> Solapamiento que, por supuesto, es común al resto de los países europeos, véase sino, por poner un ejemplo, el caso de Francia y su interminable lista de historiadores políticos: Guizot, Thiers, Michelet,...

actividad historiográfica es la continuación de la política por otros medios; Cánovas, el artífice de la Restauración, no sólo no desdeña la historia, sino que, en justo paralelismo, se podría decir que para él ésta es la continuación de la política por otros medios.

El caso de este último, dado el lugar ocupado por su obra política en la vertebración de una concepción nacional española en el último cuarto del siglo XIX, merece un poco más de atención. En primer lugar, la afirmación anterior, por extraño que pueda parecer, no hace sino subvalorar la importancia real que para el pensamiento de Cánovas tiene la historia, con respecto a la cual la política tiene un papel claramente secundario: la política no sería la continuación de la historia por otros medios, sino un circunstancial lacayo al servicio de los altos designios de la historia de las naciones. De aquí la distinción que establece entre "soberanía de hecho", reflejo de la voluntad de los ciudadanos, y "soberanía de derecho", fundada en la historia. Distinción que le lleva a concluir que la única legitimación real y firme es la "soberanía de derecho", nacida de una interpretación "verdadera" de la historia de la nación<sup>39</sup> -de aquí la importancia del saber histórico-, que es a la que el Estado tiene que ser fiel. Para Cánovas la historia es tanto una forma de fidelidad a los antepasados, como un proyecto de futuro; elemento imprescindible para definir el espíritu de un pueblo, el carácter de una nación y su destino en el mundo. El desconocimiento de la historia nacional sería un atentado contra la propia identidad española. Como se lamenta en un artículo de 1849:

hombres de todos los partidos han olvidado igualmente la tradición de España; realistas y demócratas, constitucionales y moderados, todos han ido a buscar recuerdos en el extranjero y todos han puesto mano en demoler los cimientos de nuestra nacionalidad por ignorancia y criminal abandono de nuestra historia<sup>40</sup>.

El desconocimiento de la historia de la nación se convierte así en un problema político, de alta política nacional, ya que:

No tiene porvenir de gloria la mísera generación que desdeña los recuerdos gloriosos de sus padres, ni será nunca *nacionalidad independiente* (la cursiva es del autor) aquélla que funda sus tradiciones en el enojo unas veces, y otras en la compasión afrentosa de otros pueblos<sup>41</sup>.

Pero si desde la alta política de las ideas bajamos a la acción diaria del gobernante, el estudio de la historia adquiere todavía un sentido más directamente político en la medida en que,

<sup>39</sup> Obviamente un pensamiento político de estas características descansa en una paralela concepción de la nación de tipo esencialista, la nación como un ser con voluntad destino propios, al margen de los individuos que la componen, que en el caso de Cánovas posee claros matices providencialistas. Como se verá en otro momento, esta personalización de la nación es común a la mayoría de los nacionalismos, posiblemente a todos.

<sup>40</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España, y apuntes críticos sobre las cosas de este género nuevamente publicadas", *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1849, p. 154.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 153.

para Cánovas, la historia es el laboratorio donde el político aprende el arte de gobernar. Tal como él mismo afirmará en 1870 en el discurso de recepción de Godoy Alcántara en la Real Academia de la Historia: "Al gobernante y al político les es necesario el aprendizaje de la historia para cumplir su misión"<sup>42</sup>.

Para los hombres del XIX la historia no es un saber neutro, sino una ciencia capaz de crear realidad social; no un conocimiento vicario, sino una forma de actuar sobre el presente; no una descripción del mundo, sino una actuación sobre el mundo. La historia se ve convertida en arma de lucha política y no en un mero saber académico. Lucha política que aparece polarizada en torno a la idea de nación, único sujeto susceptible de vida política para la cultura decimonónica.

Todos los estudiosos de la historiografía decimonónica española -Jover<sup>43</sup>, Cirujano<sup>44</sup>, Moreno Alonso<sup>45</sup>, etc.- coinciden en esa vocación nacional de la historia, en lo que seguiría una pauta habitual en la cultura europea del momento, plasmada en la preferencia por los límites nacionales en detrimento de los locales y los universales. El sujeto de la historia es la nación, una nación simbolizada en las clases medias y en los valores burgueses representados por éstas, lo que introduce un claro sesgo ideológico en la totalidad de estas historias nacionales

Hay un aspecto, un tanto particular, de la historiografía romántica española que parece estar gravitando sobre toda la historiografía del XIX: el de la historia como reivindicación.

Para entender cabalmente este fenómeno habría que remontarse, por una parte, a la conciencia, dolorosa conciencia, que parecen tener los grupos dirigentes españoles del siglo XIX de que el país ha pasado a ocupar un lugar secundario en el contexto de las naciones europeas, lo que es una mera constatación; al sentimiento de crisis, de decadencia de una civilización, que en algún momento parece impregnar la conciencia colectiva de estos grupos. Y por otra, al sentimiento -especialmente acusado en la época isabelina, cuando las campañas de Prim en África generan un auténtica avalancha de verborrea triunfalista sobre cómo España vuelve a ocupar el lugar que le corresponde en el mundo, pero también durante la Restauración, con el amargo despertar del 98- de que esa situación es transitoria, temporal, de que la nación volverá a ocupar un día el lugar que le corresponde en el concierto de las naciones del mundo.

<sup>42</sup> Afirmación en la que cabe ver un doble sentido: la historia como aprendizaje para bien gobernar -método-, y la historia como el único capaz de determinar los objetivos de una nación -fines-.

<sup>43</sup> JOVER ZAMORA, J.M., "Caracteres del nacionalismo español. 1854-1874" en VV.AA., *Posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1983.

<sup>44</sup> CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.

<sup>45</sup> MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, Sevilla, 1979.

Es éste un campo, el de los sentimientos colectivos -usado aquí colectivo en un sentido muy restringido, el de las clases sociales que en la época formaban la opinión pública, los que participaban en la vida política y social, clero, funcionarios, nuevos burgueses, la vieja aristocracia, militares..., y de las que, por supuesto, estaba excluida la mayor parte de la población- enormemente complicado de analizar. Si ya la supuesta crisis del noventa y ocho ha sido bastante puesta en cuestión -da la impresión de que la pérdida de Cuba y Filipinas no resultó tan dramática para la mayoría de la opinión pública como se ha querido ver- pero, en todo caso, resulta difícil de evaluar, lo que ocurre durante el primer tercio de siglo es prácticamente imposible. Podemos hacer cábalas sobre lo que, para aquellos grupos con una conciencia nacional más desarrollada, pudo suponer la ocupación de la mayor parte del territorio nacional, incluida la capital, por una potencia extranjera, y no una potencia cualquiera, sino la potencia enemiga por antonomasia desde los lejanos días del imperio; o la pérdida de la mayor parte de los territorios americanos. El hecho de que por lo que se refiere a este último episodio apenas se produzcan referencias a la independencia americana en la época, puede significar tanto una falta de interés, como un doloroso intento de ocultamiento, algo transitorio o, mejor, algo que nunca se ha producido. Pero, al margen de estas cábalas, poco más es lo que se puede afirmar.

De lo que no cabe ninguna duda es de que, a la altura de la época isabelina, la conciencia de que el país se ha convertido en una potencia de tercera fila en el contexto europeo y el sentimiento de que es necesario recuperar el lugar que a la nación le corresponde se vuelven dolorosamente claros para las clases dirigentes españolas. Y es aquí cuando entra en escena ese aspecto de la historia como reivindicación al que se ha hecho referencia más arriba. La recuperación y exhibición a la luz pública de un glorioso pasado imperial estaba, indirectamente, reivindicando el derecho de España a figurar entre las grandes naciones imperiales. Lo que explicaría toda una serie de fenómenos historiográficos decimonónicos harto curiosos: la preferencia historiográfica por los siglos imperiales, absurda en un siglo en el que se están intentando echar las bases de un Estado democrático y que, por si fuera poco, tiene clara conciencia de que los Austrias habían supuesto el triunfo del absolutismo más despiadado y el aplastamiento de las libertades nacionales; la asunción de la tradición imperial como una tradición española -nada impedía una interpretación de lo nacional radicalmente diferente en la que los siglos del imperio hubiesen sido considerados como el subyugamiento de la nación española por una monarquía extranjera-; y el beneplácito con que son acogidos los estudios

históricos sobre la época imperial llevados a cabo por extranjeros -Prescott, Irving...- que de alguna forma significaba el reconocimiento desde fuera de esa importancia histórica<sup>46</sup>.

Un párrafo de un artículo de Amador de los Ríos sobre la Exposición Nacional de 1858 y otro de uno del periódico carlista *El Pensamiento Español* sobre la de 1871, éste último referido más concretamente a la pintura de historia, ejemplifican bastante bien todo lo que aquí se viene diciendo:

España, pueblo decaído de su antiguo poderío y grandeza; nación en donde fue el sentimiento patriótico debilitado por larga serie de infortunios, sin que hayan cesado por desgracia el efecto de tales desdichas, sólo puede rehabilitarse, sólo puede cobrar el puesto que antes lograba en el concurso de los demás pueblos, recogiendo con mano piadosa las gloriosísimas reliquias de su antigua y propia civilización custodiadas por la historia<sup>47</sup>;

¿Por qué se pone, pues a escribir sobre artes? [está hablando de sí mismo como crítico] ¿Por qué? porque siente enardecerse su ánimo ante la representación de las grandezas patrias y se cree transportado a siglos más venturosos que este miserable en que vivimos<sup>48</sup>.

Huelga cualquier tipo de comentario, difícilmente se puede ser más explícito.

---

<sup>46</sup> Habría que ver hasta que punto esta especie de necesidad de exhibicionismo colectivo hacia el exterior no sigue subyaciendo, todavía, en ese curioso fenómeno de los "hispanistas".

<sup>47</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, nº 16, p. 12.

<sup>48</sup> R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 23 de octubre de 1871.

## 2. LA PINTURA DE HISTORIA EN EL SIGLO XIX.

Ha pasado ya bastante tiempo desde la afirmación de Francastel de que la tan publicitada revolución romántica habría sido, a fin de cuentas, sólo una revolución en los temas<sup>1</sup>. Afirmación parcial en lo que tiene de demérito -según la concepción francasteliana, dentro de la historia del arte sólo tendrían importancia aquellos movimientos artísticos capaces de modificar la estructura espacial del espacio figurativo, lo que, en este contexto, significa una clara minusvaloración del arte romántico en su conjunto-, pero rigurosamente cierta en lo que supone de reducir la revolución romántica a una revolución en el campo de las imágenes y de las ideas, no de la plasmación plástica; del fondo no de la forma. Reducción relativa en cuanto, posiblemente, ningún otro movimiento haya aportado un cúmulo tal de ideas e imágenes a la cultura occidental, y esto no debe ser en modo alguno menospreciado, aunque en el campo de las formas siga atado a un espacio escenográfico estable, de raíz renacentista.

La gran revolución artística del romanticismo, y en general del siglo XIX, es iconográfica; principalmente, la progresiva sustitución de la pintura de tema religioso por la de tema histórico, de forma que a mediados de siglo la preponderancia de esta última se ha hecho tan absoluta que ha relegado a los otros dos géneros "mayores", el de pintura religiosa<sup>2</sup> y el mitológico, hegemónicos hasta ese momento, a un lugar claramente marginal:

En la actualidad empero, y por lo común, la pintura religiosa subsiste solamente para atender a las exigencias de la liturgia y la mitológica para completar el ornato de algún palacio, teatro o edificio de análoga apariencia o destino<sup>3</sup>.

La situación llegó a hacerse tan obvia, que, a la altura de 1890, un crítico podrá hablar, sin que resulte chocante, de:

Lo que en oposición a lo que llamamos "géneros inferiores" (paisajes, bodegones, etc.), podemos llamar "género superior", la pintura de historia<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre esta interpretación de Francastel, véase especialmente FRANCASTEL, P., *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, París, 1977 (fue publicado por primera vez en Lyon en 1951).

<sup>2</sup> Sobre la crisis de la pintura religiosa en el siglo XIX, ÁLVAREZ LOPERA, J., "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 81-120.

<sup>3</sup> ALFONSO, L., "La pintura contemporánea", *Revista de España*, XXIX, 1872, p. 172.

<sup>4</sup> ALCÁNTARA, F., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890", *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 454.

Esta hegemonía es todavía mayor si tenemos en cuenta que muchos de los cuadros presuntamente de tema religioso, como los de vidas de santos españoles y los de escenas del Antiguo Testamento y Nuevo Testamento, se incluirían dentro del género histórico<sup>5</sup>: los primeros porque lo que se resalta no es tanto el aspecto religioso como que sea obra de un miembro de la nación española, estaríamos fundamentalmente ante un hecho histórico realizado por un español<sup>6</sup>; los segundos porque el tratamiento pictórico es, en la mayor parte de los casos, el mismo que el de una pintura de historia, reflejo de la supremacía de este género, siendo frecuente la distinción entre pintura religiosa y de "historia sagrada"; y toda la pintura religiosa en general porque, siguiendo la clasificación de Tubino, "se refiere a los hechos positivos de la historia religiosa"<sup>7</sup>. Tratados, habría que añadir, exactamente con la misma técnica que los de historia en sentido estricto:

La pintura religiosa va escaseando de un modo desconsolador. La moderna filosofía, ayudada de las ciencias históricas y de las físicas y naturales, socava la fe, nervio de todo entusiasmo e inspiración. Hoy, el cuadro de Munkasi, *Cristo ante Pilatos*, pertenece por su forma al género histórico (...) Para concluir la pintura religiosa existirá siempre; la de adoración, ha desaparecido para no volver nunca<sup>8</sup>.

Es la decadencia de la pintura religiosa, hegemónica todavía a principios de siglo, y su absorción por la pintura de historia la que mejor muestra el paralelo triunfo del género histórico. Para entender en su justa medida la importancia de este fenómeno hay que tener en cuenta que la existencia de una jerarquía de géneros, con la pintura de historia y la pintura religiosa, ambas pintura de ideas en la concepción decimonónica, en la cúspide de la pirámide de los géneros, es un lugar común en la teoría estética del siglo XIX<sup>9</sup>. Véase sino, como ejemplo, lo escrito por tres críticos en tres épocas diferentes del siglo, uno todavía en la primera mitad, cuando esta idea estaba aún plenamente vigente; otro en el inicio de las Exposiciones Nacionales de Pintura;

<sup>5</sup> De hecho, son muchos los críticos que incluyen los cuadros sobre estos temas dentro de la pintura de historia: "Descartando de la pintura religiosa los hechos del Antiguo y Nuevo Testamento y las vidas de los santos, que en realidad pertenecen al género histórico, queda reducida aquélla a la representación de los sagrados misterios, de la bienaventuranza celeste y los cuadros votivos" (GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 3 de noviembre de 1862).

<sup>6</sup> En este grupo habría que incluir una serie de cuadros sobre Santa Teresa: *Primer Milagro de Santa Teresa* de Luis Madrazo, 1855; *Santa Teresa en Pastrana* de Víctor Manzano, 1858; *Santa Teresa dando cuenta de sus fundaciones al padre Jerónimo Gracián* de Benito Mercadé, 1869:..., cuyo tratamiento, al margen de que el personaje central sea una santa, es claramente el de cuadros de historia.

<sup>7</sup> TUBINO, F.M., *El Arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 6.

<sup>8</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 18 de mayo de 1890.

<sup>9</sup> Y no sólo del XIX, recuérdese que ya en el XVIII las jerarquías dentro de la Academia francesa, por poner un ejemplo, se establecían a partir del género elegido por el artista en la obra de admisión para el *Grand Prix*, y que eran precisamente los pintores de temas históricos (tanto sagrados como profanos) los que ocupaban el pináculo de la jerarquía académica. Y así podemos encontrar casos como el de Chardin a quien, a pesar de haber llegado a ser tesoro de la Academia, vemos como ya al final de su carrera como pintor se le deniega una pensión real, básicamente por no ser un pintor de historia.



y el tercero ya a finales, cuando aquella idea comienza a ser puesta en cuestión, lo que no significa, como se puede comprobar, que sea defendida con menos ahínco,:

La pintura, lo mismo que la poesía, tiene su epopeya sagrada y profana, su dramática, su apólogo, que es la alegoría, y su género indiferente, en el cual se comprenden todo lo que tiene por objeto, deleitar y despertar recuerdo más o menos gratos en el ánimo con la mera imitación de la naturaleza exterior, material y tangible: como la pintura de retratos, la pintura de paisaje y marina, la de costumbres que no se propone especie ninguna de enseñanza, como escenas populares, de interior y bombachadas, la de naturaleza muerta, animales, flores, etc.<sup>10</sup>;

De las obras históricas pasamos la consideración a las de costumbres que han dado en llamar de género (...) y aunque no les atribuimos (y fuera grande error el hacerlo) la importancia que a las primeras, que constituyen la pintura por excelencia, hallamos en este linaje de composiciones un interés relativo<sup>11</sup>.

Todas las artes reconocen categorías, es decir, establecen escalas de valores (...). Artistas llamamos indistintamente (y yo el primero) al que compuso el *Pasmo de Sicilia* y al que pinta en una tabla tres higos y cuatro nueces, aunque a primera vista no se distinga bien cuales son las nueces y cuales los higos. Y bien sé que en el último bodegón de Menéndez hay más dibujo y más color que en el fresco más empingorotado de Maella; pero también en cualquier acta de la Academia Española, redactada por Tamayo, habrá siempre más literatura que en cualquier himno escrito por un poeta de mogollón. No importa; el himno será poesía, aunque mala, y el acta prosa, aunque excelente; lo uno será arte, arte deplorable (concedido), pero arte al fin; lo otro nunca podrá entrar en esa categoría.

No trato de negar su valor a los cuadros que con buenas condiciones técnicas no puedan ocupar en pintura el grado que en literatura corresponde a la verdadera poesía; sólo quiero consignar la inconsecuencia de los estéticos que admiten un florero y un bodegón en el templo del arte, con cuya puerta dan en las narices a Platón, a Demóstenes, a Tácito y a Bossuet<sup>12</sup>.

Jerarquización que llevará a que durante la mayor parte del siglo XIX se subvaloren los llamados géneros menores (pintura de género, retratos, paisajes...) y que sólo la gran pintura sea tomada en consideración por críticos y público. Todavía a la altura de 1881, Macías Coque se permitirá ironizar desde la páginas de *La Gaceta Universal* sobre los que gastan su dinero en la compra de obras de género:

Para estos tales un burro, divinamente pintado, puede casi ponerse a la altura de las primeras gradas de la *Escuela de Atenas*; para mí no. A mí, francamente, un burro no me dice nada; y cuanto *más burro* menos. Admiro a esos magnates que dan por el retrato de un pollino tres o cuatro mil reales, aunque puedan contársele todos los pelos, y no le falte más que hablar. Yo, por ese dinero, compro mejor tres o cuatro burros de veras, que rebuznen y todo. ¿No opinas lo mismo, lector?<sup>13</sup>.

Mientras que Garnelo, aun en fechas más tardías, no tendrá ningún empacho en afirmar, a propósito de la Nacional de 1887,:

<sup>10</sup> MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 402.

<sup>11</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 554.

<sup>12</sup> BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, s.a., p. 155. A pesar de no figurar el año de edición, el hecho de que una parte importante del libro esté dedicado a glosar la Exposición Internacional de 1892, así como otras referencias concretas que no vienen aquí al caso, hace suponer que debió de ser escrito en torno a esos años, entre 1892 y 1893.

<sup>13</sup> COQUE, M., "Visita de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 18 de junio de 1881.

En nuestro humilde juicio, bien pudiera llamarse *pequeña pintura*, la que tiene por principal objeto el adorno, el recreo o las exigencias decorativas de salón (...). Demasiado distingue todo el mundo la sección pictórica a que nos referimos, desposeída de la transcendencia que se le concede a la *gran pintura*, esto es a la pintura de historia, en donde se derrama con espontánea esplendidez el numen del artista (...). Los paisajes, las flores, las marinas, los bodegones, los retratos, los interiores, los animales, los caprichos, etc., variedades que caben holgadamente en esta serie, no necesitan la intuición creadora del verdadero genio<sup>14</sup>.

También desde el punto de vista técnico, la teoría académica afirmará la superioridad de estos dos géneros ya que contenían a todos los demás: paisajes al fondo, naturalezas muertas en los primeros planos, retratos en los personajes... Son los cuadros de historia y religiosos los más difíciles y los que mejor muestran la valía de un pintor, aquéllos en los que mide sus fuerzas el auténtico artista:

un camino -se refiere al de la pintura de historia- en donde son necesarias hartas fuerzas para llegar al término deseado. Cuadros éstos en que la composición es más complicada y difícil, en que no basta sólo conocer al hombre, sino que es necesario conocer al héroe y su época, en donde el artista tiene que representar sucesos de los cuales el público tiene formada idea de antemano<sup>15</sup>.

La pintura histórica o gran pintura, como se ha convenido llamarla en el tecnicismo del arte, es la que, como en literatura la epopeya, aspira a la grandiosidad del asunto, a la elevación del estilo: ocupando el primer lugar entre los diversos ramos en que aquella se subdivide o clasifica, requiere condiciones mayores, cualidades más relevantes, pues llamada a interpretar los tiempos heroicos, a representar las imágenes de los Dioses y de los héroes, a la expresión de los asuntos ya profanos o religiosos, en que es imprescindible la majestad y nobleza de la forma, el clasicismo del gusto, la idealización de la belleza, en ella están concretadas y resumidas todas las nobles y grandes aspiraciones del arte<sup>16</sup>.

Las referencias a la decadencia de la pintura religiosa y su progresiva sustitución por la pintura de historia, ya sea para lamentarlo o para alegrarse de ello, son continuas a lo largo del siglo:

como no siendo la época presente la del arte místico, y sí la del arte filosófico, hemos de dar forzosamente preferencia a las obras que en la exposición a este último género pertenecen<sup>17</sup>;

Perdida aquella fe que abrasó el alma de Joanes y Murillo, en medio de una sociedad renovada por tan agitadas y opuestas creencias, el pintor no tiene hoy otro camino que seguir que el género histórico del que tantos cuadros se presentan en esta exposición<sup>18</sup>.

A la pintura mística ha reemplazado naturalmente en este siglo la pintura histórica. La generación actual de nuestros pintores no ha podido ser insensible a las vicisitudes contemporáneas, y participando del espíritu de las épocas en que han brillado los artistas, en Francia como en Inglaterra, en Alemania como en Italia, han acudido en busca de inspiración para sus cuadros a las páginas más sangrientas y conmovedoras de la historia patria (...) no extrañemos, pues, que la pintura religiosa vaya paulatinamente decayendo en el mundo artístico; no se acuse por ello a

<sup>14</sup> GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", *Revista de España*, 116, 1887, pp. 602-603.

<sup>15</sup> MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

<sup>16</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 23 de 1860.

<sup>17</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes", *La España*, 30 de octubre de 1858.

<sup>18</sup> MURGUÍA, M., *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

nuestros pintores de falta de fe cristiana ni de desdén en seguir las huellas de sus antepasados. Las nobles artes, dicho sea de paso y sin rebajar ni un ápice su sublimidad y poesía, constituyen en su parte material una profesión como las demás, acuden donde las llaman y ejecutan lo que tiene más consumo<sup>19</sup>;

El pintor, pues, que sintiéndose falto de aquella fe religiosa que en otro tiempo inflamó la frente de nuestros más grandes artistas, conociendo que el espíritu de las nuevas sociedades les ha dado una nueva religión y levantado otros altares, acudió a la historia en busca de nuevas inspiraciones más en consonancia con el espíritu del siglo, a quien las bellas artes y la literatura obedecen siempre más de lo que se cree<sup>20</sup>;

al género histórico se suele dar en nuestros días el lugar preeminente que ocupaba la pintura religiosa en los siglos XVI y XVII (...) Natural pues que nuestros jóvenes pintores (...) miren la pintura de historia (...) como el fin más elevado de su aspiración artística<sup>21</sup>...

Alcanzando su máximo en torno a los años ochenta, cuando todos los críticos se ven obligados a reconocer el definitivo declive del género; bien por su práctica desaparición en los certámenes nacionales:

Échase de ver en cuanto se visitan los salones de la Exposición, que todos los géneros pictóricos están allí representados salvo el religioso: no existe, y si existe, apenas se distingue, ese género, en que tantos lauros consiguieron los más ilustres artistas españoles; y aún se da el raro caso de que algún pintor que lo cultivaba amorosamente, y con no mala fortuna, aparece hoy militando en muy diverso campo<sup>22</sup>;

Confesamos que es grande nuestro sentimiento al ver abandonado el género religioso, al que prestan verdadero calor para la inspiración y colores para la paleta los místicos arrobamientos y delicias del espíritu que ante la contemplación del reino glorioso se transfigura en el Tabor de la esperanza. El género histórico ha llegado a su apogeo<sup>23</sup>;

Se han desterrado casi en absoluto los asuntos religiosos; que nuestra época no se inspira ya en los ideales de otros siglos y la fe no arde en los corazones de los artistas contemporáneos. Nuevos ideales más prácticos y de no menor grandeza impulsan a los hombres de nuestro tiempo<sup>24</sup>;

bien porque la hegemonía del género histórico llega a ser tal que la propia pintura religiosa se convierte en un subgénero dentro de la pintura de historia, con sus mismas reglas y objetivos, con sus mismas normas de verosimilitud y verdad histórica. Tal como afirmará Fernanflor, defendiéndose de la acusación de no haber prestado suficiente atención a los cuadros religiosos presentados a en la Exposición Nacional de 1884:

sepa V. que en este gran certamen de las Bellas Artes no hay pintura religiosa tal como V. la entiende y tal como la entendían nuestros rezadores abuelos... Salvo los bocetos de San Francisco, pintados por dos artistas eminentes, en virtud de disposición oficial, para un templo de Madrid, los

<sup>19</sup> "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

<sup>20</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

<sup>21</sup> CAÑETE, M., "Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 22, 1863, p. 12.

<sup>22</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 354.

<sup>23</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 17 de junio de 1884.

<sup>24</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 25 de mayo de 1884.

demás cuadros de asuntos divinos son más bien pintura histórica que pintura de iglesia ni de piedad<sup>25</sup>.

Idea sobre la que volverá unos años más tarde, de forma todavía más explícita, Blanco Asenjo:

Pero así como la pintura religiosa ha tocado a su decadencia, o por mejor decir se ha transformado por completo no acertando a expresar aquel puro idealismo que la fe alentaba, llevando a los asuntos más sobrenaturales el concepto realista que informa y preside a las manifestaciones del arte en la época contemporánea, el otro género, o sea el de la pintura histórica ha ganado en importancia y transcendencia hasta el punto de apropiarse, en no pocas ocasiones, asuntos considerados místicos hasta ahora y que ha hecho suyos al imponerles con su procedimiento de rigurosa verdad y de análisis naturalista su sello peculiar y característico<sup>26</sup>.

La apropiación del campo de la pintura religiosa por la de historia llega a ser tan clara, que en las normas para la Exposición Nacional de 1891 se incluyen, directamente, la pintura religiosa y mitológica dentro de la pintura de historia<sup>27</sup>, retomando así una tradición académica que identificaba pintor de historia con pintor de escenas de composición, ya fuesen mitológicas, religiosas o de historia propiamente dichas.

Una vez que la pintura religiosa hubo desaparecido, o se había convertido en un mero apéndice de la de historia, la hegemonía de esta última era incuestionable. La pintura de historia vendría a ocupar el lugar dejado libre por la religiosa como género hegemónico, elevándose al máximo rango en la jerarquía de los géneros<sup>28</sup>. Sustitución en la que se debe ver, no un mero cambio de gustos estéticos, sino también, y sobre todo, el reflejo de una profunda mutación cultural en la que la nación desplaza a la religión como fuente del mito y de la estética. Cambio del que, por supuesto, fueron claramente conscientes los propios contemporáneos:

La Biblia, fue ayer el repertorio del arte a quién el espíritu de las pasadas generaciones exigía la traslación al lienzo y a la piedra de los episodios y de los grandes sucesos escritos, que formaban su creencia y alimentaban su fe; cumplió el arte entonces como cumplirá siempre, que camina con las grandes colectividades de la humanidad representando su fisonomía con la pluma o con el pincel, con las construcciones arquitectónicas o con la estatua. La historia profana es el libro que hoy abre la mano al arte. ¿Debe esto considerarse también como exigencia de la época? No lo dudemos<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 363.

<sup>26</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 406.

<sup>27</sup> "En la lista de premios se dividirán las obras en las secciones siguientes: Pintura, Historia, comprendiendo la pintura religiosa y la mitológica, costumbres y retratos" (*Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes que ha de celebrarse en Madrid en el año 1891*, Madrid, 1891, art. 13).

<sup>28</sup> Como anécdota curiosa sobre la importancia otorgada a los diferentes géneros, el caso de Pérez Villaamil, académico de mérito de paisaje, que necesitó una R.O. para acceder al grado de Teniente Director de la Academia en 1845, ya que dicha institución vedaba estos altos cargos a quienes no fuesen académicos de mérito de pintura de historia.

<sup>29</sup> "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 60.

Todavía más explícita es la crítica de la exposición de 1860 aparecida en el *Museo Universal*. Para su anónimo autor el triunfo de la pintura de historia se debe a que si:

Nuestros abuelos tenían una aspiración, la del cielo; nosotros una religión, la de la patria; (...) Ahí está nuestra historia cuyas gloriosas páginas pueden inflamar la mente de los que deseen traducir en loores la brillante epopeya de nuestro pasado de grandeza. El cuadro histórico remplace al religioso; el entusiasmo por la patria a la fe; el artista puede hallar en la historia un fresco manantial de hermosas concepciones<sup>30</sup>.

Poco se puede añadir a esta cita. La pintura de historia representa el triunfo de una nueva sentimentalidad, de una nueva religión, y su éxito, en detrimento de la pintura religiosa principalmente, es sólo el reflejo del triunfo de esa nueva mentalidad.

El camino de esta suplantación de la pintura religiosa por la de historia puede seguirse muy bien a través de los cambios en el número de obras presentadas de uno y otro género en las *Exposiciones Nacionales de Pintura*. Ya en la primera, la de 1856, fueron 18 los cuadros de pintura de historia frente a los 15 de pintura religiosa<sup>31</sup>. Si nos atenemos al porcentaje de los premiados la hegemonía es aún mayor, suponiendo los temas de historia la totalidad de las primeras medallas y el 75% de las segundas; proporción que irá aumentando en ediciones sucesivas para, finalmente, la pintura religiosa convertirse en un mero apéndice de la propia pintura de historia.

Desde una perspectiva global, la hegemonía de la pintura de historia es absoluta (Véase cuadro nº 1), pues, aunque, si consideramos únicamente el porcentaje sobre el total de cuadros presentados, se mantiene en niveles modestos (siempre por debajo del 20%, e incluso del 10%), los referidos a premiados y adquiridos por el Estado, los que realmente atraían la atención del público y la crítica y determinaban el éxito de un pintor, se mueven siempre en torno al 50%. Es curioso a este respecto cómo todavía en una Exposición como la de 1881, en la que los cuadros de historia suman únicamente el 8% del total y en relación con la cual un crítico de la época se lamenta de la desaparición de la pintura de historia<sup>32</sup>, los porcentajes de premiados y adquiridos por el Estado se elevan aún al 56% y 79%, respectivamente. Sólo a partir de 1892 estos últimos caen también a niveles muy bajos, marcando el definitivo ocaso del género.

<sup>30</sup> "Exposición de Bellas Artes I" *El Museo Universal*, 43, 1860, p. 338; y "Exposición de Bellas Artes II" *El Museo Universal*, 44, 1860, pp. 346-347.

<sup>31</sup> Refiriéndose a esta misma Exposición de 1856 Galofre escribirá en la *Gaceta de Madrid* que la pintura de historia es "la parte más culminante del arte, la parte más elevada y sublime" (GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856).

<sup>32</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 13 y ss.

Las propias normas por las que se regían las Exposiciones Nacionales, tanto por lo que se refiere a premios como a adquisiciones, no hicieron sino alentar esta tendencia. En el caso de los primeros, bien, como ocurre con las convocatorias de 1860 y 1862<sup>33</sup>, porque se reserve un número de medallas para las obras de pintura de historia superior al de otros géneros<sup>34</sup>; bien porque, aunque no se especifique en la convocatoria, se mantenga la costumbre de que alguna de las primeras medallas, a veces todas, sean reservadas a algún cuadro de historia<sup>35</sup>. En el de las segundas, tanto por las diferencias de cotización, hasta el momento que los precios se hicieron unitarios, en la 1862, por ejemplo, el Jurado valoró las primeras medallas de historia en 37.000 reales, por 24.000 las de costumbres, 19.000 las de paisaje y 17.000 las de perspectiva; como por las cantidades globales dedicadas a cada género, en la de 1856, también por poner un ejemplo, 90.000 reales para pintura de historia, 35.000 para religiosa, 37.000 para la de género y 18.000 para la de paisaje<sup>36</sup>.

Lo mismo cabría decir de los reglamentos por los que se rigieron las pensiones en Roma, claramente favorables a la pintura de historia. Ya el primer Reglamento, el que acompaña al decreto de creación de la Academia de Bellas Artes de Roma, que estableció en 12 el número de plazas de pensionado, reservaba cuatro para los pintores de historia, repartiendo las 8 restantes entre, paisajistas, grabadores, arquitectos, escultores y músicos<sup>37</sup>. Posteriormente, los

<sup>33</sup> R.D. de 4 de julio de 1860, art. 13. Rigió para ambas el mismo reglamento

<sup>34</sup> Para los reglamentos de las sucesivas Exposiciones Nacionales, véase, para la de 1856, R.D. de 1 de mayo de 1855; para la de 1858, R.D. de 2 de agosto de 1858; para las de 1860 y 1862, R.D. de 4 de julio de 1860; para las de 1864 y 1866, R.D. de 6 de abril de 1864; para la de 1871, R.D. de 2 de abril de 1871; para la de 1876, R.D. de 7 de mayo de 1875; para las de 1878, 1881 y 1884, R.D. de 26 de enero de 1877; para la de 1887, R.D. de 3 de julio de 1886; para la de 1890, R.D. de 29 de agosto de 1889; para la de 1892, R.D. de 4 de octubre de 1891; y para la de 1895, R.D. de 20 de febrero de 1895.

<sup>35</sup> Una prueba de hasta que punto existía una especie de norma no escrita que primaba la concesión de los principales premios en las Exposiciones Nacionales a los cuadros de historia la tenemos en la polémica desatada por la concesión del premio de honor en la Nacional de 1871 al "Proyecto de restauración de la catedral de León" de José de Madrazo y Kuntz. Polémica en la que fueron varios los críticos, en general partidarios de que el premio de honor hubiese recaído en *La campana de Huesca* de Casado del Alisal, los que alegaron que los premios de honor debían de estar reservados a la pintura de historia. Argumento que parecía contar con el beneplácito incluso de los que no consideraban el cuadro de Casado merecedor de este premio: "Podrá, por lo tanto, acusarse al jurado si fuera del reglamento ha dado la medalla de honor a un artista muerto; si no ha elegido la obra más a propósito para adjudicar aquélla, porque la costumbre había venido sancionando que se diera a un cuadro de historia, la gran pintura como dicen los artistas; pero no porque haya cometido notoria injusticia al no otorgar la medalla referida al cuadro del Sr. Casado" ("El Jurado de la Exposición de Bellas Artes", *El Constitucional*, 6 de junio de 1881).

<sup>36</sup> Para estas cifras, así como para el dinero empleado por el Estado en la compra de cuadros en otras Nacionales, GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987, pp. 582-583.

<sup>37</sup> "Los pensionados de número serán: dos pintores de Historia, un paisista, un escultor, dos arquitectos, un grabador en dulce y un músico. Los pensionados de mérito: dos pintores de de Historia y otro de Paisaje, un escultor y un músico" (R.D. de 5 de agosto de 1873, art. 2. Publicado en la *Gaceta de Madrid* el 8 de agosto de 1873). Este primer Reglamento nunca llegará a entrar en vigor ya que el primer director efectivo -el primero de los nombrados fue Rosales pero no llegará a tomar posesión del cargo-, José Casado del Alisal, introducirá algunas modificaciones, que se plasmarán en el Reglamento definitivo del 6 de octubre de ese

sucesivos reglamentos que regularon las obligaciones de los pensionados de historia obligaban a éstos a pintar, como culminación de su estancia en Roma, un gran cuadro de pintura de historia. El reglamento de 1873 establecía que los pensionados de número por la pintura de historia debían de presentar al terminar el tercer año “un cuadro de composición con dos o más figuras de tamaño natural” (art. 48); a los de mérito<sup>38</sup> se les exigía “en los años segundo y tercero... un cuadro de composición con figuras de tamaño natural, cuyo número no baje de tres, y deberán entregarlo al terminar su pensión, quedando como propiedad del Ministerio el boceto” (art. 49). Por su parte el reglamento de 1877 dice que los pensionados de número entregarán “al terminar el tercer año, un cartón o boceto de metro y medio aproximadamente como dimensiones mínimas, de un asunto tomado de la Historia sagrada o profana, o de la Mitología<sup>39</sup>, y compuesto de tres figuras a lo menos, cuyo trabajo habrá de servir de base para el cuadro del último año de pensión, del cual podrá además hacer los estudios preliminares. Al terminar el cuarto año, el cuadro de composición del boceto o cartón enviado el año anterior con figuras del tamaño natural, y cuyo tamaño en su lado mayor no exceda de cinco metros” (art. 55); a los pensionados de mérito se les imponían prácticamente las mismas condiciones aunque por lo que se refiere al tema se habla de que esté “tomado de la historia de la literatura nacional” (art. 56)<sup>40</sup>.

Julían Gállego ve también una especial predilección de los estamentos oficiales por este género pictórico en que el nombramiento como directores de la Academia de Roma recayese siempre en prestigiosos pintores de historia: todos los que corresponden al período aquí estudiado lo fueron -Rosales (1873)<sup>41</sup>, Casado del Alisal (1874-1881)<sup>42</sup>, Palmaroli (1882-

---

mismo año. Las modificaciones más substanciales, por lo que respecta al número de pensionados, consisten en que se añaden uno de mérito en arquitectura y otro de número en grabado en dulce.

<sup>38</sup> La diferencia entre pensionados de número y de mérito estribaba en que mientras los primeros, generalmente principiantes, eran seleccionados por oposición; los segundos, pintores ya consagrados, lo eran por concurso (“Las pensiones de número se obtendrán por rigurosa oposición. Las de mérito se otorgarán por concurso a artistas que gocen de justa fama o que hayan obtenido premios en concursos y oposiciones. Unas y otras se concederán por el Ministerio del Estado” R.D. de 5 de agosto de 1873, art. 7).

<sup>39</sup> Dado que la mayoría de estos últimos cuadros se exponían posteriormente en las Nacionales de pintura -entre las escasas excepciones hay que contar *El Juramento de las tropas del marqués de la Romana* de Manuel Castellano-, donde la preferencia de los jurados por los temas de historia en sentido estricto era, como ya se ha dicho, manifiesta, la mayoría de los pensionados se decantaron, de hecho, por temas inspirados en la historia profana y no en la historia sagrada o la mitología.

<sup>40</sup> Sobre la Academia española en Roma, véanse BRU ROMO, M., *La Academia de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971; *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)* (Cat. Exp.), Madrid, 1979; CASADO ALCALDE, E., *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987; y *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903* (Cat. Exp.), Madrid, 1992.

<sup>41</sup> No llegó a tomar posesión ya que falleció ese mismo año

1892) y Vera (1892-1898)<sup>43</sup>-, lo que debió favorecer también el cultivo de este género por parte de los pensionados. Resulta significativo a este respecto que de todos los pintores de historia premiados, salvo 3 que estudiaron en París y otros tres que no salieron de España, para su formación se entiende, todos los demás estudiaran en Roma, ya sea como pensionados oficiales, particulares o por su propia cuenta.

La protección del Estado a la pintura de Historia gozaba, además, del beneplácito público, no siendo puesta en cuestión hasta ya muy finales del siglo; sólo a la altura de 1890 algunos críticos como Augusto Comás Blanco se atreverán a protestar por la imposición de los temas de los cuadros por el Estado<sup>44</sup>, lo que venía a ser lo mismo que protestar por la imposición de los temas de historia.

Los críticos, por su parte, no harán sino alentar esta tendencia, dedicando especial atención a los cuadros de historia, cuando no proclamando abiertamente la superioridad del género sobre cualquier otro y la necesidad de que el Estado tutele con especial dedicación los cuadros de historia. Como muestra véanse algunos ejemplos, elegidos al azar. Escribe el crítico de *El Occidente* en 1856:

Pero el notabilísimo cuadro de D. *Eduardo Cano*, residente hoy en París, y que representa a *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, se nos ofrece muy a la vista en este momento, para recordarnos porque los cuadros históricos son los más importantes y los que revelan el verdadero genio y la diferencia inmensa que existe entre ver la belleza en la matena sintiéndola y verla en el orden intelectual y moral, hacerla palpable por medios puramente materiales, excitando los sentimientos más elevados e hiriendo las fibras del corazón<sup>45</sup>.

Amador de los Ríos en 1858:

La pintura histórica, así como la religiosa, que tiene con harta frecuencia la misma condición, es la pintura por excelencia (...). Dueña de lo pasado, consejera de lo presente, maestra de lo porvenir, escribe por medio de las formas la epopeya de las naciones<sup>46</sup>.

Galofre, también en 1858,:

No: el arte no son los retratos, no son ideas vulgares sino asuntos históricos y místicos<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> Éste, de hecho el primer director de la Academia de Roma, quiso dar ejemplo sobre el tipo de cuadro que los pensionados habían de realizar, pintando en Roma *La campana de Huesca*, que serviría de modelo a los posteriores envíos de los pensionados de la Academia.

<sup>43</sup> Véase, GÁLLEGO, J., "La pintura de Historia en la Academia de Bellas Artes de Roma", *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid 1979, pp. 17-27.

<sup>44</sup> Véase, COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1890*, Madrid, 1890.

<sup>45</sup> "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

<sup>46</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, 17, 1858, p. 5.

<sup>47</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.



**El crítico de la *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública* en 1862, a propósito de la Nacional de ese año,:**

Búscanse al presenta y échanse de menos lienzos y esculturas que reproduzcan los hechos en que nuestros antepasados tanta gloria alcanzaron y tan portentosas empresas realizaron<sup>48</sup>.

**El de *El Contemporáneo*, también en 1862,:**

creemos (...) que este género [se refiere al de pintura de historia] es el llamado a ponerse a la cabeza de todos los otros, realizando algún día el bello ideal de la pintura razonada y filosófica del siglo XIX<sup>49</sup>.

**Tubino en 1867:**

limitándonos a España, el género de pintura que debe colocarse en primera línea es el denominado de pintura de historia. Con efecto, aquí donde la ilustración es bastante escasa y el conocimiento de la historia, fuente de la experiencia y antorcha de la vida futura, está tan circunscrito, los cuadros históricos tienen una utilidad, una transcendencia, un valor práctico, que no es posible desconocer<sup>50</sup>.

**Cruzada Villaamil, también en 1867, refiriéndose a Fierros, un pintor que parecía haberse especializado en cuadros de costumbres y que ese año se había destapado con lo que, a pesar de todo, casi podríamos considerar una obra a medio camino entre la pintura de historia y la de costumbres, *Episodio del reinado de Enrique III* ,:**

Abandona el señor Fierros su género de costumbres gallegas (...), elevándose a mayor categoría<sup>51</sup>.

**Luis Alfonso en 1872, comentando la Exposición de 1871, afirma que, aunque**

No hay linaje de pintura que no tuviese allí representación, el histórico parecía, como es justo, ejercer la supremacía y llevar la parte principal, pues así como en el arte escénico las piezas y los sainetes, por mucha que sea su valía, no alcanzan la reputación y la importancia que las comedias y los dramas, y así como significará siempre más una ópera que una canción y en más se estimará un poema que un romance, así también un cuadro histórico, religioso o legendario entraña y entrañará más valer que uno de costumbres<sup>52</sup>.

**Jacinto Octavio Picón en 1878:**

La pintura histórica, que es, a nuestro juicio, el género más importante y más difícil de tratar, es también la mejor tratada de esta Exposición<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 60.

<sup>49</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862.

<sup>50</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 146.

<sup>51</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 29

<sup>52</sup> ALFONSO, L., "La pintura contemporánea", art. cit., p. 182.

<sup>53</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

Francisco Emeybe, también en 1878:

Damos el predominio a la historia, por ser sus cuadros mayores que los otros en importancia y dimensiones<sup>54</sup>.

Todavía en 1881, a propósito de Lizcano que había presentado a esa Nacional un cuadro bastante anodino, *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre*, escribe Ibáñez Abellán:

pero he aquí que convencido de su error se pasa con armas y bagajes al enemigo campo; al campo de la verdadera pintura, al de la pintura de historia; donde se curten los artistas, y donde, tarde o temprano, obtiene el talento su merecido y justo premio<sup>55</sup>.

Preferencia por la pintura de historia en la que los críticos parecen estar convencidos de limitarse a seguir los propios gustos del público y la evolución de la sociedad.:

La abundancia de cuadros históricos en esta exposición nos prueba que los artistas españoles sienten la necesidad de la época en que viven y comprenden su espíritu<sup>56</sup>.

Al detenerme desde luego antes en el *Spoliarium* no (...) he rendido tributo a la moda: es que en la Exposición de 1884, como en la sociedad de esta misma fecha, el hombre priva sobre Dios; la Historia sobre la Biblia, y los héroes, sobre los santos<sup>57</sup>.

Algo bastante discutible y difícil de determinar: lo mismo se podría argumentar que fueron los críticos, con su preferencia por la pintura de historia, los responsables de la hegemonía de este género. Pero, fuera cual fuese el proceso, lo que no cabe ninguna duda es que finalmente el gusto del público acabó por decantarse claramente del lado de los cuadros de historia, vistos como cuadros con ideas, frente a otros géneros que, o bien no las tienen, caso del de costumbres o paisajes, o no responden a la nueva sensibilidad, caso de la pintura religiosa.

Con respecto a lo primero, escribirá Fernanflore, a propósito de la Exposición de 1887.:

El público busca en las Exposiciones grandes cuadros, con hermosos sentimientos ó hermosas ideas: (...) Así, pues, los cuadros grandes, ó, por lo menos, aquellos que por la categoría del asunto y la intención del autor deben ser grandiosos, son los cuadros que dan carácter a una Exposición y condensan el juicio público respecto de ella (...). El cuadro pequeño, el cuadro de comercio manifiesta en un certamen oficial el estado del gusto, de la opinión y de la inteligencia del público; pero no las aspiraciones, los ideales, la fuerza máxima del alma de los artistas<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> EMEYBE, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Pueblo Español*, 28 de enero de 1878.

<sup>55</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., p. 51.

<sup>56</sup> GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 3 de noviembre de 1862.

<sup>57</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 363.

<sup>58</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes: Introducción", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 342.

El mismo Fernanflor explicará por qué la pintura religiosa, una pintura con ideas, no se corresponde ya con la nueva sensibilidad. Refiriéndose al cuadro de Mattoni, *Las postrimerías de Fernando III el Santo*, a pesar de todo un cuadro al menos tanto de historia como de pintura religiosa, nos dirá que:

Para el hombre del siglo XIX, Fernando el Santo, al morir como muere en el cuadro de este pintor, muere como un fanático; inspira más piedad que respeto. No es culpa esto del pintor, sino de nuestro siglo<sup>59</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	(1)Pre- miados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase
Total todo el periodo	7	39	25	65	44	27
Total 1856-1867	15	51	28	64	56	42
1856	9	41	22	100	75	0
1858	19	59	41	67	67	60
1860	13	65	20	40	33	20
1862	16	57	36	43	27	47
1864	13	51	29	60	50	33
1866	16	45	25	67	33	25
Total 1868-1874	8	71	44	60	50	5
(2)1871	8	71	44	60	50	5
Total 1875-1895	6	34	23	67	39	23
1876	6	18	25	(3)	37	17
1878	8	43	54	100	67	8
(4) 1881	8	54	47	80	45	37
1884	9	49	56	100	53	39
1887	11	50	32	100	92	72
1890	4	25	18	67	18	12
1892	3	17	9	27	14	4

<sup>59</sup> FERNÁNDEZ FLÁREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 382.

1895      2            2            6            0            9            3

**Cuadro nº 1.** Cuadros de historia en las Exposiciones Nacionales (1856-1895). Las cifras son porcentajes sobre el total de cuadros de cada apartado.

- (1) Incluye medallas y menciones
- (2) A partir de esta Exposición el porcentaje de cuadros de historia presentados se calcula sobre un total que incluye las obras de pintura, dibujo y grabado.
- (3) Los premios de medalla de primera clase de este año fueron declarados desiertos.
- (4) En los premios de esta Nacional se incluyen los de la ampliación propuesta por el Jurado (1 medalla más de primera clase, 14 más de segunda y 26 más de tercera). Medallas que, a pesar de ser negadas por el Estado en un primer momento (R.O. de 9 de junio de 1881), los artistas afectados, capitaneados por Jover, van a conseguir que sean reconocidas a efectos académicos y administrativos.

El resultado final es, en todo caso, que, sea por un motivo o por otro, pocas veces en la historia del arte se ha dado una tal identificación entre los gustos del público y un género pictórico. La popularidad, y dada la amplitud del fenómeno resulta lícito el empleo de este término, de los pintores de historia resulta sorprendente, máxime si tenemos en cuenta que estamos en los albores de la sociedad de masas; tal como expuso Beruete en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia:

El público, ya muy numeroso, los ensalzó, los comentó y aun los discutió, pero se ocupó de ellos y conoció sus nombres. Ellos, a su vez, produjeron según el gusto del público, y para este nada había entonces que más le pudiera interesar que el género histórico (...); los jueces de los certámenes les concedieron casi exclusivamente los primeros honores; la crítica les dedicó preferentemente su atención, y el público, en su entusiasmo, llegó a denominar a los pintores de Historia, con exclusión de los que, por su mala ventura, se dedicaban por entonces a otros géneros. Pocas veces se había visto en la historia de la Pintura un momento en cuadros y público se hayan identificado de manera más completa<sup>60</sup>.

Pero será especialmente en la protección del Estado, principal mecenas artístico durante el siglo XIX, donde descansa el éxito de la pintura de historia. Cuando Tubino intenta explicar este éxito del género histórico entre los pintores españoles, por qué mientras “de diez artistas españoles de mérito, ocho se dedican con preferencia a los asuntos históricos o religiosos, a la vez que en Inglaterra, de esos mismos diez, cinco pintarán las costumbres, cuatro la naturaleza, uno la historia, ninguno la religión”, sus argumentos son la iconoclasia del protestantismo, por lo que se refiere a la pintura religiosa, y el que “en España el Estado (la historia) hasta ahora lo ha sido todo”<sup>61</sup>, por lo que se refiere a la de historia. Lo que Tubino está rozando, de forma aparentemente casual, es uno de los asuntos historiográficos más conflictivos y peor analizados

<sup>60</sup> BERUETE Y MORET, A., *El cuadro como documento histórico. Discurso que fue presentado por el Ilmo. Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret para su recepción en la Real Academia de la Historia y contestación de D. Julio Puyol y Alonso, Académico de número*, Madrid, 1922, pp. 33-34.

<sup>61</sup> TUBINO, F.M., *El Arte y los artistas contemporáneos en la península*, o. cit., p. 62.

de la estructura socio-cultural del mundo europeo: la diferenciación entre países protestantes, con un predominio de la sociedad civil a la hora de articular una visión del mundo y la sociedad, y países católicos, en los que estas funciones son asumidas por el Estado.

Hay un error de percepción en la apreciación de Tubino, que parece equiparar pintura religiosa y pintura de historia. La realidad es que la hegemonía de la segunda es absoluta. El aumento del poder Estado y la paralela pérdida del mismo por parte de la Iglesia, siempre que no restringamos la nueva correlación de fuerzas únicamente al terreno económico, habían convertido, ya hacía tiempo, y desde luego en la fechas en que Tubino escribe esto, 1871, a la pintura religiosa en un mero subproducto de la pintura de historia.

La desamortización había mermado de forma significativa los recursos económicos de la iglesia, afectando radicalmente su capacidad de mecenazgo. a la vez que el paralelo proceso de laicización social la había ido despojando progresivamente de su papel como creadora y legitimadora de una visión del mundo.

Ya los contemporáneos eran conscientes de la nueva situación, Cruzada Villaamil utilizará casi textualmente estos argumentos, aunque en el florido lenguaje de la época, para explicar la hegemonía de la pintura de historia en la Exposición del año 1858:

Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensas riqueza de aquéllos -está hablando de la iglesia- cayeron con la marcha de la civilización, y el arte, sintiéndose por ella misma arrastrado, sin ser por aquéllos buscado y mantenido, sintiéndose arrastrado por la misma causa, se entregó, guiado por la moderna filosofía, en brazos de la historia de sus pueblos. Buscó en ellos los más sublimes momentos, las más tiernas y enérgicas manifestaciones, los instantes más inspirados del alma humana, y empezó la obra sublime, la sacrosanta misión que estaba llamado a desempeñar en el siglo XIX, a crear la pintura de historia<sup>62</sup>.

Para Manuel Murguía, no es culpa de los pintores este abandono del género pictórico por excelencia -la pintura religiosa sigue siendo considerada por algunos críticos como superior a los otros géneros-, es de la propia sociedad:

Esta vida de hoy no pide un Murillo ni un Zurbarán, sino un Velázquez<sup>63</sup>.

El pintor y académico José de Madrazo justifica la necesidad de que el Estado proteja a los artistas en que:

El Gobierno tendrá presente que los hombres de facultades en el día nada hacen por ellos porque carecen de gusto y de afición y que los grandes señores nada pueden hacer tampoco por ellos, como en otros tiempos, porque sus riquezas se han disminuido notablemente; que las Corporaciones que más les han favorecido en otros tiempos para el servicio del culto divino, como eran las

<sup>62</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes de 1858". *La España*, 30 octubre 1858.

<sup>63</sup> MURGUÍA, M. "Exposición de Bellas Artes de 1858". *El Museo Universal*, 20, 30 Octubre 1858.

comunidades religiosas de ambos sexos, han desaparecido; que las catedrales nada pueden hacer por ellos<sup>64</sup>.

Por lo que se refiere a los demás géneros, la ausencia de una burguesía amplia, que además en los pocos casos en que aparece lo hace vinculada a las actividades estatales (el caso del marqués de Salamanca, gran coleccionista de pintura y más concretamente de pintura de historia<sup>65</sup>, es un ejemplo ilustrativo), limitará la existencia de un mercado privado de arte, que aparecerá siempre como algo raquítrico e insignificante frente al intervencionismo estatal, y con ello la de los llamados géneros menores (paisaje, retrato y pintura de género), que tendrán un carácter claramente marginal en el panorama artístico español del XIX:

Nosotros, que tenemos un Cantábrico en el Norte con todas las grandezas de un mar tempestuoso y enfurecido (...), no tenemos más de media docena de paisajistas de nota. Nosotros, que vemos a diario en nuestro gran Museo los prodigiosos retratos del que pintó el más prodigioso de todos los conocidos, no tenemos más de dos o tres que cultiven con fortuna este género de pintura. Nosotros, en fin, no tenemos en España el cuadro de género, como si no tuviéramos fábricas y talleres, como si no hubiera alegrías y tristezas en la clase media y en nuestros obreros y campesinos.

Por eso, aun contradiciendo la opinión general, yo podría afirmar que nuestra escuela contemporánea es inferior a las demás, pues mientras en el extranjero se cultivan todos los géneros, en España sólo se hace el género histórico.

De esto no tienen la culpa ciertamente los artistas, si no el público y los jurados.

El público, pues prestando tan escasa protección al arte, que casi se avergüenza uno al recordar que en la pasada Exposición de Bellas Artes sólo fueron adquiridos por particulares cinco o seis cuadros, hace que los artistas pinten los cuadros para el único gran comprador que hay en España: el Estado.

Los jurados, porque otorgando las primeras medallas únicamente a los cuadros grandes, por el hecho de serlo, trazan derroteros y alientan esperanzas a gentes que no tienen condiciones para empeñarse en la ejecución de obras de gran importancia<sup>66</sup>.

Este desentendimiento de la sociedad civil del mercado del arte aparece muy bien reflejado en algunas páginas de *La familia de León Roch* de Galdós, donde se pueden leer párrafos como el que sigue, está describiendo la vivienda de una familia de clase alta:

la hermosa sala adornada de los mil preciosos cachivaches de exportación francesa en tapicería, cerámica y mueblaje que han venido a llenar en las casas aristocráticas el vacío de las verdaderas obras de arte, arrancadas de su esfera natural por las quiebras y llevadas a los museos por el diletantismo del estado<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> MADRAZO, J. de, *La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevisimo compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan*. Introducción, transcripción y notas de PARDO CANALÍS, E., *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964, 164-194.

<sup>65</sup> Llegó a pagar en 1864 por *El desembarco de los puritanos en América del Norte*, la para la época increíble cifra de 30.000 pts, el precio más alto pagado por la obra de un autor vivo durante muchos años. Su preferencia por Gisbert se refleja en la adquisición de otras obras del mismo autor con menor contenido ideológico como *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria*, presentada en la Nacional de 1867, ya propiedad del político liberal cuando fue expuesta.

<sup>66</sup> COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889.

<sup>67</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *La familia de León Roch*, Madrid, 1981, pp.110-111.

La crítica contemporánea hará también hincapié, con más o menos acritud, en esta ausencia de un mercado privado del arte y, como consecuencia, de la dependencia de los artistas con respecto al Estado:

y a bien que nadie ha pensado siquiera en informarse del precio de unas lindísimas vistas de Córdoba y Sevilla pintadas por D.G. Villaamil, iguales, ciertamente, a lo mejor que en los países extranjeros se pondera tanto en el día, y que para delicia de los aficionados estuvieron en la Academia<sup>68</sup>;

Cuando el culto religioso, campo de inmensa ocupación para las artes se encuentra tan desatendido; cuando los particulares adornan sus moradas con papeles pintarrajados (sic); cuando si se trata de decorar algún edificio con esculturas se hace valiéndose de vaciados en yeso de estatuas antiguas, acomodadas de mogollón al objeto, las artes podrán acaso seguir lentamente la marcha universal; pero ni brillarán por sí, ni llegarán nunca a la altura que pudieran<sup>69</sup>;

en nuestro país en que, salvo alguna rarísima excepción, nuestra aristocracia, tanto la de pergamino como la del dinero, no llama nunca a la puerta del artista para encargarle un cuadro de composición ni le compra tampoco lo que exhibe<sup>70</sup>;

Nuestra aristocracia tradicional y contemporánea tiene una fisonomía común, casera, iguales gustos, tendencias y aficiones que la distinguen de todas las aristocracias posibles. Visitad sus artesonados salones y elegantes estancias y, con honrosas y muy singulares excepciones, las artes, ese divino reflejo del genio, esas inspiraciones atrevidas de la inspiración que en otros países decoran las moradas de los magnates, brillan aquí por su completa ausencia. Ni un cuadro, ni una estatua, ni el más leve indicio de verdadero gusto y disculpable opulencia descubren en esta clase el apoyo que debiera prestar á las creaciones incalzables del artista<sup>71</sup>;

En la exposición anterior hizo el Gobierno varias invitaciones, tanto a la grandeza como a algunos capitalistas, para que dando pruebas de ilustración y buen gusto, le auxiliasen en su deseo de proteger las artes y comprasen algunos cuadros; pero ¿cuál sería la sorpresa de todos, al ver que ninguno correspondía a su llamamiento?<sup>72</sup>;

En otros tiempos los artistas tenía una protección natural y espontánea. Las bellas artes, así como las artes útiles, florecieron a la sombra de la iglesia (...). La Iglesia hoy es pobre; la aristocracia no puede conservar la afición de otros tiempos para adornar casas, a veces alquiladas, y que a cada testamentaria se han de partir o vender, falta de aquel espíritu de perpetuidad que la hacía pensar en todos sus actos en las generaciones futuras. Los señores modernos, más aficionados al arte de hacer fortuna, que a las bellas artes, compran algún cuadro como muestra de que tienen dinero; pero no equivale esto a la protección de otros tiempos<sup>73</sup>;

Otro problema, originado también del reglamento citado se refiere al *Reglamento para la Exposición Nacional de 1890* (R.D. de 29 de agosto de 1889), es el que se refiere a la adquisición por el Estado de las obras premiadas. El reglamento nada dice acerca de esto, y si bien del preámbulo se deduce la intención loable de emancipar a las Bellas Artes de la tutela oficial, no

<sup>68</sup> Se refiere a la Exposición de la Academia de 1835. CAMPO ALANGE, conde de, "A la Aristocracia española", *El Artista*, I, 1835, p. 26.

<sup>69</sup> CAÑETE, M., "Crítica artística. Exposición pública del Liceo", *Revista de Europa*, I, 1846, p. 364.

<sup>70</sup> PALET Y VILLABA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860. Nótese la precisión de "cuadros de composición", y es que si hay un mercado privado de retratos, como prueba la intensa actividad como retratista de un pintor como Federico de Madrazo, quien, por otra parte, siempre se lamentará de no disponer de tiempo para dedicarse a la auténtica pintura, la de historia.

<sup>71</sup> S.U., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 16 de noviembre de 1862.

<sup>72</sup> "Exposición del año 1862", *La Iberia*, 16 de octubre de 1862.

<sup>73</sup> R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 23 de octubre de 1871.

creemos que a esta emancipación se quiera ir de golpe, cortando las relaciones bruscamente y dejando a los artistas sin el necesario auxilio, que viene a ser justísima compensación de los esfuerzos y desembolsos a que han de someterse para poder concurrir a la exposición. Porque creer que, hoy por hoy, el público ha de sostenerles adquiriendo sus obras, es engañarse de medio a medio: no hay más que fijarse cuando se cierre al exposición, en el número de obras que han sido adquiridas por particulares y en la clase de éstas y precio que alcanzan<sup>74</sup>.

La ausencia de un mercado privado de arte se vuelve especialmente dramática en el caso de la pintura de historia, *la gran pintura*, donde el Estado se erige, en la práctica, en comprador único:

Concluiremos por hoy haciendo presente que sólo cuatro o cinco cuadros han sido adquiridos por los particulares, representando, ya unas gallinas, ya unos pichoncitos, o bien una pastorcita, o una cocinera; es decir que ningún asunto de historia sagrada o profana se ha vendido a los mismos<sup>75</sup>.

Nadie ignora que entre nosotros el número de aficionados pudientes es muy reducido, y que ciertos cuadros, ni caben en los salones de nuestras casas modernas, ni están al alcance de los medios que la mayoría de los particulares pueden aplicar a la adquisición de obras artísticas. Penetrados de tal verdad, los pintores que a fuerza de talento, perseverancia y estudio han conseguido formarse una reputación aventajada, y que no cultivan el arte por mero pasatiempo, sino consagrados a él exclusivamente (por lo cual necesitan vivir del fruto de su inspiración y de su trabajo), al emprender obras de cierta magnitud e importancia lo hacen puesta la mira en ganar premio para poder enajenarlas al Estado, como complemento del triunfo glorioso, y uniendo a la honra el necesario provecho. La protección del gobierno y de las corporaciones oficiales (que rara vez la conceden o pueden arbitrar recursos para concederla) es, pues, tanto más necesaria en España actualmente, cuanto que sin ella no habría ni sombra de estímulo para el cultivo de la que algunos llaman *gran pintura*; esto es de la que abraza los géneros más elevados y se desarrolla en anchas telas con figuras del tamaño natural<sup>76</sup>.

Cuando, ya a finales de siglo, se desarrolle un cierto mercado privado, el gusto por la pintura de historia está tan arraigado que incluso esta demanda tiende a dirigirse hacia cuadros de tema histórico, aunque con un predominio de asuntos más anecdóticos: *Los amantes de Teruel* (1884), de Muñoz Degraín; *La bendición del campo en 1800* (1887), de Salvador Viniegra; etc.<sup>77</sup>

El Estado aparece como el principal mecenas de la actividad artística, y su preferencia por la pintura de historia es absoluta. Sin Estado, directamente, no hubiese existido pintura de historia. Como escribe Gaya Nuño, con manifiesta animadversión hacia el género.:

Está claro que si la España -o el Madrid- de 1860 hubiera contado con una burguesía coleccionista o con una nobleza mecénica, los pintores no hubieran tenido que gastar su salud y sus horas elaborando unas reconstrucciones exigentes de largo y fatigoso trabajo<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 9 de abril de 1890.

<sup>75</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1866", *La Esperanza*, 13 de marzo de 1867.

<sup>76</sup> CAÑETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 13 de diciembre de 1871.

<sup>77</sup> Premiados ambos con sendas medallas de primera clase, lo que nos indica hasta qué punto esta nueva pintura anecdótica había adquirido carta de naturaleza dentro del mundo oficial.

<sup>78</sup> GAYA NUÑO, J.A., "Objetividad sobre la pintura de historia", *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte español (1856-1956)* (Cat.Exp.), Madrid, 1955, p. 16.



Estaríamos ante:

un género administrativo, producto de unas circunstancias históricas y estatales, que no tuvo más clientela posible que el propio Estado, dadas las enormes dimensiones normalmente requeridas por estos lienzos<sup>79</sup>.

Pero tampoco cabe simplificar las cosas. Por una parte, el Estado parece limitarse a satisfacer una cierta "necesidad social", un estado de opinión entre las clases cultivadas del país favorable al desarrollo de la pintura de historia, tal como parece reflejarse en sendas reseñas aparecidas en el *Semanario Pintoresco Español* con motivo de las exposiciones de la Academia de 1836 y 1840 -previas, por tanto, a la aparición de las Exposiciones Nacionales y al desarrollo del patronazgo estatal sobre este tipo de pintura- en las que los autores se lamentan de la falta de pinturas de historia:

la casi absoluta falta de cuadros de composición, históricos o fabulosos, en que principalmente brilla el genio filosófico del artista, y vemos ocupados los pinceles más apreciables en retratos y copias que al paso que testifican más y más sus distinguidos talentos, no pueden menos que causar desazón por mirarlos empleados tan secundariamente<sup>80</sup>.

Cortísimo es el catálogo de las que merezcan hacer de ellas mención honorífica -se refiere a las obras presentadas a la exposición; con el sentimiento además de no hallar entre las que están en ese caso, ninguna perteneciente al género historial<sup>81</sup>.

Queja que, dadas las características de este tipo de pintura, venía a ser lo mismo que pedir el intervencionismo estatal y la protección del arte por el Estado, que será, de hecho, lo que hará Esquivel, de manera velada, en un artículo publicado en *El Eco del Comercio* en 1841:

Se exigen cuadros de historia y grandes, sin advertir que las de mayor mérito que se han hecho hasta el día existen en los estudios de sus autores, como sucede con el Godofredo, del señor Madraza, el don Rodrigo Calderón, del señor Ribera, y otros varios de estos y diferentes pintores, cuyo mérito es indudable, por lo cual no aparecen en la exposición nuevas obras de estos profesores.

¿Por qué se pretende que los artistas ocupen su tiempo y gasten su dinero en proporcionarse modelos, que inviertan los días en averiguar los trajes, usos, costumbres y muebles necesarios a su composición, y que costeen además las ropas, si no las encuentran a propósito, estudiando y concluyendo sus obras con esmero sin más objeto que presentarlas en la exposición, abandonando en tanto los retratos con que cuenta para su subsistencia? ¿Y qué recompensa esperan? Algunas alabanzas si agradan, o una amarga crítica si no. ¿Pero hay quién les premie sus desvelos, quien les recompense sus estudios y les remunere de los gastos comprándoles sus cuadros? No por cierto. He aquí la razón porque no hay grandes composiciones históricas, ni podrá haberlas mientras los artistas se vean en la precisión de ocuparse continuamente en la necesidad de hacer retratos<sup>82</sup>.

y, de forma menos velada, Amador de los Ríos, desde las páginas de *La América. Crónica hispano-americana*, unos pocos años más tarde, en 1858:

<sup>79</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 478.

<sup>80</sup> "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, 1836, p. 225.

<sup>81</sup> "Bellas Artes. Exposición de la Academia de San Fernando", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 339.

<sup>82</sup> ESQUIVEL, A.M., "Exposición de Pinturas", *El Eco del Comercio*, 25 de octubre de 1841.

Pero el arte, que en esta sublime relación de su existencia, aspira noblemente a la propagación y realización del bien, a la exaltación y triunfo de la virtud, a la glorificación del patriotismo, ha menester de una protección, alta, elevada, generosa, como lo es su misma naturaleza<sup>83</sup>.

Más explícitos todavía se muestran otros críticos como Velisla, quien tras exaltar la alta calidad alcanzada por la Exposición Nacional de 1862, reivindica la necesidad de que el Estado, representante de la nación, proteja las artes, tal como habían hecho en otro tiempo la nobleza y las Órdenes religiosas:

El movimiento existe, el impulso está dado, y es llegado el momento en que el gobierno piense seriamente en alentarlos por los medios de que dispone, y entre los que descuelle la creación de un Museo nacional, en que reúna las obras de los tiempos modernos, y en donde nuestros artistas contemporáneos vean entrar las obras con honra y provecho.

Y esto es tanto más necesario, cuanto que en las transformaciones que han sufrido las sociedades modernas han desaparecido los antiguos mecenas de los artistas. Ya no hay nobles opulentos, ya no hay comunidades opulentas, aun es verdad; pero en su lugar está el pueblo español, que se educa a pasos de gigante; el pueblo español cuyo gusto se depura, y que acude en tumultuoso tropel a esas exposiciones; el pueblo español que más rico, más generoso, más inteligente que todos los magnates y generales de Órdenes monásticas, puede alzar un suntuoso templo a las artes para satisfacción y orgullo de propios y admiración de extraños<sup>84</sup>.

o Macías Coque, quien, con motivo de la Exposición Nacional de 1881, instará al Estado a que proteja particularmente a “los grandes géneros”:

El gran arte es el que debe proteger; los grandes géneros, histórico, religioso y clásico, que son los que dan la medida de la cultura estética de un pueblo y lo educan y le forman el gusto; y que no pueden hallar en el mercado particular salida fácil, ni por consiguiente protección y estímulo, déjelos para los gabinetes, mientras haya otros más dignos de los museos; más acomodados a los caprichos de la moda, la moda les favorecerá. El favor oficial, resérvelo para los que, géneros sacerdotes de la eterna belleza, sólo en sus aras se sacrifican, haciéndolo tal vez hasta el sacrificio de sí mismos<sup>85</sup>.

Por otra parte, esta preeminencia estatal es sólo un reflejo, otro más, del peso del Estado en la configuración de las modernas sociedades europeas, ya que, muy probablemente, si hay algo que caracterice al siglo XIX europeo sea el desarrollo y crecimiento del Estado, que, al menos en la ideología oficial y tal como afirma el párrafo que se acaba de citar, actúa en nombre de la nación. Quizás cabría matizar que en nombre de las nuevas clases sociales emergentes que se definen a sí mismas como la nación. Pero, en todo caso, el resultado es el mismo: la estatalización de la vida pública en detrimento de la sociedad civil. Y, desde esta perspectiva, quejarse del intervencionismo estatal resulta tan vacío como hacerlo de todo el siglo XIX. La

<sup>83</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., “Exposición general de Bellas Artes”, *La América. Crónica hispano-americana*, 16, 1858, p. 12.

<sup>84</sup> VELISLA, “Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862”, *Las Novedades*, 28 de octubre de 1862.

<sup>85</sup> COQUE, M., “Visita de confianza a la Exposición de Bellas Artes”, *La Gaceta Universal*, 24 de junio de 1881.

pregunta sería por qué el Estado se preocupa de la pintura, y no, una vez que lo hace, por qué la monopoliza y la controla.

No parece haber ninguna duda sobre la existencia por parte del Estado decimonónico, que en este punto concreto parece contar con el apoyo unánime de todos, críticos<sup>86</sup> y académicos<sup>87</sup>, de lo que Gutiérrez Burón llama “un claro sentimiento en favor de la protección de las artes”<sup>88</sup> - y dentro de las artes, como ya se ha visto, la pintura de historia<sup>89</sup>-, que tendría su plasmación más conspicua en la celebración de las Exposiciones Nacionales. Pero no sólo, habría que añadir: creación del Museo Nacional, compra de cuadros, becas a los pintores, fundación de la Academia de Bellas Artes de Roma, construcción de un Palacio de Exposiciones para la celebración de las Nacionales<sup>90</sup>,... Sentimiento que en algunos políticos parece llegar a convertirse en auténtico *leit motiv* de su ideario político, caso de Castelar, quien, entre otras medidas a favor de las artes, fue el principal responsable de la creación de la Academia de Roma<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> “Que los gobiernos tienen el deber de prestar auxilios a las bellas artes, verdad es que no puede ser por nadie puesta en duda” ( VILLALVA, F., “La protección a las bellas artes”, *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, p. 151). Unos años antes Jose Galofre había publicado, de forma casi simultánea, en diferentes periódicos (*El Heraldo*, 19 de junio de 1853; *El Diario Español*, 20 de junio de 1853; y *El Porvenir*, 3 y 8 de julio de 1853) un artículo titulado “Nobles Artes. De la necesidad de la protección de las mismas”.

<sup>87</sup> “ese saludable patronato no pueden, no, ejercerlo las Academias directamente sobre los artistas, no disponen ellas de medios para mejorar y engrandecer su suerte y prepararles un porvenir de gloria y de abundancia; para proteger en este sentido a los artistas nos bastan las Academias, puesto que apenas bastan los gobiernos, la protección de los artistas sólo pueden ejercerlas los Estados” (“Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año”, *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857).

<sup>88</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., p. 205.

<sup>89</sup> Véase, como ejemplo de esta preferencia de los estamentos oficiales por la pintura de historia, el discurso del Ministro de Fomento en la inauguración de la Exposición Nacional de 1881: “En más de 300 cuadros supera este concurso a los anteriores, no pocos, y acaso los más importantes, de género histórico, el más difícil, sin duda: el que presenta más ancho campo al genio del artista: el que hiere más la atención pública, porque conserva la tradición del carácter nacional da vida a los personajes más populares de nuestras leyendas, a las hazañas más gloriosas de nuestros mayores” (Reproducido en “La Exposición de Bellas Artes”, *El Correo*, 18 de mayo de 1881).

<sup>90</sup> Fue inaugurado con la Exposición Nacional de 1887 y costó unos 18 millones de reales. Para una descripción del Palacio de Exposiciones tal como era en el momento de celebración de las Nacionales, véanse EL MADRILEÑO, “Cartas madrileñas sobre la Exposición de Bellas Artes”, *La Fe*, 24 de mayo de 1887; o PALACIO, E. de, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Madrileña*, 1, 1887, p. 67.

<sup>91</sup> Aunque la creación de la Academia de Roma se remonta a un Decreto de 8 de agosto de 1873, momento en el que era presidente de la República Nicolás Salmerón y Ministro de Estado Santiago Soler y Pla, la idea había partido de Castelar. Sobre el proceso de creación de la Academia Española en Roma así como sobre la documentación administrativa existente al respecto, BRU ROMO, M., *La Academia de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, o. cit. *Sobre el papel de Castelar en la fundación de la Academia de Roma véase lo escrito por él mismo en un artículo de 1890*: “Cada vez que pensamos en la fundación de la Academia de Roma, sentimos interior envanecimiento, muy aumentado por el incomprensible olvido e injusticia de nuestros contemporáneos. Entre los horrores de implacables guerras, tan o coloniales como civiles, tuve yo harto ánimo para fundar, cuando la nave del Estado hacía por todas partes agua, un templo a las bellas artes” (CASTELAR, E., “El cuadro de Maura”, *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 66).

Una de las claves de esta predilección se encuentra en el hecho de que estamos ante un nuevo tipo de Estado: el nacido tras las revoluciones burguesas. Un Estado representativo, enormemente fortalecido, pero cuya forma de legitimación ha sufrido un cambio radical: mientras que los antiguos monarcas absolutos legitimaban su poder en cuanto representantes de Dios, los gobernantes posteriores a las revoluciones burguesas lo harán en cuanto representantes de la nación. La legitimidad del poder estatal deriva ahora del hecho de ser el representante de la nación, lo que, desde la perspectiva que aquí se está analizando, tendrá dos importantes consecuencias.

Primera, la aparición de la propaganda como forma prioritaria de acción política. Un Estado que legitima su existencia en la nación necesita tener a la nación de su parte, mientras que en el antiguo régimen no había necesidad de persuadir al pueblo<sup>92</sup>, en los Estados modernos esta persuasión se convierte en el centro de la actividad política.

Segunda, la necesidad de crear, y difundir, la idea de una nación concreta. Si el Estado legitima su poder en ser el representante de la nación, deberá comenzar por definir ese algo inaprensible que es el ser nacional, por hacer identificable la nación. Tal como recuerda Hall, a propósito de esta simultaneidad en el desarrollo de la idea de identidad nacional y la democracia representativa.:

Es decisivo a este respecto que ambos procesos estuviesen entrelazados, que la lucha por la representación suscitase la cuestión de la identidad<sup>93</sup>.

Identidad nacional y propaganda política serían dos caras de una misma moneda: la respuesta a los problemas de legitimación en una sociedad desacralizada. En el nuevo sistema de legitimación del poder político sin nación no hay Estado, y de ahí ese enorme esfuerzo propagandístico de la pintura de historia decimonónica, empeñada, tanto en representar la nación, como en representar un tipo de nación determinada; y de ahí también la hegemonía de la pintura de historia en las Exposiciones Nacionales, patrocinadas por el Estado. Todo esto supone que estas grandes "máquinas" compositivas, que año tras año cubrieron los muros de las Nacionales, deben ser juzgadas desde una perspectiva ideológica y no estética, y que, desde esta perspectiva el Estado no sólo no es, tal como opinaba Gaya Nuño, un "cliente bien intencionado y mal aconsejado.... tan escaso de criterios como la despistada crítica del

<sup>92</sup> Es ésta una afirmación que ha de tomarse con todas las prevenciones posibles ya que en sentido absoluto sería radicalmente falsa: resulta difícil concebir un poder que no necesite alguna forma de legitimidad y, por tanto, de persuasión ideológica. Sin embargo, comparativamente, se puede considerar como válida.

<sup>93</sup> HALL, J., "Nacionalismos: clasificación y explicación", *Debats*, 46, 1993, p. 92.

momento”<sup>94</sup>, sino un cliente -dejemos de lado las intenciones- bien aconsejado y con unos criterios claramente definidos y compartidos por la mayoría de la opinión pública de la época.

Llegados a este punto, se hace necesario precisar que cuando hablamos de Estado, nos estamos refiriendo a una entidad cuya concreción no se limita al poder político en sentido estricto, sino a ese entramado de academias, profesores, comisiones de compra, jurados, etc. Un ente mucho más difuso, pero no por ello menos real, y con una lógica de funcionamiento de gran coherencia sociopolítica. El Estado como el conjunto de personas e instituciones que participan del ejercicio del poder público.

Esta utilización propagandística de la pintura por el Estado parte de una idea muy arraigada en el siglo XIX: la del carácter docente del arte. Idea de origen dieciochesco que el nuevo siglo no hará sino desarrollar hasta alcanzar las más altas cotas de aplicación práctica<sup>95</sup>. Ya al comenzar el siglo había sido enunciada, con enorme crudeza, por Lenoir, el fundador del Museo de los Monumentos Franceses, uno de los pilares del posterior Museo del Louvre, quien a la altura de 1800 afirmará que:

La cultura de las artes de cualquier nación (...), purifica sus costumbres y le hace más pacífico y más dócil para obedecer las leyes de su Gobierno<sup>96</sup>.

Idea que en España gozará de un amplio consenso, desde los sectores académicos, la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando, hasta los más críticos con la Academia, caso de Galofre; desde los tradicionalistas, Doménech, a los federalistas, Pi y Margall... Son múltiples los ejemplos que se podrían traer a colación a este propósito:

---

<sup>94</sup> GAYA NUNO, J.M., “Objetividad sobre la pintura de historia”, o. cit., p. 16.

<sup>95</sup> Habrá que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del XIX, prácticamente a su última década en el caso español, para que los pintores conquisten lo que Josep Sloane ha llamado “la neutralidad del sujeto” (SLOANE, J.C., *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, 1951, p. 77), es decir el rechazo de la jerarquía de los géneros y de toda función didáctica, moral o política en el arte. Sólo a finales de la década de los sesenta, un escritor como Zola, en el contexto un virulento artículo en defensa de la pintura de Manet -lo que no es casual, fue éste uno de los primeros pintores en rechazar la obligación no sólo de servir para algo, sino también de decir cualquier cosa-, se atreverá a denunciar el uso didáctico que Proudhon pretende hacer de la pintura de Courbet: “¡Pero cómo! Tiene usted la escritura, la palabra, puede usted decir todo lo que se le antoje, y se le ocurre echar mano del arte de las líneas y de los colores para enseñar e instruir. ¡Piedad, por favor! Recuerde que no somos todo razón. Sea usted práctico, deje para el filósofo el derecho a darnos lecciones y para el pintor el derecho a darnos emociones. No creo que le pueda usted exigir al artista que nos instruya y, en cualquier caso, niego tajantemente la acción de un cuadro sobre las costumbres de la multitud” (ZOLA, E., *Mes Haines*, París, 1923, p. 34. El artículo es de 1866). En España afirmaciones como éstas sólo comienzan a ser habituales ya en los años noventa.

<sup>96</sup> Citado en CALVO SERRALLER, F., CHECA CREMADES, F., FREIXA, M., GONZÁLEZ GARCÍA, A., y VÉLEZ, P., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, 1982, p. 256.

El otro elemento, y principal, del desarrollo del arte, es la creencia en un sistema moral que tienda al perfeccionamiento del hombre (...). En el día, el elegir para un cuadro un asunto histórico o religioso es mero efecto del acaso: para nada se atiende el influjo saludable que puede producir en las masas la eternización de las grandes virtudes políticas y morales, de los timbres más gloriosos de las costumbres públicas y del verdadero heroísmo. Y sin embargo este debiera de ser el primer pensamiento del artista: entonces la pintura dejaría de ser un oficio para tomar el elevado carácter de profesión y de enseñanza: no sería una especulación vulgar, sería el medio más propio y eficaz para dar ensanche a los sentimientos y desarrollar la existencia moral de los pueblos<sup>97</sup>;

La Pintura, así como la Poesía y la Literatura, de nada sirven siempre que no tienden a despertar en nuestra alma sublimes y benéficos sentimientos<sup>98</sup>.

Tanto el pintor como el escultor y el arquitecto, deben tener presente con toda fuerza de entendimiento que el ARTISTA AUTOR tiene una misión que llenar ante la sociedad; misión, a mi modo de ver, tan útil como la del sacerdote, la del juez, la del médico y del general; porque si el primero conduce a la moralidad, el segundo la rige con equidad y justicia, el tercero la cura de las dolencias físicas, y el cuarto la defiende de los enemigos; el Artista no sólo está llamado a deleitar su vista, sino a *instruirla con sus obras, a edificarla promoviendo los sentimientos religiosos de devoción y caridad, y a fomentar, en fin, todo género de virtudes* [las cursivas son del autor] con hechos históricos que puedan producir en ella entusiasmo, excitándola a la imitación<sup>99</sup>;

las bellas artes son uno de los medios más oportunos y eficaces de que toda autoridad verdaderamente paternal, protectora e ilustrada puede valerse para educar, instruir, moralizar y hacer felices a los hombres, para promover y asegurar el lustre y el poderío de la nación con sus obras maestras<sup>100</sup>;

el arte no vive solamente del arte; y la contraria doctrina que intentan propalar en un sentido el egoísmo y la indiferencia, y sostener en otro añejas preocupaciones de los que sin propio discernimiento se han dedicado al cultivo de la pintura o de la estatuaria, se halla contradicha por la filosofía y por la historia. El arte tiene un fin más alto, más transcendental que la mera manifestación de las formas de que se reviste: el arte es un apostolado; no un oficio<sup>101</sup>;

Queremos decir tan sólo que no basta que un cuadro sea sentido y bello para que merezca el nombre de obra de arte; que es, además, preciso que lleve un fin, el fin social del arte mismo<sup>102</sup>;

Para endoctrinar a las muchedumbres, traerlas con amor hacia el cumplimiento de sus ineludibles obligaciones, suavizar las asperezas en el mutuo comercio social e inculcar insensiblemente en las inteligencias flacas o perversas, elevados conceptos y provechosas máximas, ha de recurrirse también a las artes bellas, que ningún resorte conocemos tan eficaz para atraer sin tiranía y mejorar sin pena, como el que ellas colocan en manos de gobernantes y administrados<sup>103</sup>;

a fin de que las obras de arte sean con el tiempo lo que no son todavía para nuestro pueblo, una escuela educadora, un medio poderoso de despertar la verdad de los sentimientos, la elevación de las

<sup>97</sup> MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 395 y 399.

<sup>98</sup> *Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*. Reproducido por Miguel Herrero García en *Arte Español*, XIV, 1942, p. 14.

<sup>99</sup> GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 39.

<sup>100</sup> *Las Bellas Artes*, Valencia, 13, 1858, p. 125.

<sup>101</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", art. cit., p. 12.

<sup>102</sup> PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4.

<sup>103</sup> TUBINO, F.M., "El arte en sus relaciones con la política y la administración", *Revista de España*, 36, 1874, p. 479.

ideas, el sano vigor moral de la vida, sin los cuales jamás serán las bellas artes más que vanidoso recreo de cortesanos, entretenimiento de gentes ociosas y vanal alimento de pedantes<sup>104</sup>,...

Carácter docente que alcanzaría su mejor expresión en la pintura de historia, cuya principal función sería mostrar, enseñar, la nación. Ya en fechas muy tempranas el pintor José Aparicio tendrá a gala el haber sido elegido por el rey para llevar al lienzo los grandes hechos de la nación española:

Don José Aparicio, pintor de Cámara de S.M., Académico de San Lucas de Roma, Teniente Director de la Real de San Fernando, destinado por el Rey N.S. para pintar los gloriosos hechos de la Nación Española, según consta en el decreto que escrito por su R. puño se le comunicó, con fecha 14 de mayo de 1819<sup>105</sup>.

Pero esto será sólo el principio, a lo largo del siglo críticos, pintores, políticos, aficionados... todos volverán una y otra vez sobre esta función pedagógica de la pintura de historia:

vamos a continuar hablando de pintura, y empezaremos por la parte más culminante del arte, la parte elevada y sublime; en una palabra la pintura histórica.

Ésta tiene por objeto fomentar las virtudes cívicas que, inmortalizando los hechos heroicos, ponga en los que los vean poderosa sed de imitarlos. Como la misión del artista ante la sociedad debe ser guiada por el espíritu de alta civilización y por el sacerdocio del buen ejemplo, claro está que con los grandes medios comunicativos que tiene el arte de la pintura, que penetra en el corazón humano por el poderoso órgano de la vista, si por desgracia se desvía de esta doctrina, se convierte el artista en el más decidido enemigo de la sociedad.

Deben pues establecerse tres clases de asuntos para la pintura histórica (...): en útiles, indiferentes y perjudiciales. El mecanismo o la parte de ejecución es punto secundario en el género que nos ocupa. En los de primera clase, esto es, en los asuntos útiles, vemos al arte y al artista colocados en el más digno puesto social. El pintor que sabe elegir un asunto útil, un asunto que pueda instruir al público con ejemplo de virtud y heroísmo, es el que mejor cumple con su misión. Así son los de la Rendición de Breda, del Pasma de Sicilia, de la Magdalena penitente, Santa Isabel curando a los pobres, etc. Los que son de la clase de indiferentes son como el de los Borrachos, del Parnaso, de los Cuatro elementos ó el Triunfo de Baco en los que solo puede hallarse aplauso en la parte de ejecución. Y los perjudiciales La lluvia de oro, Un sátiro y una Bacante en posiciones lúbricas, una orgía y cualquier asunto, aunque sea sacado de la historia general en que triunfe el vicio y quede sofocada la virtud<sup>106</sup>.

Dios que, al otorgarles esta especie de sacerdocio [está hablando de las Bellas Artes], las ha convertido en patrimonio del verdadero talento, "sed, les dijo, las panegiristas de la virtud, (...) el regulador de la cultura de las naciones.... Animad a sus ojos en el mármol y en el lienzo las grandes escenas de la historia. Que vuestros rasgos las reproduzcan como una enseñanza y un halago; como una grata ilusión que instruya deleitando, para elevar el carácter, engrandecer las ideas y generalizar el culto a la virtud. (...). Volved a la vida a las naciones sepultadas bajo las ruinas de su olvidado poderío; reproducid el mundo entero y ofrecedle de nuevo al estudio de los hombres, con todo el prestigio, con todos los hechizos de vuestra magia; y no para corromperlos y

<sup>104</sup> STOR, A., "Exposición de Bellas Artes", *Pro Patria*, II, 1895, p. 371.

<sup>105</sup> APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823 (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, p. 148).

<sup>106</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

afeminarlos; no para fascinar con un vano deleite sus sentidos, sino para mejorar su condición y hacerlos más dignos de sus altos destinos”<sup>107</sup>.

La pintura histórica es el más vasto campo abierto al arte moderno. La índole de los tiempos exige la universalidad y comunicación de las ideas (...). La idea para penetrar en la muchedumbre necesita vestir la forma concreta y determinada del hecho, y para arraigarse honda e inmediatamente en su memoria otro medio más aparente y plástico que la palabra escrita (...). Alta y noble empresa sería la de perpetuar en grandes lienzos la historia patria. Ella inspiraría emulación y aliento a los artistas y, llevada a cabo, sería digna escuela donde nuestro pueblo recibiese al par estímulos de la virtud y gloria y lecciones de escarmiento<sup>108</sup>.

Entre los varios fines que el pintor de historia está llamado a cumplir, es uno la enseñanza por medio del arte, por medio de sus cuadros, páginas brillantes de la historia de los pueblos, inmortalizadas por el sentimiento de la belleza; y el pintor que esto no realiza cuando puede hacerlo, es digno de censura<sup>109</sup>;

soy resuelto partidario de la pintura histórica, porque pienso que, a semejanza de los niños, y quizás por lo que tiene de infantil, el pueblo aprende mejor en imágenes que en libros<sup>110</sup>;

aquí donde la ilustración es bastante escasa y el conocimiento de la historia, fuente de la experiencia y antorcha de la vida futura, está tan circunscrito, los cuadros históricos tienen una utilidad, una transcendencia, un valor práctico, que no es posible desconocer<sup>111</sup>;

pero donde la inclinación de nuestros artistas se patentiza con mayor vigor es en los asuntos históricos y en los de costumbres, enseñando de este modo, al par de la soltura y el atrevimiento de la concepción y desarrollo de la idea, episodios notables y sucesos memorables que quedan fijos en la mente del pueblo, sirviéndole de ilustración y enseñanza<sup>112</sup>.

La pintura de historia se convierte, así, en manos del Estado, en una herramienta de adoctrinamiento ideológico que utiliza los hechos del pasado con criterios principalmente pedagógicos. Como escribe en 1855 José de Madrazo,:

Creo que la Historia Antigua de ninguna nación aventaja a la nuestra en hechos heroicos y rasgos sublimes, que los Gobiernos ilustrados deben perpetuar por medio de las Artes para la ilustración de todas las clases de la sociedad, presentándoselos a la vista para que el joven aprenda y se inflame, el adulto se admire tomando de ellos ejemplo y el anciano se complazca con la representación de los recuerdos que en su juventud leyó con patriótica satisfacción<sup>113</sup>.

El Estado necesita una pintura pedagógica y los pintores, servidores de la buena nueva estatal, son los encargados de proporcionarla. Estamos ante una pintura militante que se irá

<sup>107</sup> “Discurso leído por el Exm. Sr. Ministro de Fomento, en la distribución de premios de la Exposición de Bellas Artes de 1856, el día 31 de diciembre del mismo año”, *La Gaceta de Madrid*, 9 de enero de 1857.

<sup>108</sup> GARCÍA, J., “Cuentos de la Villa. La Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

<sup>109</sup> DIOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, 1867, p. 50.

<sup>110</sup> GARCÍA, J., “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente”, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

<sup>111</sup> TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

<sup>112</sup> “La Exposición de Bellas Artes”, *El Popular*, 23 de mayo de 1887.

<sup>113</sup> MADRAZO, J. de, *La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimo compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan*, o. cit., p. 105.



plegando a las sucesivas necesidades de cada momento histórico. Tal como argumenta Sentenach, justificando la decadencia de la pintura de historia a finales del siglo XIX,:

¿Cómo tan pocos cuadros de historia? ¿Hanse agotado ya las páginas que pueden caldear la fantasía del artista en el gran libro del pasado? Mucho hemos pintado de la nuestra y también de la romana, la más conocida entre nosotros de la antigüedad; pero hay que notar cómo extrañamos de ellos lo que mejor respondía al estado de los ánimos, en los distintos momentos del siglo. La heroica y romántica, con sus ejemplos de martirios por las ideas y execraciones por el abuso de poder, servía poderosamente para dar color a la revolución política que se realizaba y a la de las costumbres no menos necesaria<sup>114</sup>.

El carácter pedagógico de la pintura de historia determinará algunos de sus rasgos formales más característicos y sobre los que una y otra vez volverán los críticos al juzgar las obras expuestas: necesidad de verosimilitud, (las pinturas deben representar los hechos tal como ocurrieron o pudieron haber ocurrido), claridad de lectura (la persona que mira el cuadro debe poder interpretar rápidamente lo que allí se representa<sup>115</sup>) y dramatismo compositivo (los cuadros deben estar compuestos como una escena de teatro en su momento cumbre). En resumen, lo que se pide a la pintura de historia es que represente el pasado tal como el Estado quiere que sea ese pasado, y que atraiga la atención del espectador atrapándole en su argumento. Todo lo demás es secundario.

La verosimilitud de los cuadros de historia es un asunto especialmente polémico. Nadie en el siglo XIX discute el que los cuadros de historia deban de ser verosímiles, y desde fechas muy tempranas. Ya Girodet había afirmado la necesidad de que "El orden poético" se rigiera "por las conveniencias del tema: conforme a la época, determinará los lugares, observará las costumbres, conservará los trajes"<sup>116</sup>. Es más, hay una clara conciencia de que esta necesidad de verosimilitud histórica es uno de los rasgos que deben diferenciar al pintor contemporáneo del los antiguo, véase sino lo escrito por Murguía en 1855:

Podemos perdonar y perdonamos en efecto a nuestros antiguos pintores, el que nos presenten a los soldados de las legiones romanas con las armaduras del siglo XVI, y aun con anteojos: les perdonamos así mismo que pongan en la mano de San Juan una pluma para escribir su Apocalipsis en un libro de nuestros días; pero podemos, tenemos obligación de pedir a nuestros artistas de hoy que estudien y que no cometan anacronismo alguno<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> SENTENACH, N. "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 331.

<sup>115</sup> "La pintura además tiene que luchar con otro inconveniente del que está libre la poesía.

Hablamos de la *inteligibilidad* de los cuadros. No es esta la menor dificultad con que frecuentemente se ve detenido el pincel. Es necesario que a primera vista el espectador comprenda la situación, la escena representada, la posición respectiva de los personajes, la época a que pertenecen, los distintos efectos que expresan, y, por último, hasta que se adivinen sus nombres, si es posible, sin necesidad de indicación alguna" (MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 31 de octubre de 1860).

<sup>116</sup> GIRODET, L., "Sobre el orden en la pintura", en "Textos: Girodet, introducción, selección y traducción por Julián Gallego", *Revista de Ideas Estéticas*, 116, 1975, p. 372.

<sup>117</sup> MURGUÍA, M., "Bellas Artes", *La Iberia*, 26 de octubre de 1855.

Esto llevará a que, en pleno triunfo del género, el pintor de historia se vea impelido a buscar información sobre los personajes, la época, las circunstancias..., pues,

cuando se intenta realizar una obra histórica (...), cumple ante todo conocer el carácter de los personajes que se quiere dar vida en el lienzo, y las condiciones peculiares del acontecimiento que el artista se propone reproducir<sup>118</sup>.

Lo que se exige al pintor de historia en el siglo XIX es que se convierta en un erudito, en

un esclavo de la verdad histórica, subordinando a ella su personalidad, como el historiador digno de tal nombre tiene que ser casi un dios que se eleve sobre las pasiones humanas, sobre sí mismo, para ver en la región donde sólo impera la verdad, el episodio donde la mayoría de las veces debe condensarse una época entera<sup>119</sup>.

Algo, en principio, en un siglo tan historiográfico como el XIX, no muy difícil. Los pintores podían recurrir, y de hecho sabemos que así lo hacían, a fuentes de información diversas y relativamente fiables, método que en muchos casos es el principal responsable del aire arqueológico de buena parte de la pintura de historia<sup>120</sup>. Pero, a pesar de esto, las acusaciones de falta de verosimilitud son frecuentes y a menudo de gran acidez; veamos, sólo como ejemplo, se podrían traer a colación otros muchos semejantes, lo que escribe un crítico a propósito de la *Reposición de Colón* de Jover Casanova<sup>121</sup>:

Si el Sr. Jover se hubiese tomado la molestia de ver las colecciones iconográficas de nuestros reyes y grandes hombres; si hubiese estudiado las obras de aquella época (...) no habría faltado del modo que lo ha hecho a las indispensables reglas de la exactitud y precisión histórica<sup>122</sup>.

En la mayoría de los casos esta falta de "exactitud y precisión histórica" obedece; bien a que la iconografía ya está fijada por cuadros anteriores, algo que afecta especialmente a la pintura religiosa, como ya se ha visto entendida como un subgénero dentro de la pintura de historia, donde la erudición arqueologista del pintor tiene que enfrentarse a una iconografía fijada por siglos de pintura religiosa de muy difícil desarraigo:

<sup>118</sup> CANETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, I. 1872, p. 22.

<sup>119</sup> ALCÁNTARA, F., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890", art. cit., p. 454.

<sup>120</sup> Este afán de verosimilitud, de reconstrucción arqueológica, aparece muy bien reflejado en la carta que Palmaroli escribe a Rosales (se podrían traer a colación otros muchos textos del mismo tono) pidiéndole que le tome apuntes de algunos muebles para incluirlos en uno de sus cuadros de historia: "Quisiera que en París me hicieras algún apunte, aunque muy ligero, de algunos muebles de 1500 o anteriores, alguna cama, sillón si los hay con brazos, y los que más se aproximen al gusto español de aquella época; bien sabes que aquí lo que hay es del Vaticano y no se parece mucho a nuestro gusto de entonces" (citado en *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)* (Cat. Exp.), Madrid, 1955, p. 247).

<sup>121</sup> Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

<sup>122</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., p. 47.

En todos los pueblos cristianos está la gente tan familiarizada con la antigua y tradicional iconografía sagrada, que a los más ilustrados causa extrañeza el ver a Jesús, á la Virgen María y a los Apóstoles en los cuadros de algunos exagerados modernistas, desfigurados con la indumentaria oriental, aunque sea la propia de los habitantes de Judea en aquellos tiempos: de manera que al pintor de historia que quiere representar asuntos del Nuevo Testamento le es hoy muy difícil, sino de todo punto imposible, contentar a la vez al público creyente y devoto y al crítico erudito<sup>123</sup>;

bien a que el prurito arqueologista de críticos y aficionados roza límites verdaderamente inimaginables: se llegará a discutir, no ya sobre la verosimilitud de los trajes, mobiliario y tipos característicos en función de cada época histórica, sino incluso sobre sus variaciones en espacios temporales mucho más cortos, a escala de años y no sólo de siglos. Véase sino, a propósito de este último aspecto, lo escrito por Balart sobre el *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas* de Alejandro Ferrant y Fischermans:

la ropilla y las calzas del arquitecto que empuña el compás son treinta años posteriores a las del paje que sostiene el plano; las celadas borgoñotas de los soldados también pecan de un poco prematuras y el obrero que escribe sobre la rodilla parece ocupado en redactar una carta de despedida antes de irse a tomar parte en *La Huelga* de Cutanda<sup>124</sup>.

Pero en otros muchos casos, especialmente interesantes para el objetivo de este estudio, esta falta de verosimilitud es una falta de verosimilitud ideológica. Lo que no acierta a representar el pintor no es tanto la época en sí, sino la imagen que de esa época y esos personajes ha ido construyendo la ideología oficial, la intrahistoria más que la historia. Como escribe un crítico con motivo de la Exposición de 1881:

la página del libro que señala el asunto de la composición, y el famoso equilibrio de los tres colores, de que hablaba Mengs, son acaso elementos más secundarios que el exacto conocimiento de la época a que el hecho representado se refiere, para que esta representación se ostente en conjunto, y a la vez hasta en los menores detalles, con su verdadera fisonomía social, política y religiosa<sup>125</sup>.

Dejando de lado ese comentario casi despectivo sobre el *equilibrio de los tres colores*, significativo por lo que respecta al criterio con que eran juzgados los cuadros en la época, interesa resaltar el hecho de que lo que interesa en el cuadro de historia, lo que lo hace verosímil, es su capacidad para representar el espíritu de una época. Tres ejemplos, cogidos un poco al azar, ilustran bien este fenómeno. Los dos primeros en el ámbito más estrictamente artístico, el tercero en el más directamente político y vinculado con la utilización de la pintura de historia como arma ideológica.

Víctor Manzano lleva a la Nacional de 1864 *Cisneros y los grandes*, cuadro inspirado en un conocido pasaje de la vida del cardenal Cisneros; el pintor, en un riguroso ejercicio de

<sup>123</sup> MADRAZO, P. de. "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 138.

<sup>124</sup> BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., pp. 43-44.

<sup>125</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", art. cit., p. 335.

respeto a al verosimilitud histórica, se limita a plasmar en el lienzo la -por otro lado perfectamente establecida- iconografía tradicional del Cardenal, actitud perfectamente loable desde los principios de la pintura de historia. No lo entendió así el crítico de *La Esperanza*, para quien Manzano, con su respeto a la imagen “real” está faltando a la verdad histórica, a la verosimilitud ideológica, que es la verdaderamente importante. Y así,

aunque el cardenal hubiese tenido peor figura que Esopo y sus modales hubiesen sido los del hombre más tosco, el Sr. D. Víctor Manzano debió haber idealizado a este gran personaje porque la misión del arte es moralizar e instruir, y por consiguiente, el artista, al representar a este personaje, el que tenía en su correa la política de Europa, ha debido tener en cuenta más que su simple retrato la gran idea que de él se tiene<sup>126</sup>.

El segundo ejemplo tiene que ver también con Cisneros. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 obtuvo medalla de primera clase un cuadro de Alejandro Ferrant y Fischermans, *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*<sup>127</sup>. El crítico Comás Blanco acusa a la obra de la tan manida falta de verosimilitud histórica a la que se ha venido haciendo referencia, acusación grave, como ya hemos visto, para una pintura de historia,:

¿Acaso en aquella época la democracia había borrado las categorías sociales y podían los obreros codearse con el Cardenal Cisneros y su séquito, como si fueran todos de igual clase y condición?<sup>128</sup>

La crítica resulta en principio perfectamente coherente. Pero, ¿cómo puede un pintor de historia, ya a finales del siglo XIX, cometer un error “histórico” de tal magnitud?. La respuesta es relativamente sencilla. Si analizamos los cuadros de historia sobre los Reyes Católicos a lo largo de todo el siglo XIX con una perspectiva ideológica, la imagen que aparece ante nosotros es justamente la de una monarquía democrática (“esa monarquía democrática de los Reyes Católicos, esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas”, para decirlo con palabras de otro crítico<sup>129</sup>, referidas es este caso al cuadro *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano<sup>130</sup>), y desde esta perspectiva el cuadro de Ferrant sí es verosímil, al menos ideológicamente, aunque no lo sea desde el punto de vista estrictamente histórico. Refleja, justamente, una monarquía democrática, que, en la visión decimonónica, sería el rasgo determinante y más “verosímil” de la época, su espíritu, con lo que la acusación de Comás Blanco carecería de sentido.

<sup>126</sup> DOMENECH, J.M., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Esperanza*, 29 de diciembre de 1864.

<sup>127</sup> Actualmente en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas.

<sup>128</sup> COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892. La Exposición del Círculo de Bellas Artes 1893. Juicios críticos publicados en “El Correo” por Augusto Comás Blanco*, Madrid, 1893, p. 25.

<sup>129</sup> PALET Y VILLABA, J., “Bellas Artes. Exposición de 1860”, *La Iberia*, 16 de octubre de 1860

<sup>130</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

El tercer ejemplo se refiere a uno de los cuadros más significativos de la pintura de historia decimonónica española, *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*, encargado por las Cortes a Gisbert para decorar una de las salas del nuevo Palacio del Congreso, y tiene por protagonista, no a un crítico de arte, sino a un político. El cuadro de Gisbert había sido acusado de faltar a la realidad histórica, de no representar realmente lo ocurrido en Valladolid en el momento en que Fernando IV había sido jurado como rey por las Cortes castellanas. Antonio de Benavides, en un discurso pronunciado en la sesión extraordinaria de 18 de diciembre de 1863 en las Cortes, da cumplida respuesta a esta acusación:

Y no viene a cuento el citar ese fantasma de las constituciones antiguas de Castilla, que no sabemos lo que eran, que no las conocemos; y tan cierto es esto, que ahí está ese cuadro -señalando el de Gisbert, colocado hacía poco en el salón-; ese cuadro representa una cosa que no ha existido. Ese niño que se presenta ahí, es el hijo de Doña María de Molina; no consta en ninguna crónica, en ningún libro antiguo, en ningún documento coetáneo, en ninguna parte, que fuese jurado en las Cortes de Valladolid.

Mas todavía tengo que decir con respecto a ese cuadro y con respecto a las Cortes de 16 de agosto de 1295 que son ésas. A esas Cortes no asistieron los grandes; fue únicamente el elemento popular el que las hizo. Otro dato para que se crea, y se aduzca, y se diga que en nuestra constitución antigua era preciso el elemento noble. Pues no lo era: lo que era preciso fue el elemento popular; no podía haber Cortes sin Comunes; podía haberlas sin grandeza, y hubo muchísimas de esta clase. Y cuidado, que estas Cortes de Valladolid que he citado son de las más importantes de nuestra historia, porque aunque realmente no consta que en ellas se jurase al rey D. Fernando IV, se hizo una comunidad o hermandad tan sumamente democrática, que si se citase aquí uno de los capítulos de ella se asustarían los Señores Diputados<sup>131</sup>.

El obvio que el cuadro, lo mismo que el anterior, no representa lo que ocurrió, sin embargo es verdadero ya que representa el espíritu de lo que ocurrió. Y es que, como escribirá Domenech, "En nobles artes, las cosas deben aparecer, no como han sido, sino como han debido ser". Esto nos lleva a plantear el problema de la verosimilitud desde una perspectiva bastante novedosa: no es tanto una verosimilitud histórica como una verosimilitud ideológica, y de ahí los debates y polémicas que origina; la historia es una, pero las interpretaciones múltiples y el deber ser variado.

A diferencia del estado absolutista dieciochesco, en que la imagen del pasado de la nación, y por tanto de la propia nación, era una, la que dictaba el Estado, la imaginiería nacional decimonónica es múltiple y variada, a veces incluso contrapuesta, aunque sean únicamente los grupos con capacidad de influencia en el nuevo estado los que consigan llegar a plasmarla. Pero, incluso esos grupos tienen, a veces, visiones divergentes, y entonces utilizan la verosimilitud como arma de combate.

---

<sup>131</sup> Citado por Vallejo (VALLEJO, J., "Crítica de D. Manuel Cañete sobre el último cuadro de D. Antonio Gisbert", *La América. Crónica Hispano-americana*, 4, 1864, p. 11).

Donde este carácter pedagógico y moralizante de la pintura de historia resultará decisivo será en el aspecto temático, en la elección del asunto del cuadro. No todos los hechos históricos podrán ser tomados como tema de un cuadro de historia. Únicamente aquéllos capaces de reflejar rasgos distintivos del ser de un pueblo, de definir la esencia de una nación, de condensar “una época entera”<sup>132</sup>, serán considerados dignos de ser tomados como argumento por los pintores de historia:

El asunto histórico que el artista se proponga representar ha de tener ante todo una importancia positiva: un asunto trivial no merece los honores de la paleta. Bueno que en los libros se consignen todos los hechos históricos, aun los más insignificantes; ésta es la misión de la historia erudita. El cometido del arte, si han de seguirse los preceptos de la buena filosofía, es muy distinto. En segundo lugar, ha de ser un asunto moral. Aquello que directa o indirectamente halague al vicio debe enrojecer al artista de verdadero mérito. Una escena de amor entre D. Pedro el Cruel y la Padilla, por muy bien pintada que se halle, será siempre un tema obsceno impropio de quien se considere animado por altos sentimientos de familia, patria y humanidad<sup>133</sup>.

O como escribe Cruzada Villaamil:

El cuadro histórico (...) no consiste en que en él figuren éste o los otros personajes que registre la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo<sup>134</sup>.

Sólo deben figurar en un cuadro de historia aquellos hechos que se consideren representativos de la historia nacional y/o cumplan una función pedagógica:

El pintor y el escultor histórico, deben escoger asuntos, ya sean tristes o alegres, capaces de excitar siempre las virtudes cívicas, el amor de la patria, el heroísmo de un hombre grande, y no caer jamás en asuntos llenos de errores y extravagancias, y de por sí indiferentes o perjudiciales<sup>135</sup>.

Tubino pone algunos ejemplos de ambos casos:

López pintando *La coronación de Quintana*, enseña a lo que puede aspirar el poeta cuando en sus cantos se muestra “digno del universo”. Eduardo Cano, con su *Colón en el convento de la Rábida*, nos refresca la memoria de un suceso que da por resultado el descubrimiento de un nuevo mundo. Martínez de Espinosa, con *El capitán Romeo que muere rechazando a los franceses en la batería de la puerta del Carmen*, populariza un episodio de la guerra de la Independencia, que deberían conocer todos los españoles<sup>136</sup>.

Es la capacidad de ejemplo moral, de rememoración de un hecho digno de memoria y de ejemplo cívico, lo que hace a un episodio histórico digno de figurar en un cuadro de historia, al margen, incluso, de su propia importancia histórica, tal como nos muestra una crítica aparecida

<sup>132</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890”, art. cit., p. 454.

<sup>133</sup> TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

<sup>134</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., “Exposición de Bellas Artes de 1867”, *El Arte en España*, VII, 1867, p. 18.

<sup>135</sup> GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 90.

<sup>136</sup> TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

en *La Iberia* a propósito de *El 17 de julio de 1834* de Pulido, representación de un hecho del pasado, importante desde el punto de vista histórico, pero que no se considera edificante<sup>137</sup>;

existen hechos en los cuales debe ocuparse únicamente la historia, pero no el arte, y menos el arte pictórico. Si tiene el arte la misión de instruir cuando representa hechos históricos, no creo que lo cumpla el cuadro de Pulido<sup>138</sup>.

Pero estos mismos críticos que teorizan sobre la necesidad de significado histórico de un hecho del pasado para ser digno de figurar en un cuadro de historia son conscientes de que la importancia de un suceso histórico no es un dato neutro, una realidad objetiva, sino que es el tamiz ideológico del momento presente, su concordancia con el espíritu de la época del pintor, la que le quita o le otorga ese carácter transcendental. Lo que aparece, o debe aparecer, en el cuadro de historia, no es el espíritu de la época que se representa sino el de la época en que se pinta. El asunto debe hablar del presente, no del pasado. Es nuevamente Tubino quien expone la cuestión con una claridad meridiana:

el pintor de historia, más que los que a otros géneros se dedican, necesita no sólo hallarse animado de elevados pensamientos, sino alcanzar y sentir el ideal de su siglo, trasladando al lienzo lo que cree y lo que ama ó aborrece. Así lo han comprendido muchos artistas contemporáneos. Entre ellos podemos citar, sin salirnos del presente, ni de España, lo mismo a Manzano, pintando *La familia de Antonio Pérez*, a fin de que experimentemos con él todo el odio que le inspiraba la feroz conducta del vengativo Rodríguez Vázquez, cuanto Gisbert trazándonos el heroico fin de Los Comuneros, para que no olvidemos los sacrificios que impone la defensa de los fueros de la dignidad ultrajada, o del derecho escarnecido<sup>139</sup>.

Esto plantea un curioso problema de lectura en los cuadros de historia, de *décalage* entre lo que veía el espectador coetáneo y lo que vemos nosotros. Nosotros hacemos una lectura histórica o técnica del cuadro; el contemporáneo ahistórica y, muy secundariamente, técnica. Cuando un crítico de la época nos habla de falta de representatividad o de que el cuadro no impresiona al espectador, se está refiriendo, generalmente, al tema del cuadro y no a su ejecución, pero no al tema del cuadro en sí, sino a la lectura que del tema se hace en ese momento histórico concreto. Así, cuando Ibáñez Abellán escribe de *La peña de los enamorados*<sup>140</sup> que "no hay ni puede haber asunto digno para impresionar al público"<sup>141</sup>, en principio parece difícil entender que se esté refiriendo a un cuadro tan cargado de dramatismo, tanto en el tema -un suicidio por amor- como en la plasmación pictórica -dos figuras

---

<sup>137</sup> Como se verá en su momento, representaba una matanza de frailes.

<sup>138</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

<sup>139</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", art. cit., p. 146.

<sup>140</sup> Cuadro de Serafín Martínez Rincón expuesto en la Nacional de 1881, actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

<sup>141</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., p. 55.

gesticulantes en medio de la naturaleza a punto de abalanzarse al vacío-. Es claro que lo que no es digno de impresionar al público es el propio suceso histórico visto desde la perspectiva decimonónica, lo que, por otra parte, no impedirá que otros críticos y otros espectadores consideren digno de impresionar al público este mismo drama de muerte por amor u otros semejantes.

Generalmente, lo que se considera capaz de impresionar al público, y por tanto digno de figurar en un cuadro de historia, no es tanto el hecho representado como los personajes históricos que intervengan en él. Un hecho anodino pero llevado a cabo por una figura significativa de la historia nacional sería, por lo tanto, un tema digno de una pintura de historia. Al menos esto es lo que parece desprenderse de una crítica aparecida en el *El Globo* con respecto al *Destierro del Cid a Valencia* de Julio Cebrián Mezquita, en la que se afirma, taxativamente, que la importancia del asunto reside en sus protagonistas. Es decir, que aunque la despedida de Rodrigo Díaz pueda parecer un hecho sentimental de segundo orden, es un asunto digno por el solo hecho de que en ella interviene el Cid.

Aunque las opiniones al respecto son muy controvertidas. Para otros críticos, también de forma muy explícita, lo que hace digno de figurar en un cuadro de historia un determinado tema, no es tanto quien lo realiza, sino la importancia del hecho histórico en la historia de la comunidad nacional. Así el crítico de *La Iberia* escribirá, a propósito de *La silla de Felipe II en el Escorial* de Álvarez Catalá, que:

El asunto, aunque cabe dentro de lo histórico, no es verdaderamente un hecho histórico, pues se trata sólo de la reproducción de un acto puramente particular, que verificaba a diario el hijo de Carlos V, y que no marca una fecha ni señala ningún suceso notable y trascendente en la historia<sup>142</sup>

Sea de una forma o de otra, todo esto, desde la perspectiva del pintor, hace que la elección del tema a representar se convierta en una decisión tan importante como la propia realización del cuadro. Mendoza, en el *Manual del pintor de historia*, recomienda:

que debe meditar mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea; porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinitamente el mérito de la obra<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 4 de mayo de 1890.

<sup>143</sup> MENDOZA, F. de, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, 1870, p. 31.



Es el asunto elegido el que puede determinar en gran medida el éxito o el fracaso de un artista<sup>144</sup>. Son múltiples los ejemplos que podrían ser aducidos como prueba de esta preocupación de los pintores por la elección de un tema que pudiera ser considerado como significativo para la historia nacional; por citar uno, Rosales comunicándole a Fernando Martínez de Pedrosa que

quisiera encontrar un asunto de partido, bajo el punto de vista artístico, y de gran significación en nuestra historia, y hasta que no lo encuentre no pararé<sup>145</sup>.

Pero la elección de uno u otros hechos como representativos del devenir de una comunidad, la determinación de qué hechos han “influido poderosamente en la vida de un pueblo”, no es neutra. Supone una determinada concepción previa sobre lo que esa comunidad es y representa, un claro *a priori* ideológico, cuya razón última se escapa a la decisión del pintor que se limita a responder a los estímulos ideológicos del momento.

En relación con esto es muy significativo el valor otorgado a la religión como elemento identificador de lo español, de forma que incluso los pintores de asuntos progresistas o liberales (Los Comuneros, Lanuza, Las Cortes de Cádiz...) suelen incluir casi siempre en sus composiciones un personaje religioso, que actúa como elemento legitimador. Bien es cierto que en muchos casos -al menos es lo que parece deducirse de un discurso de Sánchez Mogual en el Ateneo de Madrid- este sentimiento religioso da la impresión de ocupar un lugar secundario con respecto al sentimiento nacional:

como auxiliar suyo, y en cuanto contribuía al triunfo de la causa española. Santiago no es nuestro patrón porque fuese discípulo del salvador, ni porque se le creyera apóstol de España, ni por otros motivos, sino por sus servicios militares al frente de los ejércitos españoles<sup>146</sup>.

Lo mismo cabría decir de un cierto *ethos* dramático que parece impregnar la mayor parte de los cuadros de pintura de historia españoles. Sentido dramático que se plasma, tanto en la elección de los temas, como en su realización, y que para los contemporáneos parece definir un rasgo colectivo de lo español. Así, Casado del Alisal aconsejará a Pradilla pintar un cuadro sobre Juana la Loca porque:

---

<sup>144</sup> “La elección del asunto es siempre materia que exige ser decidida con madurez y máxime en España donde esto solo puede decidir el éxito de la obra” (MELIDA, D.E., “Vida y obra de Víctor Manzano”, *El Arte en España*, tomo V, 1866, p. 128).

<sup>145</sup> Carta de Rosales a Martínez de Pedrosa, citado en *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)* (Cat. Exp.), Madrid, 1955, p. 247.

<sup>146</sup> SÁNCHEZ MOGUAL, A., “Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid”. *Boletín del Ateneo de Madrid*, 1877, p. 183.

es viable para los españoles por ser español y dramático y de los que por allá entienden<sup>147</sup>.

Este dramatismo alcanza sus máximas cotas en el gusto por lo macabro y lo morboso, considerado también como algo intrínsecamente español, y la predilección por aquellos episodios históricos en los que se sacrifica la vida por un ideal, preferentemente patriótico (Numancia, Sagunto, Guzmán el Bueno, Trafalgar, etc.). Pero, sobre todo, se plasma en la predilección de determinadas épocas históricas, más dramáticas, en detrimento de otras.

El carácter predominantemente estatal de la pintura de historia determinará la hegemonía de los hechos “políticos”, en sentido amplio, sobre cualquier otro aspecto de la vida del pasado. La historia queda reducida a una sucesión interminable de conflictos y luchas por el poder. Una historia de cartón piedra, ampulosa y grandilocuente, que explica el rechazo hacia la pintura de historia por parte de regeneracionistas y noventayochistas (el “cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid”), aunque cabría preguntarse si este rechazo no es tanto a la pintura de historia como a la propia imagen de la historia de España y, por lo tanto, de España misma que emana de aquella.

Capítulo aparte hay que dedicar al desarrollo de las Exposiciones Nacionales, concebidas en parte como mero escaparate de la gran pintura de historia<sup>148</sup>. La preeminencia otorgada en ellas a la pintura de historia permitirá al Estado el desarrollo de un completo programa iconográfico en el que, año tras año, se van generando imágenes de los hechos más relevantes del devenir nacional. La propuesta de José de Madrazo de que el gobierno hiciese pintar dos cuadros de historia cada año “con figuras del tamaño natural de hechos de los más gloriosos de nuestra Historia y dos retratos de los más célebres personajes de la misma, y en Escultura la estatua de un personaje también de celebridad que pudiera colocarse en las plazas públicas”<sup>149</sup>, tendrá cumplida respuesta en la celebración de las Exposiciones Nacionales<sup>150</sup>. Su existencia

<sup>147</sup> Citado por Pardo Canalís (PARDO CANALÍS, F., “Don Ángel María de Barcia”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, p. 271).

<sup>148</sup> “¿Que objeto tienen las exposiciones públicas? (...) presentar buenos hechos históricos; despertar la afición a los rasgos heroicos” (GALOFRE, J., “Exposición pública en la Trinidad”, *La Nación*, 21 de diciembre de 1852).

<sup>149</sup> MADRAZO, J. de, *La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimos compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan*, o. cit., p. 106.

<sup>150</sup> Salvo en el caso de la escultura, en donde el programa de Madrazo nunca se llevó a cabo. El número de estatuas de personajes históricos erigidas en el siglo XIX en España es, si lo comparamos con el de otros países europeos, anormalmente bajo, un fenómeno de difícil explicación pero incuestionable. Fenómeno más inexplicable todavía si tenemos en cuenta que esta carencia de estatuas que immortalizasen en bronce y mármol a los héroes de la nación fue ya percibida como tal por los mismo contemporáneos, véase sino lo escrito por Balart en la última década del siglo: “En artes y en letras, todavía podemos darnos por satisfechos, aunque a última hora se hayan colocado en la rueda, por consideraciones de patriotismo local, candidatos de tan secundaria importancia como Villanueva y Gonzalo Fernández de Oviedo. En armas y en política es donde el más ciego echa de ver faltas y sobras que, lejos de compensarse, recíprocamente se agravan. Si exceptuamos a

permitirá al Estado orientar determinadas visiones nacionales, plasmadas en los premios de pintura, reflejo de la imagen oficial predominante en cada momento. Esto supone que no podamos ver las Exposiciones Nacionales como un todo monolítico, puesto que hay importantes cambios de matices a lo largo del siglo, en función de transformaciones políticas e ideológicas. Aunque es claramente perceptible una línea argumental que se corresponde con lo que podríamos llamar una cierta idea de España, compartida por una amplia mayoría de las clases dirigentes y el Estado, y, sobre todo, una exaltación de este último, pues, como escribe Villaamil, el Jurado de las Exposiciones debe estar compuesto por:

hombres de carácter (...) que recuerden que los premios y recompensas los da el Estado para formar artistas que le honren y glorifiquen, y no ilusos que le ridiculicen<sup>151</sup>.

Las Exposiciones Nacionales definen lo que podemos llamar la versión oficial: España según el Estado. Hay otras, coincidentes o no, más o menos marginales en función del marco geográfico y temporal en que nos movamos, pero que quedarían fuera de esta visión oficialista. En la medida en que es esta versión oficial la que aquí interesa, es por lo que, además de por la proliferación de pintura de historia decimonónica que imposibilita un análisis global, me voy a centrar únicamente en aquellas obras presentadas a las Exposiciones Nacionales y, excepcionalmente, en aquellas otras que, por causas diversas, obtuvieron una cierta notoriedad, aunque no llegasen a figurar en ninguna de las nacionales. Se incluirán también, como ya se dijo en la introducción, los cuadros encargados por la Corona, tanto por su carácter -a medio

---

Isabel la Católica y a sus dos insignes acompañantes, relegados los tres, como quien dice, a los confines del término municipal. ¿qué idea formarán de nuestra historia militar y política los extranjeros al deletrearla en ese alfabeto de mármol y bronce? ¿Dónde están los que fundaron la patria, dónde los que reconquistaron el territorio, dónde los que establecieron la unidad política, dónde los que aseguraron la independencia nacional? Escudriñad por todos los rincones de la capital española, y avisadme, para pagaros el hallazgo, si os sale al encuentro Pelayo, que comenzó en Covadonga la epopeya de los siete siglos; el Cid, que la simboliza en la imaginación popular; Alfonso el Bueno, que conquistó Toledo; Alfonso el Batallador, que conquistó Zaragoza; Fernando el Santo, que conquistó Sevilla; Jaime I, que agregó las Baleares a la Península; Pedro III, que enlazó Sicilia con las Baleares; Alfonso V, que unió Nápoles con Sicilia; Gonzalo Hernández, que restituyó a España esa conquista disgregada de la patria por el mismo conquistador; Roger de Lauria, que había facilitado tales empresas convirtiendo el Mediterráneo en lago aragonés; los Reyes Católicos, pareja indivisible, cuya unión en la historia personifica la fusión de sus Estados en la nueva nacionalidad y la de sus talentos en la nueva política; -y a falta de los que labraron nuestra grandeza en Europa, ved si se os aparecen los que cruzando el Atlántico abierto por Colón, dilataron en la redondez del mundo la lengua y la gloria de España; Cortés, el hombre que ha hecho cosas más grandes con elementos más pequeños; Pizarro, que sería digno rival de su fama si le hubiera imitado en la moderación como en el esfuerzo; Elcano, que por primera vez inscribió la esfera terrestre en la línea trazada por la quilla de un barco; -y saltando casi tres centurias para llegar a la nuestra, buscad a los mantenedores de nuestra última guerra nacional: a Castaños, el caudillo vencedor; a Palafox y Álvarez, los héroes vencidos; a Mina y el Empecinado, los guerrilleros invencibles” (BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., pp. 229-230). Poco se puede añadir a esta larga cita, sólo llamar la atención sobre el hecho que todos y cada uno de los personajes aquí citados, cuya ausencia en la estatuaría nacional lamenta el crítico, tienen por el contrario cumplida presencia en la pintura de historia.

<sup>151</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 4.

camino entre lo público y lo privado- como por la confusión Corona/Estado que parece darse en buena parte del XIX español; a lo que hay que añadir el hecho de que durante la primera mitad de este siglo fuese la institución monárquica el principal, sino único, mecenas de la pintura de historia<sup>152</sup>. Estos cuadros encargados por la Corona configurarán, junto con los anteriores, mucho más numerosos, la que podemos llamar "imagen oficial de España". Fuera quedan los innumerables cuadros de historia encargados por Ayuntamientos, Diputaciones, etc., reflejo en muchos casos de visiones localistas de gran importancia para la evolución de sentimientos nacionales periféricos, pero que se salen del marco de este estudio. No deja, sin embargo, de ser curioso el que un pintor como Rosales, animado a tratar temas locales al "ver el aprieto en que el gobierno se encuentra para la adquisición de la obras en la pasada Exposición", y pensando en las mayores posibilidades de adquisición de obras por parte de instituciones locales, crea necesario añadir que "siempre -que estos temas locales- no tiendan a enflaquecer el espíritu de la nacionalidad"<sup>153</sup>. Una prueba de hasta qué punto los propios artistas eran conscientes del carácter político de su pintura.

En todo este complejo conglomerado de Estado-críticos-público, y las Exposiciones Nacionales como punto de encuentro, queda un último eslabón, y no el menos importante, el de los pintores. Sin entrar en una análisis más pormenorizado, que entraría de lleno en el campo de la sociología histórica, el pintor decimonónico en general, y el de pintura de historia en particular, ve cambiar radicalmente su situación social. Pasa a formar parte, de manera cada vez más clara, de ese nuevo grupo social, desarrollado a la estela del nacimiento y desarrollo de la sociedad burguesa -de hecho, habría que remontar su orígenes a los filósofos de la Ilustración- que, simplificando, podríamos definir como el de los intelectuales. Un grupo heterogéneo de individuos que, al margen, y frecuentemente en contra, del anterior monopolio eclesiástico en la configuración de una imagen mental del mundo, se convierten en los primeros profesionales laicos de la interpretación y construcción de la realidad social. Un grupo que conquista un cuasimonopolio de la producción del discurso sobre el mundo social dando contenido a esa nueva realidad desacralizada. El pintor decimonónico se ve así convertido en un creador de realidad, en un modelador de opiniones<sup>154</sup> y, casi, en un profeta social. Como escribe Sentenach, a propósito de Gisbert,:

<sup>152</sup> La afirmación de Galofre en 1852 de que "como a no ser por la generosidad de nuestros reyes y de sus nobles corazones no se vería un sólo cuadro histórico en toda la Península" (GALOFRE, J., "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 21 de diciembre de 1852), refleja bastante bien la situación a la que tuvieron que hacer frente los pintores de historia antes de la creación de las Exposiciones Nacionales.

<sup>153</sup> ROSALES, E., carta a Martínez Pedrosa, Roma 24 de enero de 1863. Reproducida por PARDO CANALÍS, E., "Textos: Rosales" *Revista de Ideas Estéticas*, 121, 1973.

<sup>154</sup> Quizás el mejor ejemplo de esta nueva consideración del pintor como intelectual sean dos grabados aparecidos en 1836 en la revista *El Artista* -grabados a los que se hará referencia en posteriores ocasiones- contraponiendo la imagen del pintor de "ogaño" a la del de "antaño". Mientras éste aparece rodeado de de los

hervía en él uno de aquellos temperamentos progresistas, y usaba de sus pinceles como el orador de su palabra ó el poeta del metro, para servir esta causa y afirmar en su patria estas reformas<sup>155</sup>.

Lo que ocurre, al menos en el caso español, es que este nuevo intelectual orgánico, por utilizar la terminología gransciana, no está, o no está al menos directamente, al servicio de la burguesía, sino al del Estado, que a su vez puede estar más o menos completamente al servicio de aquélla, pero ése es otro problema. Ya sea a causa de la debilidad de esta nueva clase social burguesa, extremadamente frágil en España durante todo el siglo XIX, o porque -es una hipótesis- el fenómeno más importante del siglo XIX no sea el del ascenso al poder de estas nuevas clases sociales burguesas, sino el del desarrollo y fortalecimiento del Estado, lo cierto es que la vida de la nueva clase intelectual está en España vinculada fundamentalmente al Estado<sup>156</sup>. Esto, que es más o menos cierto en función de cada grupo intelectual, es mucho más claro en el caso de la pintura, cuya dependencia del mecenazgo estatal es, como ya se ha visto, casi absoluta. Si con respecto a los historiadores, cuya dependencia del Estado era mucho menor, se ha podido escribir que

El historiador ya no está al servicio de la Corona, de la Iglesia o de una clase social, sino que escribe en función de España, y si defiende un tipo de monarquía o de religión o una clase social, lo hace en cuanto son y se definen como españoles<sup>157</sup>.

Lo mismo, pero con mayor motivo, se podría decir de los pintores de historia, a los que, además, el Estado, representante de España en la tierra, pagaba. Y pagaba en función de unos criterios muy precisos: debían pintar cuadros de historia, que eran los que obtenían las medallas y eran comprados por el Estado. Tal como, ya a finales del siglo XIX y cuando la situación había cambiado grandemente, escribirá Comás Blanco, a propósito de Agrasot,:

Primero la *Muerte del Marqués del Duero* (...), fueron el resultado del esfuerzo hecho por Agrasot para alcanzar las codiciadas medallas.

---

recipiente e instrumentos propios de un oficio artesanal, aquél lo hace de los que definen un trabajo intelectual, especialmente, y en lugar preeminente, un anaquel lleno de libros. (*El Artista*, II, 1836, p. 108).

<sup>155</sup> SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223.

<sup>156</sup> Incluso más allá del XIX, al menos eso es lo que piensa todavía a la altura de 1930 Araquistáin: "Lo que ocurre es que, en España, ese tipo de hombre llamado intelectual tiene una mentalidad de pequeño burgués, es *keinbürgerlich*. Poco idealista y poco sensible a los dolores ajenos, no le preocupa más que hacer su carrera, labrarse una posición, encontrar un pingüe empleo, una cátedra, una sinecura o una novia rica. Para ello necesita vivir en dulce compadrazgo con gobernantes, dispensadores de mercedes, y con gente adinerada" (ARAQUISTÁIN, L., *El ocaso de un Régimen*, Madrid, 1930, p. 106). Nótese, al margen de que no faltaría quien estuviese dispuesto a afirmar lo mismo con respecto a la situación actual, que de los posibles objetivos que, según Araquistáin, tenía un intelectual en 1930, ¡salvo el de conseguir una novia rica!, todos los demás era el Estado el principal dispensador.

<sup>157</sup> CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985, p. 157.

---

Hoy éstas se consiguen fácilmente con el cuadro de género (...); pero en la época en que Agrasot pintaba estos grandes lienzos (...) los pintores que querían alcanzar una primera ó segunda medalla, tenían que acudir, mal de su grado, al cuadro de historia<sup>158</sup>.

Hay, al margen de los temas y de las modas, de los encargos y de los premios de las Exposiciones Nacionales, algo que subyace en toda la pintura decimonónica: un cierto *ethos* ideológico que aflora en todos los cuadros, de historia y no de historia. Si comparamos las doctrinas clásicas (incluso de teóricos neoclásicos tardíos, un tanto platónicos, como Joshua Reynolds o Jean-Philippe Rameau) con las de sus adversarios románticos, vemos que mientras para los primeros los valores éticos, políticos y estéticos son algo objetivo, algo ya dado y fijo, para los segundos los valores los engendra el yo humano creador.

Esto en el campo de la pintura supone que la afirmación de Reynolds en sus conocidas lecciones sobre el Gran Estilo de que cuando se pinta un rey hay que guiarse por la idea de realeza -y si se pinta a David, rey de Israel, puede que en vida haya sido bajo y con defectos físicos, pero no se debe pintar así, porque es un rey, y la realeza es un atributo inmutable, eterno para todas las épocas y lugares, una especie de idea platónica que no se modifica con el paso del tiempo- carezca totalmente de validez para los románticos.

Para los teóricos del Romanticismo, el pintor no copia, crea; no imita ni sigue las normas, las hace; no descubre valores, los crea. Son la voluntad creadora y la imaginación las que hacen surgir nuevas obras de arte, sacadas de la nada y no de un supuesto empíreo platónico. Pero, ¿la voluntad creadora y la imaginación de quién? En la respuesta a esta pregunta están las claves de gran parte de la cultura romántica. Para Fichte será el yo, identificado con un espíritu-mundo trascendente, infinito, del que la persona es una mera expresión espacio-temporal. Para otros, y éstos interesan más desde el punto de vista de la pintura de historia, esta voluntad se encarna en un espíritu suprapersonal, la nación, el yo verdadero del que el individuo es sólo un elemento; o el pueblo (Rousseau se acerca mucho a esto); o el Estado, como piensa Hegel; o una cultura; o una clase social, como pensaba Marx. Según sea la respuesta, tendremos un criterio u otro a la hora de juzgar los valores de una obra de arte. Esto supone una ruptura radical con la tradición anterior en la que los valores eran ideales e inalterables.

Pero si estos valores no son creados, sino que los generan mi cultura, o mi nación, o mi clase social, no sólo serán distintos de los de otras culturas, otras naciones u otras clases sociales, sino que también deberán ser juzgados en función de que sean capaces, o no, de

---

<sup>158</sup> COMÁS BLANCO, A., "Siluetas artísticas. Joaquín Agrasot". *Blanco y Negro*, 236, 1895, s. pag.

transmitir y desarrollar esos valores de mi grupo. La pintura deberá ser juzgada en función de que sea capaz de crear esos valores, de reflejar esa "voluntad creadora"<sup>159</sup>.

La pintura de historia, protegida y sancionada por el Estado<sup>160</sup>, se convertirá en expresión privilegiada de esta voluntad creadora nacional. Y en esto coincidirán tanto los sectores liberales como los moderados, aunque diverjan en cuál sea esa voluntad nacional.

La voluntad creadora de la pintura de historia decimonónica viene determinada, de un lado, por el Estado, principal impulsor y mecenas de este tipo de pintura, que será quien fije las grandes líneas ideológicas; de otro, por las fuentes literarias e históricas a las que el pintor recurre para la composición de sus cuadros. En este último sentido los primeros cuadros de historia crean patrones iconológicos que veremos repetirse una y otra vez a lo largo del siglo; hay auténticas sagas en cuanto a la forma de agrupar los personajes, los tipos de composición, etc. La difusión de los cuadros más célebres mediante grabados favoreció esta tendencia, aunque a veces pudo darse el caso contrario, grabados que sirvieron de modelo a las posteriores representaciones pictóricas.

Pero, sobre todo, viene determinada por el tipo de fuentes literarias a las que se recurre. Resulta sorprendente que en un siglo tan marcadamente historicista como el XIX, cuya riqueza en obras tanto de historia propiamente dichas<sup>161</sup> como en obras literarias de tipo histórico (novelas y teatro, fundamentalmente) es tan grande, los textos que aparecen una y otra vez sean siempre los mismos. Textos sacados de la *Historia General de España* del padre Mariana, de los *Anales de la Corona de Aragón* de Zurita o de la *Historia de España* de Lafuente, se repiten una y otra vez en los Catálogos de las Exposiciones Nacionales. Esta predilección por determinadas fuentes en detrimento de otras tiene importantes repercusiones ideológicas, a las que me referiré detenidamente más adelante.

---

<sup>159</sup> Esto significa, entre otras cosas, que la pintura y los juicios sobre la pintura, van más allá del estrecho marco de sus creadores para devenir un asunto social e incluso político. Todavía en una fecha tan tardía como 1893 el crítico Comás Blanco rechaza, en base a estos argumentos, la protesta en *La Iberia* de "un distinguido artista catalán" por la "entrada en el Jurado de calificación de gentes que no saben manejar los pinceles" (COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892. La Exposición del Círculo de Bellas Artes 1893. Juicios críticos publicados en "El Correo" por Augusto Comás Blanco*, Madrid, 1893, p. 8).

<sup>160</sup> No sólo es el Estado el principal cliente de los cuadros de pintura de historia, sino que, además, llevará una especie de control ideológico sobre el gran escaparate de esta pintura que fueron las Exposiciones Nacionales a través de unos jurados en los que la participación de miembros del aparato burocrático del Estado será significativa durante todo el siglo XIX. Algo parecido se podría afirmar con respecto a la Academia de Roma, cuyos órganos de gobierno incluían una Junta Consultiva permanente de 9 miembros -el primer Reglamento de agosto hablaba de 14- de los cuales 4 eran vocales nombrados por el Ministerio de Estado -los cuatro primeros fueron Pi y Margall, Cánovas del Castillo, E. Madrazo y Juan Peyronnet-.

<sup>161</sup> Para un estudio de la historiografía española del XIX, véase, MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, Sevilla, 1979.

En el análisis que he venido haciendo hasta ahora la pintura de historia durante el siglo XIX es vista de una forma global, como un bloque homogéneo, reflejo de una percepción historiográfica y de identidad nacional también homogénea. Lógicamente, en una sociedad compleja, como la española del siglo XIX, esta unidad ideológica es más aparente que real. Hubo diferencias entre los distintos grupos políticos, que se plasmaron, en función del carácter hegemónico de unos o de otros, en cada periodo histórico y que a lo largo del siglo van introduciendo variaciones significativas con respecto a las concepciones anteriores.

Solo por poner algún ejemplo, que será analizado más detenidamente en su momento, en el último cuarto de siglo el binomio cristiano-castellano, sobre el que se construye gran parte de la identidad nacional española, cede terreno a favor de una visión más integradora, en la que lo aragonés y, en menor medida, lo musulmán configuran una imagen más plural y compleja de lo español. El encargo por el Senado a Moreno Carbonero de *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla* (1888), un tema específicamente aragonés y sin ninguna relación con la empresa nacional de la Reconquista, ilustra bastante bien este cambio de clima. El lugar de lo musulmán en ese supuesto ser nacional parece de mucho más difícil encaje, pero no hay duda de un cierto cambio de sensibilidad frente al tema hacia finales de siglo. Cambio de sensibilidad que es claramente perceptible en un novelista como Galdós, cuya lectura del pasado nacional presagia y anticipa la de Américo Castro<sup>162</sup>, pero, también, en que cuando en 1870 se proyecta la decoración del paraninfo de la Universidad de Barcelona “se creyó adecuado evocar un aspecto de la civilización cordobesa en tiempos de Abderrahman III”<sup>163</sup>. Aunque el cambio parece comenzó a gestarse bastante antes, pues ya en 1849 Cánovas del Castillo considera:

que ellos -se refiere a los árabes- eran también españoles y amaban nuestro suelo como nosotros lo amamos, siendo solo en el origen encontrado vencedores y vencidos, sin poder alegar mejores títulos a la dominación de España, los que vinieron de los hielos del norte, que aquellos que nacieron en las secas arenas de Africa<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> Para la visión de lo musulmán y los musulmanes en Galdós, además de *Aita Tettauen*, uno de los *Episodios nacionales*, ambientado en la campaña militar de O'Donnell y plagado de afirmaciones “filomoristas”, véase GILMAN, S., “Judíos moros y cristianos en las historias de don Benito y don Américo”, en *Homenaje a Sánchez Barbudo*; y GOYTISOLO, J., *Crónicas sarracinas*, Barcelona, 1982, pp. 62-71. Aunque la expresión más sintética de esta imagen de España plural y mestiza en el ideario de Galdós nos la da el propio don Benito en una entrevista publicada en *Le Siècle* el 25 de abril de 1901: “No creo en la existencia de las razas latinas. En todo caso, y por lo que se refiere a España, no encuentro por ninguna parte una unidad de raza. El pueblo español es una mezcla de descendientes de cartagineses, romanos, árabes, judíos, celtas, íberos, vascos...” (Citado en BLANQUAT, J., “Au temps d’*Electra* (Documents galdosiens)”, *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1966, p. 306). Llamar la atención sobre la pervivencia y desarrollo de esta imagen de España en los sectores progresistas españoles hasta nuestros días: una vez más la larga pervivencia de los tópicos historiográficos decimonónicos en la percepción de la realidad social actual.

<sup>163</sup> *Catálogo de las Pinturas de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, 1980, p. 20.

<sup>164</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., “Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España, y apuntes críticos sobre las cosas de este género nuevamente publicadas”, *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1849, p. 154.



Pero tendrá que pasar bastante tiempo hasta que esta interpretación goce de un cierto calado en la cultura oficial.

Para hacer frente a estas variaciones, desde un punto de vista metodológico, se ha dividido el siglo XIX en una serie de periodos que ofrecen una cierta homogeneidad, en cuanto a los supuestos ideológicos sustentados por el Estado en relación con la identidad nacional, periodos que tienden a coincidir, como no podía ser menos, con los procesos políticos que afectan a la sociedad española a lo largo del XIX.

La primera línea divisoria es la establecida por la muerte de Fernando VII. Este primer periodo, el que va de la Guerra de la Independencia a la muerte de Fernando VII, se inicia con una serie de grandes obras de afirmación nacionalista nacidas al calor de la contienda, de Goya a Madrazo, para a continuación sufrir un claro declive, fruto, tanto de las malas condiciones económicas, como de un Estado, el del periodo fernandino, cuyo sistema de legitimación torna a los principios del Antiguo Régimen.

El segundo periodo, el que va de la muerte de Fernando VII, en 1833, al triunfo de la revolución de julio de 1854, fecha ésta que marcaría la consolidación en España de un Estado liberal en el pleno sentido del término, es en gran parte una continuación del anterior, aunque diferenciable en la medida en el problema de la legitimidad se va separando paulatinamente de los presupuestos ideológicos del Antiguo Régimen. La muerte de Fernando VII no significó, sin embargo, un cambio inmediato. El Estado, dadas las penurias económicas y los acuciantes problemas bélicos planteados por los partidarios de don Carlos<sup>165</sup>, dejará la pintura en manos de la Academia, que seguirá con sus exposiciones anuales, pero en las que, a falta del mecenazgo estatal, la pintura de historia brillará por su ausencia. Los críticos, sin embargo, comienzan a echar en falta este tipo de pintura, que, a pesar de su inexistencia en esos años, es considerada como el género más noble y en el que el verdadero artista puede y debe ejercitar su genio. Así, con motivo de la Exposición de la Academia de 1836, podemos leer en el *Semanario Pintoresco Español*:

Adviértese desgraciadamente en ella una casi absoluta falta de cuadros de composición, históricos ó fabulosos. en que principalmente brilla el genio filosófico del artista, y vemos ocupados los pinceles mas apreciables en retratos y copias<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> “El momento actual no es por cierto el más a propósito para las bellas artes”, escribe el anónimo autor de la reseña de la Exposición de la Academia de 1836 en el *Semanario Pintoresco Español* (“Exposición de 1836”, *Semanario Pintoresco Español*, 28, 1836, p. 225).

<sup>166</sup> “Exposición de 1836”, *Semanario Pintoresco Español*, 28, 1836, p. 225.

Por el contrario, en la de 1838, la crítica se congratula de que Madrazo, que presentó a esta Exposición *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, haya elegido un asunto

verdaderamente grande, de composición histórica, elección tan digna de elogio como rara en un país á donde no se encargan por el gobierno ni por los particulares obras de esta especie<sup>167</sup>.

Prueba ambos comentarios de hasta qué punto la hegemonía ideológica de la pintura de historia es bastante anterior a su eclosión pictórica, y cómo sólo la debilidad del naciente Estado decimonónico explica el retraso de su desarrollo. Posteriormente los encargos de la Corona vienen a paliar esta situación y la pintura de historia comienza poco a poco a ocupar su privilegiado lugar en el arte decimonónico.

Si desde el punto de vista político es el año 1854, revolución de julio, el que marca un hito en la evolución del Estado decimonónico español, desde el punto de vista artístico el cambio va a ser un poco posterior. Habrá que esperar hasta 1856 para encontrarnos con el gran hecho que va a revolucionar toda la vida artística en general y la pintura de historia en particular: la creación por el nuevo Estado liberal de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que marcan la irrupción del Estado, suplantando a la Corona, como guía y mecenas de la vida artística nacional<sup>168</sup>. El peso del Estado como organizador de las Exposiciones y como principal cliente de la pintura de historia, le convierte en el gran responsable del triunfo de este género pictórico.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, se ha establecido un tercer periodo que abarcaría de 1855 a 1867, periodo que se correspondería con la instauración real de un Estado liberal en España y que sería decisivo en la configuración de una mitología histórica de lo español y en el nacimiento de una identidad nacional española. Son estos años los que, prolongando un poco más el ámbito cronológico (1854-1868), Jover considera "los tres lustros" decisivos en el desarrollo de un nacionalismo español<sup>169</sup>. La nueva burguesía, la que accede al poder con la revolución de julio, en su intento de monopolizar el Estado, y ante la ausencia de una legitimidad estrictamente democrática, va a sentir la necesidad de una

<sup>167</sup> "Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838", *Semanario Pintoresco Español*, 135, 1838, p. 753.

<sup>168</sup> El desfase resulta en realidad mucho menor ya que, si bien es cierto que la primera Exposición Nacional no tuvo lugar hasta 1856, la creación de las Exposiciones Nacionales se remonta a tres años atrás, 1853 (Real Decreto de 28 de diciembre de 1853). Se da, de hecho, una exacta correlación entre ambos procesos puesto que la primera Exposición Nacional debió haberse celebrado en 1854, aunque finalmente una serie de factores, más o menos azarosos -no se celebró el año 1854 porque materialmente no daba tiempo para su convocatoria en los plazos previstos y al año siguiente se pospuso para evitar su coincidencia con la Exposición de París de 1855- produjeron esta diferencia de dos años.

<sup>169</sup> "el clima social de este nacionalismo habría de ser indagado en una historia social de la literatura y el arte que centre sus investigación sobre los tres lustros decisivos de 1854 a 1868" (JOVER ZAMORA, J.M., "La era isabelina y el sexenio democrático", *Historia de España* de Espasa Calpe, tomo XXXIV, p. LXXXIII).

legitimación historicista<sup>170</sup>, que la hiciese aparecer como la auténtica y legítima heredera de la historia de España, lo que era tanto como decir del alma de la nación. Esto suponía, básicamente, una nueva lectura de la historia nacional capaz de crear una historiografía nacionalista que interpretase el pasado de la nación en clave liberal-estatal, tarea a la que esta generación va a dedicar, con bastante éxito, lo mejor de sus esfuerzos<sup>171</sup>. Es un periodo marcada por el desarrollo económico (ferrocarriles) y un acelerado proceso de "nacionalización" de la vida política, que tendrá su expresión más clara en las campañas en el exterior (África, Indochina, México y Pacífico), a la vez, plasmación de ese nuevo orgullo nacional y corroboración de que la interpretación que se estaba haciendo de la historia de la nación, estatalista y expansionista, era legítima -el nuevo Estado retomaba el camino de la expansión imperial, esencia misma de la nación española según la historiografía del momento, mostrando así, frente al pusilánime Estado absolutista anterior, su carácter de heredero legítimo de la auténtica España-. Factores ambos, tanto las disponibilidades financieras del Estado como el acusado nacionalismo del que éste hace gala, que van a favorecer en gran manera el desarrollo de la pintura de historia<sup>172</sup>. Será en esta, un poco alargada, década cuando se consagren los temas recurrentes de la imaginiería nacional, no sólo a través de las Exposiciones Nacionales,

---

<sup>170</sup> La idea de una legitimidad historicista, basada en un difuso concepto de destino manifiesto y opuesta, casi siempre, a la legitimidad democrática, va a pervivir largo tiempo en el pensamiento español. Recordemos, por ejemplo, la distinción de Cánovas entre "soberanía de hecho", basada en la voluntad de los ciudadanos, y "soberanía de derecho", fundada en la historia.

<sup>171</sup> Es en estos años cuando ven la luz los treinta volúmenes de la *Historia de España* de Lafuente, publicada entre 1850 y 1867, obra básica para una comprensión cabal del discurso historicista del nacionalismo español; los *Anales de España desde sus orígenes hasta el tiempo presente* de Ortiz de la Vega, entre 1857 y 1859; la *Historia General de España* de Aldama y García González, aunque no culminada hasta 1886 se comenzó a publicar 1860; la *Historia crítica de la Literatura española* de José Amador de los Ríos, entre 1861 y 1865; la *Historia General de España* de Gebhardt, entre 1861 y 1867;...

<sup>172</sup> Por lo que se refiere al primer aspecto, el de la mayor disponibilidad económica del Estado, puede ser significativo el hecho de que éste adquiriese el 40% de los cuadros de historia expuestos en las Nacionales celebradas entre 1855 y 1867, porcentaje que desciende al 33% en la única que tuvo lugar entre 1868-1874 y al 30% en las de la época de la Restauración. Así como que los precios pagados por algunos de los cuadros comprados por el Estado en esta época sean, comparativamente, los más altos de todo el siglo XIX -*El testamento de Isabel la Católica* de Rosales, 50.000 reales en 1865; *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal, 45.000 reales en 1860; *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, 35.000 reales en 1856; *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* de Hernández Amores, 35.000 reales en 1859; *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea* de Isidoro Lozano, 35.000 reales en 1859; *Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad* de Cano de la Peña, 30.000 reales en 1859; *Entierro de San Lorenzo* de Alejo Vera, 30.000 reales en 1863; *Primer desembarco de Colón en América* de Puebla, 30.000 reales en 1863; *Episodio de Trafalgar* de Sans, 26.000 reales en 1863; *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* de Suárez Vilanos, 24.000 reales en 1863; *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida* de Cano de la Peña, 20.000 reales en 1856; *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano, 20.000 reales en 1865; *Cisneros y los Grandes* de Víctor Manzano, 20.000 reales en 1865; *El suspiro del moro* de Soriano Murillo, 18.000 reales en 1856;... Obviamente los precios pagados por otros géneros, "menores", fueron mucho más bajos.

con una auténtica avalancha de cuadros de historia, sino también mediante la adquisición de obras para la decoración de Senado y Congreso. Incluiría las Exposiciones Nacionales de 1856, 1858, 1860, 1862, 1864 y 1866.

El cuarto periodo, que va de 1868 a 1874, está marcado por la crisis económica y política, que en el campo del arte tiene su reflejo en el retraso de la Exposición Nacional de 1866, celebrada en 1867; la no celebración de las siguientes, sólo hubo una en 1871, teniéndose que esperar después hasta 1876 para ver una nueva Nacional; y el que el Estado no adquiriese, por falta de recursos económicos, hasta 1873 las obras de la Exposición de 1871 que estaba obligado a comprar. Incluiría únicamente la Exposición Nacional de 1871. Es a todos los efectos una época de transición, aunque con algunos aspectos interesantes desde el punto de vista ideológico, como puede ser el cambio de denominación del Museo del Prado, convertido ahora en Museo Nacional, o los intentos, tímidos, de configurar una imagen nacional de ruptura, de fundamentación revolucionaria y no continuista.

El quinto, el que va de 1875 a 1895, marcado por la ideología de la Restauración, es un periodo complejo y conflictivo desde el punto de vista iconográfico, ya que si, por una parte, se configura definitivamente una determinada visión de España y lo español, y se articula un verdadero estado nacional, por otra, esta visión comienza a ser cuestionada, tanto desde los nacionalismos periféricos, como desde una visión nacional menos idílica en la que comienzan a aflorar los primeros conflictos sociales, sobre todo a partir de 1886. En la pintura de historia esto se pone claramente de manifiesto en la concesión de primeras medallas a obras que podríamos denominar como de realismo social: *Una desgracia*, de Jiménez Aranda; *Aún dicen que el pescado es caro*, de Sorolla, etc.<sup>173</sup>, y que suponen una clara crítica al mito de la nación como unidad por encima de los individuos y de las clases sociales. Incluye las Exposiciones Nacionales de 1876, 78, 81, 84, 87, 90, 92 y 95.

Hay otra diferenciación más sutil, paralela a la cronológica, coincidente a veces, divergente otras, que es la marcada por las diversas corrientes ideológicas. Tal como escribe Gracia Beneyto:

Es indudable, en todo caso, el carácter político de estos temas. El hecho de surgir en el momento del nacimiento o afirmación de las nacionalidades, de coincidir con las grandes crisis políticas y sociales del siglo XIX, incrementará la utilización ideológica del cuadro de historia por la clase dirigente. Del mismo modo que la pintura contribuye a la creación de esa imagen peculiar que cada nación pretende darse de sí misma, ayuda, también a conformar el repertorio iconográfico de las tendencias más significativas (...) Conservadores y progresistas tienden a rastrear en el pasado

<sup>173</sup> Ambas, medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1890. Sorolla repetiría medalla en la siguiente Nacional, la de 1892, con otra obra de crítica social, *Otra margarita*.

aquellos hechos históricos más asimilables a los propios planteamientos ideológicos; buscando así el respaldo dignificante de la historia como *magistra vitae*<sup>174</sup>.

Corrientes ideológicas que simplificando podríamos agrupar en dos: la progresista, para la que la esencia nacional vendría definida por una tradición de lucha por la libertad y oposición al absolutismo, cuyo representante más conspicuo será Gisbert<sup>175</sup>; y la conservadora, que hará hincapié en una visión integradora, en una imagen de consenso, en la que la tradición democrática de la nación española, que, y es importante resaltarlo, tampoco se pone en cuestión, se mostraría mejor en la existencia de asambleas consultivas, cortes medievales, cortes de Cádiz..., que en una tradición de conflicto y enfrentamiento. Casado del Alisal será el principal representante de esta última corriente<sup>176</sup>.

En una primera aproximación, y no con demasiado rigor, llama la atención el que mientras los liberales, por ejemplo Gisbert, lo mismo que ya había hecho David, tienden a elegir temas lejanos en el tiempo, clara referencia a la idea de que los ideales de libertad e igualdad todavía no se han conseguido y es necesario seguir luchando por ellos; los moderados -Casado del Alisal puede ser un buen ejemplo- muestran, por el contrario, una clara predilección por temas cercanos, casi coetáneos, como prueba de que esos mismos ideales ya han sido conseguidos. Hay entre ambas corrientes del liberalismo español una comunidad de

---

<sup>174</sup> GRACIA BENEYTO, C., "El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876", *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, p. 93.

<sup>175</sup> El caso de Gisbert es especialmente significativo por su clara definición política: amigo personal de Serrano y de Prim, es nombrado director del Museo de Pintura y Escultura, actual Museo del Prado, tras el triunfo de la Revolución de 1868, cargo que dejaría a la caída de Amadeo de I. Es durante su época como director cuando el Museo cambia su antiguo nombre por el de Museo Nacional, con las implicaciones ideológicas que esto supone. Por otro lado, el carácter político de su pintura es claro para sus contemporáneos. Como ejemplo esta crítica de Villaamil: "Gisbert, como pintor de gran talento, como hombre de genio, tiene personalidad propia, y en sus cuadros la Muerte del príncipe D. Carlos, Los Comuneros y Los Puritanos, obedecen siempre a una idea grande, a una convicción profunda, a un sentimiento arraigado en su alma de poeta, en su entendimiento de filósofo (...) toma parte en esta lucha, en este movimiento, y examinando las grandes ideas que chocan y batallan sin tregua y sin descanso, Gisbert ha sentado plaza en uno de estos ejércitos, y por un movimiento espontáneo, hijo de sus convicciones, cuyo porqué él mismo quizás no podría explicarse, brota de su paleta, cada vez que es dueño de la obra que pinta, un anatema contra la opresión, un lamento doloroso por las víctimas inmoladas en la conquista de la civilización humana (...) sus lienzos son un poema pintado" (CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 23). Todavía en fecha tan tardía como 1890 el conservador *La Unión Católica* utilizará, con obvia ironía, el nombre de Gisbert como paradigma del pintor progresista: "Como en el campo o corral progresista, no se contaban más artistas que Gisbert, dirigido por la tenebrosa mano oculta de Montero Ríos, fue de ver el aprieto en que se pusieron ministros, director y demás compañeros mártires. Se pensó indudablemente en reformar el arte, en componerle de arriba a abajo, en amarrarla, como decían los amigos de Mateo -se refiere a Sagasta- el año 68. ¡Ah! Si hubiera estado en Madrid el pintor de "Los Comuneros", el autor del Desembarco de los Montero Ríos, digo de los Puritanos, el inmortal ejecutante de Torrijos, el pintor del partido progresista, el artista más famoso de aquellos felices tiempos de la libertad" (SARTO, A. del, "Sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 20 de mayo de 1890).

<sup>176</sup> Sobre el enfrentamiento Gisbert/Casado del Alisal, un enfrentamiento mucho más ideológico que pictórico, LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, o. cit., pp. 483-484; y ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, pp. 59 y ss.

valores pero un disentimiento en cuanto a la forma de conseguir estos valores: ya alcanzados para los unos; un objetivo a conseguir para los otros. Para los moderados estos valores burgueses habrían triunfado desde el momento de la muerte de Fernando VII y el acceso de Isabel II al trono; para los liberales todavía estaban por venir, la lucha continuaba.

Ambas corrientes aparecen de hecho entremezcladas en los distintos periodos históricos aquí definidos, sin que sea posible establecer límites precisos a cada una de ellas. Es obvio que en función de qué grupo ostente en ese momento el poder político, las preferencias estatales van a decantarse por una u otra corriente, pero esto no será óbice para que el grupo alejado del poder político inmediato siga conservando importantes parcelas de poder, con lo que nunca hay de hecho una alternancia tan clara como sería de prever. Es por este motivo por lo que estos aspectos ideológicos serán analizados en cada caso en concreto sin llegar a hacer una división general.

Una última referencia, aunque sea breve, a los aspectos formales. La pintura de historia decimonónica española no es, desde el punto de vista formal, un bloque homogéneo e inmutable; hay diferencias, muy marcadas, a lo largo del siglo, en función de las ideas estéticas dominantes en cada momento histórico. La cuestión es si estas diferencias estilísticas tienen también significado ideológico; si son el reflejo de una determinada identidad nacional vista a través del prisma de un preciso y definido estilo o escuela nacional de pintura, reflejo del alma de la nación en la ideología decimonónica. Pregunta aún más legítima si tenemos en cuenta que algunos de los movimientos estéticos del XIX van a estar impregnados de un fuerte sentimiento nacionalista, del arte como reflejo del alma del pueblo. Es el caso, sin salirnos de España, del nazarenismo catalán, especialmente Pablo Milá y Fontanals<sup>177</sup>, cuyo descubrimiento de los primitivos italianos<sup>178</sup> le llevará a la búsqueda de una identidad pictórica nacional que, en el caso de Cataluña, cree encontrar en el medievo. A su vuelta de Italia, y tras ganar, en 1851, la cátedra de *Teoría e historia de las Bellas Artes, trajes, usos y costumbres de los diversos pueblos* de la Escuela de Bellas Artes de la Junta de Comercio, a la que renunciaría cinco años más tarde, abandona prácticamente la actividad pictórica para dedicarse en cuerpo y alma a la propagar las ideas de recuperación medievalista que tanta importancia tendrán en el resurgir de un sentimiento nacional en Cataluña<sup>179</sup>.

<sup>177</sup> Era hermano mayor del gran erudito catalán, y catalanista, Manuel, sobre cuyas ideas estéticas ejerció una gran influencia.

<sup>178</sup> Es, posiblemente, el primero en ocuparse de la figura de Giotto en España, en un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en 1847.

<sup>179</sup> Sobre los pintores nazarenos catalanes y sus presupuestos ideológicos, véase CIRICI PELLICER, A. "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, pp. 59-93; CERDA I SURROCA, M. A., *Els pre-rafaelistes a Catalunya, una literatura i un símbol*, Barcelona, 1981; y FONTBONA, F., *Del neoclasicisme a la Restauració, 1808-1888. Història*

Por lo que respecta a un estilo nacional español el asunto es de una enorme complejidad, se volverá sobre él más adelante al hablar de la imagen de una cultura nacional a través de la pintura de historia. En principio, las referencias a una escuela española de pintura son continuas y recurrentes a todo lo largo del siglo XIX; el problema es que nadie parece capaz de definir exactamente en qué consiste dicha escuela, mientras que la evolución real parece moverse mucho más dentro de unos cánones internacionales que de un casticismo pictórico.

En un orden cronológico, está en primer lugar la herencia de Goya con sus dos grandes cuadros sobre el Dos de Mayo. Una herencia que, a pesar de su importancia objetiva y de las continuas citas y loas al pintor aragonés, se va a mostrar completamente estéril. Algo que resulta bastante lógico: difícilmente podían los academicistas pintores de historia encontrar algo aprovechable en su obra y, sobre todo, Goya llega al XIX español no directamente, sino a través de la interpretación que de la obra de Goya hacen los románticos franceses, un Goya genial<sup>180</sup>, pintoresco..., pero completamente ayuno de ese impulso cívico, consubstancial a la pintura de historia, por otra parte tan presente en los dos cuadros citados, pero que, sin embargo, los pintores de historia españoles, y en general el siglo XIX español, no supieron o no quisieron ver:

Goya pinta los fusilamientos del 2 de mayo en las alturas de la Moncloa, y hace cuadros de género más que de historia; sus figuras son caprichos; su realista escuela rechaza el sentimiento, y la verdad de sus tipos hace reír en vez de llorar; no entusiasma, no conmueve, no es en fin, patriótica, sino convencional y racionalista<sup>181</sup>.

---

*de l'Art Català*, v. VI, Barcelona, 1983, pp. 102-104 y 107 y ss. En el caso concreto de Milá y Fontanals y el lugar ocupado en su estética por la idea de una vuelta al medioevo y un arte cristiano, resulta particularmente interesante un temprano artículo del propio Milá aparecido en 1842 en la revista *La civilización* (MILÁ Y FONTANALS, M., "Bellas Artes. (El renacimiento de la pintura espiritualista)", *La Civilización*, 1842, pp. 471-474).

<sup>180</sup> Goya encierra cada día en una tinaja noventa y nueve culebras y una anguila. A la hora de guisar mete la mano en el depósito a riesgo y ventura. Si sale la anguila, gran *gaudeamus* tenemos; si no, habremos de contentarnos con el caldo (BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., p. 20).

<sup>181</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862. En éste párrafo están algunas de las claves de esa peculiar recepción que de Goya hace el siglo XIX español: Goya no es un pintor de historia, que es donde el verdadero artista muestra su valía, sino un pintor de género, una pintura de tipo menor. El problema fue que, dado el prestigio internacional de Goya, especialmente en Francia, nadie se atrevió a minusvalorar la obra del pintor aragonés, pero sí la de sus escasos seguidores; véase sino el tono despectivo con que, a la altura de 1876, habla un crítico de aquellos pintores que trabajaban para el marchante de arte francés Goupil, muchos de ellos dentro de la estela de lo goyesco: "Goupil es el gran tratante en cuadros de género, el dio a Fortuny una fortuna por la *Vicaría*, el que paga a peso de oro las imitaciones de Goya, los frailes tomando chocolate, las damiselas tocando la guitarra, los caprichos españoles manolescos, los señores de chupa y espadín, las escenas de la generación *incroyable* de España, los estudios de pintura y otros asuntos menudillos y sin importancia" ("La Exposición de Bellas Artes de 1876", *La Guirnalda*, 1876, p. 78).

Goya es, desde este punto de vista, un callejón sin salida, principio y fin de un estilo y de una manera de entender la pintura de historia que se agota en sí mismo; su estela, no sólo no se sigue, sino que explícitamente se previene a los pintores contra la conveniencia de hacerlo:

a Goya se le ha de admirar como a las fieras: de lejos y con verja. El pobre pintor que ose ponerle la mano en el cerro se enredará sin remisión en aquella melena envedijada, y morirá sin remisión en aquellas fauces insondables<sup>182</sup>.

Está después David, hombre clave en la aparición del concepto de pintura de historia, pero cuya influencia en la pintura de historia española va a ser extrañamente escasa. Y digo extrañamente escasa porque las deudas davidianas de Aparicio, José Antonio Ribera o José de Madrazo<sup>183</sup>, los padres fundadores de este género pictórico en España, harían suponer una dependencia mucho mayor de la que realmente se dio. La explicación a esta ausencia de pintores davidianos en nuestro país habría que buscarla en las condiciones sociopolíticas de la España del primer tercio del siglo XIX, no precisamente las más favorables a una asunción completa de las concepciones davidianas sobre el arte. Como escribe Caveda:

no es todavía en la España monárquica y religiosa donde las doctrinas y los cambios de la revolución francesa pueden reproducir en los lienzos del pintor el espíritu republicano de Atenas y de Roma, sus héroes y turbulentas asambleas, y sus orgullosos patricios y sus entusiastas ciudadanos<sup>184</sup>.

Se da así una especie pseudo-davidismo, que, falto de la auténtica fuerza ideológica que subyacía tras la pintura del maestro francés, produce una cierta sensación de vacuidad. Sensación ejemplificada muy bien en la anécdota relatada por Carderera de una conversación entre el emperador de Austria y Madrazo, a propósito de la *Lucrecia* de este último, en la que aquél habría preguntado a éste si David no le había transmitido también sus ideas políticas: “Señor, mi maestro no enseñaba a sus discípulos más que la pintura”, habría sido la respuesta

<sup>182</sup> BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., p. 21.

<sup>183</sup> Las relaciones de estos pintores, especialmente de los dos últimos, con David, de quien habrían sido discípulos, y discípulos difectos, ha sido un lugar común historiográfico, incluidos una serie de episodios, más o menos novelescos, que mostrarían la especial deferencia del pintor francés hacia ambos, elevados al rango de discípulos favoritos. Recientemente, Carlos Reyero ha defendido la idea de que esta relación “parece una manipulación enteramente intencionada”, y que las relaciones pudieron haber sido bastante más impersonales de las que ambos autores hicieron correr. En todo caso, de lo que no cabe ninguna duda es de una cierta cercanía a los presupuestos neoclásicos en la época inicial de estos tres pintores. Para los argumentos de Reyero, REYERO, C., “Los pintores españoles del siglo XIX en París”, *Pintura Española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo* (Catálogo de la Exp.), Madrid, 1992, pp. 51-76, cita en p. 53.

<sup>184</sup> CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, I, 1867, p. 308.



del pintor<sup>185</sup>. Pero es obvio que la pintura de David era, y, sobre todo, quería ser, algo más que pintura<sup>186</sup>.

Al clasicismo sucederá el purismo romántico, entroncado, especialmente entre los pintores catalanes, con una raíz nazarena llegada a la península a través de los pensionados romanos, que se mantendrá activa hasta fechas relativamente tardías. Como ejemplo anecdótico de esta pervivencia nazarena entre los pintores catalanes de mediados de siglo, puede mencionarse que todavía en 1858 cuando Fortuny va a Roma, pensionado por la Diputación de Barcelona<sup>187</sup>, una de sus primeras visitas artísticas, frustradas por la enfermedad del viejo pintor, es a Overveck, para quien, posiblemente, llevase cartas de presentación de sus profesores de la Escuela de la Lonja, y viejos conocidos del pintor alemán, Lorenzale y Milá. En el plano estrictamente pictórico este nazarenismo retrasado aflora en cuadros como *Primera hazaña del Cid*, presentado por el catalán Juan Vicents Cots a la Nacional de 1864, o en *Margarita delante del espejo* de Manuel Domínguez, medalla de tercera clase en la Nacional de 1866, éste último uno de los cuadros más puramente nazarenos, tanto por temática como por tratamiento pictórico, de todo el XIX español. Caveda ve también restos de nazarenismo en algunos cuadros pintados por Alejo Vera hacia estos mismos años: *Entierro de San Lorenzo*, medalla de primera clase en la Nacional de 1862, y *Santa Cecilia y San Valeriano*, mismo premio que el anterior en la de 1866; aunque en estos dos últimos casos más cabría hablar de nazarenismo temático que formal<sup>188</sup>.

Este nazarenismo tiene, en todo caso, un carácter bastante residual, con la única excepción de la pintura catalana, donde a los ya citados, habría que añadir Espalter, Clavé y los hermanos Ferrant, entre otros<sup>189</sup>. Uno de los motivos de su escasa implantación en el resto de

---

<sup>185</sup> CARDERERA, V., "Literatura. Galería de ingenios contemporáneos. D. José de Madrazo", *El Artista*, II, 1835, p. 307.

<sup>186</sup> Es curioso, sin embargo, que, a pesar del escaso arraigo de las influencias de David en España, se dé una valoración extremadamente positiva de sus influencias; no es seguido, pero sí valorado. Tal como afirma Reyero, "hay toda una intención de aparecer ante la crítica como davidianos" (REYERO, C., "Los pintores españoles del siglo XIX en París", art. cit., p. 54).

<sup>187</sup> Pensión, y esto tiene que ver directamente con lo que se ha dicho más arriba respecto a la importancia del nazarenismo pictórico catalán en la recuperación de una identidad nacional de origen medieval, obtenida con el cuadro *Berenguer III llevando la enseña de Barcelona en el castillo de Foix*, actualmente en el despacho presidencial del Palau de la Generalitat, Barcelona.

<sup>188</sup> Para la opinión de Caveda sobre los cuadros de Vera, véase, CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, o. cit., II, p. 150.

<sup>189</sup> Este nazarenismo catalán va a tener curiosas repercusiones fuera de España. Dos de sus miembros más destacados, el pintor Clavé y el escultor Vilar, permanecieron en Roma hasta 1854, año en que fueron llamados para dirigir los estudios de pintura y escultura de la Academia de San Carlos de Méjico. Resulta tentador ver en ellos el origen último, tanto técnico como ideológico, del posterior muralismo mejicano, con su reivindicación del fresco como técnica pictórica, su primitivismo compositivo -pre-renacentista- y su

la península habría que buscarlo en el hecho de que Federico de Madrazo, que muestra durante su estancia en Roma una clara preferencia por las tendencias nazarenas, tal como refleja su admiración por Overbeck, presente en muchas de sus cartas<sup>190</sup>, y, sobre todo, uno de sus cuadros de la época romana, *Las Santas Mujeres en el sepulcro de Jesús*<sup>191</sup>, dentro del más puro nazarenismo y, al parecer, elogiado por el propio Overbeck con motivo de su exposición en Roma, a su vuelta a Madrid se dedique, a pesar de sus continuas declaraciones a favor de la pintura de historia y su adscripción teórica a los principios nazarenos<sup>192</sup>, casi exclusivamente al retrato. Este abandono por parte de Federico de Madrazo de la pintura de historia hará que se pierda la posibilidad de un nazarenismo español, al margen, como ya se ha dicho del grupo catalán, y que lo más que se llegue es a ese purismo romántico de raíces nazarenas del que se ha hablado anteriormente.

De todas formas, y a pesar de lo dicho hasta aquí, la ausencia de una vigorosa escuela de pintura nazarena en España resulta difícil de explicar, ya que, *a priori*, se daban todas las condiciones favorables para su desarrollo: desde la creencia, ampliamente compartida, en la exencia cristiana y antipagana de la nación española; hasta el, no por circunstancial menos importante, filonazarenismo del poderoso clan de los Madrazo, del que tenemos un buen, y temprano, ejemplo en lo escrito por Pedro de Madrazo con motivo de la Exposición de la Academia de 1842:

La Alemania moderna marcha hoy al frente de la restauración del arte a quien dio cuna el catolicismo. Los artistas han encontrado el espíritu de su nación dispuesto a secundarles, y Cornelius, Nake, Overbeck y otros contribuirán con el halago de sus bellas inspiraciones a acelerar la marcha de la filosofía hacia el centro moral de donde jamás debió desviarse<sup>193</sup>.

---

exaltación del pasado premoderno de México. Clavé había dejado además, aparte de sus enseñanzas, un ejemplo práctico de sus ideas artísticas en la decoración de la cúpula de la *Profesa*.

<sup>190</sup> Sobre este punto, véase GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona, 1981, especialmente pp. 51-52.

<sup>191</sup> Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla

<sup>192</sup> Federico de Madrazo seguirá manteniendo, tras su vuelta a España, un claro filonazarenismo teórico, perfectamente reflejado en su discurso ante la Academia del año 1846 sobre la pintura religiosa, donde aparecen recogidos todos y cada uno de los tópicos de la pintura nazarena. Véase *Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*. Reproducido por Miguel Herrero García en *Arte Español*, XIV, 1942, pp. 13-20.

<sup>193</sup> MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 398. En esta misma Exposición de 1842 se produjo un hecho que muestra de forma palpable, tanto el filonazarenismo, al menos en ese momento concreto, de los Madrazo, como el funcionamiento casi mafioso de esta poderosa familia en el mundo artístico español del XIX. El pintor catalán Pelegrín Clavé, amigo de Federico de Madrazo con el que había coincidido en Roma, había presentado en esta exposición un cuadro titulado *Moisés*, pintado dentro del más estricto nazarenismo y que mereció encendidos elogios, principalmente por su carácter casi de manifiesto de la nueva escuela en España, de Pedro de Madrazo en el ya citado artículo de la *Revista de Madrid*. Días más tarde, apareció en esta misma revista una nueva reseña de la exposición de la Academia firmada por un tal Auguste Delorme, tal como se especifica al comienzo del artículo, "viajero francés de paso por España" (DELORME, A., "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 445-452).

Las claves para explicar esta ausencia de una escuela nazarena habría que buscarlas, por un lado, en la dependencia de la Academia de la pintura española, en su carácter oficial, algo que encajaba mal con los presupuestos nazarenos; y, por otro, en el problema de Velázquez: la búsqueda de “primitivos” españoles como modelos pictóricos chocaba con la idea, ampliamente arraigada y a la que ningún pintor español osó enfrentarse del pintor sevillano como culmen, no sólo de la escuela española de pintura, sino también de la historia de la pintura sin más. En todo caso un asunto que merecería un análisis más pormenorizado del que aquí se le puede dedicar<sup>194</sup>.

*El testamento de Isabel la Católica*, expuesto por Rosales en la Nacional de 1864<sup>195</sup>, marcará un nuevo giro en la pintura de historia española, de carácter bastante radical. Abocará a los pintores posteriores a una especie de realismo velazqueño que, aunque cada vez más refinado, incluso amanerado, se mantendrá vigente durante la mayor parte de lo que quedaba de siglo. Buen ejemplo de este realismo pulido es el *Doña Juana la Loca*<sup>196</sup>, cuyo éxito -medalla de honor en la Exposición Nacional de 1878<sup>197</sup>, la única concedida en pintura; medalla de honor en las Exposiciones Universales de París, Viena, 1878 y Munich; compra por el Estado, en 40.000 pts.<sup>198</sup>; y reproducción en grabado por *La Ilustración Española* y

---

que, aunque no se atreve a un ataque directo a los Madrazo -es más, la única referencia a un miembro de esta familia, los retratos de Federico de Madrazo, es extremadamente audaz, llegando incluso a compararlos con los de Van Dyck- es una refutación en toda regla de lo anteriormente escrito por Pedro de Madrazo, tanto por lo que se refiere a pintores concretos, caso de Pelegrín Clave, con el que Delorme se ensaña especialmente; como a tendencias generales, caso de la escuela nazarena, a la que, basándose en su reciente estancia en Roma, Delorme presenta como una especie de secta de lunáticos sin el mínimo criterio artístico. La respuesta de los Madrazo no se hizo esperar y fue contundente: sendas cartas al director de la revista, una de Pedro de Madrazo (*Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 491-495) y otra de Federico de Madrazo (*Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 496-497) en las que, no sólo se ridiculizan los criterios artísticos de Delorme -el cuadro de Clave es, sin duda, el mejor de la Exposición y los nazarenos alemanes la única escuela capaz de regenerar el arte cristiano-, sino que, incluso, se pone en duda la existencia del supuesto viajero francés -el tal Auguste Delorme, a decir de ambos hermanos, sería sólo la estratagema ideada por alguien para no firmar con su verdadero nombre, tal como mostraría el que, según el encargado consular de la embajada de Francia, por supuesto amigo de los Madrazo, ningún francés con tal nombre hubiese pasado por Madrid en esas fechas (si esto fuese realmente cierto, una prueba concluyente de como nadie se atrevía a enfrentarse directamente a los Madrazo)-. Para que no quedase ninguna duda sobre quien tenía la última palabra, el director de la *Revista de Madrid*, de cuyo consejo de redacción formaba parte Pedro de Madrazo, da por cerrado el debate con la publicación de ambas cartas.

<sup>194</sup> Para una aproximación general, y muy somera, al nazarenismo jecimonónico español, véase ARIAS DE COSSÍO, A.M., “El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, II, Valladolid, 1978, pp. 50-53.

<sup>195</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>196</sup> Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>197</sup> Con doce votos a favor y cinco en contra, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>198</sup> R.O. de 26 de marzo de 1878.

*Americana*<sup>199</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>200</sup> y *Almanaque de la Ilustración*<sup>201</sup>- muestra bien a las claras su exacta correspondencia con el gusto del momento.

Pero lo que de verdad define la pintura de historia española, y desde fechas muy tempranas, es el eclecticismo. Ya a principio de la década de los cuarenta, en carta del 1 de marzo de 1841, el influyente José de Madrazo aconseja a su hijo Federico:

y si yo fuese joven de tu edad despreciaría toda secta artística siguiendo un rumbo diverso, pero siempre conforme a la naturaleza y su belleza, no excluyendo las bellas cualidades de ninguno de los grandes pintores por diversas que estas sean entre sí (...) me aprovecharía de todas aquellas cualidades en que han sobresalido los hombres célebres de la pintura, empapando en ella mi espíritu para servirme cuando me conviniese, pues aunque a primera vista parezcan incompatibles no lo son en realidad<sup>202</sup>.

De forma más pública -no en carta privada sino en un discurso oficial, y no como consejo sino como constatación de la realidad-, también el Ministro de Fomento hará referencia laudatoria en el discurso pronunciado con motivo de la distribución de premios de la primera Exposición Nacional, la de 1856, al eclecticismo de los pintores españoles:

Pero más bien que la gloriosa tradición artística de tantas maravillas, y el número y la excelencia de los grandes modelos que la justifican, distingue a la escuela española de nuestros días, el eclecticismo producido por el espíritu y la filosofía de la época (...) Vedla ¡con que avidez, al alejarse de las máximas de Maella y de los débiles imitadores de Mengs, procura allegar a los preceptos de los célebres pintores de Sevilla y de Valencia, el idealismo fantástico, la estética del arte, las invenciones cíclicas de Alemania; el espíritu y la imaginación y el estilo animado de la Francia; la delicada armonía, el paciente amor a la naturaleza, y la ciencia de ejecución de la moderna Bélgica; el sentido práctico, el amable capricho, la perfección de detalles y la franca originalidad de Inglaterra; el bello idea, la grandiosidad, el sabor clásico de la Italia de los siglos XVI y XVII!

Así es como aparecen hoy en los lienzos del pintor español, hermanos sin prevenciones injustas, sin caprichosa elección, sin apartamiento ni exclusivismo, la influencia católica, el vigoroso ardor, el tono caballeresco, el misticismo religioso de los tiempos de Felipe IV, y las máximas, los colores, las maneras y el limpio y puro diseño y la nueva percepción filosófica de Ingres y Delacroix, Hunt y Millais, Overbeck y Cornelius, Hubner y Kaux, Stevens y Robbe<sup>203</sup>.

Pero será a partir de la década de los sesenta cuando este eclecticismo se vuelva absolutamente hegemónico en la pintura de historia española. Una pintura academicista en la que conviven y se entremezclan influencias del barroco italiano y español, purismo, nazarenismo..., cuando no dependencias mucho más concretas de modas contemporáneas - *pompier*s, pintura *troubadour*- e incluso de pintores individualizados, como Delaroche (este

199 *La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, suplemento al nº XXXIV.

200 *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

201 *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

202 Citado en BERUETE, A., *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926, pp. 80-81.

203 "Discurso leído por el Exm. Sr. Ministro de Fomento, en la distribución de premios de la Exposición de Bellas Artes de 1856, el día 31 de diciembre del mismo año", *La Gaceta de Madrid*, 9 de enero de 1857.

sobre todo a través de la influencia de Carlos Luis de Ribera, que había sido su discípulo en París), Cogniet, Couture<sup>204</sup>, Meissonier, Bonnat, el propio Courbet...<sup>205</sup>.

La causa última de este triunfo del eclecticismo habría que buscarla en el retraso<sup>206</sup>, comparativo, con que las diferentes corrientes intelectuales europeas llegaron a la vida española del XIX, solapándose unas con otras hasta configurar una especie de amalgama cultural donde lo más reciente convive y se mezcla con lo anterior y donde ser ecléctico deviene sinónimo de moderno. Fenómeno que explicaría el que el eclecticismo acabe configurándose como uno de los rasgos distintivos de la cultura decimonónica española<sup>207</sup>.

No deja de ser curioso, por cierto, que este triunfo del eclecticismo sea considerado por los críticos contemporáneos como el auténtico despertar de la pintura española, como un nuevo amanecer del arte tras su postración anterior.

## 2.1. LAS FUENTES DE LA PINTURA DE HISTORIA EN EL SIGLO XIX.

Existe en el mundo artístico del XIX, mucho más que en otros periodos históricos, el convencimiento de que el trabajo del pintor es un trabajo intelectual, de que el pintor trabaja con ideas. Esto supone, al margen de otras muchas consideraciones de índole sociológica, una clara dependencia por parte de los artistas plásticos del libro, de la obra impresa, considerados en ese momento histórico como la principal, sino única, fuente de difusión de ideas. Primero era el libro y después la pintura. Ya cuando en los albores del romanticismo español la revista *El Artista* quiera ejemplificar el pintor de "ogaño" frente al de "antaño", representará a éste, en un destartalado estudio, rodeado sólo de los recipiente e instrumentos propios de un oficio artesanal, mientras que aquél aparece con todos los atributos que definen el trabajo intelectual, particularmente un anaquel con libros -*Biblia*, Byron, Víctor Hugo, Dante y Calderón-<sup>208</sup>,

---

<sup>204</sup> Para el caso concreto de éste, véase REYERO, C. "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia", *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 981-1009.

<sup>205</sup> Las referencias por parte de los pintores españoles de historia a sus maestros franceses, comenzando, como ya se ha visto más arriba, por los fundadores del género en España -Aparicio, José Antonio Ribera y José de Madrazo- son continuas, aunque en la mayoría de los casos, quizás resulte excesivo hablar de discípulos en sentido estricto.

<sup>206</sup> Retraso que tiene su origen en que el siglo XIX en España no comienza realmente hasta la muerte de Fernando VII.

<sup>207</sup> De hecho Allison Peers, uno de los grandes estudiosos del romanticismo español, define a éste como "ecléctico" (PEERS, A., *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, 1973, t. II, pp. 77 y ss.).

<sup>208</sup> *El Artista*, II, 1836, p. 108. La lámina del pintor de "ogaño" fue dibujada por Federico de Madrazo, la del de "antaño" por Blanchard.

reflejo por otra parte de la importancia que los temas iconográficos tienen en la pintura romántica.

Hablar de pintura en el siglo XIX significa, por lo tanto, hablar de fuentes literarias, y más todavía en el caso de la pintura de historia. El pintor de historia, una pintura de ideas, no crea en el vacío, sino que recurre -tanto para la elección de los temas como para su plasmación plástica concreta- a fuentes escritas, y se atiene, de forma bastante estricta, a lo que estas fuentes cuentan sobre el desarrollo del hecho histórico, que, generalmente, es llevado al lienzo respetando, hasta en sus mínimos detalles, lo narrado por éstas.

Toda la literatura artística de la época hace referencia a la importancia de la elección de las fuentes en la pintura de historia. *El Manual del pintor de historia* recomendaba un estudio pormenorizado del asunto que se iba a pintar:

Es menester así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria, no concretándose sólo al párrafo que lo describe, sino leyendo toda la parte anterior y posterior por lo menos desde que el personaje o personajes que constituyen el asunto elegido empezaron a figurar en la historia de que se trata, para poder conocer perfectamente el carácter, edad y demás circunstancias que describan exacta y totalmente su retrato físico y moral<sup>209</sup>.

En esta búsqueda de “guiones” para sus cuadros el pintor verá facilitada la tarea por el sesgo claramente historicista de la cultura decimonónica, no sin razón el siglo XIX ha sido considerado como el siglo de la historia. La producción historiográfica decimonónica es abundantísima en toda Europa, y lo mismo ocurre en España, tal como muestra el estudio de Moreno Alonso sobre la historiografía romántica española<sup>210</sup>. Pero es que, además, el romanticismo no distingue entre lo estrictamente histórico y los relatos épicos de carácter fabuloso. Historia y leyenda se entremezclan en la percepción del pasado de los románticos sin solución de continuidad<sup>211</sup>. Lo mismo había ocurrido con la historiografía anterior; de hecho, la extensa historia de España de Mariana, obra de referencia obligada hasta bien entrado el siglo XIX, está llena de relatos legendarios que la credulidad del autor incluye como históricos. La novedad está en que, dada la fascinación historicista del romanticismo<sup>212</sup>, el número de

<sup>209</sup> MENDOZA, F. de, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, o. cit., p. 32.

<sup>210</sup> MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, o. cit.

<sup>211</sup> Para un análisis de este fenómeno en la literatura, MENÉNDEZ PIDAL, R., *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945.

<sup>212</sup> Sobre la importancia de la historia en el romanticismo, MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, o. cit.

crónicas y leyendas sacadas a la luz crece de forma espectacular, lo mismo que las recreaciones novelescas y teatrales<sup>213</sup>, con lo que las posibles fuentes se multiplican.

La fuente escrita se convierte así en una especie de guión al que el pintor debe atenerse en todo momento con total fidelidad, tanto en el desarrollo de la acción principal como en otros aspectos secundarios -psicología de los personajes, mobiliario, vestidos, etc.-, viéndose obligado en muchos casos a recurrir, no sólo a obras de carácter narrativo, sino a otras más especializadas, como la arqueología o la numismática, a la hora de pintar detalles de "época" en sus cuadros, lo que en muchos casos evolucionará hacia una auténtica reconstrucción arqueológica de marcado carácter *kitsch*. Cualquier exceso parecía justificado en función de esa "verosimilitud" de la que ya se ha hablado anteriormente.

Esta idea de fidelidad al pasado histórico supone, desde el punto de vista formal, la gran revolución de la pintura de historia decimonónica con respecto a épocas anteriores, trascendiendo más allá de la propia pintura de historia. Por poner un ejemplo, referido a la pintura religiosa, después del historicismo romántico ya nunca más se pudo pintar una última cena con personajes vestidos a la moda florentina o veneciana, cosa que el pintor barroco hacía con total inocencia. Esto plantea de forma muy clara algo que se sale de este estudio, pero con una gran relevancia en la historia de las ideas, el que hasta el siglo XIX no hay un verdadero concepto histórico del paso del tiempo: los antepasados son contemporáneos. Sólo a partir del XIX se establece una separación clara entre pasado y presente; entre unas épocas históricas y otras.

Volviendo a la pintura, ya Girodet, uno de los padres de la pintura de historia francesa, había dejado muy clara la existencia de lo que él llama un orden poético que, a diferencia de los demás órdenes pictóricos, debe regirse:

por las conveniencias del tema: conforme a la época, determinará los lugares, observará las costumbres, conservará los trajes<sup>214</sup>.

Este orden poético acabará ejerciendo una auténtica dictadura sobre los pintores de historia, a los que veremos preocuparse por asuntos en principio tan banales como si los

---

<sup>213</sup> Sobre la importancia de las novelas históricas en el XIX escribe Moreno Alonso que: "La vitalidad de la novela histórica fue tan grande que resultan pocos los escritores, incluso dramaturgos y poetas, que no la cultivaron con mayor o menor fortuna siguiendo los modelos foráneos y presentando como argumento de fondo una historia de origen español", p.109. Para la proliferación de obras teatrales de tema histórico en la primera mitad del siglo XIX, MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, o. cit., pp. 97-98.

<sup>214</sup> GIRODET, L., "Sobre el orden en la pintura", en "Textos: Girodet, introducción, selección y traducción por Julián Gallego", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 116, 1975, p. 372.

jerónimos de Yuste “llevaban o no Capucha y si ésta estaba en la capa o en la sotana; si llevaban cerquillo o no”<sup>215</sup>; y desatando un auténtico furor historicista que convertirá la elección de las fuentes en un asunto central en la realización de un cuadro.

Antes de seguir adelante es necesario precisar qué se entiende por fuentes en este caso concreto de la pintura de historia. En principio, hay que distinguir dos conceptos diferentes: fuente en sentido estricto, aquélla que el pintor ha seguido para componer su obra y que, en muchos casos, aparece citada explícitamente cuando se expone el cuadro, en el correspondiente *Catálogo* en el caso de las Exposiciones Nacionales; y fuente en el sentido de motivación o impulso, lo que empujó al pintor a elegir ese tema y no otro. En este segundo sentido, será la presencia cotidiana, casi cabría hablar de moda, de un determinado hecho histórico en la prensa y en la literatura lo que, generalmente, va a determinar su elección por los pintores de historia como asunto de un cuadro. El pintor se limitaría a hacer de caja de resonancia de un estado de opinión ampliamente extendido<sup>216</sup>; a esto parece referirse Murguía cuando, al hablar de las dificultades de la pintura de historia dice que una de ellas es que:

tiene que representar sucesos de los que el público tiene formada idea de antemano<sup>217</sup>.

Aquí la dependencia de la literatura, el drama histórico y la novela histórica, fundamentalmente, parece obvia. Todos los grandes temas de la pintura de historia, los que aparecen una y otra vez en los cuadros llevados a las Exposiciones Nacionales, conocieron previamente el triunfo en el campo de la literatura. Es más, parece haber un sentimiento generalizado de que las artes plásticas llevan un cierto retraso sobre las literarias, que siguen sus pasos pero unos años después, incluidos los temas:

Está el arte pasando por una situación parecida a la que sufrió la literatura al levantarse la revolución sobre la tumba de Fernando VII. Rompió la poesía los antiguos moldes de sus conceptos y derribó los mojones con que el clasicismo había circunscrito su campo (...). El arte está hoy aún en Saavedra y Gutiérrez; no tardará en llegar, si no desmaya ni retrocede nuestra juventud artística, hasta Espronceda y Larra<sup>218</sup>.

El análisis de las fuentes en este segundo sentido resultaría enormemente interesante, pero entraña una enorme dificultad metodológica. ¿Cómo determinar cuándo una precisa obra literaria o artículo de revista fue lo que empujó a un pintor de historia a elegir un determinado

<sup>215</sup> Carta de Rosales, que en ese momento estaba preparando su *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste*, a Gabriel Maureta. (En “Textos: Rosales, selección, introducción y notas por Pardo Canalís”, *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 121, 1973, p. 84).

<sup>216</sup> Lo que, por otra parte, afianza la idea de utilizar la pintura de historia como reflejo ideológico de su época.

<sup>217</sup> MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes”, *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

<sup>218</sup> PI Y MARGALL, F., “Exposición de Bellas Artes”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4.



tema para su cuadro? Lo único que se puede establecer es una cierta confluencia temporal, nada más. Es por este motivo por el que el análisis de las fuentes se va a referir, exclusivamente, a aquéllas citadas de forma explícita por el pintor o, en su defecto y en algunos pocos casos, a las atribuidas por la crítica, aunque en su momento, y sin ninguna ambición de exhaustividad, se hará referencia a la aparición de determinadas obras literarias y periodísticas y su posible influencia en la aparición de determinados temas en la pintura de historia.

Resulta sorprendente que, a pesar de la riqueza de la historiografía decimonónica, las obras básicas, aquéllas a las que recurrirán los pintores de historia una y otra vez como guiones para sus cuadros, sean muy pocas -las historias de Lafuente y de Mariana, el Romancero, etc.-, aunque sean muchas más las que aparezcan de forma episódica.

Un análisis estadístico de estas fuentes muestra hasta qué punto esta concentración es significativa, aunque también su variedad (Véase cuadro nº 2).

Está en primer lugar la *Historia general de España* de Lafuente<sup>219</sup>, con una relevancia especial, no sólo porque a partir de su publicación, entre 1850 y 1867, se convierta en el punto de referencia principal de la mayoría de los pintores de historia<sup>220</sup> -se puede rastrear la influencia de su obra, “uno de los libros más leídos durante la segunda mitad del XIX”<sup>221</sup>, en multitud de cuadros de historia, meras ilustraciones en muchos casos de las descripciones de Lafuente, haciéndose particularmente habitual su presencia durante la Restauración, cuando llega a convertirse en la fuente canónica de los pintores de historia, a la vez que en la historia oficial de España-; sino, y sobre todo, porque hay una especie de correspondencia, casi exacta, entre el argumento ideológico desarrollado por Lafuente en su *Historia* y el plasmado en los cuadros por los pintores. La obra de Lafuente viene a ser como una especie de gran guión colectivo cuyas diferentes escenas fueran llevadas al lienzo por el conjunto de los pintores de historia.

El argumento global desarrollado por la pintura de historia española se atiene, casi con una exactitud absoluta, al guión establecido por Lafuente. Si la *Historia* de éste, en preciso resumen hecho por Jover, se articula en base a la

---

<sup>219</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, 30 tomos, Madrid, 1850-1867.

<sup>220</sup> La importancia de esta obra en la maduración de una conciencia nacional española excede ampliamente los límites de este estudio. La *Historia* de Lafuente, de la que se harán numerosas ediciones a lo largo del siglo XIX, se convirtió, a pesar de su extensión, en lo que, para la época, podríamos llamar un éxito de ventas. Habitual en cualquier biblioteca de cierta entidad, tanto privada como pública, será la principal responsable de la creación de una imagen histórica de España cuyos componentes básicos han pervivido hasta nuestros días.

<sup>221</sup> MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, Sevilla, 1979, p. 51.

magnificación de los orígenes históricos -Sagunto, Numancia- (...) orgullo de la ascendencia goda (...) visión tradicional de la Reconquista, en blanco y negro, como gran epopeya que cubre siete siglos de nuestra historia. Exaltación de los Reyes Católicos y, en especial (...) de Isabel la Católica. Toma de partido por los Comuneros frente a Carlos V. Resuelta repulsa de la Inquisición; pero actitud dispuesta a la defensa de Felipe II (...). Elogio de la Ilustración (...). Exaltación de la guerra de la Independencia<sup>222</sup>,

la pintura de historia mantiene, como se verá en su momento, y con la única excepción del elogio a los ilustrados -el siglo XVIII no existe para los pintores de historia-, idéntico discurso ideológico, salvo que a través de un lenguaje iconográfico.

Especial predilección tendrán los pintores de historia por la obra de Lafuente al abordar el tema de los Comuneros, suceso histórico que fue descrito y novelado con todo lujo de detalles por el historiador de Rabanal de los Caballeros.

Antonio Gisbert representa *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* tal como es descrito por Lafuente en el tomo XI de su obra<sup>223</sup>, en lo que se refiere a los actores principales y el orden de la ejecución, aunque la disposición teatral del conjunto, incluidos los personajes secundarios, dominicos y verdugos, sea invención del autor. Pero no será el único. Gabriel Maureta y Borrás y Mompó se inspirarán en la descripción que del episodio de la comunicación de la muerte de Padilla a su mujer había hecho Lafuente: el primero en *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla*<sup>224</sup>; y el segundo en *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar*<sup>225</sup>.

La lectura liberal que de la historia de España hace Lafuente no se limita a la guerra de las Comunidades. Otros episodios, como el del enfrentamiento entre Felipe II y el príncipe Carlos, serán también interpretados en clave liberal y servirán de fuente de inspiración a los pintores de historia: *El príncipe don Carlos y el duque de Alba* de Uría y Uría<sup>226</sup>; y *Prisión del príncipe don Carlos de Austria* de Oñate Ariño<sup>227</sup>.

La narración de la conquista de Granada hecha por Lafuente fue tomada como fuente de inspiración por los pintores de historia en tres ocasiones: *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valldeperas<sup>228</sup>, *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave*

<sup>222</sup> JOVER ZAMORA, J.M., "Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874". *Actas del Simposio sobre Posibilidades y límites de una historiografía nacional*. Madrid, 1893, pp. 363-365.

<sup>223</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, o. cit., tomo XI, p. 221.

<sup>224</sup> *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*. Madrid, 1860.

<sup>225</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid, 1881.

<sup>226</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>227</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Madrid, 1890.

<sup>228</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid, 1862.

*María en la mezquita de Granada* de Alejandro Ferraut y Fischermans<sup>229</sup> y *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar<sup>230</sup>.

Lafuente es enormemente prolijo en la descripción de una serie de sucesos esperpénticos ocurridos en la corte de Carlos II, símbolo para él de la extrema decadencia a la que había llegado la nación española por aquellas fechas. Es, probablemente, uno de los principales responsables del pésimo balance atribuido tradicionalmente al reinado de este monarca en la historiografía española. Habrá que esperar prácticamente hasta nuestros días para que la imagen dibujada por Lafuente, junto con otros historiadores decimonónicos, sobre el reinado del último de los Austrias españoles comience a ser puesta en cuestión, y dé lugar a una interpretación mucho menos negativa, en la que los últimos años del XVII ofrecen un aspecto bastante más positivo, lo que probaría, una vez más, la larga pervivencia de los estereotipos históricos decimonónicos. Estos sucesos esperpénticos serán retomados en dos ocasiones como tema por los pintores de historia: *Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz* de García Martínez<sup>231</sup>; y *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II* de Pérez Rubio<sup>232</sup>.

Ya de forma más episódica, también otros hechos históricos serán llevados al lienzo partiendo de la narración de Lafuente: La jura de Santa Gadea, *La jura en Santa Gadea* de Hiráldez Acosta<sup>233</sup>; la fundación de la Orden de Calatrava, *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano<sup>234</sup>; las relaciones entre Carlos V y su hijo don Juan de Austria, *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste* de Eduardo Rosales<sup>235</sup>; un episodio de la vida de Fernando III el Santo, *Alhama, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo* de González Bolívar<sup>236</sup>; la muerte de Jaime I, *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo Camarlench<sup>237</sup>; el emplazamiento de los Carvajales a Fernando IV, *La muerte de los Carvajales* de Martínez Cubells; la farsa de Avila, *La farsa de Avila* de Pérez Rubio<sup>238</sup>; la muerte de Pedro I de Castilla, *La muerte de Pedro I de*

---

<sup>229</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>230</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>231</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

<sup>232</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>233</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

<sup>234</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

<sup>235</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>236</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

<sup>237</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

Castilla de Montero y Calvo<sup>239</sup>; la prisión de doña Blanca de Navarra, *Prisión de doña Blanca de Navarra* de Ferrer Calatayud<sup>240</sup>; sucesos anecdóticos de la historia medieval que Lafuente incluye en su historia, *La peña de los enamorados* de Martínez del Rincón<sup>241</sup>; los desvaríos de Juana la Loca, *Doña Juana la Loca* de Pradilla<sup>242</sup>; la novelesca vida de Juan de Austria, *Don Juan de Austria (un episodio de su vida)* de Antonio María Jaspe Moscoso<sup>243</sup>; el juicio de Antonio Pérez, *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento* de Borrás y Mompó<sup>244</sup>; y los sitios de Zaragoza, *Defensa de Zaragoza en 1809* de Mejía y Márquez<sup>245</sup>.

Prescott, cuyo prestigio en el siglo XIX fue enorme<sup>246</sup>, es, después de Lafuente (ver Cuadro nº 2), el historiador más frecuentemente citado por los pintores de historia. Su *Historia del reinado de los Reyes Católicos* se convirtió en la obra canónica sobre el reinado de estos monarcas, a su vez la época favorita de los pintores de historia, siendo citada expresamente como fuente de sus cuadros por Díaz Carreño, *Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón*<sup>247</sup>; Lozano, *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos*<sup>248</sup>; Rosales, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*<sup>249</sup>; Jover Casanova, *Reposición de Colón*<sup>250</sup>; Silvio Fernández, *Torquemada*<sup>251</sup>; y Sala Francés, *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)*<sup>252</sup>. Cuadro este último que dará lugar a una virulenta crítica de Alcántara, tanto contra la falta de formación histórica del pintor como la, según él, manipuladora imagen del hecho histórico por parte de Prescott, al que relaciona con la Leyenda Negra:

<sup>239</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>240</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>241</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>242</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.

<sup>243</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>244</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>245</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>246</sup> Las referencias, generalmente laudatorias, a su obra son continuas en la prensa de la época: por poner un ejemplo, *La Ilustración Española y Americana* dedica, en el año 1893, con motivo de su muerte, varios artículos a glosar su obra, con colaboraciones de Aramburu, Betancourt, Cánovas del Castillo, etc., cuyo tono general queda perfectamente resumido en lo escrito por *El Museo Universal* años antes: "aunque extranjero había ilustrado más que nadie hasta el día épocas notables de nuestra historia nacional (...) cuyo nombre pasará a la posteridad, unido a los de Hume, Gibbon..." (*El Museo Universal*, 1859, III, 1859, p. 44). Otros artículos sobre Prescott, ROSEL, C., "Prescott y sus obras", *La América. Crónica Hispano-americana*, Madrid, 1859, pp. 4-5...

<sup>247</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¿No nos ofrece un ejemplo de esto -está hablando de la falta de formación histórica de los pintores- en esta misma exposición, el cuadro de Sala, inspirado en episodio relatado por autor inglés cuyo fundamento probable no es otro que el deseo de Prescott de presentar la expulsión de los judíos como obra exclusiva del funesto fanatismo español tan cacareado ya por propios y extraños...?253.

Menor repercusión tendrán su *Conquista de Méjico*, citado como fuente de un cuadro de historia en una sola ocasión, *Hernán Cortés ante Carlos V* de Uría y Uría<sup>254</sup>; y su *Conquista del Perú*, también citado como fuente de un solo cuadro, en este caso, *Entrevista de Carlos V con Francisco de Pizarro* de Ángel Lizcano<sup>255</sup>.

El caso del *Romancero*, una de las principales fuentes explícitas de la pintura de historia española (ver Cuadro nº 2), plantea algunos problemas que sobrepasan ampliamente el ámbito de este estudio. Por una parte, porque, en la medida en que los romances pudieron ser una de las primeras formas de expresión en las que es posible rastrear ciertos atisbos de alguna forma de identidad colectiva de tipo "nacional", su función ideológica puede solaparse con la de la propia pintura de historia; por otra, porque su pervivencia en la tradición oral, todavía plenamente vigente en el siglo XIX, y el éxito editorial de las recopilaciones de romances realizadas en este mismo siglo, hace difícil determinar hasta qué punto esta tradición oral pudo estar gravitando, de forma no consciente, en la preferencia mostrada por los pintores de historia por temas presentes en la tradición romanceril.

Al margen cualquier tipo de especulación sobre estas dos cuestiones, en todo caso difíciles de precisar, tres hechos aparecen como incuestionables con respecto al *Romancero*: primero, la fascinación del siglo XIX por el *Romancero*, tanto oral como escrito; segundo, la creencia, ampliamente compartida por los grupos cultivados decimonónicos de que las tradiciones y las leyendas -y al fin y al cabo el *Romancero* venía a ser una especie de compendio de ambas- reflejaban mejor el auténtico espíritu de los hechos del pasado que la historia erudita; y tercero, el predominio en la pintura de historia de tema medieval de temas presentes en el *Romancero*, tradicional y escrito. Veamos un poco más detenidamente cada uno de estos tres aspectos.

Por lo que se refiere a la fascinación por el *Romancero* de la cultura decimonónica, precisar sencillamente que es a este siglo al que debemos su descubrimiento y su valoración como fenómeno literario, tanto del oral como del escrito. Descubrimiento en el que desempeñó un importante papel, y no de forma casual, el mundo germánico; no de forma casual, en la

253 ALCÁNTARA, F., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890". *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 454.

254 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

255 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

medida en que, desde la perspectiva decimonónica, la existencia de una poesía sin autor conocido, emanada directamente del pueblo -y me estoy refiriendo, por supuesto, a la interpretación que del *Romancero* hace la cultura romántica- venía a confirmar la existencia del espíritu de los pueblos, el *Volkgeist* -elemento clave de la concepción del mundo en la cultura germánica del XIX-, que se manifestaba puro y sin contaminar en las diferentes expresiones de la cultura popular.

La primera compilación moderna de romances históricos españoles, obra de Jacob Grim, se publica en Viena en 1815 bajo el título de *Silva de romances viejos*. Años más tarde, 1856, aparece en Berlín una colección todavía de obligada referencia en los estudios sobre el romancero, *Primavera y flor de romances* o *Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, obra en esta ocasión de Fernando José Wolf y Conrado Hofmann. Ya en España, será Agustín Durán, discípulo de Lista y amigo de Quintana, quien, entre 1828 y 1832, publique una recopilación de romances, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*<sup>256</sup>, culminando su obra con la publicación de los dos tomos del *Romancero general*<sup>257</sup>, que conocerá inmediatamente un enorme éxito. Éxito confirmado por el hecho de que, de forma paralela, escritores contemporáneos, como el Duque de Rivas, Espronceda o Zorrilla, compongan nuevos romances, claro remedo de los antiguos en la mayoría de los casos. Aunque por lo que se refiere a la tradición oral, y a diferencia de lo ocurrido en otros países europeos, habrá que esperar a finales de siglo para que aparezcan las primeras recopilaciones sistemáticas.

Lo mismo que estaba ocurriendo en otras partes de Europa, y Alemania es como ya se ha dicho un buen ejemplo, esta resurrección de una tradición literaria olvidada es el resultado de una especie de popurrí, en el que se mezclan literatura, historia, nacionalismo, culto a la cultura popular, etc., pero que, en todo caso, tiene como resultado una especie de sobrevaloración del *Romancero*, convertido en el símbolo de la resurrección del alma de la nación, mantenida milagrosamente viva en el corazón del pueblo. Como escribe Agustín Durán en el prólogo a su recopilación,

El romance es el amalgama de lo pasado con lo presente; es la historia no interrumpida del pueblo y de la nacionalidad que la produjo.

Con respecto a lo segundo, a la creencia en la superioridad de la tradición legendaria en la transmisión del auténtico espíritu de los hechos del pasado, sólo citar parte del texto de una crítica aparecida en el periódico *El Globo* con motivo de la exposición en la Nacional de 1881

<sup>256</sup> Publicado en Madrid en la imprenta de D.L. Amarita en 5 volúmenes.

<sup>257</sup> DURAN, A., *Romancero General* o *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, 1849-1851.

**La leyenda del rey monje o La campana de Huesca** de Casado del Alisal, un asunto legendario negado por la historiografía más erudita.:

Sucesos tales pertenecen al dominio de la leyenda, cien veces más intencionada, cien veces más real en ciertas y determinadas circunstancias que la crónica. Debe figurar mejor que en los *Annales* de Zurita en el libro de la tradición, cuyas hojas contienen la inverosimilitud del tributo de las cien doncellas, los milagros de Clavijo y de Ourique, la hazaña sobrenatural del cadáver del Cid victorioso de los sarracenos, el reto entre inocente y sublime dirigido por un alcalde de Móstoles al vencedor y dominador del mundo<sup>258</sup>.

Y, por último, sobre la presencia de temas del *Romancero* en la pintura de historia, es muy difícil llegar a conclusiones precisas, ya que puede deberse a un mero azar, o a la influencia de otros factores no tenidos aquí en cuenta. Pero no deja de ser sorprendente el que absolutamente todos los temas medievales<sup>259</sup> de más frecuente aparición en la la pintura de historia figuren también tanto en el romancero oral como en el escrito. Es el caso, muy especialmente, del Cid, Pedro I y Don Rodrigo y la “pérdida de España”.

El primero es omnipresente tanto en la pintura de Historia: *Diego Laínez entregando la espada a su hijo Rodrigo para que vengue la afrenta de su padre* de García Guerra<sup>260</sup>, *La jura en Santa Gadea* de Martínez del Rincón<sup>261</sup>, *Las hijas del Cid* de Valdivieso y Henarejos<sup>262</sup>, *La jura en Santa Gadea* de Hiráldez Acosta<sup>263</sup>, *La primera hazaña del Cid* de Vicens Cots<sup>264</sup>, *Las hijas del Cid* de Dióscoro Teófilo de la Puebla<sup>265</sup>, *Destierro del Cid a Valencia* de Cebrián Mezquita<sup>266</sup>, *Destierro del Cid: despedida de su familia en el Monasterio de San Pedro de Cardeña* también de Cebrián Mezquita<sup>267</sup>, *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre* de Lizcano<sup>268</sup>, *La jura en Santa Gadea* de Menocal<sup>269</sup> y *El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano*, de Evaristo Barrio<sup>270</sup>; como en el romancero: *Urraca y Rodrigo*,

<sup>258</sup> VICENTI, A. “Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, 20 de mayo de 1881.

<sup>259</sup> Se toman únicamente los medievales ya que es el ámbito cronológico al que se ciñen los romances históricos, los únicos que en este contexto tienen interés.

<sup>260</sup> Exposición Nacional de 1856. *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>261</sup> Exposición Nacional de 1862. *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>262</sup> Medalla de tercera clase en la Nacional de 1862, R.O. de 29 de noviembre de 1862 (11 votos). Comprado por el duque de Frías en 16.000 reales.

<sup>263</sup> Medalla de segunda clase en la Nacional de 1864, R.O. de 13 de enero de 1865 (13 votos), y compra por el Senado ese mismo año en 7.500 pts.

<sup>264</sup> Medalla de tercera clase en la Nacional de 1864, R.O. de 13 de enero de 1865 (13 votos). Compra par el Estado en 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1866.

<sup>265</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>266</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>267</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>268</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>269</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>270</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

*Las almenas de Toro, La jura de Santa Gadea, Quejas de Jimena*<sup>271</sup>, *Cabalga Diego Laínez, El destierro del Cid, El Cid pide parias al moro, Búcar sobre Valencia*<sup>272</sup> y *El Cid en las Cortes*. Es llamativa la correspondencia de asuntos (la muerte del padre de Jimena, el destierro, la jura de Santa Gadea, los enfrentamientos con los condes de Carrión) entre pintura de historia y romancero.

Lo mismo ocurre con Pedro I el Cruel, igual que el Cid también omnipresente en ambas formas artísticas, pintura de historia y *Romancero*; en la pintura de historia: *Visión de doña María de Padilla* de Antonio del Castillo<sup>273</sup>, *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamada Ben-Agatín* de Federico González<sup>274</sup>, *Doña Blanca de Borbón* de Parada y Santín<sup>275</sup>, *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago* de Mañanós<sup>276</sup>, *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo<sup>277</sup>, *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo* de Rodríguez Herreras<sup>278</sup>, *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Santa María Pizarro<sup>279</sup>, *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique* de Amorós y Botella<sup>280</sup>, *El drama de Montiel* de Anaya y León<sup>281</sup> y *Catad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla)*, de Marcoartu<sup>282</sup>; en el romancero: *Augurios del rey don Pedro, La muerte del maestro de Santiago* y *Muerte de doña Blanca*.

Y con Don Rodrigo y “la pérdida de España”, expresión de indudable origen romanceril, presente en la pintura de historia con: *La Cava saliendo del baño* de Isidoro Lozano<sup>283</sup>, *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde<sup>284</sup>, *Batalla de Guadalete* de Unceta y López<sup>285</sup>, *Florinda, hija del conde Don Julián* de Reygón<sup>286</sup>, *El baño de La*

<sup>271</sup> Pervivió en la tradición oral contemporánea en Andalucía.

<sup>272</sup> Pervivió en la tradición oral contemporánea en Castilla, Portugal, Asturias y Cataluña.

<sup>273</sup> *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

<sup>274</sup> *Catálogo...* 1864, Madrid, 1864.

<sup>275</sup> *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

<sup>276</sup> *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

<sup>277</sup> *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> *Catálogo...* 1856, Madrid 1856.

<sup>284</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

<sup>285</sup> *Ibidem*.



*Cava de Cantero*<sup>287</sup>, *La profecía del Tajo* de Torrás y Armengol<sup>288</sup>, *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Blanco y Pérez<sup>289</sup> y *La profecía del Tajo* de García Martínez<sup>290</sup>; y en el romancero con *Sedución de la Cava*, *Visión de don Rodrigo y el reino perdido*<sup>291</sup> y *Penitencia de don Rodrigo*<sup>292</sup>.

Pero también de otros hechos, históricos o pseudohistóricos, de presencia menos habitual: los Infantes de Salas o de Lara, tema de dos cuadros de historia, *Gonzalo Gustios de Lara ante las siete cabezas de sus hijos* de García Díaz<sup>293</sup> y *La disputa (romance de Mudarra)* de González Bolívar<sup>294</sup>; presentes en el romancero con *Los Infantes de Salas*, *Quejas de doña Lambra*, *Llanto de Gonzalo Gustioz* y *Venganza de Mudarra*. Bernardo del Carpio, dos cuadros de historia, *Bernardo del Carpio* de Casado del Alisal<sup>295</sup> y *Bernardo del Carpio halla muerto a su padre* de Martínez del Rincón<sup>296</sup>; presente en el romancero con *Nacimiento de Bernardo del Carpio*, *Bernardo del Carpio ante el rey* y *Por las riberas del Arlanza*. El emplazamiento de Fernando IV, dos cuadros de historia, *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal<sup>297</sup> y *Los Carvajales*, de Martínez Cubells<sup>298</sup>; presente en el Romancero con *Fernando el Emplazado*<sup>299</sup>. La muerte del rey

<sup>286</sup> *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

<sup>289</sup> *Catálogo...* 1871, Madrid, 1871.

<sup>290</sup> *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

<sup>291</sup> Ha pervivido hasta nuestro siglo en la tradición oral de Galicia.

<sup>292</sup> Ha pervivido hasta nuestro siglo en la tradición oral de Galicia, Portugal, Asturias y Castilla-León.

<sup>293</sup> *Catálogo...* 1856, Madrid, 1856.

<sup>294</sup> *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

<sup>295</sup> *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

<sup>296</sup> *Catálogo...* 1871, Madrid, 1871.

<sup>297</sup> *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

<sup>298</sup> *Catálogo...* 1866, Madrid, 1866.

<sup>299</sup> En el caso del cuadro de Casado del Alisal las referencias al romancero son tan obvias que Juan de Dios Mora incluyó, en la reseña que hizo del cuadro con motivo de su exposición pública en la Nacional de 1860, una de las estrofas finales del romance de *Fernando el Emplazado*: "Aquí la verdad y la imaginación campean por iguales partes; pues lo *maravilloso* del asunto, que pudiera parecer inverosímil, se ha convertido ya en una realidad histórica, merced a la tradición y el romancero, cuyo relato involuntariamente se ocurre a nuestra memoria:

¿Por qué los faces, el rey?  
Porque faces tal mandado,  
Querellámonos, oh el rey,  
Para ante Dios soberano,  
Que dentro de treinta días  
Vais con nosotros a plazo;  
Y ponemos por testigos  
A San Pedro y a San Pablo,  
Por escribano ponemos  
Al gran apóstol Santiago (...)"

Sancho en el cerco de Zamora, un cuadro de historia, *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de García Martínez<sup>300</sup>; presente en el romancero con *Traición de Vellido Dolfos y Sancho y Urraca*. La conquista de Nápoles por Alfonso V, un cuadro de historia, *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón* de Galofre<sup>301</sup>; presente en el romancero con *Alfonso V y la conquista de Nápoles*, aunque en este caso la relación sea más problemática al ser el cuadro presentado a la Nacional de 1876 un boceto del que, por encargo del rey Carlos Alberto, estaba realizando en esos momentos el pintor en Turín, con lo que habría que ponerlo en relación con la reconstrucción historiográfica que de su pasado “nacional” estaba haciendo en esos momentos el Estado italiano, piemontés para ser más exactos, algo que se aleja completamente de este estudio. Sí resaltar que, en principio, el tema resulta bastante extraño, dado el carácter foráneo y episódico -un “episodio” por otra parte de tres siglos- que lo “español” ocupa en la identidad nacional italiana.

Todo lo dicho hasta aquí, podría aplicarse, aunque de forma menos precisa, a los múltiples cuadros sobre la Guerra de Granada, cuyo marco de fondo parece tener mucho que ver con el descrito en decenas de romances fronterizos.

Si nos atenemos sólo a aquellos cuadros que de forma explícita remiten al *Romancero*, su número es también, en todo caso, significativo (Véase cuadro nº 2), con una distribución temporal, en la que, claramente, es el sexenio revolucionario el más atraído por la tradición popular que el *Romancero* representa.

El *Romancero* será especialmente explotado por los pintores de historia en los cuadros sobre la vida del Cid, un personaje cuya presencia histórica, fuera de lo estrictamente legendario, era escasa, pero al que justamente esa misma leyenda había convertido en uno de los prototipos del alma nacional.

Hasta un total de tres cuadros sobre episodios de la vida del Cid se remiten al *Romancero* como fuente de inspiración: *Las hijas del Cid* de Domingo Valdivieso y Henarejos<sup>302</sup>, aunque en este caso la fuente no es el *Romancero General*, sino la recopilación que con el título de *Romancero del Cid*, había hecho Escobar; *Las hijas del Cid* de Dióscoro Teófilo de la

---

(MORA, J. de D., “Exposición de Bellas Artes”, *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860).

<sup>300</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>301</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>302</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

Puebla Tolín<sup>303</sup>, “del romance XLIV del Tesoro de Romanceros”<sup>304</sup>; y *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre* de Ángel Lizcano<sup>305</sup>.

La pérdida de España por parte de la monarquía visigótica, uno de los sucesos favoritos del romancero español, será tomado explícitamente como motivo de inspiración en una sola ocasión: *Florinda, hija del conde Don Julián* de Francisco Reygón<sup>306</sup>.

También en una sola ocasión será utilizado el *Romancero* para ilustrar un cuadro sobre uno de los personajes favoritos, tanto de la pintura de historia como del propio *Romancero*, el rey Don Pedro I el Cruel: *Visión de doña María de Padilla* de Antonio del Castillo<sup>307</sup>.

El caso de la *Historia General de España* del padre Mariana resulta especialmente llamativo, pues aunque su presencia no sea muy relevante, apenas un 2% del total de cuadros que remiten de forma expresa a una fuente escrita (ver Cuadro nº 2), mantiene su presencia incluso hasta la época de la Restauración, cuando había sido ya ampliamente superada por la historiografía decimonónica. Algo sorprendente si tenemos en cuenta que había sido editada por primera vez en Toledo entre 1592 y 1601. Su fama, que había sido fulgurante -inmediatamente después de su publicación pasó a ser considerada como la historia canónica y oficial de España- se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX, más o menos hasta la aparición de la *Historia* de Lafuente, e incluso hasta más tarde. Para subsanar el hecho de que llegaba únicamente hasta el reinado de Felipe II, se le fueron añadiendo sucesivas continuaciones, la más famosa de las cuales será la de Miñana, que se siguen reeditando bajo el título genérico de *Historia General de España* del P. Mariana.

Obra de referencia obligada para los demás historiadores, los concursos de la Academia del XVIII la habían convertido, prácticamente, en fuente única de la pintura de historia. Lo sorprendente es que todavía los pintores del XIX sigan recurriendo de forma frecuente a la *Historia* del Mariana como inspiración de sus cuadros.

El prestigio de su autor es tal, que todavía en 1841 el *Semanario Pintoresco Español* le dedica una de sus “Biografías Españolas”, afirmando que

---

<sup>303</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>306</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

<sup>307</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

Apenas habrá español instruido y amante de las glorias de su patria, que no tenga noticia de este célebre escritor, que vinculó su nombre a la historia de su país, en una obra recomendable bajo todos los aspectos<sup>308</sup>.

y aún más tarde, en 1869, Nombela, en un artículo aparecido en *El Nuevo Siglo Ilustrado*<sup>309</sup>, defenderá que la supuesta credulidad del padre Mariana -a estas alturas de siglo la más erudita historiografía decimonónica, entre otros ya se había publicado la *Historia* de Lafuente, comenzaba a considerar algunas de las afirmaciones de Mariana como meras patrañas sin ninguna base científica- no era tal, sino que el expolio y destrucción de los archivos españoles durante las guerras y revueltas de la primera mitad del XIX habían dejado sin pruebas documentales algunas afirmaciones de éste, pero no por que no existiesen, sino porque habían sido destruidas con posterioridad. El padre Mariana habría sido un historiador tan riguroso, al menos, como los modernos pero jugando con la ventaja de tener acceso a documentos posteriormente destruidos.

Juan Antonio de Ribera pone al padre Mariana, llevando su *Historia de España* en la mano, en su *Parnaso de los grandes hombres de España* del Pardo, en un lugar central, junto a Antonio Leyva, el cardenal Cisneros, Alfonso X el Sabio y Gonzalo Fernández de Córdoba. Es también uno de los personajes que, en representación de las ciencias, las artes y las letras, rodea el trono de Isabel II en el programa iconográfico ideado por Carlos Luis de Ribera para la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso.

Incluso con posterioridad a la aparición de la historia de Lafuente, publicada entre 1850 y 1867, que pone de manifiesto muchos de los errores de Mariana y el carácter legendario de algunos de los sucesos relatados en ella, la historia de Mariana siguió siendo utilizada por los pintores de historia, manteniendo su presencia en los Catálogos de las Exposiciones Nacionales. Esta larga pervivencia de la historia de Mariana se explica por varios motivos: falta de otras historias generales hasta la aparición de la de Lafuente, concebida en parte como una continuación de la del padre Mariana; proliferación de nuevas ediciones a todo lo largo del siglo XIX, que hicieron la obra accesible a un público muy amplio<sup>310</sup>; el que algunas de estas ediciones estuviesen ilustradas con grabados<sup>311</sup>, lo que facilitaba el trabajo de los pintores; el carácter descriptivo de la obra, enormemente prolija en el relato de cualquier suceso histórico,

<sup>308</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1841, p. 137.

<sup>309</sup> NOMBELA, C.L., "Mariana historiador", *El Nuevo Siglo Ilustrado*, III, 1869, pp. 194-195.

<sup>310</sup> CIROT, G., *Études sur l'historiographie espagnole*, Burdeos, vol. 2, 1905, p. 262 y ss.

<sup>311</sup> Las primeras historia ilustradas con grabados aparecen entre 1845 y 1852. Sobre los grabados de la historia de Mariana, véase REYERO, C., "El grabado decimonónico de temática histórica. La "Historia de España" del padre Mariana", *Goya*, 181-182, 1984, pp. 80-85.

casi un guión teatral, que favorecía su traslado a modelos plásticos; y, lo que interesa especialmente con respecto a la pintura de historia, su carácter ideológicamente militante.

La *Historia General de España* de Mariana está escrita con un claro sesgo ideológico de tipo nacionalista, o protonacionalista para ser más exactos. Parte de una nación española existente ya desde la más remota antigüedad, y sigue su evolución histórica hasta llegar a Felipe II, momento en el que, según Mariana, la nación española habría alcanzado su máximo esplendor. Es, a este respecto, y al margen de sus errores historiográficos, una historia extrañamente decimonónica, una historia nacional previa al desarrollo del nacionalismo. La imagen de la evolución histórica de España es en gran parte coincidente con la mantenida por el nacionalismo decimonónico español, aunque cabría preguntarse hasta qué punto este nacionalismo no es sencillamente deudor de la imagen perfilada por aquél. Para Mariana la historia de España era un drama en varios actos, de los cuales el más importante se había iniciado en Guadalete, donde España habría estado a punto de desaparecer, para culminar nueve siglos más tarde con Felipe II, que habría llevado a la nación española a su momento de máximo esplendor pero a cuya muerte se vislumbraba nuevamente la decadencia. Una imagen que el diecinueve, como ya veremos, siguió dando como válida. Todo esto explica la predilección de la pintura de historia, también claramente sesgada desde el punto de vista ideológico, por la historia de Mariana.

La vigencia de la obra de Mariana se pone de manifiesto en la polémica historiográfica desatada en torno a su figura: un liberal *avant la lettre*, defensor a ultranza de la soberanía nacional, para los liberales; un legitimista, defensor del poder real, para conservadores y moderados. Para los liberales la incorporación de Mariana al acervo cultural de una España antiobscurantista y defensora de las libertades públicas suponía la legitimación y nacionalización de su propio proyecto político, de ahí que su actitud va a ser muy combativa; mientras que los conservadores se limitarán a una postura más a la defensiva.

La primera reivindicación pública, de cierta entidad, de un Mariana liberal será obra de una de las figuras más representativas del progresismo español decimonónico, Pi y Margall, quien en el *Discurso preliminar a las obras de aquél, con motivo de su publicación en la Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra en 1854, perfila el retrato intelectual de un hombre inmerso en las contradicciones de su tiempo, pero de inequívoco cuño liberal. En palabras de Valbuena, manifiestamente no demasiado de acuerdo ni con el retrato de Mariana ni con el autor.:

un P. Mariana a su imagen y semejanza, un P. Mariana liberal, y como liberal descreído, y como descreído demagogo; un P. Mariana que no le conocería ni la madre que le parió<sup>312</sup>.

Poco después Eduardo Chao va incluso más lejos, presentándonos, en palabras del mismo Valbuena, un padre Mariana:

*adelantándose a su tiempo*, liberal, antimonárquico, defensor de la soberanía nacional y del derecho de insurrección y del regicidio<sup>313</sup>.

El proceso de reivindicación liberal culmina con la erección, por iniciativa de la prensa liberal y cuestación popular, de una estatua a su memoria en Talavera de la Reina, ciudad natal del historiador.

La reacción conservadora no se hizo esperar<sup>314</sup>, llegando a su culmen con la publicación en 1889 por el jesuita Francisco de Paula Garzón de *El P. Mariana y las escuelas liberales*, con la única finalidad, explícita ya en el propio título, de refutar el supuesto liberalismo del P. Mariana.

Se inspiran en la *Historia General de España* del P. Mariana, García Ibáñez, *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*<sup>315</sup>; Fierros Álvarez, *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*<sup>316</sup>; Vayreda y Vila, *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo*<sup>317</sup>; y Borrás y Mompó, *Doña María de Molina amparando al infante don Juan*<sup>318</sup>.

La *Vida y viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving, cuya popularidad en la época fue grande, será uno de los libros preferidos por los pintores de historia para representar argumentos sobre el Descubrimiento: Mercadé y Fábregas, *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de la Rábida*<sup>319</sup>; Jover Casanova, *Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Villejo*<sup>320</sup>; Masó, *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa*<sup>321</sup>; y, el mismo Masó, *Colón en La Rábida*<sup>322</sup>.

<sup>312</sup> VALBUENA, A. de, "El liberalismo del Padre Mariana", *La España Moderna*, marzo 1889, p. 138.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 139. El subrayado es del autor.

<sup>314</sup> Entre otros, el ya citado artículo de Valbuena.

<sup>315</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>316</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>317</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>318</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>319</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>320</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>321</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>322</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Para las vidas de santos el más utilizado es el *Año Cristiano: Santa Casilda de Melida*<sup>323</sup>; *San Hermenegildo, mártir de Sevilla* de Vega y Muñoz<sup>324</sup>; *Tentaciones de San Antonio Abad* de Pallarés Allustanté<sup>325</sup>; y *Entierro de Santa Leocadia*, de Pla y Gallardo<sup>326</sup>. Pero también las *Actas de los Mártires: Entierro de San Lorenzo* de Alejo Vera<sup>327</sup>; *Vida de la Santa* del Padre Rivera: *Viático de Santa Teresa*, de Pablo Pardo<sup>328</sup>; los *Anales* de Baronio: *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas* de Soler y Llopis<sup>329</sup>; y *Vida de santos* de Butler: *La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almaquio)* de Benlliure<sup>330</sup>.

La obra del Castelar historiador servirá de inspiración a varios pintores de historia. *Lucano, su vida, su genio, su poema*, publicado en Madrid en 1857, será utilizado por Gamelo y Alda en dos cuadros con el mismo título, *La muerte de Lucano*, expuesto el primero en la Nacional de 1866<sup>331</sup> y el segundo en la de 1887<sup>332</sup>. El *Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer*, por Cebrián Mezquita en *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana*<sup>333</sup>. Y el ambicioso *La Civilización en los primeros cinco siglos de cristianismo*, publicado en Madrid entre 1858 y 1882, por Martínez Abades en *La muerte de Mesalina*<sup>334</sup>.

El auge de los temas "aragoneses" durante la Restauración supondrá el descubrimiento por parte de los pintores de historia de Zurita y sus *Anales de la Corona de Aragón: Galofre, Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón*<sup>335</sup>; Serret y Comín, *Prisión de la última reina de Mallorca*<sup>336</sup>; Cebrián Mezquita, *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana*<sup>337</sup>; y Crespo y Villanueva, *Martín el Humano y la condesa de Urgell*<sup>338</sup>.

---

<sup>323</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>326</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>327</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>328</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>329</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>330</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>331</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>332</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>333</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>338</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

La *Quincuagena* de Gonzalo Fernández de Oviedo inspirará dos cuadros: *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Manzano y Mejorada<sup>339</sup>, y *Muerte del Gran Capitán* de Crespo y Villanueva<sup>340</sup>.

El *Libro de la Cámara del Príncipe D. Juan e oficios de su casa o servicio ordinarios uno: La educación del príncipe don Juan* de Martínez Cubells<sup>341</sup>.

La Guerra de la Independencia tendrá su fuente particular en la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del Conde de Toreno: *El alcalde de Móstoles* de Pérez Rubio<sup>342</sup>, *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Jiménez Nicanor<sup>343</sup>, y *La entrevista de Bayona* de Villapadierna<sup>344</sup>.

La *Historia General de España* de Zamora Caballero: *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón* de Muñoz Degrain<sup>345</sup>, *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares* de José Bru<sup>346</sup> y *Muerte de San Pablo, primer ermitaño* del mismo José Bru<sup>347</sup>.

El, en su tiempo, prestigioso, *Carlos V, su abdicación, estancia y Muerte en el Monasterio de Yuste* de Mignet, fue la fuente utilizada por José María Herrer en *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla*<sup>348</sup>, y por Alarcón y Córcoles en *Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste*<sup>349</sup>.

Las obras de Ferrer del Rio son utilizadas como argumento de un cuadro de historia en dos ocasiones. Una por Rica y Almarza, *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*, una de las escasas obras sobre los Comuneros no inspirada en Lafuente, lo hace en *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla*<sup>350</sup>, publicado en Madrid

<sup>339</sup> Catálogo...1860, Madrid, 1860.

<sup>340</sup> Catálogo...1884, Madrid, 1884.

<sup>341</sup> Catálogo...1878, Madrid, 1878.

<sup>342</sup> Catálogo...1881, Madrid, 1881.

<sup>343</sup> Catálogo...1887, Madrid, 1887.

<sup>344</sup> Catálogo...1890, Madrid, 1890.

<sup>345</sup> Catálogo...1878, Madrid, 1878.

<sup>346</sup> Catálogo...1881, Madrid, 1881.

<sup>347</sup> Catálogo...1887, Madrid, 1887.

<sup>348</sup> Catálogo...1862, Madrid, 1862.

<sup>349</sup> Catálogo...1887, Madrid, 1887.

<sup>350</sup> Catálogo...1864, Madrid, 1864.



en 1850. Y otra por Mañanós, *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago*, quien se remite a la *Historia de la Orden de Santiago*<sup>351</sup>.

De los historiadores de la época clásica hay referencias a: Plutarco, *Vidas Paralelas*, en cuatro cuadros, *Muerte de César* de Villodas<sup>352</sup>, *Muerte de Cleopatra* de Luna Novicio<sup>353</sup>, *Muerte de Sertorio* de Cutanda Toraya<sup>354</sup> y *Rea Silvia* de Hidalgo de Caviedes<sup>355</sup>; Tito Livio, en dos ocasiones, *Muerte de Lucrecia* de Rosales<sup>356</sup> y *Rea Silvia* de Hidalgo de Caviedes<sup>357</sup>; Suetonio, *Vida de los doce Césares*, también en dos ocasiones, *Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina* de Montero y Calvo<sup>358</sup> y *Marco Antonio y Cleopatra* de Juan Antonio Salinas<sup>359</sup>; y, en una sola ocasión, Herodoto, *En las Termópilas* de Zapater Rodríguez<sup>360</sup>.

La fascinación finisecular por la época imperial romana no se limitará, por parte de los pintores de historia, a la búsqueda de argumentos sacados de los autores de la época clásica, sino que utilizarán también los nuevos estudios aparecidos en el siglo XIX sobre la civilización romana, especialmente el celeberrimo en su época *Rome au siècle d'Auguste* de Debroy, citado como fuente de un cuadro de historia en dos ocasiones: *Spoliarium*, de Luna Novicio<sup>361</sup> y *Victoribus gloria o Naumaquía en tiempos de Augusto* de Villodas<sup>362</sup>.

Además de estas obras básicas, existen otros muchos autores que fueron utilizados de forma episódica como fuente por los pintores de historia: Arias de Miranda, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Giner y Vidal<sup>363</sup>; Bernaldez, *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Cano de la Peña<sup>364</sup>; Colmenares, *Historia de Segovia*, *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de García

---

351 *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

352 *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

353 *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

354 *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

355 *Ibidem*.

356 *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

357 *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

358 *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

359 *Ibidem*.

360 *Ibidem*.

361 *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

362 *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

363 *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

364 *Catálogo... 1866*, Madrid, 1866.

Martínez<sup>365</sup>; Jefferson, *Historia del descubrimiento de América, Fidelidad de Colón* de Zarraoa<sup>366</sup>; Pellicer, *Vida de Cervantes, Miguel de Cervantes imaginando el Quijote* de Roca y Delgado<sup>367</sup>; Robles, *Vida y hazañas del cardenal Cisneros, Cisneros y los Grandes* de Manzano y Mejorada<sup>368</sup>; Muntaner, *Crónica, La heroína de Peralada* de Caba y Casamitjana<sup>369</sup>; *Vida de Santa Genoveva, La madre de Santa Genoveva recobrando milagrosamente la vista por intercesión de su hija* de Díaz y Sánchez<sup>370</sup>; Núñez de Castro, *Corona gótica, Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando* de Roca y Delgado<sup>371</sup>; Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España, Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés* de Valldeperas<sup>372</sup>; Solís, *Conquista de la Nueva España, La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narvaez* de van Halen<sup>373</sup>; Alenson, *Anales de Navarra, Doña Blanca y el capital de Buch* de Rosales<sup>374</sup>; *Relaciones de Antonio Pérez, Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza* de Vicente Barneto; Quintana, *Vidas de españoles célebres, Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* de Cebrian Mezquita; Gayosse, *Independencia española, Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)* de Nin y Tudó<sup>375</sup>; Robertson, *Historia de Carlos V, Carlos V en Yuste* de Jadraque<sup>376</sup>; Liddelle, *Historia de Roma desde los tiempos más antiguos hasta la constitución del Imperio, Origen de la República romana* de Casto Plasencia<sup>377</sup>; Gebhardt, *Historia general de España, El príncipe don Carlos de Viana* de Moreno Carbonero<sup>378</sup>; Palomino, *Biografía de Velázquez, Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)* de Pérez Rubio<sup>379</sup>; Fernán Tovar, *Crónica de don Juan I de Portugal, Doña Leonor Téllez* de Manuel Ángel<sup>380</sup>; Cesare Cantú, *Historia Universal*<sup>381</sup>, **Jóvenes**

<sup>365</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

<sup>367</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>368</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>375</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>376</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>381</sup> La *Historia Universal* de Cantú, traducida por Ferrer del Río entre 1848 y 1853, fue quizás la historia universal más conocida y valorada por el XIX español.

*cristianas expuestas al populacho* de Félix Hidalgo<sup>382</sup>; Garibay, Ayala, *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo* de Rodríguez Herrerías<sup>383</sup>; Rosew Saint Hilaire, *Historia de España, El saqueo de Roma* de Américo y Aparici<sup>384</sup>, que cita también como fuente la *Historia de Felipe II* de Fomero<sup>385</sup>; Lope de Ayala, *Crónica, El drama de Montiel* de Anaya y León<sup>386</sup>; Gándara, *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia, La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II* de Brocos<sup>387</sup>; Baró, *Historia de España, Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* de Gómez Salvador<sup>388</sup>; Faria y Sousa, *Historia del Reino de Portugal, Reinando después de morir. Doña Inés de Castro* de Martínez Cubells<sup>389</sup>; Alfonso X, *Crónica General de España, Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Mattoni de la Fuente<sup>390</sup>; el general Córdova, *Mis memorias íntimas, El motín de palacio* de Gil Montejano<sup>391</sup>; Aureliano Fernández Guerra, *Historia de la Orden de Calatrava, Origen de la Orden de Calatrava* de López de Ayala<sup>392</sup>; Florencio Jarner, *Compromiso de Caspe, Última sesión secreta del compromiso de Caspe* de Parladé y de Heredia<sup>393</sup>; Sandoval, sin especificar obra: *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V* de Carlos María Esquivel; Emilio Tamarit, *Memoria histórica de los principales acontecimientos de día dos de Mayo de 1808 en Madrid, Muerte de Daoíz y Velarde* de Manuel Castellano<sup>394</sup>; y *Diario de Colón en su primer viaje, Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de Garnelo y Alda<sup>395</sup>.

En algunas ocasiones se recurre incluso a fuentes originales, manuscritos sacados de los archivos o a sus reproducciones. Es el caso de, Balaca en *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz*, que remite a “una relación anónima contemporánea del hecho”<sup>396</sup>; Dióscoro de la Puebla en *El compromiso de Caspe, Actas del Compromiso de Caspe*, Archivo de la Corona de Aragón<sup>397</sup>; Manzano y Mejorada en *El presidente del Consejo de*

---

382 *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

383 *Ibidem*.

384 *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

385 *Ibidem*.

386 *Ibidem*.

387 *Ibidem*.

388 *Ibidem*.

389 *Ibidem*.

390 *Ibidem*.

391 *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

392 *Ibidem*.

393 *Ibidem*.

394 *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

395 *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

396 *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

397 *Ibidem*.

*Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez. Epistolario español: fragmentos de una carta de Antonio Pérez*<sup>398</sup>; Vicente Campesino en *Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525*, “un manuscrito de la Biblioteca Nacional”<sup>399</sup>; Muñoz Degrain en *Los amantes de Teruel, Extracto hecho en 1600 por Juan Yagüe, notario apostólico y de número de la ciudad de Teruel, de una relación que existía en el Archivo de las Casas Consistoriales de dicha ciudad*<sup>400</sup>; Vicente Poveda en *La muerte del Príncipe de Viana. Libro de las casas nobles existente en el archivo municipal de Barcelona*<sup>401</sup>; y César Álvarez Dumont en *El gran día de Gerona. Dietario del sitio de Gerona en 1809. Manuscrito inédito de D. Juan Pérez, vocal de la junta gubernativa*<sup>402</sup>.

Por lo que respecta a las fuentes estrictamente literarias, la menor o mayor frecuencia está en función, lógicamente de la importancia otorgada al autor en la configuración de una cultura nacional. Por lo que, como era de esperar, son las obras de Cervantes las más utilizadas en argumentos de cuadros de historia. En primer lugar *El Quijote, Entierro del pastor Grisóstomo* de García Hispaleta<sup>403</sup>; *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Rodríguez de Guzmán<sup>404</sup>; *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada<sup>405</sup>; *Don Quijote en el carro saliendo de la venta, Entierro del pastor Grisóstomo y Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros*,<sup>406</sup> los tres de Pérez Rubio<sup>407</sup>; *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Egusquiza<sup>408</sup>; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Ferrán Bayona<sup>409</sup>; *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de López y Pascual<sup>410</sup>; *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert<sup>411</sup>; “*Y vieron un molino de viento que en aquel campo había*” de Muriel y López<sup>412</sup>; *Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Ínsula*

398 *Catálogo...1862*. Madrid, 1862.

399 *Catálogo...1884*. Madrid, 1884.

400 *Ibidem*.

401 *Catálogo...1887*. Madrid, 1887.

402 *Catálogo...1890*. Madrid, 1890.

403 *Catálogo...1862*. Madrid, 1862.

404 *Ibidem*.

405 *Catálogo...1864*. Madrid, 1864.

406 *Catálogo...1866*. Madrid, 1867.

407 *Ibidem*.

408 *Ibidem*.

409 *Ibidem*.

410 *Ibidem*.

411 *Catálogo...1871*. Madrid, 1871.

412 *Catálogo...1876*. Madrid, 1876.

*Barataria, y Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás* ambos de Pérez Rubio<sup>413</sup>; *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Montero y Calvo<sup>414</sup>; *Una aventura del Quijote* de Moreno Carbonero<sup>415</sup>; *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de Alarcón Suárez<sup>416</sup>; *Casamiento de Quitero y Basilia* de García Hispaleto<sup>417</sup>; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de González Bolívar<sup>418</sup>; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, y *Las vindicaciones de la pastora Marcela* ambos de Pérez Rubio<sup>419</sup>; *Don Quijote en casa de los duques* de Recio Gil<sup>420</sup>; *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de García Hispaleto<sup>421</sup>; *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Suárez Espada<sup>422</sup>; *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria<sup>423</sup>; *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra<sup>424</sup>; *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia<sup>425</sup>; *El mensaje de Sancho a su mujer* de Iñaza y Astier<sup>426</sup>; *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Pérez Rubio<sup>427</sup>; *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores<sup>428</sup>; *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque<sup>429</sup>; *La aventura de los mercaderes y Escena del Quijote*, ambos de Moreno Carbonero<sup>430</sup>; y *El encuentro del rucio* de Moreno Carbonero<sup>431</sup>. Pero también, aunque en menor medida, las *Novelas Ejemplares: Rinconete y Cortadillo* de Rodríguez de Guzmán<sup>432</sup>, *Una escena de La tía fingida* de Suárez Llanos<sup>433</sup>, *La*

---

<sup>413</sup> *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

<sup>414</sup> *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

<sup>432</sup> *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

<sup>433</sup> *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

*presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio* de Giménez Martín<sup>434</sup> y *Rinconete y Cortadillo* de Fernando Tirado<sup>435</sup>.

Por lo que se refiere a Quevedo, su obra es utilizada tanto como fuente estrictamente literaria, *La vida del Gran Tacaño* de García Martínez, *El loco de los ángeles* de José Gallegos, basados ambos en *Vida del Buscón llamado Pablos*<sup>436</sup> y *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans Cabot, éste basado en los *Sueños*<sup>437</sup>; como de cronista histórico, *Muerte del Conde de Villamediana*, de Manuel Castellano, inspirado en *Grandes anales de quince días*<sup>438</sup>.

Autor y obra	Total	1834/ 1867	1868/ 1874	1875/ 1895
Total (Referido en este caso al total cuadros con fuente explícita)	211	63	6	142
LAFUENTE: <i>Historia General de España</i>	10	10	0	11
PRESCOTT: (1)	3	5	0	3
<i>Remancero</i>	3	5	20	1
P. MARIANA: <i>Historia General de España</i>	2	3	0	1
W. IRVING: <i>Vida y viajes de Cristóbal Colón</i>	2	3	0	1
<i>Año Cristiano</i>	2	3	0	1
CASTELAR: (2)	2	2	0	2
ZURITA: <i>Anales de la Corona de Aragón</i>	2	0	0	3
PLUTARCO: <i>Vidas Paralelas</i>	2	0	0	3
FERNÁNDEZ DE OVIEDO: (3)	1	2	0	1
ZAMORA Y CABALLERO: <i>Historia General de España</i>	1	0	0	2
CONDE DE TORENO: (4)	1	0	0	2
FERRER DEL RÍO: (5)	1	2	0	1
TITO LIVIO (No se especifica la fuente exacta)	1	0	20	1

<sup>434</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>435</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>436</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876, y *Catálogo...1881*, Madrid, 1881, respectivamente.

<sup>437</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>438</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

MIGNET: <i>Carlos V, su abdicación, estancia y Muerte en el Monasterio de Yuste</i>	1	2	0	1
SUETONIO: <i>Vida de los doce Cesares.</i>	1	0	0	1
DEBROZY: <i>Rome au siècle a'Auguste.</i>	1	0	0	1
CERVANTES: <i>El Quijote y Las Novelas Ejemplares</i>	16	19	0	15
GOETHE: <i>Fausto</i>	5	5	0	5
SHAKESPEARE: <i>Otelo, Hamlet, Antonio y Cleopatra, Romeo y Julieta.</i>	4	0	17	6
LE SAGE: <i>Gil Blas de Santillana</i>	3	8	0	1
DANTE: <i>La Divina Comedia</i>	2	3	0	2
QUEVEDO: (6)	2	2	17	1
ZORRILLA: (7)	2	2	0	2
BÉCQUER: <i>Leyendas.</i>	2	0	0	2
DUQUE DE RIVAS: <i>Don Álvaro o la fuerza del sino.</i>	1	0	0	1
PÉREZ GALDÓS: <i>Episodios Nacionales.</i>	1	0	0	1

**Cuadro nº 2.** Fuentes utilizadas por los pintores en sus cuadros. Se consideran únicamente aquellas obras en las que explícitamente se indica o se reproduce en el *Catálogo* el texto que ha servido de inspiración. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros con fuente conocida en cada apartado. No se consideran aquellas obras que fueron utilizadas en una sola ocasión.

- (1) Incluye: *Historia del reinado de los Reyes Católicos, Historia de la Conquista de Méjico e Historia de la Conquista del Perú.*
- (2) Incluye: *Lucano, su vida, su genio, su poema, Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer y La Civilización en los primeros cinco siglos de cristianismo.*
- (3) Incluye: *Quincuagésima y Libro de la Cámara del Príncipe D. Juan e oficios de su casa o servicio ordinarios.*
- (4) *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España.*
- (5) Incluye: *Historia de la Orden de Santiago y Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla.*
- (6) Incluye: *Vida del Buscón llamado Pablos, Grandes Anales de quince días y Los Sueños.*
- (7) Incluye: *Leyendas, Poema Oriental de Granada y A buen juez mejor testigo.*

La obra de Zorrilla, plagada de referencias históricas y de historicismo, va a llamar también la atención de los pintores de historia: las *Leyendas*, *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)* de Ruiz Morales<sup>439</sup>; *Poema Oriental de Granada*, *Moraima* de Arroyo

---

<sup>439</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

Fernández<sup>440</sup>; *A buen juez mejor testigo*, cuadro del mismo título de Luis Menéndez Pidal<sup>441</sup>; y Granada, *El Bravo Alcaide de Zahara* de Rodríguez Losada<sup>442</sup>.

Las *Leyendas* de Bécquer servirán de argumento a varios pintores: Bory, *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista*<sup>443</sup>; Vallcorba Mexía, *Maese Pérez el organista*<sup>444</sup>; y Baquero Rosado, *El Miserere de la Montaña*<sup>445</sup>. Las *Rimas* a uno, *¡Dios mio, que solos se quedan los muertos! (Bécquer)* de Modesto Urgell<sup>446</sup>

*Don Álvaro o la fuerza de sino*, del Duque de Rivas, es el argumento de dos cuadros de historia, que repiten el título del drama romántico, uno de Nicolau Huguet<sup>447</sup>, y otro de Ruíz de Salces<sup>448</sup>.

En el caso de Pérez Galdós, la elección de sus obras como fuente para los cuadros de historia va más allá de la referencia meramente literaria, ya que sus *Episodios Nacionales* son tomados como fuente histórica en sentido estricto, llegando algunas de las ilustraciones, obra de Melida, a ser tomadas literalmente por algunos pintores que se limitaron a trasladarlas al cuadro<sup>449</sup>. Los *Episodios Nacionales* son citados expresamente en dos cuadros, *Inés* de Florit y Arizcun<sup>450</sup> y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Jiménez Nicanor<sup>451</sup>.

Una de las poesías de Fray Luis de León sobre la “la pérdida de España”, *Profecía del Tajo*, será utilizada como argumento de un cuadro de historia en dos ocasiones: *La profecía del Tajo* de Torrás y Armengol<sup>452</sup> y *La profecía del Tajo* de García Martínez<sup>453</sup>.

También en dos ocasiones serán llevados al lienzo asuntos inspirados en poemas de Núñez de Arce: *La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)* de Nicolau

<sup>440</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>441</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>442</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>443</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>446</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>447</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> Por ejemplo Federico Jiménez Nicanor en *Manuela Sancho*, y Álvarez Dumont en *Defensa del púlpito en la iglesia de San Agustín*, presentados ambos a la Exposición de 1887.

<sup>450</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>451</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>452</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>453</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.



Cutanda<sup>454</sup>; y *Paisaje del poema El Vértigo de Nuñez de Arce* de Francisco Mas Carrasco<sup>455</sup>.

Algunos escritores no españoles, pero incorporados al acervo español como parte de la común tradición cultural europea, fenómeno al que se hará referencia más detenida en su momento, serán citados frecuentemente como argumento de cuadros de historia. Es el caso particularmente de Shakespeare, Goethe y Dante.

Shakespeare, el autor no español más frecuentemente utilizado como fuente de los cuadros de historia, comienza a serlo en fechas muy tardías, pues hay que esperar hasta la Restauración para encontrarnos con el primer argumento shakespeariano, *Otelo y Desdémona* de Ramón Rodríguez<sup>456</sup>. Después los cuadros sobre obras de Shakespeare se suceden: Nin y Tudó, *El entierro de Ofelia*<sup>457</sup>; Luna Novicio, *Muerte de Cleopatra*, del que, a pesar de que el Catálogo cita las *Vidas Paralelas* de Plutarco<sup>458</sup>, el crítico Ibáñez Abellán opina que se inspira directamente en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare; Muñoz Degrain, *Otelo y Desdémona*<sup>459</sup>; Casado del Alisal, *Ofelia*<sup>460</sup>; Ibaseta Barreda, *Romeo y Julieta*<sup>461</sup>; Sánchez Barbudo, *Hamlet (última escena)*<sup>462</sup>; Muñoz Degrain, *Otelo*<sup>463</sup>; el mismo Muñoz Degrain, *Desdémona*<sup>464</sup>; y Cristóbal Piza, *Otelo y Desdémona*<sup>465</sup>.

El *Fausto* de Goethe es la obra literaria no española más frecuentemente citada: *Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre en la noche del sábado, iluminados por un fuego fatuo* de Francés Llamazares<sup>466</sup>; *Serenata de Fausto y Duelo de Fausto y Valentín*, cuadros ambos de Latorre y Rodrigo<sup>467</sup>; *Margarita delante del espejo* de Domínguez<sup>468</sup>; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Dióscoro de la Puebla<sup>469</sup>; *Aparición de Mefistófeles* de Enrique Blay<sup>470</sup>; *Margarita* de

---

454 *Ibidem*.

455 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

456 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

457 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

458 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

459 *Ibidem*.

460 Adquirido por el Estado en 1885.

461 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

462 *Ibidem*.

463 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

464 *Ibidem*.

465 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

466 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

467 *Ibidem*.

468 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

469 *Ibidem*.

470 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

Llorente Merino<sup>471</sup>; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Blanco Corís<sup>472</sup>; *Noche de la Walpurgis* de Barbasán Cagueruela<sup>473</sup>; *Fausto y Margarita en la prisión* de Hernández Amores<sup>474</sup>; *Aparición de Margarita* de Pozo<sup>475</sup>; y *Doctor Fausto* de Hernández Nájera<sup>476</sup>.

*La Divina Comedia* de Dante aparece también citada de forma habitual como fuente por los pintores de historia, y este caso desde fechas muy tempranas, recordemos que ya en el grabado del *El Artista* sobre el pintor de "ogaño"<sup>477</sup> uno de los libros que figuran en el anaquel de la pared del fondo tiene escrito en el lomo el nombre del escritor italiano.: *Semiramis en el infierno de Dante* de Casado del Alisal, inspirado en dos versos del Canto V<sup>478</sup>; *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia<sup>479</sup>; *Paolo y Francesca de Rimini* de Díaz Carreño<sup>480</sup>; *Paolo y Francesca* de Antonio Gisbert<sup>481</sup>; *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!* de Joaquín Espalter<sup>482</sup>; *El Infierno* de Araujo Ruano<sup>483</sup>; *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca* de Durán de Cottes<sup>484</sup>; y *El Aqueronte (Infierno de Dante)* de Félix Resurrección Hidalgo<sup>485</sup>.

Más problemático resulta el caso del *Gil Blas de Santillana* de Le Sage, un autor no español, pero cuyo frecuente uso como fuente por los pintores de historia parece obedecer a una especie de nacionalización de la obra, por otra parte una de las imágenes más estereotipadas y folklóricas de la España del siglo XVII que puedan darse. Esta nacionalización de la novela de Le Sage fue especialmente activa durante el periodo isabelino, que monopoliza todas las referencias a este autor, cuando parecen echarse las bases de lo más castizo de la conciencia nacional española. Se refieren explícitamente al *Gil Blas*: Ferrán Bayona, *Entrevista en una posada de Salamanca de Doña Aurora de Guzmán con D. Luis Pacheco*<sup>486</sup>; Vélez

---

471 *Ibidem.*

472 *Ibidem.*

473 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

474 *Ibidem.*

475 *Ibidem.*

476 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

477 *El Artista*, II, 1836, p. 108.

478 Exposición Nacional de 1860. *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

479 *Ibidem.*

480 Exposición Nacional de 1866. *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

481 Exposición Nacional de 1871. *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

482 Exposición Nacional de 1876. *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

483 Exposición Nacional de 1887. *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

484 Exposición Nacional de 1890. *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

485 Exposición Internacional de 1892. *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

486 Exposición Nacional de 1864. *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

Carmona, *Un pasaje de Gil Blas de Santillana*<sup>487</sup>; López Pascual, en dos ocasiones, *Presentación de Gil Blas de Santillana a la vieja Leonarda por el Capitán Rolando y otro de los bandidos en la cueva*<sup>488</sup> y *Presentación de Gil Blas en casa del poeta Núñez*<sup>489</sup>; Sánchez Díaz, *Asunto de Gil Blas de Santillana*<sup>490</sup>; Manuel Garay, *Gil Blas en casa del arzobispo de Granada*<sup>491</sup>; Moreno Carbonero, *Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros*<sup>492</sup>; y Campesino Mingo, *Visita de Gil Blas de Santillana al poeta Núñez*<sup>493</sup>.

Son varios los autores literarios citados de forma más episódica. En dos ocasiones lo son Virgilio y Calderón. El primero con un cuadro inspirado en las *Églogas*, *Virgilio* de Soriano Murillo<sup>494</sup>, y otro en la *Eneida*, *Metabo* de Dioscoro Teófilo de la Puebla<sup>495</sup>. El segundo con *Calderón* de Carlos López, inspirado en *El alcalde de Zalamea*<sup>496</sup>, y *La hija del aire* de Puebla, inspirado en la obra teatral omónima<sup>497</sup>. En una sola ocasión lo son: Hartzenbusch, *Los Amantes de Teruel*, *Los Amantes de Teruel* de García Martínez<sup>498</sup>; Rosalía de Castro, *Cantares*, *Rosiña* de Guisasola y Lasala<sup>499</sup>; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, *La primera hazaña del Cid* de Vicens Cots<sup>500</sup>; Balaguer, *Safo*, cuadro del mismo título de Carbonell<sup>501</sup>; Bulwer Lynton, *Los últimos días de Pompeya*, *La belleza feliz y la esclava ciega* de Luna Novicio<sup>502</sup>; Chateaubriand, *Les Martyrs*, *Eudose et Cymodocée dans l'amphiteatre* de Bermudo Mateos<sup>503</sup>; Ulloa, *Raquel*, *La judía de Toledo* de Manuel Picolo<sup>504</sup>; Narciso Serra, *El loco de la buhardilla*, *Lope de Vega en el cementerio* de José Uría<sup>505</sup>; Echegaray, *En el seno de la muerte* de Gómez Salvador<sup>506</sup>; *Lazarillo de Tormes*,

---

487 *Ibidem*.

488 Exposición Nacional de 1866. *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

489 *Ibidem*.

490 *Ibidem*.

491 Exposición Nacional de 1871. *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

492 *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

493 *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

494 Figuró en la Exposición de la Academia de 1851.

495 Exposición Nacional de 1862. *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

496 *Ibidem*.

497 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

498 *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

499 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

500 *Ibidem*.

501 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

502 *Ibidem*.

503 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

504 *Ibidem*.

505 *Ibidem*.

506 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

*Lazarillo de Tormes* de Santamaría y Pizarro<sup>507</sup>; Pereda, *Sotileza*, *El joven Antonio de Rivadeo* de Ardanal<sup>508</sup>; y Alarcón *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón* de José Moreno Carbonero<sup>509</sup>.

Esto por lo que se refiere a las fuentes explícitamente citadas por el autor del cuadro y que formarían la referencia básica, pero de hecho, y dependiendo del afán verista del pintor, aquéllas pueden multiplicarse en una misma obra. Así sabemos que Rosales pidió a Martínez Pedrosa que hablase con Villoslada para pedirle información histórica mientras trabajaba en *Doña Blanca de Navarra entregada al capital de Buch*, quejándose de que las obras que ha consultado -los *Anales* de Zurita, de Aleson y de Nebrija- son demasiado generales<sup>510</sup>. Es de suponer que el caso no fuera único.

Hay obras que, aunque no citadas, estuvieron gravitando continuamente sobre la pintura de historia decimonónica. Particularmente la *Iconografía Española* de Carderera y Solano<sup>511</sup>, con un repertorio de retratos de personajes del pasado que fue muy usado por los pintores de historia a la hora de representar personas concretas en sus cuadros. De hecho, aquellas figuras históricas cuya fisonomía se había conservado a través de cuadros contemporáneos, prácticamente todos a partir del siglo XVI, se suelen representar con una fidelidad rigurosa<sup>512</sup>, lo que produce ese curioso fenómeno de que los cuadros de historia aparezcan con la misma cara y vestidos de la misma forma en todos los cuadros y por todos los pintores, incluso en aquellos casos en que no se conservaban retratos de su época.

Lo mismo cabría decir de las revistas ilustradas -*Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*...-, que, como recuerda Reyero, "abundan en referencias históricas"<sup>513</sup> y, sobre todo, generan todo un código interpretativo sobre los diferentes sucesos históricos desde una perspectiva contemporánea.

Uno de los casos más llamativos sobre la multiplicación de fuentes es el de la Guerra de la Independencia, que contó desde muy pronto con una amplia bibliografía, tanto general -*Historia*

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>509</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>510</sup> ROSALES, carta a Martínez Pedrosa fechada en Roma el 24 de Enero de 1863. Reproducida por PARDO CANALÍS, E., "Textos: Rosales" *Revista de Ideas Estéticas*, 121,1973.

<sup>511</sup> CARDERERA SOLANO, V., *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVI, copiados de los originales*. Madrid, 1855-1864, 2 vols.

<sup>512</sup> Aunque esto no sea así en todos los casos, Emilio Sala, por poner un ejemplo, en *La expulsión de los judíos retrató a su hermana en el papel de Isabel la Católica*.

<sup>513</sup> REYERO, C., *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989, p.39.

del levantamiento, guerra y revolución de España de Toreno<sup>514</sup>- como centrada en determinados sucesos históricos, entre los que resaltan especialmente los dos sitios de Zaragoza, con una amplísima bibliografía, no sólo nacional<sup>515</sup> -Alcalde Ibiecha, *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*<sup>516</sup>- sino también extranjera -Vaughan, Ch.R., *Narrative of the Siege of Zaragoza*, Londres, 1809; Lejeune, J.B., *Sieges de Saragosse*, París, 1840, etc.- A las que habría que añadir las orales, incluidas las de muchos protagonistas: hay que recordar que la propia Agustina de Aragón, por poner sólo un ejemplo, convertida en principal publicista de sus hazañas, no murió hasta 1858, y que Manuela Sancho no lo haría hasta cinco años más tarde. Y las fuentes gráficas, ya que las primeras ilustraciones de la guerra son contemporáneas de los sucesos relatados. Ahí está el ejemplo de Goya, tanto en sus cuadros sobre el Dos de mayo madrileño como en sus grabados sobre *Los Desastres de la guerra*, inspirados algunos en los sucesos de Zaragoza<sup>517</sup>, que, aunque no gozó de especial predilección por parte de la academizante pintura de historia, estaba presente como una de las imágenes "verdaderas" de la guerra, cosa importante si tenemos en cuenta la importancia concedida a la verosimilitud en este tipo de pintura. Pero no fue el único, desde muy pronto comenzaron a difundirse imágenes de diferentes episodios de la Guerra de la Independencia -grabados<sup>518</sup>, estampas...-, de forma que, como recuerda Condor Orduña, a propósito del Dos de Mayo madrileño, muchos de los cuadros posteriores resultan en muchos casos:

una "reinterpretación" de obras más primitivas, realizadas casi a la vista del suceso o con información muy directa, en ocasiones estampas de carácter popular y amplia difusión<sup>519</sup>.

Sólo añadir que eso ocurre no sólo por lo que se refiere al Dos de Mayo.

Queda una última fuente a considerar, el lugar donde los hechos históricos tuvieron lugar, el marco geográfico. Un número significativo de cuadros reproducen fielmente el escenario donde acaecieron los episodios en ellos narrados, fruto, sin duda, de un minucioso estudio previo por parte del pintor. A pesar del marcado carácter de pintura de estudio de este género, es evidente que el afán por el verismo de la reconstrucción llevó a muchos pintores a tomar

<sup>514</sup> TORENO, Conde de. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, 5 volúmenes, Madrid, 1835.

<sup>515</sup> Para la bibliografía zaragozana del XIX sobre los asedios de Zaragoza, RUIZ LASALA, I., *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*, Zaragoza, 1977; para la española en general *Catálogo de la Exposición Zaragoza y los Sitios*, Zaragoza, 1982, pp. 52-53.

<sup>516</sup> Madrid, 1830, 3 volúmenes.

<sup>517</sup> Especialmente el nº 7, *¡Qué valor!*, tomado de un dibujo sobre Agustina de Aragón.

<sup>518</sup> Entre estos merece especial mención, tanto por su cercanía a los hechos (se publicó en Cádiz en 1808) como por su amplia difusión, la serie sobre el primer sitio de Zaragoza de Juan Gálvez y Fernando Brambila.

<sup>519</sup> CONDOR ORDUÑA, M., "El Dos de Mayo madrileño de 1808, en la pintura de historia", *Villa de Madrid*, Madrid, 88, 1986, p. 39.

apuntes del natural para conseguir una mayor verosimilitud en sus pinturas. En el ya citado *Manual del pintor de historia* se aconseja que:

debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar de la escena; y si en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho<sup>520</sup>.

En algunos casos se llega por este camino al desarrollo de una auténtica pintura de paisaje, aunque sería interesante ver hasta qué punto no se inventa, también, un determinado paisaje nacional. Invención de un paisaje nacional que llegaría a su máximo esplendor con los noventayochistas y su extrapolación del paisaje de Castilla como el paisaje de España<sup>521</sup>; pero no sólo, ahí está el paisaje romántico que inventa otro paisaje nacional.

## 2.2. LA INFLUENCIA DE LA PINTURA DE HISTORIA EN EL SIGLO XIX.

Hablar de la influencia de la pintura de historia significa, en esencia, comprobar hasta que punto ésta cumplió su objetivo propagandístico como generadora de una identidad nacional o, planteado desde otra perspectiva, cuál fue su grado de difusión real en el momento del nacimiento de la sociedad de masas. Si nos atenemos a la fobia con la que el regeneracionismo finisecular se enfrentó a la pintura de historia<sup>522</sup>, no cabe ninguna duda de que su influencia en la modelación de una determinada visión de España y lo español debió de ser profunda, o al menos eso pensaban los regeneracionistas, quienes la convirtieron en la auténtica bestia negra de una imagen de España, acartonada e irreal, que era necesario erradicar para siempre. Por tomar el ejemplo de uno de sus más conspicuos representantes, Costa, en *Crisis política de España. Doble llave al sepulcro del Cid*, título ya significativo en el que aparece uno de los personajes favoritos de los pintores de historia, podemos leer:

Desechemos esos grandes nombres: Sagunto, Numancia, Otumba, Lepanto, con que se envenena nuestra juventud en las escuelas, y pasémosles una esponja<sup>523</sup>.

<sup>520</sup> MENDOZA, F. de. *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, o. cit., p.32.

<sup>521</sup> En el caso del paisaje noventayochista el asunto es incluso más complejo ya que su reivindicación y reinterpretación del paisaje castellano se convierte en símbolo metafísico de la esencia y el destino de la nación, su éxito ideológico-simbólico fue tal que todavía hoy "la imagen" del paisaje español sigue siendo la dibujada por los hombres del 98. Sobre el paisaje de la Generación del 98 y su importancia posterior, PENA, C., *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, 1983. Son también interesantes las páginas que dedica este tema Francisco Calvo Serraller en su libro *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, pp. 46-51).

<sup>522</sup> No fueron los únicos, conocidas son también las diatribas, virulentas, como todas las suyas, de Unamuno, para quien este género era poco más o menos que el símbolo de todo lo que de negativo y acartonado tenía la cultura decimonónica española

<sup>523</sup> COSTA, J., *Crisis política de España. Doble llave al sepulcro del Cid*, Madrid, 1914, p. 126.

“Esos grandes nombres” son los mismos que durante medio siglo la pintura de historia había elevado a paradigma de la imagen y el ser de España.

Hay que partir de una constatación previa: “pintura y música fueron, como es sabido, las dos artes románticas por excelencia”<sup>524</sup>. Esta hegemonía de la pintura<sup>525</sup> facilitará enormemente su difusión entre un público relativamente amplio, de forma que las polémicas sobre determinadas obras o determinados pintores tenían una importancia mucho mayor de la que hoy nos podemos suponer, implicando a personajes alejados de los círculos artísticos y adquiriendo en muchos casos un marcado carácter político.

El punto central de todo el proceso son las Exposiciones Nacionales. El año 1853 el gobierno de Isabel II había decidido crear, con carácter bienal, una Exposición Nacional de Bellas Artes, en sustitución de los distintos certámenes públicos que se venían celebrando en academias y sociedades artísticas, principalmente el anual de la Academia de San Fernando y el del Liceo Artístico y Literario<sup>526</sup>, con la finalidad de promocionar a los artistas jóvenes<sup>527</sup>. La decadencia en la que había caído el concurso de la primera -la última distribución solemne de premios había tenido lugar en 1832- y el deseo de regenerar la práctica de las Bellas Artes están detrás de esta iniciativa que no tendría plasmación práctica hasta tres años más tarde, en 1856, fecha en que tuvo lugar la primera Exposición Nacional de Bellas Artes en España.

---

<sup>524</sup> PAZ, A. de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, 1992, p.128.

<sup>525</sup> Resulta significativo a este respecto que la música, la otra gran forma de expresión romántica, posea también durante el siglo XIX un marcado carácter “nacionalista” y que los grandes compositores románticos recurran frecuentemente a temas nacionales. Esto por no hablar de la ópera, cuyo carácter nacional es aún más claro.

<sup>526</sup> Se puede considerar el primero como un antecedente directo de las Exposiciones Nacionales ya que, aunque no convocado directamente por el Estado, su organización competía a un organismo de indudable carácter oficial como era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>527</sup> Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se instituyen por Real Decreto de 28 de diciembre de 1853, en el que se fijan también las normas sobre participación, jurado y premios. Así se establece que: la admisión estará abierta tanto a artistas nacionales como extranjeros, en el caso de estos últimos siempre que hubiesen realizado sus obras en España, debiendo ser autores vivos, o muertos con posterioridad a la última Nacional celebrada; cada artista podría exponer un máximo de tres obras (art. 2º); el jurado se compondrá por individuos de la Academia de San Fernando, elegidos por ella misma, a los que el gobierno podría añadir seis más; los premios consistirían en medallas de primera, segunda y tercera clase, divididas en secciones (pintura, escultura y arquitectura); la sección de pintura podía otorgar dos medallas de primera clase, cuatro de segunda y seis de tercera, mientras que el resto de las secciones tenía derecho a un número menor (art. 4); para obras de especial calidad se podía conceder una única medalla de honor a cuyo efecto debían reunirse los jurados de las tres secciones (art. 6); los artistas que consiguiesen medalla de primera clase en dos exposiciones serían nombrados Caballero, Comendador Ordinario o Comendador de número, de la Orden de Carlos III, sucesivamente; la Academia tenía la prerrogativa de elevar una lista al gobierno con las obras que considerase debían ser adquiridas por el Estado (Gaceta de Madrid del 12 de enero, 1857). El Reglamento publicado en la Gaceta de Madrid del 13 de mayo de 1854, regulando el funcionamiento de las exposiciones, establece, entre otras cosas, que el jurado de la sección de pintura constaría de seis miembros y los de las otras dos secciones de cinco.

Para entender en su justa medida el significado de las Exposiciones Nacionales en el arte español del XIX hay que comenzar por enfrentarse a un fantasma historiográfico: el del triunfo, dentro de los parámetros de una economía burguesa, del mercado como elemento regulador de la producción artística. Algo que, así enunciado, es sencillamente falso para la mayor parte, sino todo, el siglo XIX español. Es cierto que para el pintor español del siglo XIX el paso de una sociedad de Antiguo Régimen a una sociedad burguesa, con lo que esto supone -fin de la monarquía absoluta, desamortización, abolición de los mayorazgos, ...-, significó el fin del tradicional sistema de patronazgo sobre el que había descansado la producción de obras de arte en la península al menos desde los albores del Renacimiento; el fin del artista que produce por encargo para alguno de los grupos hegemónicos de la sociedad del Antiguo Régimen: Iglesia, Nobleza y Corona. Algo de lo que, por supuesto, fueron muy conscientes todos los que, con uno u otro motivo, se ocuparon de las condiciones del trabajo artístico en la España del XIX:

Ahora bien: ¿cual de estas tres fuentes del estímulo artístico existe? Las ordenes religiosas han desaparecido; las iglesias catedrales han perdido sus bienes; el clero está reducido a la pobreza; y lo que es peor, el sentimiento religioso, si no se halla de todo punto extinguido, aparece miserablemente debilitado. La nobleza yace en lastimosa postración; sus rentas se fraccionan cada día; su importancia política fenece. El trono no es ya una sombra de lo que fue en la época de la que tratamos: hombres que tienen por especulación lucrativa los esfuerzos de pintores y escultores y que se duelen del poco oro que se les da alguna vez en recompensa, administran el patrimonio de Carlos V y Felipe II: los artistas aunque honrados personalmente por los reyes, se arrastran en la antesala de los palaciegos, que sin el aliento generoso de los magnates de otros días, se complacen a menudo en humillarlos; malgastando los tesoros de amor y de patriotismo de nuestros reyes, los hacen desgraciadamente estériles para las artes y para las verdaderas glorias españolas (...). Sin duda los gobiernos de los últimos años han reconocido esta verdad; y, acaso por merecer el nombre de ilustrados, o ya por imitar lo que se hace en otras naciones, han procurado abrir esa manera de palenque, a que se ha dado el título de *Exposición de Bellas Artes*.<sup>528</sup>

Pero el final del patronazgo monárquico-eclesiástico-nobiliario no supone, necesariamente, y desde luego no lo supuso en el caso español, el triunfo del mercado como regulador de la vida artística. Es más, me atrevería a afirmar que el pintor español del siglo XIX, y me estoy refiriendo al pintor de un cierto prestigio, no pinta, o al menos no de forma prioritaria, para el mercado, pinta por y para el Estado, tal como por otra parte deja claramente entrever Amador de los Ríos al final de la cita anterior. Pinta para el Estado, bien porque la mayor parte de su vida transcurre bajo la tutela de éste -becas, pensiones, cargos administrativos...-; o bien porque, de forma más directa, es el Estado -en este sentido el heredero en la función de mecenazgo de Corona, Iglesia y Nobleza- el principal comprador de pintura, y particularmente pintura de historia. Fenómeno este último que explicaría el que una pintura tan escasamente comercial como la de género histórico llegara a convertirse para muchos pintores en una forma de supervivencia económica:

<sup>528</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Exposición de Bellas Artes". *Revista Peninsular*. I. 1856. p. 548.



Nosotros no somos enemigos en pintura del género histórico, antes bien creemos que una de las más nobles misiones del arte, es ilustrar los gloriosos hechos, y guardar la memoria de los grandes hombres con que se enorgullece la patria; pero a contar de algún tiempo a esta parte, venimos notando en nuestros artistas un afán tan exagerado a pintar historia a todo propósito, que hemos llegado a temer los impulse en este camino una falsa creencia. La de que sólo se remuneran y adquieren los cuadros históricos<sup>529</sup>.

Algo que difícilmente se hubiese podido llegar a producir en un campo artístico regido por el mercado ya que, en este caso, no habrían sido precisamente las grandes composiciones históricas las favorecidas por la demanda de los compradores. Y es que no existe un mercado de arte en sentido estricto<sup>530</sup>, existe un simulacro de mercado de arte, mediatizado y monopolizado por las instituciones estatales, falso tanto por parte de los productores -la Academia funciona como una especie de gremio medieval y los pintores, a través de un complicado sistema de becas, cargos administrativos, etc., dependen para su sustento no tanto de la venta de cuadros como de sus relaciones con el aparato burocrático administrativo estatal- como de la de los consumidores -hay un monopolio real por parte del Estado, principal y, en algunos géneros, caso de la pintura de historia, único comprador y que actúa con criterios bastante, sino completamente, alejados de la racionalidad económica<sup>531</sup>-. Situación expuesta con claridad meridiana por la crítica contemporánea:

Sin la protección inmediata del gobierno no puede subsistir con decoro en España un artista por grande que sea su mérito. Verdad amarga, pero innegable, y que con vergüenza tenemos todos que confesar (...). El gobierno, o por mejor decir, el poder real, es en España hace mucho tiempo el paño de lágrimas de los artistas, de los poetas, de todos los hombres de genio; más diremos: a no ser por él todos ellos tendrían que dejar el arte por la oficina, o abandonar su patria o vivir en ella miserablemente. Ser artista o sabio a secas y no recibir sueldo del gobierno, es imposible en España al que no tiene bienes de fortuna<sup>532</sup>;

en España donde la aristocracia de la sangre y del dinero no comprende la ostentosa vanidad de proteger las letras y las artes.... en Madrid, centro de la moda y de todos los lujos, donde un ricacho establece casa y adorna sus salas con algunas litografías iluminadas contenidas en sendos marcos dorados, y dice orgulloso que tiene muchos cuadros.... ¿para quién pues, pinta el artista? ¿A donde

<sup>529</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 16 de octubre de 1862.

<sup>530</sup> Esto no significa, por supuesto, negar de forma absoluta la existencia de un mercado de arte, aunque más que de mercado de arte habría que hablar de comercio de piezas artísticas. Existe un mercado privado relativamente boyante de pintura de retratos, miniaturas, escenas de género, etc. Pero su peso, tanto económico como de repercusión cultural, es mínimo si se compara con la gran pintura tutelada por el Estado. Lo que marca el triunfo de un pintor no son sus ventas a clientes privados sino sus éxitos administrativos y la compra de su obra por las instituciones públicas. Para un panorama general sobre el mecenazgo no estatal en el arte español del siglo XIX, véase *VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988, dedicado al problema del mecenazgo en el arte español (las comunicaciones correspondientes al siglo XIX en pp. 589-714).

<sup>531</sup> Sería interesante ver hasta que punto eso no es extrapolable a otros campos de la vida económica; hasta que punto el triunfo pleno de una economía de mercado en la España del XIX es una mera ficción historiográfica; y hasta que punto la pervivencia de estructuras sociales de tipo clientelar, capaces de monopolizar el poder del Estado, no convirtieron el mercado como forma de organización económica en un mero simulacro que venfa a legitimar formas de apropiación de excedentes económicos que poco o nada tenían que ver con el mercado en sentido estricto.

<sup>532</sup> OCHOA, E. de, "De los artistas españoles", *Semanario Pintoresco Español*, 1836, p. 27.

van a parar todas esas bellas telas acumuladas en la Trinidad? ¿Qué móvil conduce el pincel de tantos jóvenes cuyos nombres no eran conocidos hace media docena de años? (...). En España, como generalmente en los países de raza latina, la acción particular es nula, la acción del gobierno lo es todo<sup>533</sup>;

aquí en España, que tenemos el presupuesto más recargado de Europa para el profesorado de Bellas Artes, en el que hay que arrimarse para tener una honrosa vejez, y al que todos tienden a llegar cuando el bien de la nación y el de las Artes pidiera que los 12 o 14.000 discípulos que en España las estudian, estudiasen la mayor parte la agricultura que nadie aprende y nadie profundiza. El gobierno, *que es el productor y tiene que ser cuasi el solo consumidor*; el gobierno que costea tres millones anuales para el profesorado solo de Bellas Artes, y medio millón para la adquisición de obras<sup>534</sup>;

Los españoles por desgracia no sienten la necesidad del arte, y la consecuencia es que la pintura sea exclusivamente oficial, y el género que mejor se adapta a ella, el histórico<sup>535</sup>;

En lo tocante al agasajo y a la emulación honrosa que determina, la verdad es que aquí casi todo lo hace el Estado, pues en el círculo de los particulares, son pocos los que hacen por el arte lo que éste necesita para sus legítimos medros. Artistas hay, artistas habría en abundancia, á poco que se quisiera; en cambio me parece que los Mecenas y compradores de obras artísticas, figuran en una deplorable minoría, entre nosotros<sup>536</sup>;

Es preciso, pues, que ya que por razones históricas que no es ocasión de discutir ahora, el Estado ejerce en España indebidamente la soberanía más completa en la dirección y organización del arte, en la creación de Exposiciones de Bellas Artes y en el juicio de sus obras y en la enseñanza artística de la juventud, cuide con verdadera solicitud este ramo [el resto del artículo continúa deplorando esta dependencia del arte y los artistas del Estado]<sup>537</sup>...

La idea, dentro de los postulados del más estricto liberalismo económico, de que la verdad del arte y su integración en la sociedad habría que buscarla en el libre intercambio entre artistas y público, gozó de muy escaso predicamento en la sociedad española del XIX, al menos en la práctica, tal como prueba el hecho de que toda la vida artística del XIX girase en torno a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, no sólo organizadas y mantenidas por el Estado, sino también en las que el Estado era el principal comprador<sup>538</sup>. Una de las escasas excepciones

<sup>533</sup> ARISTIPO, "Exposición de Bellas Artes", *El Constitucional*, 11 de octubre de 1860.

<sup>534</sup> GALOFRE, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Libertad*, 12 de enero de 1865.

<sup>535</sup> MELIDA, D.E., "Vida y obra de Víctor Manzano", *El Arte en España*, V, 1866, p. 128.

<sup>536</sup> TUBINO, F.M., "Exposición general de Bellas Artes", *La Academia*, III, 1878, p. 150.

<sup>537</sup> FERNÁNDEZ HIDALGO, E., "Las Bellas Artes en España. El jurado de la Exposición", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1887.

<sup>538</sup> Quizás no sea casual el que las Exposiciones Nacionales sean vistas en su origen como una continuación de los antiguos concursos de la Academia: "Señora: la gran solemnidad artística que hoy celebra alborozada la Real Academia de San Fernando, si bien no es la primera en su especie y puede considerarse como la continuación de una antigua práctica por largos años suspendida, se presenta sin embargo acompañada de tales circunstancias, que bien puede asegurarse que formará época en los fastos de la historia. En efecto, Señora, una solemnidad como esta, que se reproduce brillante después de 24 años de suspensión, y que al renacer, digámoslo así, de las cenizas y del olvido, se presenta con un nuevo ser, y como revestida de una esencia distinta" ("Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año", *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857). Ese nuevo ser, nacido de las cenizas del antiguo pero con esencia distinta, sería solo la amalgama, contra natura, de las viejas Academias dieciochescas al servicio de la Corona/Estado (premios y compras estatales) y el desarrollo del mercado (las Exposiciones como mercado de arte). Puesto que en este extraño matrimonio de conveniencias el primer aspecto, en el caso

es la de Galofre<sup>539</sup>, quien, consecuente con este planteamiento, propugnó la desaparición de la Academia, a la que considera aún más dañina por depender directamente del gobierno, y de los premios en las Exposiciones Nacionales<sup>540</sup>, de forma que éstas pasasen a ser simplemente un mercado de cuadros, un lugar de intercambio entre productores artísticos y sus clientes, a ejemplo, según él, de lo que ocurría en Inglaterra:

En Inglaterra, patria de todas las libertades, no hay ni ha habido nunca premios para las Bellas Artes<sup>541</sup>.

Aunque incluso en el caso de Galofre las cosas son más complicadas de lo que parecen y, salvo su oposición a la Academia, a la que considera causa de todos los males que afligen al arte español<sup>542</sup>, sus posturas son bastante más matizadas de lo que una primera aproximación pudiera hacer suponer. Y así, por ejemplo, son frecuentes en sus artículos las llamadas a la obligación del Estado de comprar cuadros:

5º El gobierno, a mayoría de votos de todos los artistas de reputación de la corte, debiera adquirir dos cuadros de composiciones (...). Con estas obras el gobierno iría formando poco a poco un Museo Contemporáneo<sup>543</sup>.

y a la necesidad del patronazgo estatal con respecto a los artistas. Bien es cierto que algunas veces este papel del Estado se justifica para suplir la atonía compradora de la sociedad, hasta

---

de España, se impuso claramente sobre el segundo, el triunfo del mercado como regulador de la actividad artística es poco más que una ficción ideológico historiográfica.

<sup>539</sup> Al margen de Galofre, hay un temprano precedente de esta defensa de un mercado de arte privado en el que Estado fuese sólo un cliente más, en un artículo del conde de Campo Alange aparecido en la revista *El Artista* en 1835 y en el que se preconiza que la aristocracia se convierta en el principal motor del mercado artístico, (CAMPO ALANGE, conde de, "A la Aristocracia española", art. cit., pp. 25-27).

<sup>540</sup> Esto no le impedirá, dentro, como se verá un poco más adelante, de la enorme complejidad en la que se mueve el pensamiento de Galofre con respecto a las artes, propugnar la creación de premios especiales para aquellos artistas que más se hayan destacado en la continuación de la escuela española de pintura: "6º [Forma parte de un decálogo de normas por las que, según Galofre, debería regirse la celebración de una exposición de pinturas en Madrid. Estamos en los prolegómenos de lo que, posteriormente, culminaría con la creación de las Exposiciones Nacionales] Una condecoración al autor del cuadro que se acercase más a la antigua escuela española limitada a los clásicos Murillo, Velázquez y Ribera, con objeto de resucitar la escuela nacional" (GALOFRE, J., "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 21 de diciembre de 1852).

<sup>541</sup> GALOFRE, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Libertad*, 12 de enero de 1865.

<sup>542</sup> Para una aproximación a las polémicas en torno a la Academia de Bellas Artes en España en el siglo XIX, con especial atención al caso de Galofre, véase CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español", *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, pp. 40-139. Sobre las ideas de Galofre con respecto a la Academia, ver, especialmente, al margen de sus múltiples artículos en periódicos y revistas, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, 1851, donde aparece resumido lo principal de su postura; y *Respuesta de D. José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855.

<sup>543</sup> GALOFRE, J., "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 21 de diciembre de 1852. Sobre el contexto de esta cita, véase nota 535.

que ésta sea educada en la necesidad del arte; pero no lo es menos, que, en otras, esta actitud estatal aparece como algo bueno y deseable en sí. Sólo desde ésta última perspectiva, y al margen de las relaciones de amistad entre ambos, se entendería el hagiográfico artículo publicado por Galofre en *La Nación*<sup>544</sup> sobre el rey Luis de Baviera, en el que este monarca es puesto como ejemplo de lo que el poder político puede y debe hacer por las artes, y que, en definitiva, consistiría en un patronazgo tipo Antiguo Régimen, completamente alejado de ese ideal de un arte regido por el mercado propugnado por el mismo Galofre en otras ocasiones.

Es esta dependencia de la vida artística de las Exposiciones Nacionales la que mejor muestra la falta de un auténtico mercado del arte en la España del siglo XIX. Sólo a partir del momento en que un comercio especializado de productos artísticos, de una red de galerías y marchantes orientada al consumo privado, desplaza a los tradicionales sistemas de patronazgo como impulsores de la vida artística, podemos hablar de un arte regulado por el mercado. En España esta sustitución, a pesar del problema que suponía para los artistas el carácter bianual de las Exposiciones Nacionales, no se va a dar, o se va a dar de forma muy imperfecta, durante todo el siglo XIX<sup>545</sup>. La crónica ausencia de galerías especializadas -las únicas excepciones son el establecimiento de de Pedro Bosch en la Carrera de San Jerónimo de Madrid y, sobre todo, la sala Parés en la calle de Petritxot de Barcelona<sup>546</sup>, ésta última convertida en lugar casi de visita obligada para la burguesía catalana<sup>547</sup>- es una muestra palpable de la marginalidad del mercado en la vida artística española del XIX y de la dependencia de los artistas del patronazgo estatal.

Todavía a finales de siglo, cuando, por un lado, las Nacionales habían perdido ya parte de su importancia y, por otro, esta hegemonía del Estado como principal mecenas artístico comenzaba a ser puesta cada vez más en cuestión, los críticos se ven obligados a reconocer que, en el caso de España, la supervivencia del arte sigue irremediabilmente ligada al patrocinio estatal:

Para resolver de plano no hay más que un medio: la supresión del Estado en la vida del arte, la proclamación del anarquismo y el derrumbamiento de las fortalezas en el que se defienden los últimos restos del arte oficial (...). El arte por el arte, la lucha por la lucha, en vez del arte por la medalla, de la lucha por el favor (...). Aquí no existe la vida artística, y el Estado únicamente ejerce de vestal manteniendo el sagrado fuego<sup>548</sup>.

<sup>544</sup> GALOFRE, J., "Nobles Artes", *La Nación*, 20 de noviembre de 1853.

<sup>545</sup> "El comercio del arte no podía limitarse a las exposiciones, en razón de su misma periodicidad, por lo que, para asegurar su continuidad, nace el mercado especializado gracias a las galerías y los marchantes. Este fenómeno, característico del arte contemporáneo, va a tener, sin embargo, muy poca incidencia en España" (GUTIÉRREZ BURÓN, J., "El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias", *VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988, p. 629).

<sup>546</sup> Existieron además una serie de establecimientos -Platerías Martínez en Madrid, Planella en Barcelona,... que, de forma esporádica, se dedicaron también al mercado artístico.

<sup>547</sup> Posiblemente sea Barcelona, y no de forma casual, la única excepción a lo que aquí se viene afirmando.

<sup>548</sup> SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1892.

El éxito de las Nacionales, cuya celebración llegó a convertirse en un auténtico acontecimiento social<sup>549</sup>, puso en manos del Estado un importante mecanismo de control

<sup>549</sup> Como ejemplo del boato que acompañaba la celebración de las Exposiciones, véase la reseña que de la inauguración de la primera, la de 1856, hace la *Gaceta de Madrid* (de esta primera Exposición Nacional se conserva también, en el Museo Municipal de Madrid, una estampa litografiada con la distribución del premios, celebrada en el interior de la iglesia de la Trinidad, dibujada por Tomé y litografiada en el establecimiento de Martínez): "Antes de ayer domingo 18 del corriente se dignaron SS.MM. honrar con su visita la Exposición de Bellas artes que desde hoy 20 se abre al público en las galerías del Ministerio de Fomento. Un piquete del cuerpo de artillería, situado en la calle de Atocha al frente del edificio, hizo los honores debidos a SS.MM. que, acompañadas de su servidumbre, llegaron a cinco y media de la tarde. S.A.R. la Princesa de Asturias y el Srmo. Sr. Infante D. Francisco de Paula no pudieron asistir al acto por estar invitados de antemano para la función religiosa (...). SS.MM. fueron recibidos en el vestíbulo del edificio por el Excelentísimo Sr. Ministro de Fomento, en unión de los de Estado, Gracia y Justicia, Guerra y Hacienda; del Presidente, Vicepresidentes, Secretarios de las Cortes Constituyentes y varios Sres. Diputados (...), el Sr. Ministro Luxán entregó a S.M. la Reina un ramillete de mano y un ejemplar lujosamente encuadernado del catálogo de las obras presentadas á la Exposición, ofreciendo otro igual a S.M. el Rey (...), esperaban convidados al efecto y en traje de etiqueta el Cuerpo diplomático y extranjero y los Introdutores de Embajadores, Srs. Subsecretarios de los Ministerios y Directores de Fomento, el Excmo. Sr. Duque de Rivas, Presidente de la Real Academia de San Fernando, con varios Consiliarios y Directores de los estudios especiales de la misma, y Sres. Jurados de la Exposición; las Autoridades civiles y militares; Sres. Presidentes de los Tribunales Supremos; Regentes de la Audiencia de Madrid; Presidentes y directores de las Reales Academias de Ciencias, de la Española y de la Historia; Vicepresidentes del Real Consejo de Instrucción pública, del de Agricultura, Industria y Comercio, y de la Junta consultiva de Caminos, Canales y Puertos; Srs. Coroneles de los cuerpos de la guarnición; primeros comandantes de la Milicia Nacional de todas armas; Directores de las Escuelas especiales; los de varios periódicos, y los Oficiales del Ministerio de Fomento" (*Gaceta de Madrid*, 20 de mayo de 1856). La ceremonia se repetirá, con ligeras variaciones, en la apertura de la totalidad de las Exposiciones Nacionales -mismo boato, presencia de los monarcas y del gobierno...-, véase sino, para cerrar el ciclo isabelino, la reseña que 14 años más tarde hace el periódico *La Época* de la inauguración de la de 1866 -"Ayer se inauguró definitiva y solemnemente la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Un inmenso número de convidados circulaba desde las dos de la tarde por los cuatro primeros salones de la Exposición, y a las tres en punto el eco marcial de al música anunció la llegada de la real familia al paseo del Cisne. En el pórtico del edificio fueron recibidas SS. MM. y AA. por el señor duque de Valencia, presidente del Consejo, y por los ministros de Fomento, de la Gobernación, de Marina y de Estado" (F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867)-; o, ya en la Restauración, *El Correo* de la de 1881 -"A las dos y cuarto, los acordes de la Marcha real, ejecutada por la orquesta que dirigía el maestro Zubiaurre, indicó la llegada de SS.MM. y AA. (...). Formaban la regia servidumbre la marquesa de Santa Cruz, la condesa de Superunda, los jefes superiores de Palacio y los gentilhombres marqués de Salamanca y Corral, el cual tomó asiento detrás de los reyes.

A la derecha del trono tomaron asiento los ministros y las señoras de los de Estado, Marina y Gracia y Justicia, los altos empleados del ministerio de Fomento y los individuos del Jurado.

A la izquierda, los cardenales Moreno, arzobispo de Toledo, y Benavides, preconizado de Zaragoza, el Nuncio de Su Santidad y todo el cuerpo diplomático extranjero con sus señoras" ("La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 18 de mayo de 1881)-, *El Liberal* de la de 1884 -"A la puerta principal de la Exposición esperaban a los reyes, el gobierno, excepto los ministros de Estado y de la Gobernación, el director general de Obras públicas, Sr. Catalina, el jefe de negociado de Bellas Artes, Sr. Murillo, el gobernador civil, el conde de Toreno, el ministro de Fomento y el Jurado de la Exposición.

Una compañía del batallón de cazadores de Ciudad-Rodrigo con banderas y música hizo los honores de ordenanza.

Los reyes, la reina Isabel, las infantas, los duques de Montpensier, el príncipe Alfonso de Baviera, el infante D. Antonio, y la comitiva, penetraron en el lugar de la Exposición, que se encontraba lujosamente adornado"("Exposición de Bellas Artes. Inauguración", *El Liberal*, 25 de mayo de 1884)- y el mismo *El Liberal*, de la de 1890, ya en plena decadencia de las Exposiciones Nacionales, -"A las cuatro y cuarto llegaron la reina y la infanta Isabel. Las esperaban en el vestíbulo del Palacio de la Exposición el presidente del Consejo de ministros, los ministros de Fomento, Estado, Gracia y Justicia y Hacienda; el director general de Instrucción pública, Sr. Santamaría de Paredes, con todos los individuos del Jurado; el gobernador, Sr.

ideológico y artístico. El sistema era relativamente sencillo. Por una parte, los reglamentos primaban determinados géneros en perjuicio de otros, reservando siempre a la pintura de historia un lugar preeminente; por otra, la composición de los jurados, encargados de la selección de las obras y la concesión de premios, recaía siempre en personas vinculadas al mundo oficial, lo que permitía primar determinadas orientaciones: no sólo se privilegiaban los temas de historia, sino, además, determinados temas de historia. Cuando algún tema concreto era premiado, éste se convertía inmediatamente en el favorito de los pintores para futuras Exposiciones, y no sólo por el premio en sí, sino por lo que éste llevaba consigo: compra por el Estado, atención de los críticos y carrera administrativa.

Por lo que se refiere a la compra por el Estado, aunque, por diferentes motivos, no todos los cuadros premiados pasaron a formar parte de las colecciones estatales, lo habitual fue que sí, de forma que los pintores tendían a amoldar sus gustos a los del Estado, máxime cuando la inexistencia de un mercado de arte privado de una cierta entidad convertía a aquél en el principal, y casi único, comprador de las Exposiciones, en el auténtico mecenas del arte de la pintura.

Los cuadros premiados eran también, lógicamente, los que recibían una mayor atención por parte de la crítica, creando un caldo de cultivo favorable a la repetición de determinados temas y estilos.

Por último, el éxito, o fracaso, en las Exposiciones Nacionales tenía una importancia decisiva en la carrera administrativa de los pintores, tal como pone de relieve continuamente la crítica:

y de la concesión o privación de una medalla depende tal vez el porvenir de un artista (sobre todo si se halla consagrado a enseñar el arte, y cada premio le da un nuevo título para conseguir mayores ventajas en la carrera del profesorado)<sup>550</sup>.

Si a esto se agrega que las medallas producen efectos oficiales para concursos y oposiciones (...) claramente se alcanzará a todo el mundo que lo único que los expositores se proponen no es ganar nombre y gloria, sino una medalla que les adelante en la carrera.

Manera de conseguir esto: pintar un cuadro enorme. Motivo para llenar la tela: hacer un asunto histórico<sup>551</sup>.

---

Aguilera, y el subsecretario de la Gobernación Sr. Benayas" (BALSA DE LA VEGA, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 6 de mayo de 1890)-. Sobre las Exposiciones Nacionales como acontecimiento social, véase GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., pp. 702 y ss.

<sup>550</sup> CANETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 13 de diciembre de 1871.

<sup>551</sup> COMÁS BLANCO, A., "Crónica Artística", *El Correo*, 18 de mayo de 1890.

Expuesto lo que precede -acaba de hacer una prolija descripción de como son las relaciones y no el mérito de las obras lo que concede las medallas-, extrañará el lector que aún tengan prestigio las medallas entre los artistas; pero no hay que olvidar el valor representativo de las mismas.

Por haberlas obtenido, con buenas o malas artes, disfrutaban muchos artistas sendas plazas de profesores ganadas en concurso, con sueldo y beneficios iguales a los de sus colegas de las Universidades e Institutos de segunda enseñanza; por la misma razón ejecutaron otros también por concurso cuadros y estatuas para el Estado, retribuidos con relativa esplendidez; por concurso entre artistas premiados que no hayan disfrutado pensiones de número, se adjudican las pensiones de mérito para estudiar tres años en Roma, y finalmente premios en exposiciones son los títulos que abren a los artistas las puertas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>552</sup>.

Y menos mal si esas chapas honoríficas sólo sirviesen para halagar el orgullo de los agraciados -se está lamentando de la baja calidad de los cuadros premiados-: andando el tiempo pueden proporcionar cátedras con su correspondiente retribución y sus imprescindibles derechos<sup>553</sup>.

Un ejemplo claro de la importancia de las medallas en la carrera administrativa de los artistas, aunque fuera del ámbito de la pintura de historia, lo tenemos en la polémica entre los partidarios de Morera y Muñoz Degraín por la sucesión de la cátedra de Haes en paisaje, que va a girar, fundamentalmente, en torno a la categoría y condición de las medallas obtenidas por cada uno de ellos en las Exposiciones Nacionales<sup>554</sup>.

Pero las repercusiones para los pintores del éxito en las Nacionales de pintura no se limitaban al ámbito español, era entre los cuadros premiados donde se elegían los que se enviaban a las Exposiciones Internacionales de pintura<sup>555</sup>, lo que suponía para muchos pintores la única posibilidad de darse a conocer en el mercado internacional del arte<sup>556</sup>, mucho más atractivo económicamente que el español:

Los pintores pueden como San Vicente saeudir las sandalias, y atravesando pobres la frontera amanecer en París opulentos. Esta es la historia de Palmaroli, de Villegas, de Jiménez Aranda, de Román Rivera, de Raimundo Madrazo y del dibujante Urrabieta (...) hace muy poco a un joven pintor, Benlliure, se le han hecho proposiciones ventajosas: pintar dos años para una especie de Celestina del arte por 30.000 duros. ¡Dos años! ¿Le bastará a Pérez Galdós toda su vida para ganar

<sup>552</sup> CALVO, I. "La Exposición de Bellas Artes". *La Unión Católica* 14 de abril de 1890.

<sup>553</sup> MILLÁN, P. "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 9 junio de 1895.

<sup>554</sup> Incluso las medallas obtenidas en exposiciones de ámbito local van a tener también un gran peso en la carrera de los pintores decimonónicos. Así Alejandro Ferrant alegará en el concurso del año 1873 para las plazas de pensionados de mérito en la Academia de Roma haber obtenido tres primeros premios en los concursos de la Academia de Bellas Artes de Cádiz de los años 1862 -*Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*, 1864 -*Martirio de San Servando y San Germán, patronos de Cádiz*- y 1866 -*Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz*-.

<sup>555</sup> "Entre los beneficios proporcionados por los premios cabe destacar también la promoción a través de la participación en las exposiciones internacionales ya que el 90% de las obras oficiales se seleccionaban entre las premiadas en las últimas exposiciones nacionales" (GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., p. 397).

<sup>556</sup> Fueron, de hecho, muchos los pintores españoles que lograron introducirse en el boyante mercado internacional del arte y que, como consecuencia, abandonaron casi por completo el mercado nacional, incluidas las Exposiciones Nacionales, en las que, sin embargo, la mayoría de ellos habían comenzado su carrera, en muchos con algún cuadro de historia. Para un buen ejemplo de este fenómeno, véase lo escrito por Gracia Beneyto a propósito del valenciano Francisco Domingo (GRACIA BENEYTO, C., "Francisco Domingo y el mercado de la "High class painting", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 130-139).

otro tanto con la pluma? Y esto no es más que empezar; acaso Benlliure llegue también como Villegas a cobrar 30.000 duros por un solo cuadro<sup>557</sup>.

La vida del pintor del siglo XIX estaba completamente supeditada a su éxito o fracaso en la Exposiciones Nacionales<sup>558</sup>, y era el Estado el que, directa o indirectamente, controlaba éstas, tanto por lo que se refiere a la propia admisión de las obras, como a la concesión de premios y, sobre todo, a la compra del cuadro por la administración, lo que en un mercado de arte tan raquífico como el español del siglo diecinueve era tanto como decir la propia supervivencia del pintor<sup>559</sup>. La única duda que cabe con respecto a esto sería sobre el primer

<sup>557</sup> BLANCO ASENIJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

<sup>558</sup> Un buen ejemplo de la importancia de las Exposiciones Nacionales de Pintura en la vida artística, y social, española del siglo XIX nos lo da un artículo aparecido en el periódico *La Constitución*, a propósito de la de 1871, que, debido a la inestable situación política, había roto el habitual ritmo bianual de de estos certámenes ya la de 1866 tuvo que retrasarse a 1867, la de 1868 no se celebró y la de 1870 se pospuso a 1871: "No fue pequeña la impresión causada por la Gaceta cuando desde sus columnas nos anunció el gobierno que se verificaría al fin este año una Exposición de pinturas (...). Desde ese día, la conversación general de la villa de Madrid varió radicalmente en su firma y en su fondo. A la política palpitante, a las intrigas de bastidores, como algunos llaman a los cabildos del salón de conferencias (...) sustituyó la conversaciones sobre maestros artistas, los trabajos presentados en otras Exposiciones, los premios conquistados (...). En vez de preguntar si ganan los radicales y pierden los conservadores, si suben los demócratas y se hunden los internacionalistas, si harán las elecciones los conservadores y no vendrá ningún federal (...); en vez de todas estas cosas (...) no se habla de otra cosa que de la Exposición de pinturas y del mérito de sus cuadros. A los nombres de los políticos, que casi todo Madrid conoce, siquiera sea por lo de que de ellos se ocupa la prensa, han remplazado los nombres de los artistas ¿Qué presentará Gisbert, el autor de los Comuneros, se preguntan todos? ¿Qué Casado, que hizo el cuadro de los Carvajales emplazando a Fernando IV? ¿Qué Puebla, que, joven aun y pensionado en Roma, nos sorprendió con su magnífico cuadro el desembarco de Colón, premiado con medalla de primera clase? ¿Qué Palmaroli, Mercader, Rosales, Vera y otros muchos de quienes tenemos tan gratos recuerdos por los cuadros de la capilla Sixtina, la translación de San Francisco, testamento de Isabel la Católica, entierro de San Lorenzo, etc., etc.? (...) ¿Qué cuadros se presentarán que conmemoren alguno de los infinitos hechos de nuestra querida España, que fueron una gloria del pasado y una admiración del presente?" (GONZÁLEZ ARACO, M., "Bellas Artes. Juicio Crítico de la Exposición", *La Constitución*, 20 de octubre de 1871).

<sup>559</sup> Esto nos llevaría a un análisis de la composición de los jurados y la influencia de la administración en la aceptación de obras y la concesión de premios, algo que nos alejaría demasiado del tema que estamos tratando. Sin entrar en mayores precisiones, sí llamar la atención sobre el hecho de que las Exposiciones Nacionales eran convocadas directamente por el Estado, quien elaboraba también los reglamentos por los que éstas se regían; que el primero de estos, publicado en la Gaceta de Madrid el 13 de mayo de 1854, establecía que los 24 miembros del jurado fuesen académicos, 19 por elección y 5 natos, por sus cargos dentro de la Academia, convirtiendo a ésta, cuyo carácter oficial era más que evidente, en la única autoridad en la concesión de premios y elaboración de listas de obras a adquirir; que en la siguiente Exposición, la de 1858, la Academia pierde este monopolio, pero es el aparato más puramente administrativo del Estado quien pasa a controlar y organizar las Exposiciones, pues en el Reglamento de ese año se establece que el presidente del jurado sea el Director General de Instrucción Pública y el secretario el Jefe del Negociado de Bellas Artes; que esta presencia de la administración del Estado se va a mantener en las exposiciones posteriores, a pesar de los cambios en otros aspectos (presencia de los artistas en los jurados, 2/3 de los miembros a partir de 1864, creación de comisiones paritarias entre expositores y jurados para admisión y colocación de obras, etc.), o, incluso, aumentar, ya que a partir de 1860 el vicepresidente del jurado lo nombra también la administración y en la de 1864 (art. 10 del Reglamento) se establece que presidente, vicepresidentes y secretario sean cargos públicos (Director General de Instrucción Pública, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Director del Museo Nacional y Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respectivamente). Todo esto supone que las presiones políticas y las afinidades ideológicas debieron de tener, necesariamente, un peso decisivo en el desarrollo de las Exposiciones Nacionales. Sólo a partir del Reglamento de julio de 1886 parece producirse una cierta inflexión a favor de la profesionalización de las



punto, el de admisión de obras, en la que los jurados parecen actuar con una liberalidad extrema, al menos esa es la opinión de algunos críticos<sup>560</sup>:

Ha podido el jurado de admisión ser menos condescendiente a las mamarrachadas, y tener más caridad hacia el público que iba a recorrer las galerías<sup>561</sup>;

En Francia y en todas partes no se admite más que lo que revela alguna calidad saliente, siquiera no haya alcanzado a traspasar los diamantinos umbrales de lo bello. Aquí sucede todo lo contrario, y las dos salas a las que aludimos tienen sus paredes cubiertas de pinturas muy inferiores a las que, con marco y todo, se venden a duro en la calle de las Serpes de Sevilla ¡Cuántas aberraciones y cuántas monstruosidades, tristes las unas y asquerosas las otras! ¿Po qué procede así el Jurado? Simplemente por el egoísmo de evitar compromisos y por la falta de valor contra las súplicas y contra la influencia. Es preciso no malquistarse con nadie, y siguiendo esta práctica, puramente española, por desgracia, así vemos en nuestras oficinas públicas y hasta en nuestros centros científicos confundidos los hombres de mérito y las calabazas ambulantes, como vemos hoy en la Exposición de Bellas Artes codearse lo sublime con lo ridículo<sup>562</sup>;

A propósito del Jurado, es del caso decir que la severidad que mostró en negar el paso a los escritores [hace referencia a una agria polémica mantenida por los críticos al impedirseles el acceso los días previos a la inauguración pudiera haberlo mostrado en negarlo a muchas pinturas. En ninguna Exposición ha tenido la "escuela mamarrachista" representación más copiosa<sup>563</sup>;

No se quejarán del Jurado aquéllos que le dieron su voto. Jueces más benignos no caben, porque ¡enfadado sí han admitido disparates! ¡Cómo serían esas doscientas y pico de obras desechadas! (...) Valía más haber sido más severo en la admisión y presentar menos obras, que abrir la mano y dar paso a producciones desdichadas<sup>564</sup>;

El que en el aspecto general de las salas no haya aquel reposo y armonía que se nota en las del Museo, consiste, a mi ver, en que la benignidad de los jurados hace que figuren multitud de obras medianas, que no debieron admitir, y que no sólo perjudican a sus autores, a quienes se honra y

---

Exposiciones Nacionales: entre otras modificaciones, se establece la existencia de dos jurados: uno de admisión y colocación, dependiente de la administración, y otro de calificación, que era quien otorgaba los premios, cuyos miembros eran elegidos en su mayor parte por los propios participantes; profesionalización relativa, en la medida que la colocación de los cuadros es un aspecto importante, al menos eso parece deducirse de las continuas polémicas sobre este punto, en su éxito o fracaso. La inflexión se hace todavía más clara a partir de la Exposición de 1890, reglamento de 1889 (R.D. de 29 de agosto de 1889), en que tanto el jurado de admisión y colocación como el de calificación son elegidos por los propios pintores. En todo caso esta tendencia "profesionalizadora" sólo comienza a tener importancia ya en fechas muy tardías, a finales de siglo, y coincidiendo, significativamente, con una obvia pérdida de importancia tanto de las Exposiciones Nacionales como de la pintura de historia. (Para el funcionamiento de las Exposiciones Nacionales, además de los sucesivos Reglamentos, véanse GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., especialmente el cap. I, "Funcionamiento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", pp. 284-531; y PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948).

<sup>560</sup> Bien es cierto que estas críticas sobre la falta de criterio de los jurados de admisión sólo comienzan a volverse habituales ya en la última década del siglo, coincidiendo con una pérdida de peso de las Exposiciones Nacionales y con que, a partir del Reglamento de 1889, el Jurado de admisión era elegido por los artistas que enviaban cuadros a la Exposición. Es decir a partir del momento en que el Estado parece perder interés por el control de la vida artística.

<sup>561</sup> EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

<sup>562</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Demócrata*, 19 de mayo de 1881.

<sup>563</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3 de mayo de 1890.

<sup>564</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 3 de mayo de 1890.

estimula indebidamente con perjuicio de las obras apreciables, sino que envenenan cuanto las rodea y estragan el gusto del público (...). En ninguna parte hay la tolerancia que en España<sup>565</sup>.

la impresión general que he sacado es la de que el Jurado de admisión ha andado poco escrupuloso y con manga ancha al aceptar obras que tienen su puesto adecuado en el escaparate de las molduras; pero que de ningún modo tienen derecho a figurar en un certamen donde el relleno no hace falta para nada<sup>566</sup>.

Una tercera parte por lo menos de los cuadros expuestos no son admisibles. ¿Por qué los colocaron allí? ¿Para qué sirve el Jurado de admisión? ¿Es que se ha querido hacer un catálogo muy extenso? ¡Cuanto más hubiera valido exhibir cien obras buenas que quinientas malas!<sup>567</sup>.

la justicia exige y el arte reclama una censura enérgica a la benevolencia rayana en la licencia con que ha precedido el jurado al admitir las obras presentadas al certamen. Esta benevolencia venía ya extremándose en exposiciones anteriores, pero en esta ha llegado ya al último límite<sup>568</sup>.

Opiniones que, si tenemos en cuenta las exiguas cifras de obras rechazadas en cada Nacional, no debían de estar demasiado alejadas de la realidad. A falta de datos sobre las de 1856 y 1858, en la de 1862 fueron rechazadas 35; 109 en la de 1864, en principio, ya que, como sobraba espacio, se terminará por aceptarlas todas; ninguna en la de 1866; lo mismo en la de 1871; 30 en la de 1876; ninguna en la de 1878; 12 en la de 1881; ninguna en la de 1884; 53 en la de 1887; 242 en la de 1890, la cifra más alta de obras rechazadas y que coincide, curiosamente, con la primera Nacional en que el Jurado de admisión fue elegido por los artistas participantes, incluidos los no admitidos<sup>569</sup>; 98 en la de 1892; y 2 en la de 1895.

Se de tener en cuenta, en todo caso, que, frente a las opiniones anteriores, son también muchos los que, reconociendo la liberalidad extrema de los jurados, la aplauden, rechazando el derecho de éstos a decidir que obras deben o no ser expuestas y abogando por la libre admisión y que sea el público quien decida sobre la calidad de lo expuesto:

Hemos oído atacar duramente al Jurado de la actual Exposición por su condescendencia en recibir muchos cuadros, que según dicen, debería haber rechazado. No participamos nosotros de ese error. Creemos que en cuestión semejante el público es el mejor juez y el que acierta en todos los casos. Permitir que se expongan obras de arte no prejuzga nada; no hace más que proteger a los artistas para que, bajo el amparo del gobierno, se sometan al fallo inapelable de la opinión. Esto justifica que se admitan todos los cuadros mientras no se opongan el decoro que exigen a la vez el arte y la costumbre<sup>570</sup>.

<sup>565</sup> ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 9 de mayo de 1890.

<sup>566</sup> PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 26 de octubre de 1892.

<sup>567</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 21 de mayo de 1895.

<sup>568</sup> GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 21 de mayo de 1895.

<sup>569</sup> El art. 8 del Reglamento de 1889 establece que "Recibida una obra por el delegado del ministerio de Fomento se entregará a su autor o a su representante... una cédula electoral que acredite al autor como expositor, para tomar parte en la votación del Jurado electivo" (R.D. de 29 de agosto de 1889).

<sup>570</sup> E N , "Exposición de Bellas Artes", *La Patria*, 18 de enero de 1865.

Con ser tantos los pintores que faltan, aun son más los que sobran. El jurado, dando muestras de una tolerancia que le honra, ha tenido franca la puerta para cuantos se han presentado. En ello cumplía un deber de conciencia. Las exposiciones Nacionales (ya que existen) deben ser palenque abierto a cuantos quieran probar en él sus fuerzas. Todo el que se tiene por artista, es artista de derecho -oficialmente hablando-. Cada cual puede decir al Estado, como Ajax a Júpiter: "Dame luz para pelear" y desde Fortuny hasta Domenech, todos los pintores son iguales ante el portero de la Exposición<sup>571</sup>.

Lo importante, sin embargo, no era tanto la admisión del cuadro como el hecho de que éste fuese premiado y/o adquirido por el Estado, y aquí la liberalidad fue bastante menor, aunque también hacia finales de siglo parece producirse un cierto relajamiento.

La gran favorecida de este cúmulo de circunstancias fue la pintura de historia, claramente hegemónica en estas exposiciones, sobre todo por lo que se refiere a obras premiadas y adquiridas por el Estado, y, como consecuencia de lo anterior, principal centro de atracción y de discusión de críticos y público. Las polémicas sobre los méritos o deméritos de los cuadros expuestos irán mucho más allá del círculo de entendidos, hasta el punto que los enfrentamientos y debates por la concesión o no de algunos premios desbordará lo meramente artístico para entrar de lleno en el terreno de lo político. Conocida es la polémica originada por la no concesión de la medalla de honor al *Suplicio de los Comuneros* de Gisbert, que dio lugar hasta a una interpelación parlamentaria<sup>572</sup>.

Hay, pues, un público que asiste a las Exposiciones Nacionales<sup>573</sup>, que opina y discute sobre las obras expuestas, tanto desde un punto de vista estético como ideológico y político, y que sigue de cerca el desarrollo de las polémicas sobre la concesión, o no, de las medallas<sup>574</sup>. Público que, al menos en algunos momentos, debió de tener un carácter bastante heterogéneo, incluso popular, al menos eso es lo que puede deducirse de algunas críticas contemporáneas:

Y antes de comenzar nuestra tarea, séanos lícito felicitarnos del espectáculo altamente lisonjero para las artes y los artistas que ofrece el público de Madrid, llenando todos los días la espaciosa y bella

<sup>571</sup> BALART, F., "Exposición de Bellas Artes". *Gil Blas*, 31 de enero de 1867.

<sup>572</sup> Las intervenciones parlamentarias relacionadas con la concesión de premios a determinados cuadros de historia o su adquisición o no por el Estado son relativamente frecuentes. Además de la de Gisbert, tenemos la de Castelar por la adquisición de *La leyenda del rey monje o La campana de Huesca* de Casado del Alisal; o la de Moret por *La muerte de Lucrecia* de Rosales.

<sup>573</sup> Sobre el público de las Exposiciones Nacionales de pintura, véase GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., pp. 616 y ss.. Este autor da algunas cifras significativas sobre el número de entradas vendidas en algunas de las exposiciones -los días de pase gratuito no se llevaba ningún tipo de control por lo que es imposible saber el número real de visitantes: 1.075 en el primer día de pago de la de 1864; 1.332 en los seis días de pago de la de 1878; 15.386 en la de 1884, ya sólo el domingo era día de entrada libre; 21.396 en la de 1887;...

<sup>574</sup> Las polémicas por la concesión o no de medallas a determinadas obras, y el seguimiento que la prensa de la época hace de aquéllas, vuelven muy poco verosímil la afirmación de Gaya Nuño de que "del público, del espectador, nada hay que decir porque nada contaba" (GAYA NUÑO, J.M., "Objetividad sobre la pintura de historia", *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte español (1856-1956)* (Cat. Exp.), Madrid, 1955, p. 16).

rotonda del Ministerio de Fomento (...). El pueblo español, y el de Madrid especialmente, es artista por instinto (...); conoce, siente y ama lo bello, y se extasía gozoso ante la contemplación de obras como las que tiene en su recinto la Exposición de 1860. Así lo prueban hasta las clases más modestas de nuestro pueblo, concurriendo en masa al que fue templo de la Trinidad, y donde no es fácil penetrar en los días ordinarios. ¡tanta es la gente que lo invade! Así lo demuestra también la clase más escogida de nuestra sociedad que allí se da cita los jueves, desde la una a las cuatro de la tarde, convirtiendo la espaciosa rotonda en punto de reunión de los más distinguido que en hermosura, elegancia y en posición cuenta nuestra corte<sup>575</sup>;

Un público numeroso que apenas permite visitar los salones, marcha todos los días, fuera casi de la población, a examinar los objetos de arte, exentos de otro aliciente que el que puedan ofrecer por sí mismos. De boca en boca corren los juicios o las murmuraciones, las diatribas y las defensas, como si el asunto mereciese una batalla campal. Los círculos particulares y las tertulias, los casinos y los cafés dedican la mayor parte de sus veladas a la controversia artística, con el calor de las cuestiones políticas y de partido<sup>576</sup>;

No son ya las clases aristocráticas y acomodadas la únicas que frecuentan las Exposiciones, sino el pueblo mismo, al cual en los días que que puede abandonar sus rudas faenas, se le ve invadir en tropel y llenar las espaciosas salas del local recientemente construidos<sup>577</sup>;

De dos en dos años aparece en Madrid el espectáculo de esa solemnidad artística, y justo es decirlo, Madrid se despuebla y la gente acude en tropel por espacio de muchos días a ver por sus propios ojos los progresos del arte moderno<sup>578</sup>;

Bien difícil es, a fe mía, la misión del crítico en este momento, los "isidros" han invadido los salones de la Exposición, y es imposible detenerse delante de un cuadro, ni mucho menos ponerse a tomar apuntes, sin que las preguntas más disparatadas y los comentarios más extravagantes no le distraigan a uno de su entretenida tarea<sup>579</sup>;

Desde que el día 22 se abrió la exposición he de hacer constar que el pueblo mostró el mismo interés que la aristocracia de la sangre, del talento y del dinero para gozar de las primicias del certamen<sup>580</sup>;

y del hecho de que, para facilitar el acceso a las clases menos favorecidas, se habilitasen días de pase gratuito, y que incluso, cuando el éxito de público lo hizo aconsejable, se prorrogasen los días de apertura. En el caso concreto de la pintura de historia, la participación del público se vio facilitada por el hecho de que, como ya se ha dicho más arriba, los asuntos representados eran temas sobre los que el público ya tenía previamente "formada idea de antemano"<sup>581</sup>. Sin embargo, el número de personas que asistían a las Exposiciones era, a pesar de todo, muy reducido -algo mayor a medida que se fue desarrollando el ferrocarril<sup>582</sup>-. Es aquí donde entra en juego otro aspecto clave en la influencia de la pintura de historia: el crítico.

<sup>575</sup> "Exposición de Bellas Artes". *La Época*, 29 de octubre de 1860.

<sup>576</sup> CASTRO Y SERRANO, J., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 4 de noviembre de 1862.

<sup>577</sup> X., "Visita a la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 12 de febrero de 1867.

<sup>578</sup> J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 27 de enero de 1867.

<sup>579</sup> MISS TERIOSA, "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 19 de mayo de 1890.

<sup>580</sup> M.C., "Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 28 de octubre de 1892.

<sup>581</sup> MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

<sup>582</sup> A propósito de esto ya en 1871 hubo una campaña de prensa en Barcelona a favor de un precio especial en el billete de tren para los pintores y aficionados que se trasladasen a Madrid para visitar la Exposición Nacional

La importancia que el crítico llegó a tener en la vida artística del siglo XIX viene determinada, fundamentalmente, por los cambios en el ecosistema cultural -el artista ya no produce para un mecenas que le encarga la obra sino para un público anónimo, lo que exige un intermediario entre artistas y público- y por el desarrollo de la prensa como medio de difusión de ideas, que convierte al crítico en una especie de vocero del arte, de anunciador de la buena nueva artística<sup>583</sup>. Pero no son estos aspectos, meramente cuantitativos, los que aquí nos interesan, sino los cualitativos. La crítica ocupa en la cultura romántica, y por extensión en toda la cultura decimonónica, un lugar central y hegemónico<sup>584</sup>. No es una actividad secundaria. Es un acto de reflexión sobre la obra artística que "significa potenciarla, elevarla a un nivel más alto de conocimiento"<sup>585</sup>. El crítico de la obra artística "traduce" la obra, aislando sus aspectos esenciales. Novalis equipara explícitamente la crítica a la traducción, distinguiendo en esta última tres tipos: gramatical, modificadora o mítica, siendo las traducciones/críticas míticas:

las de más estilo. Representan el carácter puro y completo de la obra de arte individual. No nos ofrecen la obra de arte real, sino su idea<sup>586</sup>.

Para el siglo XIX, tal como explica Walter Benjamín, refiriéndose al romanticismo alemán:

La crítica (...) no debería hacer otra cosa que descubrir las disposiciones secretas de la obra, cumplir sus intenciones ocultas. En el sentido de la obra misma, es decir de su reflexión, debería sobrepasarla, hacerla absoluta<sup>587</sup>.

Es el crítico, más que el propio autor, el que hace posible la lectura de la obra artística hasta sus últimas consecuencias.

En el campo de las artes plásticas la función del crítico de intermediario entre el autor y el público se ve reforzada por algunas peculiaridades específicas de estas formas de expresión artística, fundamentalmente, y para lo que aquí nos interesa, la disponibilidad de la pintura para

---

de ese año. La campaña tuvo éxito y, a partir de ese año, las empresas de ferrocarriles anuncian en la prensa los oportunos descuentos, que en algunos casos son realmente sustanciosos.

<sup>583</sup> Esta importancia de la prensa como modelador del gusto artístico del público queda muy bien reflejado en un artículo de la *La Época* de 1862: "En el periódico de la mañana busca el juicio [se refiere al público] del drama que vio estrenar la noche anterior; al siguiente día de la aparición de un libro quiere saber lo que de él piensa la crítica; apenas abierta una exposición de bellas artes necesita opiniones que le ayuden a formar la suya" (GARCÍA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 21 de octubre de 1862).

<sup>584</sup> Para una síntesis del lugar ocupado por la crítica de arte en la cultura romántica, véase HENARES CUELLAR, I. y CALATRAVA, J.A., *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, 1982. Especialmente el capítulo titulado "Las tareas de la crítica", pp. 13-17.

<sup>585</sup> PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, o. cit., p. 160.

<sup>586</sup> Citado por Alfredo de Paz (PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, o. cit., p. 161).

<sup>587</sup> BENJAMÍN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, 1988, p. 64.

generar metadiscursos y el que, en muchos casos, la palabra del crítico actúe de sucedáneo con respecto a la propia obra artística.

Por lo que refiere a lo primero, hay que tener en cuenta que la irreductibilidad de la obra pictórica, su no dependencia de discursos literarios, es una conquista reciente del campo artístico<sup>588</sup>, quizás, en sentido estricto, no anterior a Duchamp y sus metadiscursos anticipados (títulos oscuros, comentarios retrospectivos,...), y que anteriormente, y desde luego durante la práctica totalidad del siglo XIX, los artistas se encuentran en una relación de inferioridad estructural con respecto a los productores de metadiscursos artísticos<sup>589</sup>, los cuales utilizan la obra de arte como objeto susceptibles de interpretación (una especie de versión particular del célebre *ut pictura poesis*): el público no ve el cuadro sino la interpretación que del cuadro hace el crítico<sup>590</sup>.

Por lo que respecta a lo segundo, al uso de la palabra del crítico como sucedáneo de la obra artística, es sólo el resultado de una imposibilidad material, la que tiene la mayoría del público de contemplar de forma directa cuadros o esculturas por lo que han de conformarse con la descripción que de éstos hace la crítica en periódicos y revistas. Estaríamos ante la afirmación anterior, la de que el público no ve el cuadro sino la interpretación que de él hace el crítico, pero llevada a sus últimas consecuencias: el público no ve el cuadro materialmente, lo que “ve” es la descripción literaria que de él hace el crítico. Así lo expresan con toda claridad, por tomar dos ejemplos distantes en el tiempo, Juan de Dios Mora en *La Discusión* en 1860:

La merecida importancia de este cuadro magnífico [se refiere a *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Gisbert] exige que nosotros le demos a conocer en lo posible a aquellos de nuestros lectores, especialmente a los de provincias, que no hayan tenido ocasión de admirar la obra del Sr. Gisbert<sup>591</sup>:

y Luis Alfonso en la *La Época* en 1890 -en respuesta a un artículo de Araujo aparecido unos días antes en *El Día* y en el que se ponía en cuestión la necesidad de la crítica-:

El dramaturgo, el compositor, el novelista, pudieran, en último extremo prescindir de la crítica, porque como el público viese el drama, oyese la música o leyese el libro, si ello era bueno

<sup>588</sup> Un buen ejemplo de la lucha por la autonomía artística de los pintores frente a los críticos lo tenemos en las relaciones, tal como son descritas por Dario Gamboni, entre el pintor Odilon Redon y el crítico Huysmans. Véase GAMBONI, D., *La Plume et le Pinceau*, París, 1989.

<sup>589</sup> Es muy significativo a este respecto el que la mayoría de los críticos decimonónicos de arte, al menos en las críticas sobre las Exposiciones Nacionales que son las que yo he analizado más exhaustivamente, comiencen muchas de sus reseñas haciendo profesión de fe explícita de su carácter de no profesionales de la pintura, lo que, en ningún caso, parece inhabilitarles para desarrollar complejos discursos sobre los cuadros y sus significados.

<sup>590</sup> Más adelante serán analizados detenidamente muchas de estas interpretaciones de los críticos de los cuadros de historia del XIX.

<sup>591</sup> MORA, J. de D., “Exposición de Bellas Artes”, *La Discusión*, 31 de octubre de 1860.

gustaría, se difundiría y daría honra y provecho al autor: pero, ¿cómo podrían saber en Barcelona del cuadro o estatua expuestos en Madrid sin el juicio escrito o impreso a que antes me refería?<sup>592</sup>.

El peso de la palabra del crítico como sucedáneo de la propia obra artística se vio acentuado por la importancia que la prensa decimonónica concedió en sus páginas a la celebración de las Exposiciones Nacionales. Un fenómeno hoy difícil de entender pero que hizo que año tras año, exposición tras exposición, la práctica totalidad de las revistas y periódicos del país, tanto los de ámbito local como los de ámbito nacional, dedicasen durante varias semanas lo mejor de sus páginas -en el caso de los periódicos es habitual, al menos hasta la década de los ochenta, que las reseñas de las Exposiciones Nacionales aparezcan en primera página, y esto al margen de la longitud de estas reseñas, que pueden prolongarse, como si de un folletín se tratase, durante varios días<sup>593</sup>- a una crítica pormenorizada de los cuadros expuestos -y digo cuadros porque hasta los años noventa la atención prestadas a las obras de escultores y arquitectos es mínima-. Estaríamos ante algo muy cercano, por lo que se refiere al tratamiento periodístico, a lo que hoy podrían ser las crónicas sobre los grandes festivales internacionales de cine, en las que los comentarios sobre artistas y directores se entremezclan con reseñas sobre las películas presentadas, no sólo sobre aspectos formales sino también sobre sus argumentos. En el caso de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, largas críticas,

<sup>592</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Época*, 3 de mayo de 1890.

<sup>593</sup> Seis días dedicó *Las Novedades* a la reseña de la Exposición de 1856 (BONNAT, A., "Exposición de Bellas Artes. 1856", *Las Novedades*, 30 de mayo y 1, 4, 15, 18 y 22 de junio de 1856); siete *El Clamor Público* a la de 1858 (GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 10, 13, 15, 16, 22, 27 y 30 de octubre de 1858); diez *La Discusión* a la de 1860 (MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 26 y 31 de octubre y 1, 6, 8, 9, 10, 16, 22 y 25 de noviembre de 1860); once *El Diario Español* a la de 1862 (VILLALVA, E., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 18, 22, 23, 25, 28 y 29 de octubre y 1, 4, 11 y 20 de noviembre de 1862); once *La Esperanza* a la de 1864 (DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 20, 27 y 29 de diciembre de 1864 y 2, 9, 10, 11, 24 y 25 de enero, 28 de febrero y 1 de marzo de 1865); doce *La España* a la de 1867 (BENEDICTO, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La España*, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 26 de febrero de 1867); once *Las Novedades* a la de 1871 (OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 4, 8, 12, 18, 22, 26 y 28 de noviembre, y 6 y 21 de diciembre de 1871; y 5 y 7 de enero de 1872); cuatro *El Cronista* a la de 1876 (MINGO REVULGO, "Exposición de Bellas Artes", *El Cronista*, 21, 25, 28 de marzo y 4 de abril de 1876); diez *El Pueblo Español* a la de 1878 (EMEYBE, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Pueblo Español*, 28 y 29 de enero y 2, 6, 9, 12, 15, 17, 19 y 20 de febrero de 1878); diecinueve *El Progreso* a la de 1881 (ACHE, "La Exposición. Impresiones", *El Progreso*, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27 y 31 de mayo y 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 17 y 18 de junio de 1881); trece *La Iberia* a la de 1884 (V.T., "La Exposición de Pinturas", *La Iberia*, 23 y 28 de mayo, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 14 y 26 de junio de 1884); veintitrés *La Regencia* a la de 1887 (BLASCO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 7, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, y 31 de mayo, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 17, 21, 22, y 25 de junio y 1 de julio de 1887); veinticinco *La Época* a la de 1890 (ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27 y 29 de mayo, 1, 3, 9, 13, 18, 28 y 30 junio y 4 de julio de 1890); cincuenta y cinco *La Iberia* a la de 1892 (PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 26, 27, 28, 29 y 30 de octubre, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28 y 30 de noviembre, 5, 6, 7, 9, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 30 y 31 de diciembre de 1892 y 1, 2, 4, 5, 6, 8 y 11 de enero de 1893); diecisiete *El Globo* a la de 1895 (PARDO, L., "Bellas Artes. La Exposición de 1895", *El Globo*, 6 de febrero, 10 de marzo, 27 de abril, 7, 21, 24, 25, 27 y 30 de mayo y 2, 7, 10, 11, 14, 18, 23 y 28 de junio de 1895...

ideológicas en su mayor parte, que sirvieron para llevar hasta el último rincón del país el eco de los cuadros y temas expuestos en Madrid:

La prensa periódica emplea extenso campo de sus columnas, no ya para la gacetilla del amigo o el chispazo de adversario como otras veces, sino para verdaderas críticas, de destemplado tono algunas, de dogmatismo severo otras, de doctrina y convicciones todas. España, en fin, toma parte en este movimiento intelectual, ya pidiendo noticias circunstanciadas sobre las obras, ya insertando en los periódicos locales correspondencias de su propio fondo, ya trasladando los juicios de la prensa de Madrid, y hasta enviando jóvenes pintores que juzguen por sí mismos de lo que se ve y de lo que se habla<sup>594</sup>.

Por lo que se refiere a la pintura de historia, Balart, Balsa de la Vega, Comás Blanco, Coque, Cruzada Villaamil, Alarcón, Alcántara, Domenech, Murguía, Tubino, Fernanflor, Cañete, Palet y Villava, Pi y Margall, Galofre, Luis Alfonso, Araujo... y todo un largo etc.<sup>595</sup>, configuran la pléyade de críticos que, con sus crónicas grandilocuentes y enfáticas, sacaron la pintura de historia a la calle, fuera de las salas de exposiciones, rebuscando en sus ideas más ocultas hasta “sobrepasarla” y “hacerla absoluta”. Los lectores de revistas y periódicos configuran un público amplio y variado, que en muchos casos no ha visto las obras expuestas a las que hace referencia el crítico y que incluso no las verá jamás. Algunas revistas - *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*...- subsanan este problema gracias a los grabados, pero otras ni siquiera esto. Los críticos se ven obligados<sup>596</sup> por estas circunstancias a críticas fundamentalmente descriptivas y argumentales<sup>597</sup>, en las que predominan los valores de significado sociopolítico sobre los artísticos<sup>598</sup> y que, en muchas ocasiones, en el caso concreto de la pintura de historia, son acompañadas de una breve reseña sobre el hecho histórico plasmado en el lienzo. Aunque también es probable que fuese justamente este tipo de crítica la que más interesara al público, al menos esto parece deducirse

<sup>594</sup> CASTRO Y SERRANO, J., “Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario de Barcelona*, 4 de noviembre de 1862.

<sup>595</sup> Para una aproximación a la crítica de arte decimonónica en España aún es útil el estudio de Gaya Nuno *Historia de la crítica de arte en España* (GAYA NUNO, J., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975, p. 187 y ss.).

<sup>596</sup> Quizás esto sea mucho decir ya que la mayoría de ellos están convencidos de que es precisamente este tipo de crítica la única importante y digna, véase sino la distinción que hace uno de ellos entre crítica *artesana* y *artística* -con el diferente eco que ya el uso de uno u otro adjetivo tenía en el pensamiento decimonónico-: “Hay que tener presente que la crítica pictórica se divide en *artesana* y *artística* (...). Crítica artística es la que, suponiendo en el autor perfecto o buen manejo del oficio, se aventura a hablar de pensamientos, de expresión, de criterio, de verdad histórica” (EMEYBE, F., “La Exposición de Bellas Artes”, *El Pueblo Español*, 12 de febrero de 1878).

<sup>597</sup> El carácter prolijamente descriptivo de estas críticas me ha llevado, como se verá más adelante, a utilizarlas de manera habitual para describir el contenido de los cuadros. Por otra parte, y al margen de su extremada precisión descriptiva, son también un fiel reflejo de lo que los contemporáneos veían en el lienzo, que no necesariamente tiene porque coincidir con lo que nosotros vemos.

<sup>598</sup> Caso extremo de esta interpretación sociopolítica es la que hace Lezama de la Exposición de 1892 en el periódico *La Justicia*, en la que los cuadros de historia se convierten en motivo de una parodia burlesca de la situación política del momento (LEZAMA, E. de, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Justicia*, 22 y 25 de octubre y 3 de noviembre de 1892).



de lo que se lee en *La Ilustración Española y Americana* en relación con *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* de Gisbert:

llama la atención y provoca las preguntas más bien por el drama, que por su mérito excepcional. El público se interesa más por el asunto que por lo otro<sup>599</sup>.

Pero en todo caso, es esta imagen mediatizada la que recibe la mayoría del público, la creada por unos críticos que se consideraban muy por encima del propio pintor a la hora de enjuiciar y determinar el valor y el sentido de los cuadros. Buena prueba de esto es la opinión de uno de ellos, Millán del periódico *El País*, quien se lamenta del excesivo número de pintores que componen los jurados:

en el Jurado hay muchos pintores, y en el momento en que esos señores admiten o desechan los cuadros ejercen la crítica, juzgan la obra; y nadie menos a propósito para juzgar las obras de pintura que el pintor de oficio<sup>600</sup>.

Estaba además la difusión de los cuadros mediante grabados, que los hacía accesibles a un público mucho más amplio. Sabemos que la *Muerte de Viriato* de José de Madrazo fue utilizada como ilustración en la *Historia de España* del padre Mariana, con lo que su público aumentó de forma espectacular, pero la reproducción de cuadros mediante grabados en revistas y otros medios impresos -ya me he referido anteriormente a *La Ilustración Española y Americana* pero se podrían añadir otros muchos ejemplos- fue práctica frecuente a todo lo largo del XIX<sup>601</sup>. Muestra palpable de la importancia otorgada a esta difusión por grabados, es la campaña desencadenada en 1871 por varios periódicos de diferente signo ideológico -*El Debate*, *El Diario Español*, *La Discusión*...-, para que los números ilustrados dedicados por *La Ilustración Española y Americana* a la Nacional de 1871, una de las más "ideológicas" de todas las celebradas,:

se remitan gratuitamente a cuantas bibliotecas, ateneos, casinos, círculos, tertulias y cafés lo deseen. El objeto que se proponen los autores de este pensamiento es que no haya población, por pequeña que sea, así en España, como en Portugal, en América como en el extranjero, donde dejen de conocerse las producciones de nuestros jóvenes pintores y escultores<sup>602</sup>.

<sup>599</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 22-8-1882.

<sup>600</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 21 de mayo de 1895. Estaríamos, en fecha tan tardía como ésta, ante una explícita negación de la autonomía del campo artístico.

<sup>601</sup> Caso extremo de este fenómeno -aunque no con cuadros de historia estrictamente, las ilustraciones fueron dibujadas expresamente para la ocasión- es la publicación por Rafael del Castillo en 1870 (CASTILLO, R. del, *Historia de España ilustrada, desde su fundación hasta nuestros días, o sea colección de litografías representando los principales hechos históricos de cada época con texto al dorso*, Barcelona, 1871-1872) de una lujosa historia de España en tres volúmenes compuesta por una mera sucesión de láminas litográficas acompañadas de un sucinto comentario al dorso. Algunas de ellas, como la que representa el momento en que Abderraman nombra sucesor a Hixen en el interior de ¡la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo!, deliciosamente anacrónicas.

<sup>602</sup> *La Discusión*, 4 de octubre de 1871.

Lo mismo se podría decir de la opinión de un crítico que, a la altura de 1884, comentando lo benéfica que resulta la celebración de las Exposiciones Nacionales para el conjunto del país, resalta, justamente, el hecho de que su reproducción en grabados permite llevar sus beneficios a los más apartados rincones:

la influencia moral que en los pueblos ejercen estos certámenes, infundiendo el sentimiento artístico en el corazón de ciertas clases que hasta ahora miraban el arte con la más desdenosa indiferencia y perfeccionando el gusto hasta en las más humildes aldeas por medio de la prensa, la fotografía, el grabado y cuantos elementos nos brinda el progreso para la reproducción de nuestros artistas<sup>603</sup>.

Y, sobre todo, esta imagen “verdadera” de los hechos históricos, normalizada por el Estado, va a alcanzar una enorme difusión gracias a su reproducción masiva en objetos de uso cotidiano como etiquetas, cajas de productos de consumo, etc.<sup>604</sup>, llevando a los lugares más remotos e insospechados una cierta imagen de España. Aunque este último fenómeno será especialmente intenso ya en el siglo siguiente.

El último eslabón de toda esta cadena es la adquisición del cuadro por el Estado, principal comprador de estas obras; aunque hubo también un cierto coleccionismo privado, principalmente de obras de pequeño formato, su importancia en comparación con el estatal es completamente marginal. Estas compras por parte del Estado tienen dos vertientes diferentes y complementarias. Por un lado, al convertir el Estado en el principal mecenas artístico le permiten marcar las pautas ideológicas de la evolución de la pintura de historia; por otro, una vez adquiridos por el Estado los cuadros pasan, en su mayor parte, a adornar las paredes de los diferentes edificios públicos -Museos, Diputaciones, Instituciones Educativas, Ayuntamientos, etc.<sup>605</sup>-, donde serán contemplados por todas aquellas personas que, cada vez en mayor número -el proceso es paralelo al crecimiento burocrático-estatal-, se ven obligadas a entrar en contacto con la burocracia estatal y, de esta forma, también con la imagen de la nación creada por este mismo Estado.

<sup>603</sup> PLA, M. “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884”, *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 374.

<sup>604</sup> Para una aproximación, aunque somera, a este fenómeno, véase PÉREZ ROJAS, J., y ALCAIDE, J.L., “Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia”, en *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Cat. Exp.), Madrid, 1992, pp. 103-117. A modo de ejemplo, estos autores reproducen una caja de turrón de la marca Antin Nixona con el *Primer desembarco de Colón en América* de Puebla, un billete de cien pesetas con *La silla de Felipe II en el Escorial* de Luis Álvarez, otro de quinientas con *El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán* de Jover Casanova, otro de cincuenta con *La muerte de Lucrecia* de Rosales, un almanaque de la marca de papel de fumar Bambú con *La rendición de Granada* de Pradilla...

<sup>605</sup> A las condiciones ofertadas por el Estado para la adquisición de las obras se añade siempre el honor de figurar en los museos estatales.

El objetivo de todo pintor de historia es colgar sus obras en un edificio público, en la mayoría de los casos por una mera cuestión de tamaño, sólo los muros de los edificios públicos podían dar cabida a estas grandes máquinas compositivas. El pintor al elegir un determinado formato estaba ya discriminando entre posibles clientes y sometándose a la férula del Estado:

Si las obras presentadas en la Exposición fueran por su tamaño apropiadas a los salones particulares es muy posible que la iniciativa individual hubiera resuelto el problema comprando los cuadros a sus autores; pero tal como son, no pueden adquirirse, para darles destino conveniente, sino por el Estado<sup>606</sup>;

Entre las observaciones generales que todo el mundo hace al desfilar por delante de aquel cúmulo de lienzos que se aproxima a mil, salta a la vista en primer término la tendencia a dar tamaño desmesurado a los cuadros. La inmensa mayoría de ellos, ya por el precio, ya por las dimensiones, sólo pueden ser adquiridos por el Estado; y esto trae el grave inconveniente de constituirlo en único consumidor del arte nacional que el inicia y desarrolla<sup>607</sup>.

Es una pintura de carácter cívico, ya desde su propia concepción material, abocada a la exposición pública y muy lejos de cualquier tentación de privacidad, lo que explica, posiblemente, su desprestigio posterior, en una época marcada justamente por la hegemonía ideológica de la privacidad. Como escribe Pedro de Madrazo:

Los cuadros de la historia nacional, que tendrían colocación muy adecuada en los grandes pórticos, como en el Pécilo de Atenas las victorias de los griegos, ó en edificios públicos destinados a la educación de las diferentes clases sociales, donde en unión con las imágenes de los preclaros varones que el país ha producido, servirían de incentivo a un verdadero y sentido patriotismo, y embellecerían los instintos populares; esos cuadros que con no menor propiedad, para advertencia y enseñanza de los cortesanos, adornarían los espaciosos salones y las galerías de los palacios de los reyes y potentados, como decoraban en tiempos de Felipe IV los lienzos de la Rendición de Breda y de otras victorias de nuestras armas en los Países Bajos y en Italia, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, están enteramente fuera de su lugar en los salones y gabinetes de nuestras actuales viviendas<sup>608</sup>.

El resultado final de este proceso es que toda la vida artística del siglo XIX gira en torno a las Exposiciones Nacionales:

La vida del pintor en España, en los tiempos que alcanzamos, se cuenta de Exposición á Exposición ó mejor dicho de campaña a campaña (...) casi sólo se vende lo que se expone si merece premio, se comprende bien que las Exposiciones y el éxito que en ellas puedan tener las obras, sea la preocupación constante, fija, tenaz, del artista<sup>609</sup>;

Las exposiciones oficiales son en España la única manifestación importante del grado de desarrollo que las Bellas Artes, y muy especialmente la pintura, han llegado y alcanzado entre nosotros (...) la falta de iniciativa individual y el poco resultado que han obtenido los ensayos hechos por algunos particulares dedicados a la exposición, compra y venta de obras de arte; la natural emulación producida entre los artistas por la aspiración a obtener los premios que el Jurado adjudica a las obras más notables y la publicidad de que gozan los certámenes verificados con carácter oficial, han dado a

<sup>606</sup> PALLOL, B., "La Exposición de pinturas y España", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 490.

<sup>607</sup> "El Arte en la Exposición", *El Imparcial*, 22 de mayo de 1887.

<sup>608</sup> MADRAZO, P. de, "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 138.

<sup>609</sup> MELIDA, D.E., "Vida y obra de Víctor Manzano", *El Arte en España*, V, 1866, p. 127.

éstos en España una importancia relativamente más considerable de la que tienen los que con carácter público tienen lugar en otros países<sup>610</sup>.

La vida del pintor gira en torno a las Exposiciones Nacionales, las Exposiciones Nacionales en torno al Estado y el Estado en torno a la creación de una imagen que legitime su propia existencia. La situación la define de forma lacónica Fernanflor en un artículo aparecido en *El Liberal* a propósito de la Exposición Nacional de 1881:

¿Cuál es la idea del arte en España? ¿Qué dolores, qué sentimientos, qué aspiraciones son las suyas? ¿Los pintores españoles tienen ideal? (...) En Historia el ideal es la historia patria, con objeto de obtener la medalla<sup>611</sup>.

A pesar de todo, el análisis de la construcción de una identidad nacional española, como ya se ha hecho referencia en varias ocasiones, choca siempre con la constatación, aparentemente incontrovertida, de su fracaso. El desarrollo de los nacionalismos periféricos en la época de la Restauración y el mantenimiento, y acrecentamiento en algunos casos, de tendencias disgregadoras que ponen en cuestión el concepto de España como nación, obligan a plantearse hasta qué punto no nos estamos enfrentando al estudio de una operación fallida, de un proceso de nacionalización abortado, y, en definitiva, al análisis de uno de los mayores fracasos del Estado español decimonónico, sin que por supuesto esta afirmación suponga ninguna apreciación valorativa.

El asunto resulta más problemático de lo que parece. Por un lado, y al margen del éxito político de los nacionalismos periféricos, la comunidad de valores, ideas, creencias, de autoimagen colectiva, por parte de los españoles es muy superior a la que cabría esperar en un país tan aparentemente invertebrado. Valores, ideas, creencias e imágenes que, como se verá en su momento, siguen siendo las propagadas por la pintura de historia, lo que obligaría a poner en cuarentena esa imagen del fracaso ideológico del Estado decimonónico español. Si acaso lo contrario, dadas las adversas condiciones de penuria económica, problemas de comunicaciones, falta de integración económica del territorio..., más bien cabría hablar de extraordinaria eficacia que de fracaso.

Por otro lado, esta apreciación de fracaso en el proceso nacionalizador aparece profundamente distorsionada por lo ocurrido durante el siglo XX, donde, especialmente con posterioridad a la Guerra Civil, es perceptible, dada la falta de legitimidad que una parte importante de la población española atribuye al régimen político nacido del 18 de Julio, un claro proceso desnacionalizador, confundiendo en un mismo bloque gobierno franquista, Estado

<sup>610</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 28 de enero de 1878.

<sup>611</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 19 de mayo de 1881.

español y nación española. De forma que no parece exagerada la afirmación de Andrés de Blas Guerrero de:

que una parte estimable de la izquierda antifranquista trabajó como agente objetivo de desnacionalización y deslegitimación del Estado español en tanto que realidad histórica<sup>612</sup>.

Proceso deslegitimador que tendrá una relevancia especial por la coyuntura histórica en que se produjo. España sufre en los años posteriores a 1960 una de las transformaciones sociales más rápidas y profundas de toda su historia -se podría incluso afirmar que, al margen de lo que haya ocurrido con el Neolítico, la España profunda nunca había sufrido una revolución de tal intensidad-: fenómeno, como ya se vio en el capítulo sobre el concepto de identidad nacional, común a la totalidad de los países occidentales, pero que en el caso español adquiere una mayor virulencia como consecuencia de su retraso comparativo -los cambios se concentran en un periodo de tiempo menor-. Estas transformaciones sociales -emigración, ruptura de la sociedad campesina, cambios en los hábitos religiosos, colapso de la estructura familiar tradicional...- dinamitan los viejos vínculos comunitarios y, como consecuencia, generan un caldo de cultivo favorable a la recreación de estos mismos valores en el plano simbólico de la nación. Lo que ocurre es que cuando esta necesidad llega a su punto álgido, coincidiendo aproximadamente con el momento de la transición política, es también justamente cuando se produce el momento álgido de la deslegitimación de la nación española en cuanto realidad histórica. La idea de España aparece, desde un difuso pensamiento de izquierda, contaminada de franquismo<sup>613</sup>, lo que la convierte en no operativa a la hora de catalizar esa necesidad de sentimientos comunitarios, propiciando así una auténtica orgía de "naciones" alternativas, desde las más arraigadas (Cataluña y el País Vasco, principalmente) a las de riguroso estreno, que colorearon de banderas y pintadas nacionalistas la totalidad del territorio español. Proceso, y esto entroncaría con el eje central de este estudio, que ha ido paralelo a una paulatina y creciente *deshistorización* de España y *sobrehistorización* de regiones y nacionalidades. Deshistorización y sobrehistorización sobre cuya neutralidad ideológica no caben hacerse demasiadas ilusiones. Tal como ha escrito Julio Valdeón:

La lucha por recuperar las señas de identidad de las denominadas *nacionalidades históricas* en unos casos, y las defensas de las peculiaridades regionales de otros, han tenido mucho que ver con esta orientación de los estudios históricos. Al fin y al cabo la historia adquirió en la década de los

<sup>612</sup> BLAS GUERRERO. A. de, *Sobre el nacionalismo español*, Madrid, 1989, p. 92.

<sup>613</sup> Aquí habría que tener en cuenta un aspecto escasamente estudiado pero muy llamativo: la idea de España mantenida por el franquismo, a pesar de la verborrea anti-siglo XIX y antiliberal de los ideólogos del régimen, coincide, punto por punto, con la idea de España forjada por el nacionalismo decimonónico, más concretamente por el liberalismo doctrinario, con lo que el rechazo de la España del franquismo significaba también el rechazo de la imagen de España sin más.

setenta, un indudable valor político ideológico al convertirse en el campo de referencia, con frecuencia manipulado, de los derechos reclamados por cada pieza del mosaico español<sup>614</sup>.

Todo esto, y al margen de otras consideraciones, nos llevaría a afirmar que el fracaso de la construcción de una identidad nacional en España, y suponiendo que quepa hablar de fracaso, habría que atribuirlo al siglo XX y no al XIX.

Por último, si es que tenemos que hablar de fracaso, no sería tanto en la creación de una imagen nacional, sino en la difusión de esa imagen nacional. La construcción de una identidad nacional es una novela, la saga colectiva de un pueblo, pero, como toda novela, necesita lectores; el Estado español fracasa -vuelvo a repetir que si cabe hablar de fracaso- no en la escritura de la novela, sino en su difusión, en la creación de un público lector.

Aquí habría que tener en cuenta dos factores, fruto ambos de las penurias económicas del Estado decimonónico español, que no se van a ser analizados en este estudio, pero que están continuamente gravitando sobre los procesos de nacionalización en España. Por una parte, la inexistencia hasta épocas muy tardías de un sistema público de enseñanza capaz de difundir la imagen de la nación elaborada por las instituciones nacionales. Habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que el sistema homogeneizador que toda enseñanza universalizada supone se ponga en práctica en la vida española. A pesar de que la ley Moyano de 1857 se propuso instaurar la escolarización obligatoria, todavía en 1880 el porcentaje de niños escolarizados apenas llegaba al 25% de la población en edad escolar, mientras que la enseñanza secundaria laica no iba más allá del 2% de los jóvenes en edad de recibirla. Fracaso educativo que muestra todo su dramatismo en las cifras de analfabetismo: el porcentaje de analfabetos, que a principios del XIX suponía más del 95% de la población, sólo lograba bajar del 75% pasada la primera mitad del siglo, manteniéndose todavía por encima del 65% a principios del actual. Sólo a partir de los años cincuenta de este siglo las estampas de la Enciclopedia de Álvarez popularizarán las imágenes de la historia de la nación entre los escolares españoles.

Por otra, la debilidad del Estado permitirá que aparezcan centros de difusión de ideas e imágenes no controladas por aquél y en muchos casos opuestas a las suyas. Los poderes locales, representados generalmente por las Diputaciones Provinciales, propician la creación de una imaginiería propia, integrable en algunas ocasiones en la visión nacional global, pero que en otros puede resultar más problemática. No deja de ser significativo que sea justamente en aquellas zonas donde aparece un poder económico fuerte, donde esta construcción de una imagen alternativa alcance mayor éxito. A esta capacidad económica habría que añadir, en el

---

<sup>614</sup> VALDEÓN BARUQUE, J. "Quince años de historiografía española". *Historia* 16, 181, 1991, p. 160.

caso concreto del País Vasco, el peculiar funcionamiento de sus Diputaciones forales, que supone una concentración de poder económico y político que tiende, como toda institución de estas características, a generar un proceso de autolegitimación, creando el caldo de cultivo - estudios locales, fuerismo, etc.- para el desarrollo del posterior movimiento nacionalista.

En lo que se refiere a la pintura de historia, este poder de las Diputaciones Provinciales se muestra de forma palpable en que muchas de ellas crearon y mantuvieron su propio sistema de pensionados en Roma, con sus propios concursos, premios, proposición de temas de historia local a desarrollar por los concursantes, adquisiciones, etc. Acabando por configurar una rica iconografía historicista, de tipo local, muy interesante en la medida que alienta un particularismo iconológico, opuesto en muchos casos al "nacional", y echa las bases de una cierta mitología protonacional propia. Aunque ya se explicó en la introducción, por qué no va a ser analizada esta pintura en el contexto de este estudio, sí reseñar su importancia -en un momento u otro, por poner algunos ejemplos, tuvieron pensionados propios en Roma las diputaciones de Barcelona<sup>615</sup>, Valencia<sup>616</sup>, Zaragoza<sup>617</sup>, Málaga, Alicante<sup>618</sup>, Córdoba, Murcia, Granada, La Coruña, Vizcaya, Guipúzcoa, Madrid, Cádiz, Sevilla, Valladolid...- y dejar constancia de cómo

---

<sup>615</sup> El primer concurso para pensionados en Roma tuvo lugar en 1856. Para un estudio pormenorizado de los pensionados de la diputación de Barcelona, MARÉS DEULOVOLO F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela gratuita del Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, 1964.

<sup>616</sup> El primer pensionado de la diputación valenciana fue Ferrandis en 1863, a quien se le concede una pensión por designación directa. Las pensiones de la diputación de Valencia, de gran importancia por el peso de los pintores valencianos en la vida artística española del XIX, han sido profusamente estudiadas, y desde diferentes puntos de vista: ZABALA, A., "Los primeros pensionados. Bernardo Ferrandis, Francisco Domingo, José María Fellonera", *Exposiciones conmemorativas de las Pensiones de Bellas Artes de Valencia* (Cat. Ex.), Valencia, 1965; GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de pintura de la diputación de Valencia*, Valencia, 1987; ZABALA, A., "Las primitivas pensiones de pintura de la Diputación", *Generalitat*, 4-5, 1993-1994, pp. 9-22;... Interesa destacar sobre todo, por partir de un enfoque político ideológico centrado en la importancia del "valencianismo" en el origen y evolución de estas pensiones, un artículo de Gracia Beneyto (GRACIA BENEYTO, C., "El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876", art. cit., pp. 93-97) en el que, entre otros aspectos interesantes -por ejemplo la interpretación ideológica de los cuadros de costumbres-, se refleja de forma muy clara esa amalgama de historicismo y localismo, trasunto de la que, en otro nivel, se da en las Exposiciones Nacionales de pintura, que está detrás de la convocatoria de estas pensiones. Así, cuando la Diputación de Valencia decide reglamentar su concesión, establece que "el ejercicio de oposiciones consistirá en una Academia al óleo de modelo vivo, un boceto 30 por 22 cm., cuyo asunto sacado en suerte versará necesariamente sobre un hecho de la historia de Valencia, y un cuadro al óleo, 2 por 1,5 m., inspirado igualmente en un hecho histórico de Valencia" (GRACIA BENEYTO, C., "El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876", art. cit., p. 96). Poco cabe añadir a esto.

<sup>617</sup> La creación "oficial" de un sistema de pensionado por parte de la Diputación de Zaragoza es del año 1881, entendiéndose por oficial un sistema normalizado con reglamentos, concursos... pero ya antes, en 1864, había obtenido una pensión Eduardo López del Plano, que a cambio se había comprometido a enviar a la diputación zaragozana dos cuadros, uno de ellos, obligatoriamente, sobre la historia antigua del reino de Aragón. Para un estudio de las pensiones de la diputación de Zaragoza, GARCÍA CUATAS, M., "La diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero", *Seminario de Arte Aragonés*, 33, 1981, pp. 121-135.

<sup>618</sup> Sobre los pensionados de la diputación de Alicante, ESPÍ VALLÉS, A., "Los primeros pensionados de arte de la Diputación Provincial de Alicante", *Idea*, 5, 1971, pp. 41-54.

su mayor o menor continuidad estuvo directamente relacionada con la capacidad económica de aquéllas.

Habría que añadir un apartado sobre la utilización de los cuadros de historia como ilustración de los libros de texto<sup>619</sup>. Todos los sistemas educativos europeos del siglo XIX incluyen entre sus objetivos, y no en un lugar secundario, el fomentar el amor por la patria y el respeto a las instituciones vigentes. Valga como ejemplo la declaración de los maestros portugueses, en un escrito dirigido al gobierno en 1878, de que diariamente estaban infundiendo “en los corazones infantiles de sus alumnos el amor a la patria que los vio nacer, la sujeción a los poderes constituidos, la obediencia a las leyes y al augusto soberano que nos rige”<sup>620</sup>. La historia era, sin ninguna duda, el vehículo privilegiado para el logro de estos objetivos; la pintura de historia añadía el carácter pedagógico de las imágenes.

Es este un campo, el de la utilización de las imágenes de los cuadros de historia como material pedagógico, que, por su amplitud, se deja fuera de este estudio. Plantea, además, un problema cronológico, dada la tardía universalización y estatización de la enseñanza, en un primer momento los maestros dependen de los Ayuntamientos<sup>621</sup>, no son funcionarios estatales, y posteriormente una parte significativa del sistema educativo va a descansar en las órdenes religiosas; no se puede hablar de un sistema educativo formalizado para el conjunto de la población hasta fechas muy tardías, bien entrado el siglo XX, época en la que sí hay una auténtica proliferación de reproducciones de cuadros de historia, pero que queda ya fuera del

<sup>619</sup> Relacionado indirectamente con esto, está la proliferación, especialmente durante la época isabelina, de revistas para niños. Revistas en muchos casos de una gran calidad técnica -grabados, composición cuidada, papel de excelente calidad...- y entre cuyos contenidos ocupaban un lugar central los artículos sobre hechos históricos, acompañados en muchas ocasiones de grabados. Sería interesante un estudio más pormenorizado sobre su difusión, a quién iban dirigidas, etc., estudio que obviamente se sale del campo de esta investigación. Sólo como una pequeña muestra de estas revistas dirigidas a los niños, las cifras entre paréntesis indican los años en los que se publicó: *El Amigo de la niñez* (1841-1842), *El Mentor de la infancia* (1843-1845), *El Museo de los niños* (1847-1850), *El Mensajero de los niños* (1849), *La Educación de los niños* (1849-1850), *La Aurora. Periódico de los niños* (1851-1853), *Album de la niñez* (1853), *La Educación pintoresca* (1857-1858), *La aurora de la vida* (1860-1861), *Los Niños* (1870-1876).

<sup>620</sup> Citado por CARVALHO, R., *Historia do Ensino em Portugal desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar*, Lisboa, 1986, p. 891.

<sup>621</sup> La situación de los maestros, aunque fuera, en principio, del ámbito de este estudio, plantea algunos interrogantes sobre la racionalidad y eficacia del Estado decimonónico español que sí que influyen directamente sobre los procesos aquí estudiados. El que el aparato burocrático estatal no incluya a los maestros, y sí, por ejemplo, a las fuerzas de orden público -guardia civil- muestra -al margen de la penuria económica del Estado, a la que ya se ha hecho referencia, pero al fin y al cabo todo presupuesto es una cuestión de preferencias, no de imposibilidades- la ceguera de los responsables políticos para ver las posibilidades de cohesión social de un sistema educativo bien planificado. Dejar esta importante función en manos de los Ayuntamientos y de profesionales mal formados y peor pagados, o viceversa -el sueldo de un maestro era todavía a la altura de 1880 inferior al de un albañil- hacía bastante complicado el convertir a aquéllos en intelectuales orgánicos al servicio del Estado y su buena nueva nacionalista, uno de los objetivos centrales de la implantación de sistemas de enseñanza obligatorios en todos los países europeos.



ámbito cronológico aquí acotado. Atraso que va a gravitar sobre el éxito o el fracaso de la pintura de historia como generadora de una identidad nacional, mucho más que la propia pintura en sí.

En el proceso de homogeneización cultural llevado a cabo por el Estado español, lo mismo que los demás Estados europeos, ya desde sus orígenes, pero con especial virulencia a lo largo del siglo XIX, la pintura de historia es un elemento más, ni siquiera de los más importantes, aunque sí de los más representativos, y cuya influencia en el resultado final puede ser considerada incluso como marginal; mero peón de un ecosistema cultural de gran complejidad. Existen otros factores, fundamentalmente referidos al nivel de alfabetización -con lo que volvemos al ya mencionado problema de la universalización de la enseñanza- mucho más importantes a la hora de explicar el éxito o fracaso del proceso homogeneizador, nacionalizador, llevado a cabo en la España del siglo XIX. Sería prioritario poder responder a preguntas tales como quién leía, qué se leía, como..., y otras de tipo semejante sobre las que faltan respuestas concluyentes. El problema se complica porque algunas cifras, como las de analfabetismo o venta de impresos, pueden resultar engañosas. Las primeras porque tanto entre las clases populares como medias el impreso llegaba a un número de personas muy superior a las que eran capaces de leer por sí mismas, gracias a las lecturas colectivas en tertulias, cafés, etc.; las segundas porque las bibliotecas circulantes y los gabinetes de lectura suponían un número de lectores muy superior al de impresos vendidos. Del primer fenómeno, el de la lectura colectiva, tenemos un buen ejemplo en *La privanza en 1850*, de Antonio Flores:

*La hoja volante* que el ciego pregoná entra en el café. léese en voz alta para unos cuantos amigos, dicen los de otras mesas que no oyen nada, y como si tuviesen derecho a oír algo, piden que el lector se suba sobre una mesa y que alce la voz. Hácese lo uno y lo otro, y en medio de un silencio religioso, agrupados todos los concurrentes alrededor de la mesa, oyen la hoja volante<sup>622</sup>.

En otros casos las tiradas eran comparativamente altas. Una revista como el *Semanario Pintoresco Español*, típica revista de clases medias, llegó a superar los 5.000 suscriptores; el periódico *La Correspondencia de España* tiraba hacia 1870 50.000 ejemplares; Alarcón llegó a vender 50.000 ejemplares de su *Diario de un testigo de la Guerra de África...* Cifras todas ellas impresionantes para una población como la española de ese momento.

Al margen de todo lo que se ha venido diciendo hasta aquí queda un asunto, no suficientemente estudiado, que de alguna forma va a estar gravitando sobre la construcción de una identidad nacional española hasta nuestros días, y que merecería un análisis mucho más

---

<sup>622</sup> Citado por CARNERO, G., "Cultura y literatura en la vida española del siglo XIX", en *El Mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Cat. Exp.), Madrid, 1994, p. 26.

pormenorizado del que aquí, por motivos fundamentalmente de espacio, se le va a dedicar, me estoy refiriendo a lo que, simplificando, podríamos denominar el problema del casticismo.

Durante la primera mitad del siglo XIX, impulsado por el romanticismo internacional, y por una serie de causas que no vienen aquí al caso, cristaliza en la cultura europea el estereotipo folklórico de España como país romántico, cabría incluso decir como “el país romántico” por excelencia. La invención de esta imagen romántica del país es un proceso fundamentalmente foráneo donde los españoles son sólo el sujeto pasivo de las ensoñaciones, más o menos delirantes, de los viajeros ultrapirenaicos que comienzan a venir en número cada vez mayor, pero que, sin embargo, tendrá importantes repercusiones sobre la manera en que los españoles van a enfrentarse al problema de su identidad colectiva. Hay una primera repercusión obvia: o bien se acepta y se asume ese estereotipo foráneo como auténtico, lo que define el ser español es justamente su carácter romántico; o se rechaza virulentamente como una mistificación más o menos interesada. El problema se complica por el hecho de que la mayoría de los rasgos románticos que los viajeros decimonónicos creen ver en los españoles del XIX son en realidad meros vestigios de una sociedad tradicional, ya desaparecida en sus países de origen (Inglaterra y Francia especialmente) pero todavía vigente al sur de los Pirineos, donde las transformaciones de la revolución industrial son algo más tardías. Esto supone que para aquellos que podemos denominar sin mayores precisiones los casticistas, los que asumen esta imagen romántica de España y lo español, la identidad española aparezca definida justamente por la pervivencia de valores tradicionales, que dejan así de ser los valores propios de una sociedad tradicional para convertirse en valores específicos de lo español: las limitaciones del desarrollo histórico español son asumidas y contempladas como valores positivos. Frente a ellos, para los que podemos denominar “modernistas” estos supuestos valores nacionales lo que están haciendo, de hecho, es impedir la modernización efectiva del país y su incorporación a la civilización<sup>623</sup>. Es, para entendernos, y expresado de una forma gráfica, la vieja polémica entre taurinos y antitaurinos. Esto genera una especie de fisura, que aflora, con más o menos

<sup>623</sup> El problema del casticismo es, desde luego, de una complejidad mucho mayor de lo que aquí meramente se esboza. Los raíces intelectuales del conflicto entre casticistas y anticasticistas hay que remontarlos, al menos, al siglo XVIII cuando la polémica, originada por la publicación del artículo sobre España de Masson de Movilliers en la *Enciclopedia Metódica*, entre “apologistas” (Forner, Denina...), que refutan el artículo de Masson con una apología de la cultura española, y “antiapologistas” aquí más que de figuras concretas habría que hablar de periódicos: *El Censor*, en éste especialmente Cañuelo, *El apologista universal*, *El corresponsal del Censor*...), que atacan a su vez a los apologistas acusándolos de defender una España obscurantista, puede y debe ser interpretada en clave casticismo/anticasticismo. Es, en esencia un debate sobre el ser nacional. No olvidemos que, como escribe François López “Aparentemente ninguna apología de España fue capaz de conseguir la unanimidad. El español cultivado sentía ya ese sentimiento ambiguo hecho de amor y desprecio hacia su ingrata patria, en lo que es contemporáneo y hermano del actual. Al generar estas contradicciones y al mostrar su impotencia para resolverlas, el país había entrado en la modernidad” (LÓPEZ, F., *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII siècle*, Burdeos, 1976, p. 346).

virulencia, a lo largo de toda la historia contemporánea española, y que hace que ser español, según y desde dónde, pueda resultar problemático para determinados grupos ya que casi exige una previa definición ideológica.

¿Y que tiene que ver en todo esto la pintura de historia? Aparentemente nada, pero en la realidad mucho. Por una parte, y debido a una serie de factores, posiblemente relacionados también con el relativo retraso con que España se va incorporando a las nuevas corrientes culturales europeas, la pintura de historia tiene en España una pervivencia mayor que en el resto de Europa -recuerdese el episodio, al que ya se ha hecho referencia anteriormente, del escándalo originado por la concesión de la medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1889 a *Una sala de hospital durante la visita del médico jefe* de Jiménez Aranda, en un certamen al que había concurrido lo más granado de los pintores de historia españoles: Casado del Alisal, *La leyenda del rey monje ó La campana de Huesca*; Pradilla, *La rendición de Granada*; Moreno Carbonero, *La conversión del duque de Gandía*; Gisbert, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*; Muñoz Degraín, *Conversión de Recaredo*; Sala Francés, *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)*; Casanova y Estorach, *La entrada de Carlos V en Yuste*; Álvarez Catalá, *La silla de Felipe II en el Escorial...*- lo que acaba convirtiéndola, para los castizos, casi en una especificidad española más. Por otra, y sobre todo, la pintura de historia acaba convirtiéndose en una especie de repertorio, de imagen estereotipada de estos valores "casticistas": sentido de honor, caballerosidad..., lo que explicaría que cuando ya a finales de siglo se comience a rechazar una determinada imagen de España, este rechazo incluya tanto la propia pintura de historia como la idea de España por ella representada. Así se explicaría el virulento rechazo del regeneracionismo finisecular a la pintura de historia, rechazo al que se ha hecho referencia al principio de este capítulo, y que no sería tanto a la pintura de historia en sí, como a la imagen de España en ella reflejada.

Pero quizás la mejor forma de expresar esta identificación de la pintura de historia con la España castiza, y explicar de paso los problemas que una identidad española, tal como se fue dibujando a lo largo del siglo XIX, planteaba a algunos españoles de finales de siglo, sea reproducir un párrafo del artículo publicado por Eusebio Blasco en *El Imparcial* con motivo de la ya citada polémica por la medalla de honor de Jiménez Aranda en la Universal de París de 1889:

Y mientras nuestros artistas no se convencen de que no están aún en el movimiento artístico europeo, aun siendo pintores de primer orden y coloristas como ningunos, se quedarán siempre detrás de los que sin valer tanto, pinten su tiempo y hagan lo que hoy se hace en todas partes, so pena de confirmar la opinión de Isidoro Flórez cuando dijo con sobrada razón que la España moderna no es todavía provincia de Europa.

¿Qué absurdo empeño, que lamentable equivocación, que extravío del espíritu es éste que domina nuestros artistas para hacer siempre melodramas pictóricos, tan pasados de moda como los melodramas históricos que ya no se escriben más que en España? Cada vez que uno de nuestros pintores se propone hacer un cuadro, puede asegurarse: primero que será muy grande; un armatoste que llene toda una pared; y segundo, que el asunto será tomado de nuestra historia, con muchas figuras de caballeros y pajes, y caballos y cascotes, y ropillas y ferreruelos. Lo repito: son pinturas de capa y espada, tan desusadas como las comedias de nuestro teatro antiguo (...) Todos nuestros cuadros de Madrid o de Roma huelen a frailes, a Inquisición y a moro. Así resulta que los españoles, tan prontos a enfadarnos cuando los franceses nos creen armados de navajas y con la hoguera del auto de fe en la Puerta del Sol, somos los primeros en probarles que la España es siempre la misma. Ahora, por ejemplo, mientras las paredes del pabellón español de productos están desnudas, y en una salita pequeña del pabellón de industrias diversas tenemos lo menos posible de cosas útiles, artísticas o agradables, hemos edificado tres plazas de toros, hemos traído las gitanas de Granada, hemos tomado el Vaudeville para cantar la pobre chica y menear las caderas; hemos hecho venir de Madrid trescientas manolas, charras, cigarreras, estudiantes vestidos como en tiempos de la tuna, calesas, guitarras, bandurrias y castañuelas, y como llamamos a esto manifestación nacional, resulta que los franceses seguirán creyendo que todos vamos vestidos en Madrid como los currutacos que allí encontró Pepe Botellas, y mientras a nuestros pintores se les dan recompensas muy inferiores a su mérito, el Ayuntamiento de París, a la hora en que escribo esta carta, toma en consideración una moción para que se cierren todas las plazas de toros.<sup>624</sup>

La pintura de historia es incluida en el mismo grupo de todos aquellos elementos, de los que, para un “modernista”, configuraban la “España de charanga y pandereta”.

Este párrafo es, para lo que aquí nos interesa, una buena prueba del conflicto que planteaba, a determinados individuos y grupos sociales, la asunción de una imagen casticeista de España. Ahora bien, cuando esta imagen, no atractiva, se convierte en hegemónica la opción era tanto construir otra alternativa como rechazar la propia idea de España. Un factor más a tener en cuenta a la hora de explicar el por qué del desarrollo de nacionalismos alternativos en las regiones más “modernas” del país.

Para concluir, es obvio que tampoco debe magnificarse la idea de fracaso del Estado español en su política nacionalizadora. Al fin y al cabo buena parte de las principales “naciones” europeas, entre ellas las más antiguas, podrían definirse como multinacionales, a pesar de haber dispuesto de Estados más ricos y más “eficientes” que el español, lo que confirmaría una especie de, relativo, fracaso colectivo en estos procesos de homogeneización aplicados a conjuntos amplios -el Estado, a diferencia de Dios, con el que tiene muchas concomitancias, no es omnipotente- aunque por una serie de factores históricos, referidos al siglo XX y no al siglo XIX, sea el caso español el que parece más problemático.

<sup>624</sup> BLASCO, E., “Nuestros pintores en la Exposición”. *El Imparcial*, 22 de julio de 1889.

### 3. LA FILIACIÓN NACIONAL.

La construcción de una identidad nacional justificada en la historia supone siempre, tal como ya se vio al hablar del siglo XVIII, un proceso de inclusión/exclusión mediante el cual determinadas épocas pasan a formar parte de la tradición nacional mientras que otras son expulsadas y condenadas al ostracismo, como elementos foráneos y ajenos al ser auténtico de la nación. Esto conlleva, recurriendo a la metáfora de filiación subyacente a toda idea de nación, considerarse heredero de unos en detrimento de otros, crear un árbol genealógico cultural y político que avale y afirme la coherencia de una determinada identidad nacional frente a otras posibles, definir una geografía y una historia, un marco de referencia en el que ubicar la propia identidad nacional. La nación es historia, pero la historia no es una, hay que elegir y seleccionar, y toda selección supone una historia posible, una nación posible, y el paralelo rechazo de otras.

Los diferentes periodos históricos son valorados en función de la importancia que se les atribuye como antecedentes y forjadores de la identidad actual, al margen de su importancia real, lo que supone, en casos extremos, rechazar algunos por extraños al ser nacional. Rechazo que, por supuesto, no tiene por qué guardar ninguna relación con la importancia objetiva de cada época histórica en la formación de esa sociedad. Por poner un ejemplo especialmente ilustrativo, aunque se podrían poner otros muchos, es obvio que el peso del virreinato en la configuración de la actual sociedad mejicana -estructura social, lengua, religión, organización del territorio...- es infinitamente superior al del periodo azteca, lo que no impide que en la historia "real" -y entiendo aquí por historia real la que los niños aprenden en la escuela, no la de los círculos académicos, ya que es aquella la que llega a todo el mundo, no ésta- el segundo sea considerado como elemento consubstancial al ser mejicano y el primero un mero paréntesis en el desarrollo de la nación mejicana.

En este proceso de inclusión/exclusión la pintura de historia muestra claras preferencias por unas épocas en detrimento de otras. Crea una línea argumental de gran coherencia ideológica -en última instancia, es la misma que la del Estado en su construcción/invención de una identidad nacional- que no opera en el vacío, sino en la estela de elaboraciones intelectuales anteriores y que la pintura/el Estado se limita a reelaborar y plasmar en imágenes. La importancia concedida a unos u otros periodos se refleja en el porcentaje de cuadros de historia dedicados a cada uno de ellos, en relación con su peso temporal, comprobándose una gran

diferencia, tanto cuantitativa -total de obras consideradas- como cualitativa -premiadas, adquiridas por el Estado y reproducidas en grabados por la prensa- así como algunas variaciones significativas con respecto a lo que había ocurrido en el siglo anterior (véase cuadro nº 1).

La correlación más baja corresponde al siglo XVIII -desde la perspectiva decimonónica un siglo no español- y a la época visigoda. En este último caso un cambio radical con respecto a lo que había ocurrido en el siglo anterior, en el que, como se vio en su momento, lo visigodo aparecía como uno de los elementos básicos de la configuración histórica de la nación española.

Es también baja en la Historia Antigua<sup>1</sup>, más todavía si tenemos en cuenta que, por motivos que se explicarán en su momento, es el único periodo en que se incluyen cuadros de tema no español; y relativamente baja en la Edad Media, algo sorprendente en una cultura tan filomedieval como la decimonónica, pero que se explica por el carácter fundacional, primando los aspectos político-estatales, que el siglo XIX atribuye a la monarquía de los Reyes Católicos, lo que actúa en detrimento de los periodos históricos anteriores.

En el lado positivo, tasas de correlación por encima de 1, se encuentran aquellos periodos históricos a los que se atribuye una importancia decisiva en la configuración del ser nacional, por orden de importancia: Reyes Católicos, el propio siglo XIX y la época los Austrias.

Los Reyes Católicos representan en la imaginaria nacional española los tres grandes mitos sobre los que el Estado decimonónico, y posterior, elaborará las claves de la identificación colectiva: unidad nacional, expansión imperial y cristianismo. El caso de los Austrias es más conflictivo, pero, en esencia, su importante lugar en el imaginario nacionalizador vendría

---

<sup>1</sup> Resulta significativo, por lo que se refiere a esta época en concreto, que en un programa iconográfico tardío -fue concebido y realizado ya en la Restauración-, el del parainfo de la Universidad de Barcelona, el mundo clásico ni siquiera llegue a figurar. La historia nacional se articula aquí en cuatro periodos: época visigoda -*Concilio IV de Toledo, presidido por Isidoro de Sevilla* de Baixeras Verdaguer-, medieval -donde se distinguen tres núcleos: el castellano, *Alfonso X el Sabio rodeado de sus colaboradores* también de Baixeras Verdaguer; el aragonés, relacionado en este caso con la fundación de la universidad de Barcelona, *Los Concellers de Barcelona solicitan de Alfonso V la creación de una Universidad en esta ciudad* de Anckermann Riera; y el musulmán, *La Civilización del Califato de Córdoba* de Baixeras Verdaguer-, Reyes Católicos -*El Cardenal Cisneros recibe un ejemplar de la Biblia Políglota impresa en Alcalá de Henares bajo su impulso y dirección* de Bauza y Mas- y siglos XVII-XIX -*Estudios impulsados por la Junta de Comercio de Barcelona* de Reines y Gurguf. Este programa del parainfo de la universidad barcelonesa, que queda un poco al margen de lo que aquí se va a analizar, introduce algunas modificaciones interesantes a la imagen más oficial: fundamentalmente, la inclusión de lo musulmán como elemento constitutivo de la nación española, algo que, al menos en parte, podría explicarse por la fecha tardía en que fue realizado, pero que, de todas maneras, permite atisbar la existencia de una visión menos monolítica y más integradora. Sobre las pinturas del parainfo de la Universidad de Barcelona, véase ALCOLEA GIL, S., *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, 1980, pp. 20-39.

determinado por el carácter expansivo de la nación española bajo su gobierno -tradición imperial- y en el peso otorgado a la época de los Austrias, muy por encima de cualquier otro periodo, en la configuración de la cultura española. El siglo XIX, por último, sería el siglo de la guerra de la Independencia y de la construcción de un nuevo Estado; lo que sirve como elemento unificador es en este caso la lucha por la consecución de un determinado modelo político.

	(D)Porcentaje temporal	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
(II)Total	100	84	84	81	67	80	78	80
(III)Historia Antigua	30	11 (0,37)	13 (0,43)	12 (0,40)	31 (1,03)	13 (0,43)	15 (0,50)	15 (0,50)
(IV)Visigodos	10	2 (0,20)	3 (0,30)	2 (0,20)	0 (0,00)	2 (0,20)	0 (0,00)	2 (0,20)
(V)Edad Media	37,5	19 (0,51)	20 (0,53)	26 (0,69)	27 (0,72)	27 (0,72)	24 (0,64)	24 (0,64)
(VI)Reyes Católicos	2,5	13 (5,20)	16 (6,40)	13 (5,20)	23 (9,20)	7 (2,80)	5 (2,00)	18 (7,20)
(VII)Austrias	10	34 (3,40)	30 (3,00)	33 (3,30)	23 (2,30)	37 (3,70)	43 (4,30)	24 (2,40)
Siglo XVIII	5	1 (0,20)	2 (0,40)	1 (0,20)	4 (0,80)	0 (0,00)	0 (0,00)	1 (0,20)
Siglo XIX	5	26 (5,20)	24 (4,80)	20 (4,00)	8 (1,60)	23 (4,60)	24 (4,80)	24 (4,80)

**Cuadro nº 1.** Peso de los diferentes periodos históricos en los cuadros de historia. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cada apartado, referido únicamente a cuadros de Historia. Las cifras entre paréntesis indican índices de correlación: por debajo de 1 es una correlación negativa, menor representación en los cuadros de historia que los que correspondería cronológicamente, y por encima de 1 positiva, mayor representación de cuadros de historia de los que corresponderían cronológicamente.

(I) Indica el peso relativo de cada periodo atendiendo únicamente a su duración temporal. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total temporal cubierto por la pintura de Historia

(II) En este apartado las cifras indican % de cuadros de historia referidos a España sobre el total de cuadros de historia.

(III) Incluye desde el siglo I a.C. al V d. C., seis siglos en total, es el único en el que se incluyen cuadros no referidos a España.

(IV) El porcentaje temporal está calculado sobre dos siglos.

(V) El porcentaje temporal está calculado sobre siete siglos y medio, no se incluye la época visigoda.

(VI) El porcentaje temporal está calculado sobre medio siglo.

(VII) El porcentaje temporal está calculado sobre dos siglos.

### 3.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA.

El desarrollo de la historiografía y de la crítica histórica durante el siglo XIX fue despojando poco a poco a la historia nacional de aquellos elementos más fabulosos y míticos, acortando los antiguos orígenes hasta retrotraerlos a aquellos pueblos cuya existencia estaba documentada por los escritores clásicos, principalmente romanos. La época clásica se convierte así en el primer acto de ese gran drama que, para un siglo eminentemente teatral como el XIX, era la historia colectiva de una nación. La incorporación del mundo clásico resultaba, sin embargo, desde el punto de vista ideológico, problemática y conflictiva. Por una parte, el prestigio del mundo clásico en la tradición cultural europea empujaba hacia una identidad nacional que reivindicase la herencia greco-latina como un elemento más de la tradición nacional, algo que la cultura europea venía haciendo prácticamente desde sus orígenes, aunque con especial virulencia a partir del Renacimiento. Por otra, el concepto de nación aparece, también desde sus orígenes, impregnado de claros rasgos "genetistas", que la historiografía decimonónica no había hecho sino acentuar, lo que significaba considerar a los pueblos indígenas como los primeros españoles y a los demás, romanos y cartagineses fundamentalmente, como meros invasores.

El proceso de inclusión/exclusión al que he hecho referencia más arriba suponía optar por uno de los dos grupos en conflicto en este árbol genealógico imaginario de la filiación nacional. La pintura de Historia parece optar desde el principio por lo que podríamos denominar la vía indigenista: las poblaciones indígenas son los "españoles" mientras que a romanos y cartagineses se les atribuye la condición de extranjeros e invasores. Esto será el origen de toda una serie de cuadros en los que la oposición "española" a la conquista exterior es el eje central.

El prestigio de lo clásico era, sin embargo, tan grande que, una vez producida la romanización, aquellos romanos nacidos en la antigua Hispania -otra vez la visión genetista- son considerados como españoles -Séneca, Trajano, Lucano, etc.- e incluso se llega a aceptar la herencia clásica en su conjunto como parte integrante de la nación española.

Todos estos fenómenos se reflejan muy bien en la pintura de historia decimonónica, tanto en cuanto al peso global de la Historia Antigua en esta filiación de lo nacional, como a la preferencia de los temas "españoles" e indigenistas pero con presencia significativa de asuntos del mundo clásico sin relación con España.



Por lo que se refiere a los temas no relacionados con España, lo más significativo es su importancia relativa. Mientras en los cuadros sobre otros periodos históricos la presencia de asuntos no españoles es insignificante, en el caso del mundo clásico se mueve siempre por encima del 70% (ver cuadro nº 3), y con una evolución cronológica muy llamativa; cuando parecería lógico que fuese mayor en la primera mitad de siglo, herencia de la pintura dieciochesca e influencias neoclásicas, lo que ocurre es justamente lo contrario, y la reivindicación de una filiación clásica no española es sobre todo un fenómeno de la Restauración. Es como si la cultura finisecular española y el poder político se empeñasen en reivindicar una tradición más abierta y cosmopolita que la indigenista anterior<sup>2</sup>. En todo caso la presencia de la pintura de historia referido a hechos históricos "no españoles" tiene suficiente entidad como para, a diferencia de otras épocas históricas, ser incluida en una identidad nacional española.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	11	13	12	31	13	15	15
1808-1833	29	31					
1834-1854	20	12					
1855-1867	6	7	6	14	16	8	11
1868-1874	7	14	13	67	0	0	15
1875-1895	14	16	17	36	13	19	17

**Cuadro nº 2.** Cuadros de historia sobre el mundo clásico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada apartado. Se incluyen los de tema no español.

El peso relativo de esta temática clásica sufre grandes variaciones a lo largo del siglo; de gran importancia en la primera mitad de siglo, especialmente hasta 1833 -la influencia del neoclasicismo dieciochesco parece ser todavía determinante, estaríamos ante una prolongación del siglo XVIII-, sufre un brusco descenso durante el periodo 1855-1867 -el más nacionalista de todos los aquí analizados- y el sexenio revolucionario, que parecen preferir otras épocas más inequívocamente españolas, volviendo a recuperarse con la Restauración, cuando se produce el resurgimiento de una identidad cristiano-latina, acorde con el desarrollo en las corrientes

<sup>2</sup> Este enfrentamiento entre cosmopolitismo e indigenismos parece tener continuación, en el campo literario, en el enfrentamiento entre los que postulan una literatura más universalista (Valera sería un buen ejemplo) y aquellos otros que reivindican un marco histórico-social concreto como origen de la creación literaria (Galdós o Clarín).

intelectuales europeas de la época del concepto de latinidad, de gran importancia a partir de la polémica sobre la decadencia de las naciones latinas, originada por la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana.

El grupo mas numeroso de estos cuadros de temática clásica lo constituyen, como ya se ha dicho más arriba, los inspirados en sucesos "no españoles", y dentro de éstos los que hacen referencia a la vida de los primeros cristianos, muy especialmente a las persecuciones desencadenadas contra ellos por el poder romano. Fenómeno que habría que incluir dentro del *revival* neocristiano y de exaltación de la iglesia primitiva que impregna parte de la cultura decimonónica; pero que, por otra parte, entrarían también, y como tal serán analizados aquí, dentro de la reivindicación de una tradición nacional cristiana.

La fascinación por la iglesia primitiva y los mártires había atraído ya desde muy pronto la atención del los primeros románticos, que veían en aquéllos la misma pureza de sentimientos a la que ellos aspiraban. Los artículos sobre la época de las persecuciones o sobre las catacumbas romanas eran habituales en la prensa de la época<sup>3</sup>. También la literatura hechó su cuarto a espadas sobre el tema<sup>4</sup>

En pintura el primer cuadro sobre el tema es el *Entierro de Santa Cecilia*, llevado por Luis de Madrazo a Exposición de la Academia de 1852 y adquirido por el Estado<sup>5</sup>. Con la aparición de las Nacionales comienzan a sucederse obras sobre la vida de los primeros cristianos: *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea* de Isidoro Lozano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1858<sup>6</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>7</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*<sup>8</sup>; *El cadaver de Santa Sinforsosa extraido del rio por su familia* de Lorenzo Vallés, mención de medalla de primera clase en la Nacional de 1858<sup>9</sup> y reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*<sup>10</sup>, representa:

<sup>3</sup> "Persecuciones contra el cristianismo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 89, 1837; "Escenas de la Iglesia primitiva", *El Museo de familias*, I, 1838, pp. 300-304; CASTELAR, E., "La persecución contra los primitivos cristianos", *La América. Crónica Hispano americana*, 19, 1864, p. 16;...

<sup>4</sup> MUNOZ MALDONADO, J., *Las catacumbas o Los mártires*, Madrid, 1848.

<sup>5</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde se encuentra actualmente, por O.M. de 18 de junio de 1935.

<sup>6</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>7</sup> En 35.000 reales, R.O. de 1 de julio de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>8</sup> *El Museo Pintoresco* 1859, p.339.

<sup>9</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>10</sup> *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 48.

el momento de sacar del río Teverone el cadáver de Santa Sinforosa: la santa está cogida del cuerpo por su hermano Eugenio, primer senador de Tívoli y por el extremo del traje por otro joven, medio desnudo; en el centro de la barca, hay una mujer con manto blanco en actitud de velar, por si son sorprendidos en su piadoso acto<sup>11</sup>;

*Martirio de San Esteban* de Esteban y Lozano, Nacional de 1866<sup>12</sup>; *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* de Alejo Vera, Nacional de 1871<sup>13</sup>, que, a pesar de no ser premiado, fue adquirido por el Estado<sup>14</sup>; *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas* de Eduardo Soler, medalla de tercera clase en la Nacional de 1876<sup>15</sup>, compra por el Estado<sup>16</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>17</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>18</sup>; *Una mártir* de Riveiro, Nacional de 1881<sup>19</sup>; *Eudose et Cymodoceé dans l'amphitéatre* de José Bermudo Mateos, expuesto en la Nacional de 1884<sup>20</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>21</sup>, cuadro que, aunque ilustración de un pasaje de *Los Mártires* de Chateaubriand, hay que incluir en este grupo de exaltación de las virtudes de los primitivos cristianos; *Jóvenes cristianas expuestas al populacho* de Félix Resurrección Hidalgo, medalla de segunda clase en la en la Nacional de 1884<sup>22</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>23</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>24</sup>, representación de una escena efectista y lleno de sentimentalidad que empuja al espectador a la toma de partido:

A la derecha, en primer término, una joven desnuda, sentada en el suelo con los pies amarrados; de pie contra el muro, otra joven, a la que un hombre repugnante, ceñida de laurel la cabeza, sujeta un tenue velo. Mas al centro, un hombre desnudo que mira a la segunda joven, y al que sujeta por los brazos un hombre que está detrás.

A la izquierda un grupo muy movido de personajes, en cuyos semblantes se retrata la lubricidad con que miran a las vírgenes cristianas<sup>25</sup>;

<sup>11</sup> IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Ensayo*, 1858, p. 20.

<sup>12</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

<sup>13</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>14</sup> En 4.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en e. Palacio del Senado.

<sup>15</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>16</sup> En 2.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Audiencia de Barcelona en 1907.

<sup>17</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 342.

<sup>18</sup> *La Ilustración Catalana*, IX, 1888, p. 172.

<sup>19</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.

<sup>20</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

<sup>21</sup> R.O. 16 de noviembre de 1886. Depositado en el Ayuntamiento de Mataró, donde actualmente se encuentra, por R.O. 8 de mayo de 1887.

<sup>22</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>23</sup> En 2.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en la Universidad de Valladolid por R.O. 8 de noviembre de 1884.

<sup>24</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1885, p. 504.

<sup>25</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

y *Escena de tiempos de persecución del cristianismo* de Narvona Beltrán, expuesto también en esta misma Nacional de 1884<sup>26</sup>.

En la Nacional de 1887 se produce una auténtica eclosión de cuadros sobre la iglesia primitiva y los mártires romanos, y de temática clásica en general. Da la impresión que es en torno a estos años, como se verá un poco más adelante, cuando se afianza la imagen de la historia como un progreso continuo, en la que la otrora modélica época clásica se convierte en una era de barbarie, felizmente superada por las épocas posteriores y por la aparición del cristianismo, de aquí esta proliferación de cuadros “de romanos”, mostrando la crueldad de una civilización que había dejado de ser símbolo de un mundo mejor para convertirse en uno de los peldaños inferiores de la larga lucha por la emancipación.

Juan Antonio Benlliure y Gil recibe una medalla primera clase por *La visión del Coliseo. El último mártir (Muerte de San Almaqueo)*<sup>27</sup>, adquirido por el Estado<sup>28</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>29</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>30</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>31</sup>. Cuadro de adscripción temporal complicada, ya que, a pesar de referirse a un mártir de la época romana -habría muerto lapidado al interponerse entre los gladiadores que luchaban en el Coliseo-, lo que representa, ateniéndose estrictamente a lo que cuenta la leyenda:

El asunto del cuadro es el siguiente: San Almaquio, eremita de Oriente, fue muerto en el siglo V en el Coliseo por querer impedir los combates que en él se verificaron. Cuentan que desde entonces, en la noche del día de difuntos vaga por las ruinas del Coliseo el santo eremita, seguido de las almas de los mártires y justos de todos los tiempos<sup>32</sup>,

es una especie de *Santa Compañía* de fantasmas vagando a la luz de la luna por las ruinas del Coliseo, sin ninguna referencia temporal. Llegó al certamen precedido por el éxito de su exposición en Roma, donde había entusiasmado tanto que Morelli había propuesto su adquisición por el gobierno italiano, aunque finalmente sería adquirido para el Museo Nacional.

<sup>26</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>27</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>28</sup> En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de San Pío de Valencia, depósito del Museo del Prado.

<sup>29</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, p. 148.

<sup>30</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, pp. 320-321.

<sup>31</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 280-281.

<sup>32</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., “La pintura religiosa en la actual Exposición”, *La Ilustración Católica*, 1887, p. 196.

Silvio Fernández obtiene una medalla de tercera clase con *¡A las fieras!*<sup>33</sup>, adquirido por el Estado<sup>34</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>35</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>36</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>37</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>38</sup> y *Almanaque de la Ilustración*<sup>39</sup>. Obra a medio camino entre un cuadro de historia sobre los primitivos cristianos y el subgénero de cuadros sobre el circo romano que comienzan a proliferar en en torno a esos años.

Mateo Silvela una de segunda clase con *La Comunión de las Vírgenes en las Catacumbas*<sup>40</sup>, adquirido por el Estado<sup>41</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>42</sup>.

Enrique Simonet una de tercera clase con *Decapitación de San Pablo*<sup>43</sup>.

Con menos éxito que los anteriores, Eulalio Fernández Hidalgo expuso *Etapas de una conversión. Un romano de la época de los Antoninos encuentra por primera vez escritos cristianos*<sup>44</sup>.

Fernando Tirado cierra el ciclo de cuadros sobre la iglesia primitiva con *La Comunión de los condenados a las fieras*, expuesto en la Internacional de 1892<sup>45</sup>, que tenía la virtud de unir en un mismo lienzo dos temas de moda en estas últimas décadas de siglo: la vida de los primeros cristianos y las escenas de circo romano.

Dentro de este mismo grupo habría que incluir todos aquellos cuadros sobre vidas de santos de la primitiva iglesia, que, aunque difíciles de distinguir de la pintura religiosa, por su tratamiento pictórico entrarían de lleno dentro de la pintura de historia. *La madre de Santa Genoveva recobrando milagrosamente la vista por intercesión de su hija*,

---

<sup>33</sup> R.O. de 22 de julio de 1887.

<sup>34</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Granada por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Ayuntamiento de Granada, depósito del Museo del Prado.

<sup>35</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

<sup>36</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 421.

<sup>37</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 227.

<sup>38</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 457.

<sup>39</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1888, p. 44.

<sup>40</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>41</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, fue devuelto al Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>42</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, p. 201.

<sup>43</sup> Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>44</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>45</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

expuesto por Fernando Díaz y Sánchez en la Nacional de 1866<sup>46</sup>; *Santa Cecilia y San Valeriano* de Alejo Vera y Estaca, medalla primera clase en la Nacional de 1866<sup>47</sup>, envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra por el Estado<sup>48</sup>; *Aparición de Santa Inés a sus padres* de García Hispaleta, medalla tercera clase en la Nacional de 1866<sup>49</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>50</sup>; *Santa Catalina transportada por los ángeles* de Navarro y Cañizares, medalla tercera clase en la Nacional de 1866<sup>51</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>52</sup>; *El entierro de San Sebastián*, cuadro con el que Alejandro Ferrant y Fischermans obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla primera clase<sup>53</sup>, envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año, compra para el Museo Nacional<sup>54</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>55</sup>, y que, en contra de lo que dice el título, no representa el entierro sino el momento en que el cadáver es sacado de la cloaca Máxima por sus correligionarios:

La escena representa el momento en que los criados de la beata Lucina sacan de la cloaca Máxima el cuerpo de San Sebastián, arrojado allí por orden del emperador Maximiano, para trasladarlo a las Catacumbas<sup>56</sup>.

*Tentaciones de San Antonio Abad*, expuesto por Joaquín Pallarés Allustanté en la Nacional de 1884<sup>57</sup>, un cuadro inspirado en el *Año Cristiano* y que, a pesar de ser un clásico de la pintura religiosa recibe un tratamiento dentro de los más estrictos cánones de la pintura de historia; *Tentación de San Antonio* de Saenz y Saenz, medalla tercera clase en la Nacional de 1887<sup>58</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración, Revista Hispano-Americana*<sup>59</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>60</sup>; *Muerte de San Pablo, primer ermitaño*, basado en la *Historia de*

<sup>46</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>47</sup> Con 17 votos, R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>48</sup> En 2.500 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por R.O. de 30 de julio de 1867. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 9 de febrero de 1988.

<sup>49</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>50</sup> En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Municipal de San Sebastián por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo de San Telmo de Sevilla.

<sup>51</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>52</sup> En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de julio de 1886.

<sup>53</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>54</sup> En 8.000 pts., R.O. de 25 de marzo de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>55</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, pp. 176-177.

<sup>56</sup> VILLAMIL, M.P., "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 7 de febrero de 1878.

<sup>57</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>58</sup> Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>59</sup> *La Ilustración, Revista Hispano Americana*, 7, 1887, p. 584.

<sup>60</sup> *La Ilustración Artística*, 1889, p. 424.

*España de Zamora y Caballero*, expuesto por José Bru en la Nacional de 1887; y *San Pedro en Atenas* expuesto por Francisco Laporta y Valor en la Nacional de 1890<sup>61</sup>.

La historia romana será tomada también como fuente de inspiración para cuadros de temática moralizante, no cristiana, en los que los valores cívicos del mundo romano son puestos como ejemplo de modelo a seguir por los ciudadanos del nuevo estado burgués. Es éste un fenómeno que tuvo gran importancia en la pintura de historia de la Francia revolucionaria, empeñada en crear valores republicanos que oponer a la vieja moral monárquica, y que en España gozó, lógicamente, de bastante menos éxito, aunque se pueda contabilizar toda una serie de obras de este tipo.

La muerte de Lucrecia, cuyo gesto, al margen del carácter moralizante, habría que entender como una clara denuncia del absolutismo y una llamada a favor de la rebelión contra el poder despótico, servirá de inspiración a tres cuadros: *La muerte de Lucrecia* de José de Madrazo y Agudo, *Muerte de Lucrecia* de Eduardo Rosales y *Origen de la República romana (Año 598, antes de la era cristiana)* de Casto Plasencia. De los tres son los dos últimos los que poseen una mayor importancia; el de José de Madrazo, pintado en 1818 y adquirido por la Corona<sup>62</sup>, se incluiría todavía en esa tradición moralizante de raíz dieciochesca<sup>63</sup>.

El de Rosales, que obtuvo un gran éxito -medalla de primera clase en la Nacional de 1871<sup>64</sup>, compra por el Estado<sup>65</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>66</sup> y envió a la Exposición Universal de París de 1878-, resulta especialmente interesante ya que, al margen de sus indudable modernidad técnica, marca el inicio en España de un nuevo *revival* de la pintura ejemplificante de temática clásica. Representa el momento en que el cuerpo, ya cadáver, de Lucrecia se derrumba en brazos de su padre, una vez llevado a cabo su designio de darse muerte antes que soportar la ignominia de haber sido violada por el hijo del rey. A pesar de su éxito será motivo de una agria polémica, consecuencia de su modernidad pictórica, que a algunos críticos contemporáneos pareció simple falta de calidad. Así para Navarro Reig:

<sup>61</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

<sup>62</sup> Figura en el *Inventario de pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>63</sup> El tema tenía, de hecho, una larga tradición en la pintura dieciochesca europea, curiosamente no así en la española. Uno de los primeros ejemplos es el *Juramento de Bruto*, pintado por Gavin Hamilton en torno a 1763.

<sup>64</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>65</sup> R.O. de 20 de enero de 1882 por 35.000 pts., para el Museo de Arte Moderno. El gobierno quiso comprar este cuadro inmediatamente después de la Exposición pero los herederos del pintor se negaron a aceptar las 12.000 pts. ofrecidas. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>66</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1872, pp. 24-25.

Las obras de Rosales, en suma, ofrecen un deplorable sincretismo, que si en opinión de algunos se debe a la ligereza y poca reflexión, en nuestro concepto no reconoce por causa más que un notable extravío<sup>67</sup>.

Pero la polémica tenía también un claro trasfondo político, cuando Rosales pinta su cuadro aun no se habían extinguido los últimos ecos de la revolución de 1868 y la caída de la monarquía de Isabel II, existía, por lo tanto, un obvio paralelismo entre el asunto del cuadro -un episodio histórico que, al margen de lo que tenía de denuncia del poder absoluto, había supuesto el principio del fin de la monarquía y la llegada de la república en la antigua Roma- y el momento presente; cuando Rosales expone el cuadro los ecos que aun siguen vivos son los de la de la Comuna de París y su sangrienta represión por las tropas de Mac Mahon. Hay por lo tanto todo un contexto político-ideológico que hacía del cuadro de Rosales mucho más que una simple representación de la virtud ultrajada. Así para algunos críticos, caso de Fernanflor, el problema del cuadro de Rosales es que se queda corto en su denuncia, le falta justamente carácter moralizante, no es suficientemente ejemplar:

es un cuadro convencional; hay allí un hermoso cadáver que no es el cadáver de la virtud suicida<sup>68</sup>.

Mientras que para otros, caso de Domenech, el problema del cuadro de Rosales es que se trata poco menos que de una apología de la revuelta y la lucha social, una llamada al enfrentamiento civil:

*La muerte de Lucrecia* está fuera de la belleza que exige el arte, porque no es bello ni puede serlo un asunto empapado en sangre inocente, ocasionado por la violación inicu de una víbora coronada. Cuadros que no despiertan más que odios, rencores, venganzas o exterminios contra príncipes o monarcas, carecen hasta de la nobleza que requiere el arte, cuando la belleza no puede existir; y careciendo de belleza y de nobleza, siendo indispensable que estas se hallen reunidas, y despertando las peores pasiones contra principios de autoridad que se hallan tan vulnerados, no merecen tales producciones mas que se las cubra con un pano, sean cuales fueran sus condiciones plásticas<sup>69</sup>.

Casto Plasencia, cuyo éxito fue semejante al de Rosales -medalla de primera clase en la Nacional de 1878<sup>70</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>71</sup>, envió a una exposición internacional<sup>72</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>73</sup> y *La Ilustración de*

<sup>67</sup> NAVARRO REIG, F.B. "La pintura y la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871, p. 451.

<sup>68</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 334.

<sup>69</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 9 de noviembre de 1871.

<sup>70</sup> R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>71</sup> En 7.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878 en 7.500 pts. Depositado en la Diputación de Alicante, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de enero de 1932.

<sup>72</sup> En este caso la Universal de París de 1878, donde obtuvo medalla de tercera clase y Cruz de la Legión de Honor.

<sup>73</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1879, pp. 204-205.



*España*<sup>74</sup>-, opta, frente al intimista cuadro de Rosales, por una composición mucho más declamatoria, más política podríamos decir. La escena es sacada del ámbito de la intimidad a la plaza pública. Lo que en Rosales era un asunto de moral personal -aunque esto, dada la interpretación que se hace en la época, con matices- se convierte aquí en un acto cívico, en el desencadenante de una revuelta política: el levantamiento de los romanos contra la tiranía monárquica.

Los cuadros sobre Cleopatra, cuya vida formaba más parte de la leyenda que de la historia, a pesar de tratarse de un personaje histórico de una manifiesta relevancia, poseen un marcado carácter pintoresco.

El primer pintor español en llevar al lienzo un episodio inspirado en la vida de esta reina egipcia fue Manuel Aguirre y Monsalve, quien lleva a la Exposición de la Academia de 1850, un fecha relativamente tardía<sup>75</sup>, un cuadro titulado *Cleopatra aplicándose a los pechos el venenoso áspid*.

Luna Novicio obtiene una medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 con *Muerte de Cleopatra*<sup>76</sup>, adquirido por el Estado ese mismo año, para el Museo de Arte Moderno<sup>77</sup>, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>78</sup>. Aunque el catálogo de la Exposición da como fuente las *Vidas paralelas* de Plutarco, Ibáñez Abellán cree que se inspira directamente en el *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare<sup>79</sup>. El carácter pintoresco del asunto es obvio para todos los críticos de la época, para los que viene a ser más un cuadro de tema oriental, que el gusto por lo exótico hará proliferar durante esos años por toda Europa, que un cuadro de historia en sentido estricto. Como recuerda Ibáñez Abellán, refiriéndose concretamente al cuadro de Luna Novicio, Egipto es Oriente:

estruendoso banquete, de orgía desenfrenada (...) las desmudeces incitantes de las bayaderas lascivas<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 141.

<sup>75</sup> Hay que tener en cuenta que el tema de Cleopatra contaba con una larga tradición iconográfica en la pintura europea de los siglos anteriores.

<sup>76</sup> R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>77</sup> En 5.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en la Capitanía General de Sevilla, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 de junio de 1930.

<sup>78</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 417.

<sup>79</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid, 1881, p. 35.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 34.

Este pintoresquismo explica las reservas de la crítica, que no ve en el cuadro una pintura de Historia, sería más un cuadro costumbrista que de historia, pues, como recuerda el mismo Ibáñez Abellán:

la pintura de historia requiere algo más que buena composición y ejecución acertada<sup>81</sup>.

Juan Pablo Salinas expuso en la Nacional de 1887 *Marco Antonio y Cleopatra*<sup>82</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>83</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>84</sup>.

En cinco ocasiones serán llevados al lienzo episodios sobre la vida de los Graco: *Licinia deteniendo con súplicas y ruegos a su esposo Cayo Graco* de Suárez Llanos, Nacional de 1858<sup>85</sup>; *Cayo Graco despidiéndose de su familia* de Eduardo Gimeno y Canencia, misma Nacional<sup>86</sup>; *Cayo Graco despidiéndose de su familia* de Alejo Vera y Estaca, también Nacional de 1858<sup>87</sup>, que

representa a Licinia, mujer de Cayo Graco, arrojándose a sus pies y procurando con sus lágrimas y las de su hijo impedirle salir frente a los que mataron a su hermano<sup>88</sup>.

*Cayo Graco arengando al pueblo romano* de José Escudé y Bartoli, Nacional de 1887<sup>89</sup>; y *Cornelia, la madre de los Graco* de Garnelo y Alda, Exposición Internacional de 1892<sup>90</sup>. Éste último el único que tuvo éxito de los cinco, medalla de primera clase<sup>91</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>92</sup>.

La venganza de Fulvia inspirará dos cuadros de historia: *Venganza de Fulvia*, de Francisco Maura y Montaner, Exposición Nacional de 1890<sup>93</sup>; y *Venganza de Fulvia* de Cebrián Mezquita, Exposición Internacional de 1892<sup>94</sup>. Ambos mostrando esa imagen cruel y depravada de la civilización romana en la que parece deleitarse la pintura de historia finisecular, al menos eso cabe deducir de la proliferación de cuadros de este tipo.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>82</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>83</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 359.

<sup>84</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 525.

<sup>85</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la. "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 10 de octubre de 1858.

<sup>89</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>90</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>91</sup> R.O. de 6 de diciembre de 1892.

<sup>92</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 637.

<sup>93</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>94</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

El primero, que tuvo un cierto éxito -fue adquirido al año siguiente por el Estado<sup>95</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>96</sup> y, previamente a ser llevado a la Exposición Nacional, expuesto al público en el Museo de Ultramar-, representa

a la esposa de Marco Antonio disponiéndose a atravesar con una aguja la lengua de Cicerón cuya cabeza presenta un esclavo en una bandeja, mientras su esposo y varios comensales celebran con risotadas la "ocurrencia"<sup>97</sup>.

Pero, lo mismo que en el caso de otros muchos cuadros de historia, lo interesante no es tanto el cuadro en sí, sino la interpretación que del mismo hizo la crítica contemporánea. Resulta llamativo ver como un asunto sumamente pintoresco y sin, aparentemente, mayores connotaciones ideológicas es convertido en una profunda reflexión histórica, de alto valor moral y didáctico: en la plasmación plástica de la ruina y la decadencia del mundo romano; y en el símbolo de como los viejos valores de la Roma republicana fueron aplastados por la autocracia imperial, discurso este último especialmente atractivo para el pensamiento liberal. Pero veamos mejor una de estas críticas, la de Castelar en *La Ilustración Artística*. Para Castelar, que aprovecha la ocasión para hacer un minucioso relato histórico de la cadena de sucesos que tuvieron su culminación en la escena representada en el lienzo,

Maura, con muy buen consejo, ha ido en pos de antiguas enseñanzas para instruir a su generación (...) al elegir materia para su cuadro ha estado inteligentísimo y oportuno. Basta decir que nos evoca el trágico acto en que la tribuna romana se desplomó al pie de la dictadura militar. Fulvia, esposa del pretoriano Marco Antonio, satisfecha con ver ante sí la cabeza de Cicerón segada, corre, con su alfiler de oro en la mano, a traspasar aquella lengua que había defendido en sus ocassos verdaderamente sublimes la libertad y la república(...). Fulvia y Antonio arrancaron a Cicerón su lengua, pero con ella le arrancaron a Roma su alma<sup>98</sup>.

Maura, por lo tanto, no ha pintado, ni siquiera de forma secundaria, un simple y repugnante episodio de crueldad gratuita, de depravación personal. Lo que Maura ha llevado al lienzo es mucho más que esto: es el símbolo del triunfo de la tiranía; es la imagen de una de esos retrocesos históricos a los que la humanidad, en su lento progreso hacia el reino de la libertad, ha tenido que enfrentarse periódicamente. Lo que Maura ha ha llevado al lienzo es, en definitiva, poco menos que un alegato liberal.

El segundo, en el que se muestra el momento posterior de la acción de Fulvia, fue mal acogido por la crítica:

<sup>95</sup> En 6.000 pts., R.O. de 6 de febrero de 1891. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife por R.O. de 11 de mayo de 1911.

<sup>96</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 73.

<sup>97</sup> CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Católica*, 1890, p. 178.

<sup>98</sup> CASTELAR, E., "El cuadro de Maura", *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 66.

Un asunto desagradable y antipático. El acto, siempre repugnante, y más en una mujer, de contemplar con deleite y regocijo la cabeza de Cicerón, después de haberle atravesado la lengua con un punzón, es de tal naturaleza que obliga a apartar la cabeza del feroz espectáculo<sup>99</sup>.

También en dos ocasiones harán su aparición en la pintura de historia Pompeyo y Virgilio. El primero con *Presentación a Julio César de la cabeza de Pompeyo* de Eusebio Valldeperas, Exposición de la Academia de 1850; y *Las exequias de Pompeyo* de José Arpa y Perea, Nacional de 1890<sup>100</sup>. Ambas sin demasiado éxito. Del primero escribirá Velaz de Medrano que:

el asunto requería más estudio, y haber sido más meditado también, para que produjera el debido efecto bajo el punto de vista de la expresión<sup>101</sup>.

El segundo con *Virgilio* de Soriano Murillo y *Metabo* de Dioscoro Teófilo de la Puebla. El de Soriano Murillo, llevado a la Exposición de la Academia de 1851 y posteriormente expuesto en la Universal de París de 1855, se inspira en las *Eglogas*, y representa al poeta latino, sentado junto a la ninfa Amarilis, tocando el silfo en medio de un bucólico paisaje. En el de Puebla, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1862<sup>102</sup>, aparece uno de los personajes de la *Encida*.

Al margen de estos ciclos, otros temas de la historia romana harán su aparición de forma más episódica. Luis Álvarez Catalá obtiene una medalla de segunda clase en la Nacional de 1862 con *El sueño de Calpurnia*<sup>103</sup>, ya propiedad de la Corona cuando fue expuesto<sup>104</sup>, y que anteriormente había conseguido una segunda medalla en la Exposición de Florencia de 1861. Éxito al que no debió ser ajeno el carácter premonitorio y fantasmagórico, muy del gusto decimonónico, del hecho presentado. El tema del cuadro es descrito de la siguiente manera por un periódico de la época:

Calpurnia, mujer de Julio César, sueña la víspera de la trágica muerte de su esposo, que lo asesinan en el Senado. A las voces angustiadas en que prorrumpe implorando piedad, acude César a quien la sorpresa y la curiosidad detienen al pie del lecho<sup>105</sup>.

<sup>99</sup> EL VALENCIANO, "La Exposición de Bellas Artes". *El Resumen*, 26 de octubre de 1892.

<sup>100</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>101</sup> VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 16 de octubre de 1850.

<sup>102</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>103</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>104</sup> Había sido adquirido por Isabel II en 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.

<sup>105</sup> "Exposición del año 1862". *La Iberia*, 16 de octubre de 1862.

Ricardo Villodas una de segunda clase en la de 1876 con *La muerte de César*<sup>106</sup>, inspirada en las *Vidas paralelas* de Plutarco<sup>107</sup>.

Martí y Monsó expone en la de 1878 *La mayor victoria de Escipión*<sup>108</sup>.

García Prieto en la de 1884, *Cayo Mario en las ruinas de Cartago*<sup>109</sup>.

Montero Calvo en la 1887, con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>110</sup>, compra por el Estado<sup>111</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>112</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>113</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>114</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>115</sup>-. *Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina*, basado en *Vida de los doce Césares* de Suetonio, y que se incluiría dentro de los innumerables cuadros de la época en los que la muerte se convierte en el actor principal: el académico escorzo del cadáver, destacando sobre el paño blanco, ocupa todo el centro de la composición. Lo que llama la atención en el caso es la escasa presencia de Nerón en la pintura de historia española, uno de los personajes favoritos de la pintura *pompier* y cuya presencia en la historiografía decimonónica es casi habitual<sup>116</sup>.

Rafael Hidalgo de Caviedes recibe medalla de tercera clase en la Nacional de 1890 con *Rea Silvia*<sup>117</sup>, que será también adquirido por el Estado<sup>118</sup>. Representa:

el castigo de la impura Vestal, madre de los fundadores de Roma, condenada por Afmulio a ser enterrada viva<sup>119</sup>.

Un hecho de la primera historia romana, narrado, entre otros, por Plutarco y Tito Livio -es en éstos en los que dice inspirarse el pintor<sup>120</sup>-, sin mayor trascendencia ideológica -la causa del

<sup>106</sup> R.O. de 28 de abril de 1876. Actualmente en el Ayuntamiento de Soria.

<sup>107</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*. Madrid, 1876.

<sup>108</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*. Madrid, 1878.

<sup>109</sup> *Catálogo... 1884*. Madrid, 1884.

<sup>110</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>111</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Diputación de Jaén por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo de Jaén, depósito del Museo del Prado.

<sup>112</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 81.

<sup>113</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 773.

<sup>114</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 456.

<sup>115</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 349.

<sup>116</sup> Entre otros. CASTELAR, F., *Nerón*, Barcelona, 1891.

<sup>117</sup> R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>118</sup> En 1.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en el Museo Provincial de Jaén por R.O. de 22 de septiembre de 1919.

<sup>119</sup> ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

<sup>120</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

castigo fue haber dejado apagarse el fuego sagrado-, que fue llevado al lienzo resaltando los aspectos más anecdóticos y emotivos:

Cae la tarde; la campiña aparece próxima a quedarse envuelta en las sombras de la noche. La vestal culpable, apoyada de espaldas en unas lujosas angarillas, contempla aterrada y crispadas por el espanto las manos la estrecha fosa donde va a ser soterrada viva<sup>121</sup>.

Hay toda una serie de cuadros de temática estrictamente romana, inspirados en los aspectos más pintorescos del mundo clásico: bacanales, gladiadores, termas, etc., que cabría considerar más como cuadros de costumbres ambientados en la antigüedad que como pintura de historia en sentido estricto, aunque, como se verá más adelante, con unas implicaciones ideológicas muy por encima de su aparente carácter anecdótico, ya que, como afirma Blanco Asenjo refiriéndose a algunos de ellos, son capaces de expresar en un solo cuadro todo el espíritu de decadencia y barbarie de una época:

Algunas veces nuestros pintores se han propuesto formular la síntesis de una época ó expresar el carácter de un pueblo en un cuadro. En la última Exposición el lienzo de Luna, *Spoliarium*, indicaba este empeño, y en la actual parecen proseguir el mismo propósito el de Villodas, *Victoribus Gloria*, y el de Checa, *Los Bárbaros en Roma*<sup>122</sup>.

Cuadros que, en todo caso, gozaron de las preferencias de los pintores de historia.

Dióscoro de la Puebla obtiene una medalla de tercera clase en la Nacional de 1860 con *Episodio de una bacanal*<sup>123</sup>, adquirida por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>124</sup>.

Todavía más anecdótico es *Una señora pompeyana en el tocador* de Alejo Vera, medalla de primera clase en la Nacional de 1871.

Virgilio Mattoni de la Fuente expone, con cierto éxito -fue premiado con medalla de segunda clase<sup>125</sup>- en la Nacional de 1881 *Las termas de Caracalla*<sup>126</sup>, cuadro de género histórico tratado con todos los convencionalismos de la gran pintura de historia:

En medio de la espaciosa estancia se soberbia arquitectura, adornada con estatuas colosales, mármoles y mosaicos, rojos cortinajes en los intercolumnios, y asientos ricos y aromáticos pebeteros, un patricio poeta lee sus versos con visible entusiasmo; muchos otros atienden sentados en naturales posturas; entre ellos una dama, rodeada de sus esclavas, vuélvese a agradecer las cortesanas galanterías de que le hace objeto su belleza; en tanto llega con lujoso tren una matrona:

<sup>121</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Imparcial*, 6 de mayo 1890.

<sup>122</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 406.

<sup>123</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>124</sup> R.O. de 29 de diciembre de 1860.

<sup>125</sup> R.O. de 4 de junio de 1881.

<sup>126</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

a la derecha, en primer término, un grupo de elegantes sostiene movida discusión; otros varios personajes, convenientemente distribuidos, completan la animación del conjunto<sup>127</sup>.

Luna Novicio presenta a esta misma Nacional de 1881 *La belleza feliz y la esclava ciega*<sup>128</sup>, inspirado en *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer Lintton, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>129</sup>.

El mismo Luna Novicio vuelve a probar suerte con una obra de estas características en la Nacional de 1884, en la que su *Spoliarium* obtuvo un gran éxito, medalla de primera clase<sup>130</sup>, compra mediante suscripción pública por la Diputación de Barcelona<sup>131</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>132</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>133</sup>. El cuadro, inspirado en la obra de Debroy *Rome au siècle d'Auguste*, nos muestra una Roma degenerada, sanguinaria y cruel:

Un antro oscuro debajo de las gradas del anfiteatro, donde se depositaban las fieras y los cadáveres de los gladiadores muertos en la arena. Antorchas recién apagadas, humo, tinieblas, confusión misteriosa de figuras humanas, despojos y armas, llenan la parte principal del cuadro.

En el centro, cuatro esclavos que arrastran con fuerza unos cadáveres de gladiadores, tirando de cuerdas que los sujetan por una de las muñecas. Los muertos son contemplados con atención piadosa por dos ancianos, que pertenecen quizás al número de los nazarenos, cristianos ocultos que temen reconocer a alguno de los de su religión entre los cadáveres.

Junto a los dos ancianos, en desesperada angustia, una mujer llorando, oculto el rostro entre las manos.

A la izquierda, un tropel de figuras entre las que se adivina los innobles tipos del populacho envilecido: la mujer degradada, el viejo cruel, el joven disoluto, inmundos todos y todos ansiosos del cruel deleite hasta apurar las última escena de aquellos horribles dramas de la arena.

A la derecha, revueltos entre sangre y despojos de hombres, mujeres y fieras, destacándose de este montón la figura de una mujer sentada, deshecha en llanto jun o al ser querido. Un viejo, antorcha en mano, va buscando un cadáver que le interesa.

Al fondo se ve entre sombras, apoyada en el muro, a una mujer entregada a su dolor, participando su figura de la totalidad del cuadro lúgubre y misterioso bajo los resplandores tristes de aquellas humeantes antorchas<sup>134</sup>.

en la que el pintoresquismo y colorido de los gladiadores muertos arrastrados por el suelo parece sobreponerse a todo tipo de reflexión histórica, y digo parece porque esta visión bárbara del mundo clásico, que no deja de suponer un manifiesto rechazo a este mundo decadente y falto de valores, máxime si se presenta en oposición al cristianismo, puede tener más

<sup>127</sup> COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 31 de mayo 1881.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 85.

<sup>130</sup> R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>131</sup> En 10.500 pts. Posteriormente fue regalado por Franco al gobierno filipino, lo que explica su actual ubicación en las salas del Museo Nacional de Manila.

<sup>132</sup> *La Ilustración Artística*, 1884, p. 339.

<sup>133</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 536-537.

<sup>134</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

implicaciones ideológicas de las que aparenta, al menos ésta es la interpretación que del cuadro hace la crítica contemporánea:

La vista del vasto depósito de cadáveres de gladiadores muertos por divertir al pueblo rey horroriza; el aspecto de aquellos dos ancianos que, apoyados uno en otro y envueltos en andrajos, siguen con inquieta mirada el lúgubre desfile temiendo ver a un ser querido; la pobre mujer que, a la derecha casi al fondo, busca quizá a su hijo, quizá a su hermano entre los muertos, conmueven hondamente y hacen exhalar al alma un grito de inmensa reprobación que confunde en anatema de toda una época<sup>135</sup>;

Contemplando el Spoliarium se agolpan en el cerebro las horribles imaginaciones de aquella Roma envilecida y tiránica, de aquel pueblo prostituido y sanguinario a la vez, que así se arrastraba temeroso a los pies del tirano, como desahogaba con placer sus ansias criminales en los espectáculos bárbaros<sup>136</sup>;

aquel horroroso antro en donde continuamente arrastran cadáveres, nos hace pensar en lo que sucedía en la arena de los antiguos circos romanos.

El Sr. Luna ha lanzado una nota enérgica contra aquellas escenas de barbarie en su *Spoliarium* (sic); aquello es hermoso aun dentro de tanto horror, porque está apostrofando de inhumana y cruel la época, las leyes e individualidades que toleraban semejantes escenas. ¿No os repugna aquello? ¿no os hace ver el bárbaro realismo de un pueblo sin más derecho que la fuerza? Pues bien, ese es el asunto del Sr. Luna, quien en su cuadro nos introduce en el paleo escénico de aquellos sangrientos dramas, buscando un fin moral, una verdad, la de hacernos repulsivas manifestaciones tan impropias de un pueblo que no sea salvaje<sup>137</sup>;

No sabemos a cual de los quince circos que en la época del imperio bastaban apenas a satisfacer la cruel avidez de los romanos, ha querido referirse el pintor; pero bien claro está que se trata de uno de aquellos en cuyos ámbitos resonaron mil veces los tremendos gritos de *¡Christiani ad bestias!* *¡Christiani, de solo nomine condemnati!* de uno de aquellos en donde galos y españoles pagaron con la muerte su amor a la libertad, y en donde los confesores de una nueva fe sucumbieron bajo el odio de los que buscaban en las fieras aliados y defensores de la religión antigua. ¡Que no sin razón dijo el poeta:

*Tantum religio potuit suadere malorum!*

En el fondo yace un montón de cadáveres, velado por discreta penumbra.

Un anciano y varias piadosas mujeres, a la luz de una antorcha, buscan tal vez el cuerpo de un mártir que fue su deudo en vida. Más hacia el primer término, una patricia, menos caritativa que curiosa, espera sin duda la llegada de gladiador muerto, con quien a espaldas del esposo consular compartió alguna noche el profanado cubículo<sup>138</sup>.

Para éste último, ni siquiera las víctimas, al menos algunas, parecen librarse de la degradación colectiva.

Todavía más explícitas sobre el significado ideológico del cuadro se muestran Paterno y Fernanflor. Para el primero, en un artículo cuya única finalidad parece ser mostrar las excelencias del lienzo, lo que éste nos mostraría es el rechazo de la sociedad moderna a la decadencia y depravación de una época degenerada y sanguinaria:

<sup>135</sup> OLAVARRÍA Y UGARTE, E., "Revista de Madrid", *La América. Crónica hispano americana*, 31 de mayo de 1884, p. 13

<sup>136</sup> PALACIO, E. de, "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 29 de mayo de 1884

<sup>137</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>138</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884.



Todos conocen el asunto; la descripción del cuadro sería inútil: en él se retrata una época. Entre errores y confusión, entre humo, tinieblas y antorchas semiapagadas, contéplase la dignidad humana, y esta dignidad, llevada a la última depravación. Los cadáveres de los hombres, que no han sido sacrificados por noble idea ni elevado sentimiento, sino por simple recreo del pueblo rey, son arrastrados al montón para confundirlos con los despojos de las bestias. Es la protesta enérgica de nuestro siglo, ante una sociedad de barbarie, si grande en sus virtudes, grande también en sus vicios y en su derrumbamiento (...) es la síntesis de una época; la realidad misma con toda su fiereza. Un cristiano, con la aureola del martirio, un gladiador muerto por algún elevado sentimiento hubiera mitigado su crudeza; pero también no hubiese sido la verdadera realidad. El autor nos ha querido presentar el compendio de la historia de un pueblo, la síntesis de una época de barbarie sin paliativos, ni mistificaciones. Un pueblo entero recreándose en la crueldad y la muerte. Así se debe mirar y juzgar<sup>139</sup>.

### Para el Fernanflor, Luna Novicio

de una simple escena de costumbres romanas hace un cuadro filosófico, político y social (...). Spoliarium es una reivindicación de la dignidad humana; la protesta de un espíritu libre y cristiano contra la esclavitud y el paganismo; una maldición lanzada sobre los césares; una lápida de redención puesta sobre la fosa de los mártires y los gladiadores (...). Los críticos severos conceden a Luna algo más que el genio de un mecanismo, que el arte de la composición y la factura; reconocen en él un pensador... Su cuadro para ellos, sobre ser una pintura, es un libro, es un poema (...). Spoliarium es un cuadro para los creyentes (...) el acierto mayor de Luna ha sido seguir la corriente civilizadora de su época, pintar lo que fácilmente puede ser comprendido, lo que una vez comprendido se ama<sup>140</sup>.

Los elogios a la "ideología" del cuadro por parte de Fernanflor son especialmente significativos si tenemos en cuenta que para éste, a pesar del éxito conseguido por Luna Novicio, es un cuadro fallido, en la medida que su ejecución no está a la altura de la idea que hay detrás,

en pintura es preciso dominar mucho la forma para expresar con ella un pensamiento. De esta desproporción entre la idea y los medios de representarla se resiente el cuadro más transcendental de la Exposición: *Spoliarium*<sup>141</sup>.

Interesante crítica que muestra, una vez más, la supeditación de la forma a la idea en la concepción artística decimonónica.

Aún más significativa, por lo que tiene de lectura de palimpsesto -frecuente en muchos cuadros de historia en los que los hechos contemporáneos parecen sobreponerse sobre los históricos hasta fundirse en una imagen continua donde presente y pasado se vuelven uno-, es la interpretación que del cuadro hará el periódico *La República*<sup>142</sup>, comparando la barbarie del cuadro de Luna Novicio con la de las recientes ejecuciones de Jerez de algunos miembros de "La mano negra":

<sup>139</sup> PATERNO, A., "Spoliarium", *El Liberal*, 29 de mayo de 1884.

<sup>140</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., pp. 349-350.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>142</sup> En uno de sus editoriales, editorial en el que no parece arriesgado, dadas las tesis artísticas sobre necesidad de actualización de la pintura con que termina, ver la mano de Pi y Margall, uno de los mentores del periódico.

Aun hay *Spoliarium*. Y más terrible, y más espantoso, y más repugnante que el del circo pagano. En nuestros días, como en los de la soberbia Roma, se dan espectáculos, no ya tanto, mucho más odiosos e inhumanos que aquellos en que se complacía un pueblo abyecto y servil, un pueblo que, no teniendo conciencia de su dignidad, de la altiva dignidad humana que se ostenta muy por encima de los tronos y de los reyes, se arrastraba en el polvo de su degradación y de su servidumbre, lamiendo las plantas de los césares.

El tiempo ha transcurrido en vano: las máximas de la caridad del Evangelio han sido estériles, la doctrina de la rendición inútil. Prevalecen aún los sanguinarios instintos que, al par de sus instituciones, nos legó la dominadora del mundo.

Roma no pasó en balde sobre nosotros.

Aún hay *Spoliarium*.

Pero comparemos.

Una compacta y apiñada muchedumbre se agita y se revuelve en las extensas graderías del circo (...); todos allí se mezclan y confunden: el altivo senador se reclina en el hombro de la impúdica cortesana; la vara del licitor lleva instintivamente el compás de la lasciva danza que entona un grupo de histriones (...) dos hombres avanzan por la húmeda arena del anfiteatro (...). Dentro de cortos instantes, uno de los dos trazará un sangriento surco sobre la arena al ser arrastrado, tal vez no bien muerto aún, a los inmundos antros del *Spoliarium*.

Ha cambiado la escena. De un acto a otro median diez y nueve siglos.

Bajo un cielo tan azul y tan ardiente como el de Italia (...), va muy en breve a rendirse culto a la barbarie: la España culta y cristianísima del siglo XIX va a tributar homenaje de respeto a la Roma pagana. En la zona más risueña de la fértil Andalucía van a renovarse las escenas de circo.

¡Oh! y esta vez el instinto de sangre y de destrucción va a quedar satisfecho hasta la saciedad (...), van a ser cinco hombres los que luchen con otros cinco. ¡Grandioso espectáculo!

Y este va a darse al aire libre, en un espacio que permite público mucho más numeroso que el del anfiteatro, y para que todos los espectadores puedan gozar igualmente de la fiesta, ésta se verificará sobre un tablado de altura suficiente: y allí estará también el César, ya que no en persona (que en algo se ha de diferenciar el tiempo pasado del presente), en la de un delegado suyo, que hará sus veces, y cuidará de que se cumpla irremisible y perentoriamente la sentencia que, en nombre de la justicia, ha de arrebatar la vida a cinco hombres (...).

Artista, tu, pintor, que sueñas como el poeta, y en alas de tu imaginación te trasladas a otras edades para ofrecernos en el presente una copia fiel de las escenas del pasado (...). ¿Quieres asunto para tu obra? (...). Trasládate a Jerez: allí, dentro de breves días, podrás copiar, pero del natural, con los colores más vivos<sup>143</sup> de la realidad, todo lo inhumano, todo lo espantoso, todo lo terrible del *Spoliarium*<sup>144</sup>.

Llamar nuevamente la atención sobre lo que esta interpretación supone de giro copernicano con respecto a la que sobre el mundo clásico había sido hegemónica en la cultura occidental al menos desde el Renacimiento.

No faltaron tampoco interpretaciones del cuadro mucho más neutras en las que el lienzo de Luna Novicio, ayuno de toda implicación ideológica, se convierte en un mero cuadro de género. Es el caso de Jacinto Octavio Picón, quien en las páginas de *El Correo*, tras deleitarse en una descripción pintoresquista del asunto del cuadro:

Por la rampa de piedra que da acceso de la arena del circo al *spoliarium*, destacándose por claro sobre el fondo sombrío, aparecen unos cuantos hombres medio desnudos, mal envueltos en paños rojos, arrastrando con cuerdas y con garfios a los recién muertos en la lucha, que vienen entrojeciéndose con la sangre de sus heridas, aun frescas, las anchas y negruzcas losas del pavimento. En segundo término, al pie de una escalera lóbrega y estrecha, donde las gentes apiñadas se empinan para mirar aquel horrible grupo, se ve apoyada en una balaustrada de piedra una hermosa dama romana

<sup>143</sup> "El moderno *Spoliarium*". *La República*, 14 de junio de 1884.

<sup>144</sup> *La República*, 14 de junio de 1884.

dirigiendo la vista hacia el sitio de donde van trayendo los cadáveres; y junto a ella, entre otras figuras que tienen impreso el miedo y el horror en el semblante, dos viejos aterrados clavan con espanto los ojos en los muertos. Al otro extremo de la composición, hay caída en el suelo una mujer con ropa talar de ceniciento azul; tras ella varios hombres, mal ayudados por el débil resplandor de las teas, buscan en el montón algún cadáver; y hacia el fondo, dibujándose *confusamente entre las sombras de los murallones y el humo de la hoguera que consume los despojos mezclados de hombres y fieras*, se percibe el contorno de los grupos movidos por la agitación que la escena engendra, y casi se escucha el *voce-ío* de los rudos gañanes que van hacinando juntos brutalmente los cuerpos de los moribundos y los muertos.

Los cadáveres cubiertos todavía de trozos de armadura abollados y rotos, traen en las carnes hendidas por el tridente y la espada del retiaro; sus espaldas cubiertas de sangre y polvo, se aranán contra las excrecencias del piso en las juntas de las losas, y los que tiran de ellos brutal e indiferentemente, *cual si arrastrasen cabezas de ganado, hacen esfuerzos que se acentúan por la violencia de sus posturas y la dilatación de sus músculos*, al par que en las facciones alteradas y enérgicas expresan las voces que profieren para abrirse paso por entre gentes acobardadas y ciosas<sup>145</sup>.

concluye negando a éste, además del carácter de cuadro de historia,:

Dicho esto en cuanto a la *expresión*, hablemos del asunto *expresado*, que no constituye, aunque lo parece, un cuadro de historia.

El verdadero cuadro de historia se funda *siempre* en un hecho de capital importancia para un país o una raza; en un momento determinado y preciso en que el esfuerzo de un hombre o de un pueblo realiza algo que influye poderosamente en la vida social (...). Por esta razón nadie ha considerado nunca como cuadro de historia *Los romanos de la decadencia*, de Müllen, ni la *Carga de coraceros* de Meissonier, ni el *Police Verso* de Gerome, ni ningún lienzo donde en vez de un hecho histórico se interprete un cuadro de costumbres de una época determinada. El *Spoliarium* es una composición rica en sabor de época, un cuadro de costumbres romanas (...). Conste, pues, que en mi juicio, lo que ha hecho Luna ha sido trazar, no un cuadro histórico en el estricto sentido de la palabra, sino un episodio de costumbres romanas magistralmente expresado<sup>146</sup>.

el que pueda ser considerado, ni siquiera de forma aproximada, como reflejo del auténtico espíritu de la antigua Roma:

no se le puede considerar como expresión y síntesis de toda Roma, porque con sólo un rasgo bárbaro no se caracteriza a un pueblo. Aquella misma Roma de los sangrientos juegos del circo, era el pueblo del admirable Derecho que es hoy todavía base de las legislaciones de la Europa moderna. Sintetizar en el *Spoliarium* la Roma antigua, sería como representar toda la España contemporánea por el patio de caballos de una plaza de toros; aquel pueblo cruel y envilecido era tan superior a los que le rodeaban, que durante largos años mereció ser dueño y señor del mundo<sup>147</sup>.

Es obvio que, para Picón, Roma sigue estando más cerca de ese modelo ideal de civilización clásica, cuya imagen de modelo a imitar se propagó por la cultura europea a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que de esa otra imagen de una Roma sanguinaria, cruel y decadente, a la que el triunfo del cristianismo habría puesto justo punto final, de la cultura finisecular.

145 PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 3 de junio de 1884.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

El mundo de los gladiadores estará presente en esta Nacional de 1884 con dos cuadros más, uno de Andrés Parladé y Heredia, *Gladiadores victoriosos ofreciendo las armas a Hércules Guardián*, premiado con medalla de tercera clase<sup>148</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>149</sup>; y otro de José San Bartolomé Llaneces, *Gladiadores antes del combate*<sup>150</sup>, éste no premiado ni adquirido por el Estado.

Juan Martínez Abades expuso en esta misma Nacional de 1884, sin ningún éxito, *La muerte de Mesalina*, basado en una obra de Castelar, *La Civilización en los primeros cinco siglos de cristianismo*<sup>151</sup>, cuyo folletinesco asunto fue resumido de la siguiente forma por el crítico de *La Fe*:

La heroína de este cuadro es la despótica e impúdica Mesalina, que (...) fue mujer de Claudio (...) la cual, según parece, aprovechando la estancia de Claudio en Ostia, contrajo nuevas mpcias, dando esto por resultado el que Narciso, enemigo de Mesalina, participase el suceso al Emperador, que dispuso compareciera a su presencia la culpable; y temeroso Narciso de que la entrevista frustrase sus propósitos, mandó a varios patricios para que la diesen muerte, mandato que cumplió uno de ellos en vista de que a Mesalina le faltó valor para suicidarse, como lo intentó, al saber la misión que llevaban los referidos comisionados: Mesalina cae muerta en los brazos de su madre. Tal es el asunto histórico que el autor ha elegido, presentándonos, por tanto, a la protagonista muerta en los brazos de su madre, y a un sólo patricio que se aparta con el arma homicida en una de sus manos<sup>152</sup>.

Una vez más la imagen de una Roma depravada e inmoral.

En la Nacional de 1887 Ricardo Villodas recibe una medalla de primera clase con *Victoribus gloria ó Naumaquía en tiempos de Augusto*<sup>153</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>154</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>155</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>156</sup>, del que el crítico Fernanflor hace una lectura ideológica enormemente llamativa, ya que convierte esta pintura, de circo y bacanal, en algo que va mucho más allá de la mera recreación exótica y colorista de un mundo perdido y lejano. Para Fernanflor,

<sup>148</sup> R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>149</sup> En 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en la Universidad de Zaragoza por R.O. 17 de diciembre de 1884.

<sup>150</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

<sup>153</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>154</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 291.

<sup>155</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 681.

<sup>156</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 485.

el pensamiento de esta obra es la continuación de una campaña sistemática, gloriosa, como que ensalza el triunfo de la igualdad sobre la tiranía, de la razón contra la fuerza, del espíritu contra la carne<sup>157</sup>.

En otras palabras, el cuadro sería la plasmación pictórica de la visión de la historia por parte de la burguesía decimonónica europea, entendida como un proceso de avance continuo, de progreso ilimitado: desde la barbarie, de la que ni la refinada Roma clásica pudo escapar, hasta la nueva civilización burguesa que coronaba toda la evolución histórica anterior. La mejor prueba de que lo que se esperaba del cuadro de Villodas era que plasmase en imágenes esta idea la tenemos en que las escasas críticas negativas se centraron en que no había sabido reflejar con suficiente nitidez el estado de barbarie y degradación de la Roma imperial; en la falta de imágenes suficientemente horripilantes como para conmover al espectador:

Es un cuadro muy bien pintado (...). Pero ese hermoso cuadro no conmueve, como teníamos derecho a esperar [previamente ha hecho una minuciosa descripción del cuadro en la que, entre otras cosas, ha explicado que el cuadro de Villodas no conmueve porque no retrata con suficiente verdad la barbarie de las masas romanas regocijándose con la sangre y los cadáveres de los gladiadores muertos]; ese cuadro no retrata una época y una sociedad, como el autor estaba obligado a retratarla en tan importante asunto<sup>158</sup>.

En esta imagen de la historia, entendida como un progreso continuo hacia la libertad, la caída del imperio romano adquiriría un profundo significado moral, pues no sólo significaba el fin de una época, sino también el justo castigo por su depravación y un escalón más en la larga lucha del hombre europeo hacia su plena emancipación. Con estas premisas no es de extrañar que en esta misma Nacional de 1887, pródiga en cuadros de temática clásica, obtuviese también medalla de primera clase<sup>159</sup> un cuadro de Ulpiano Checa sobre la llegada de los bárbaros al imperio, *La invasión de los bárbaros*, cuyo éxito hay que medir, no sólo en función de la medalla obtenida y su compra por el Estado ese mismo año<sup>160</sup>, sino, y sobre todo, por su continuada reproducción en revistas -*La Ilustración Española y Americana*<sup>161</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>162</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>163</sup>, *La Ilustración Ibérica*, en dos ocasiones<sup>164</sup>, y *La Ilustración Católica*, también en dos ocasiones<sup>165</sup>-, libros de historia, manuales escolares... hasta llegar a convertirse en imagen arquetípica del suceso histórico.

<sup>157</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 358. Curiosamente Fernanflor acusa a Villodas de no haber sido capaz de mostrar claramente este pensamiento en su cuadro.

<sup>158</sup> BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 25 de mayo de 1887.

<sup>159</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>160</sup> En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en la Universidad de Valladolid, fue destruido por un incendio durante la Guerra Civil.

<sup>161</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 400-401.

<sup>162</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 305.

<sup>163</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 456.

<sup>164</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 408-409; y *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 456-457.

<sup>165</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 349; y *La Ilustración Católica*, 1892, p. 36.

Imagen de sobra conocida para la mayoría de los españoles de una cierta edad: una horda de jinetes desharrapados y feroces -la sangre nueva y purificadora- galopa entre los edificios de una ciudad aparentemente abandonada y muerta -el viejo mundo decrepito y decadente-. El contraste entre la barahúnda de los jinetes y la serenidad casi metafísica de la arquitectura romana, no puede ser más llamativo:

La impresión que produce es admirable. Aquella masa de hombres y corceles que se precipita en carrera violenta desde el fondo del cuadro, contrasta singularmente con aquella serenidad plácida del templo de Vesta, por entre cuyas estriadas columnas se asoman aterrorizadas las virginales sacerdotisas en blancas vestiduras envueltas<sup>166</sup>.

Pero lo interesante, una vez más, no es el cuadro, sino la interpretación que del cuadro hace la crítica contemporánea; desde la más neutral, Pallol:

magnífica interpretación de dos civilizaciones, una que se hunde y otra que se levanta<sup>167</sup>.

hasta la más ideológica, Fernanflor, Pedro de Madrazo, Rosario de Acuña. Para el primero el cuadro es excelente no porque:

satisfaga las condiciones que exigiría un dibujante, un colorista, un maestro nimio en el arte de justificar sus composiciones, sino porque tiene la cualidad capital del asunto. Ha sentido el pintor lo que ha leído, y lo hace sentir al espectador más vigorosamente que la historia misma<sup>168</sup>.

¿Y qué es lo que hace sentir el cuadro de Checa? Que los bárbaros:

en su fealdad, en su desorden, en su furor, en su barbarie, nos son simpáticos, como todos los sentimientos en su primitiva grandeza; sabemos que el destino les empuja como una tempestad purificadora, que son los vengadores de Espartaco, que transformarán la esclavitud en servidumbre y entregarán por fin sus almas vírgenes á una religión de igualdad, de misericordia y de placeres sin sangre<sup>169</sup>.

Para el segundo, tras poner algunas objeciones a la falta de verdad histórica -vestimentas de los bárbaros, figura de Alarico, hecho que se representa...-, el cuadro de Checa sería una continuación, la consecuencia de lo representado por Benlliure en *La visión del Coloseo*, el justo castigo a la depravación y barbarie de la civilización romana, cuando no una muestra de la superioridad de la civilización cristiana:

---

<sup>166</sup> BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

<sup>167</sup> PALLOL, B., "La Exposición de pinturas y España", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 68.

<sup>168</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas", art. cit., p. 358.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 359.

vendrán los bárbaros, adoradores de la cruz aunque arrianos, a vengar la sangre de los justos derramada por un pueblo aún apegado al culto de los ídolos, derribando sus aras y lavando con sus aguas lustrales las impurezas de la tiránica corte de los Césares<sup>170</sup>.

Pero quizás el mejor ejemplo de la compleja y casi inverosímil interpretación ideológica que del cuadro de Checa se hizo en el momento en que fue expuesto nos lo da Acuña en un artículo publicado en *Las Dominicales del libre pensamiento*. Para éste crítico la anodina cabalgada de los guerreros de Checa se convierte en una densa lección de historia en la que caben: la decadencia de la Roma imperial, la fuerza vital de los pueblos del norte, las virtudes de la Roma republicana, una filosofía de la historia según la cual lo bueno de cada civilización pervive en las siguientes, las mentiras de la religión pagana, la vacuidad de los retóricos romanos... Pero veamos mejor algunos párrafos de su artículo:

Su explicación es leve, se reduce a una hueste de bárbaros que en desenfrenada carrera penetran por la vía Flaminia de Roma: nada más; y sin embargo, entre la luz mortecina de aquel cielo aplomado, entre los azulados contornos de aquel templo suntuoso, se vislumbra toda la molicie enervadora de Roma prostituida; y entre aquellos atléticos caballos que huellan la vía, entre aquellos jinetes de curtida musculatura, se contempla el brío de una raza plétónica de vida, que viene a encauzar la corriente humana por los anchos caminos de la perfección, encenagados con la embriaguez de todas las soberbias.

¿Cómo hace surgir estos pensamientos el cuadro del Sr. Checa? ¡Secretos del genio! ello es que así sucede: hasta el suelo de aquella calzada tiene sus acentos: las piedras ciclópeas que la Roma pura, la Roma republicana, la Roma popular engarzó en sus calles para el cómodo paso de los ciudadanos, se han carcomido ya; las ha roído el polvo y el barro que eran las alfombras que tendieron los césares y los patricios a los pies del pueblo, mien ras ellos desollaban a sus esclavos para templar en las abiertas entrañas el frío de sus plantas; grandes cavidades ofrecen cómodo vaso al agua pluvial, y el charco infecto, con la arista aguda, la imagen exacta de aquella sociedad depravada eriza de escabrosidades el pavimento; no obstante, ningún caballo cae, ningún jinete se detiene; acaso todos ven con espanto tanto abismo, pero no importa, más adelante está su intención: ellos traen la vida y la vida no mira a la muerte; *acelante*, he aquí su lema; he aquí el impulso arrollador que los espolea; alguno de los caballos parece que vuela; piedras y lodo ¡todo quedará hollado! (...), el espectador cree oír los estridentes gritos de espanto que van delante de la hueste pregonando la hora de la justicia (...). Hay momentos en que parece que se ve a la matrona meretriz con su manto desgarrado, que se creyó invencible en las saturnales de la liviandad, temblando como doncella violada ante la caricia brutal del hijo del Norte; y se ve al prócer afeminado con su impúdica sonrisa de sátiro procaz, ofreciendo sus joyas y sus perfúmenes a cambio de no ser pisado por los indómitos bridones; y se ve al retórico endiosado, que se llamó científico por sostener nimias discusiones, y artista por aplaudir las monstruosas escenas de los gladiadores, llorando como asustadizo rapaz escondido bajo la figurilla de un penate; y se ve a los embancadores de los dioses olímpicos, con sus vestiduras sacerdotales que de tal modo les valieron para la prevaricación, huir a la desbandada apretando sobre el convulso pecho las preseas arrancadas a sus divinidades de mármol... ¡Todo quedará asolado! el detalle pueril, la minuciosidad estúpida, el estancamiento de la vida, deslizada sobre lecho de rosas con todas las contracciones del hastío, de la impotencia y de la inmensidad, quedará cegado por aquel vívido torrente que trae vírgenes sus energías, sus creencias y sus esperanzas.

Tal se comprende contemplando la vandálica legión que se precipita sobre Roma; todo en ella es rudo, grande, omnipotente; sus caballos nos son los corceles de curvaturas suaves, que ganaban los premios en las carreras del Coliseo en el simulacro del combate, enmantados con cláusulas de púrpura cuando se les ataba a sus pesebres de púrpura, llenos con sobredorada avena; son los brutos de aceradas fibras y angulosos contornos, capaces de hollar críneos en los campos de batalla, y de

<sup>170</sup> MADRAZO, P. de, "Nuestro Arte Moderno. Temores y esperanzas (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887)", *La Ilustración Artística*, 1887, p. 186.

perseguir manadas de lobos en los helados desiertos, sin exigir otro cuidado que la libertad de sus noches en las solitarias estepas; los jinetes se identifican con ellos; el fuego que brota de los ojos del caballo es el grito que vibra en la garganta del hombre: ¡Roma es nuestra! ¡Traemos la juventud, el vigor, la fuerza de lo sano y de lo libre! Así parece que exclaman aquellas figuras que, sin contorsiones de rebuscados efectos, se presentan a los atónitos ojos con toda la sencilla grandeza de lo natural. Sus cortas y rectas espadas ¡que bien pintadas están! Tal vez arqueológicamente les falte algo de realidad, pero sostiene la gran armonía del poema con sus tonos de bruído acero; no son de adorno, se hicieron para herir; desde la mano a su remate agudo hay poca distancia; no pueden ser manejadas por cobardes; sus anchas hojas han de buscar el corazón para ser mortíferas, y para llegar al corazón del enemigo hay que exponer el propio a ser atravesado.

Y después, en lontananza, a la espalda de los invasores, se distingue un acueducto con los esbeltos arcos semiconfundidos en el espacio cenital; ha quedado incólume sobre las huellas de los bárbaros: ¡le han respetado! es lo grande, lo bello, lo útil, sobreponiéndose a las generaciones y las razas para provecho de los siglos del porvenir; es lo mejor que siempre queda y siempre subsiste, para que heredado de pueblo en pueblo, den continente en continente, solidifique el engrandecimiento de la especie cada vez mejor cimentada<sup>171</sup>.

Poco es lo que se puede añadir a afirmaciones tan explícitas, salvo resaltar el carácter intemporal, casi alegórico, que la crítica vio en el cuadro. Carácter alegórico que disculpa incluso la, en otros casos defecto capital, falta de verosimilitud histórica:

No ha pintado el Sr. Checa la entrada de los bárbaros en la ciudad eterna ateniéndose a lo verosímil e histórico, sino que ha trasladado al lienzo todo el terror de la catástrofe, todo el espanto febricitante de aquel tremendo día de expiación para el mundo antiguo.

Esta tromba de caballos cuyos ojos echan llamaradas, esos jinetes tan fantásticos y tan reales, personificación de la ferocidad y de la matanza, ese galope vertiginoso e insensato, aquel mirar con las pupilas dilatadas, aquel vocerío salvaje y frenético que llega a nuestros oídos, todo aquel torbellino de furiosos y de exterminio que sale del cuadro como empujado por corriente magnética, parecen una de las visiones del apocalipsis y resucitan aquellas hordas, ministros de la venganza del cielo, que iban a barrer por el hierro y la llama los crímenes e infamias de la vieja Roma<sup>172</sup>.

El artista ha tenido buen cuidado de no señalar época; su cuadro representa lo mismo la invasión de los galos mandados por Brenno, que la de los visigodos por Alarico. La síntesis se levanta por encima del hecho histórico: la acción es real y alegórica a la vez<sup>173</sup>.

Además de estas dos primeras medallas pudieron verse en esta Nacional de 1887 otras dos obras de temática clásica: *Un episodio de la destrucción de Pompeya* de Luis García San Pedro<sup>174</sup>; y *Castigo a una vestal por dejar apagarse el fuego sacro* de Emilio Ordóñez<sup>175</sup>.

Los cuadros sobre temas sacados de la historia griega ofrecen mucha mayor dificultad a la hora de incluirlos dentro de una determinada corriente ideológica, parecería más bien que

<sup>171</sup> ACUÑA, R. de, "Invasión de los bárbaros (Cuadro del Sr. D. Ulpiano Checa presentado en la Exposición de pinturas)", *Las Dominicales del libre pensamiento*, 4 de junio de 1887.

<sup>172</sup> "El Arte en la Exposición", *El Imparcial*, 1 de junio de 1887.

<sup>173</sup> BLANCO ASEÑO, R., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 407.

<sup>174</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>175</sup> *Ibidem*.



obedecen a la simple necesidad de encontrar temas de historia, sin importar demasiado su origen. Su número en todo caso es bastante reducido.

Todavía en la década de los veinte, hacia 1827, Agustín Giménez pinta *Muerte de Sócrates*, adquirido por la Corona<sup>176</sup>.

También de fechas tempranas es *La defensa del cuerpo de Patroclo* de Aparicio e Inglada, obra de fecha indeterminada pero en todo caso anterior a 1835, año en que fue adquirido por el Infante Sebastián Gabriel<sup>177</sup>.

Vicente López pinta hacia 1839<sup>178</sup>, por encargo de la reina regente María Cristina, *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*<sup>179</sup>. Cuadro que, a pesar de la fecha ya tardía, sigue dentro de esa pintura de historia moralizante, en este caso una exaltación de la fidelidad, de raíz dieciochesca en la que el longevo pintor había sido educado. Sin embargo el esquema compositivo<sup>180</sup> se aproxima bastante a la pintura de historia decimonónica, con un carácter declamatorio y grandilocuente, ya muy dentro del gusto romántico. El episodio histórico está extraído del libro VII, capítulo III de la *Ciropeya* de Jenofonte, al que el pintor parece atenerse con una fidelidad extrema. Representa el momento en que la anciana nodriza de Pantea levanta una sábana mostrando a Ciro, que vuelve la cabeza horrorizado, los cadáveres de Abradato -rey de Susa y fiel aliado de Ciro, que ha muerto en combate- y la propia Pantea -mujer del anterior, que se ha dado muerte con la espada de su esposo en muestra de amor y fidelidad-. Todo un drama que en nada desentona de la pintura de historia inmediatamente posterior. Como tampoco lo hacen la minuciosidad historicista con que se representan el resto de los detalles del cuadro: los cadáveres de los tres eunucos de Pantea, en el primer plano a la derecha, que se han dado muerte tras el suicidio de su dueña; Gadatas y Gobryas, a la izquierda, preparando, por orden de Ciro, los ornatos para el funeral; el carro, detrás de Alejandro, del que el monarca cayó herido; el fondo con la ciudad de Sardis;...

---

<sup>176</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>177</sup> Figura en el inventario de 1835 hecho con motivo de la incautación de sus bienes.

<sup>178</sup> Vicente López escribe el 16 de enero de 1839 al Alcaide del Palacio Real que se encuentra ocupado "en las obras que S.M. se sirve encargarme, y en particular el gran cuadro de Ciro que es para el Real Museo" (Citado por DIEZ GARCÍA, J.L., "El cuadro de Vicente López *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*, destruido en el incendio de las Salesas", *Boletín del Museo del Prado*, 22, 1987, pp. 39.). Aclara así tanto la fecha en que fue realizado como el destino para el que fue pintado.

<sup>179</sup> Desaparecido en el incendio de las Salesas de 1915.

<sup>180</sup> Aunque desaparecido se conservan, en el Museo del Prado y en una colección particular, dos dibujos preparatorios, ambos de gran tamaño, que permiten hacerse una idea bastante precisa del cuadro definitivo.

Rafael Tejeo Díaz pinta en 1846, por encargo del infante Gabriel de Borbón, *Aquiles recibiendo la noticia de la muerte de Patroclo*<sup>181</sup>, cuadro cuyo título parece remitir a una tradición davidiana<sup>182</sup>.

Germán Hernández Amores expuso en la Nacional de 1858 *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*<sup>183</sup>, pintado en Roma como trabajo obligatorio de la pensión que por parte del Estado disfrutaba su autor. Cuadro extraño, tanto en el tema<sup>184</sup>, un asunto sacado de los *Diálogos* de Platón al que una parte de la crítica consideró completamente fuera de lo que debían ser las preocupaciones de un pintor del momento:

En nuestro concepto la obra tiene de todo: de magistral y de desgraciada. Es desgraciada, en primer lugar, por la elección del asunto. Los asuntos paganos no son para los pintores de nuestros días: podrán hacerse en ellos alardes de erudición, pero nunca de genio; podrá pintarse figuras clásicas, pero, ó carecerán de vida y de sentimientos o su vida reflejará el cristianismo<sup>185</sup>.

como en la forma de tratarlo -en época tan tardía como ésta sigue aferrado a los modos y maneras del clasicismo pictórico<sup>186</sup>-. Pero menos si lo ponemos en relación con el gusto por las escenas griegas del academicismo francés del Segundo Imperio, y no con el clasicismo daviniano<sup>187</sup>. En todo caso su éxito fue grande, medalla de segunda clase<sup>188</sup>, compra por el

<sup>181</sup> Figura en el inventario de los cuadros propiedad del infante Gabriel de Borbón hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes. Posteriormente estuvo inventariado en el Museo de la Trinidad (DÍEZ, J.L., "Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX", *Catálogo de la exposición La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, 1992, p. 100, nota 17).

<sup>182</sup> En este caso resulta llamativo la práctica ausencia, estamos ante una de las pocas excepciones, de una iconografía homérica en el arte español, tanto del XVIII como del XIX, ya que, por el contrario, es asunto habitual en otros países del continente y desde fechas muy tempranas. Por poner algunos ejemplos, Gavin Hamilton pintó en 1762 *Andrómaca llorando sobre el cuerpo de Héctor*; Angelica Kauffmann llevó a la primera exposición de la Royal Academy, la de 1769, tres cuadros de tema homérico: *El último encuentro de Héctor y Andrómaca*, *Aquiles descubierto por Ulises entre los acompañantes de Deidamia* y *Penélope descolgando el arco de Ulises para probar a sus pretendientes*; la misma Angelica repitió tema en la exposición de la Royal Academy de 1772 con *Andrómaca y Héctor llorando sobre las cenizas de Héctor*. David obtuvo el *Grand Prix* en 1783 con *El llanto de Andrómaca sobre el cuerpo de Hector*... Sobre la presencia de temas homéricos en la pintura inglesa en la segunda mitad del XVIII, véase WIEBENSON, D., "Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art", *Art Bulletin*, 46, 1964, pp. 23-37.

<sup>183</sup> *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858.

<sup>184</sup> Había sido un asunto relativamente habitual en los Salones franceses del siglo XVIII, *Sócrates arrancando a Alcibiades del seno de la voluptuosidad*, Regnault, Salón de 1791; *Sócrates sacando al joven Alcibiades, su discípulo y amigo, de una casa de cortesanas*, Garnier, Salón de 1793; *Sócrates y Alcibiades en casa de Aspasia*, Monsiau, Salón de 1798...

<sup>185</sup> ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 15 de octubre de 1858.

<sup>186</sup> "el clasicismo quiso aún levantarse con *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de la cortesana*, de Germán Álvarez (sic), el empedernido neoclásico hasta nuestros días" (SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223).

<sup>187</sup> El mejor representante de esta especie de *revival* neoclasicista francés sería Gerome; en España Germán Hernández Amores es el único en cultivar este tipo de pintura, *Medea con los hijos muertos huye de Corinto en un carro tirado por dragones*, *Combate de Eros y Antheros*, *Una ofrenda de Pericles*...

<sup>188</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

Estado<sup>189</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>190</sup>, *El Mundo Pintoresco*<sup>191</sup>, *Las Bellas Artes*<sup>192</sup> y *La Ilustración de España*<sup>193</sup>. Bien es cierto que esta Exposición se caracterizó por su eclecticismo, como si el jurado hubiese decidido premiar en una misma exposición todas y cada unas de las corrientes de la pintura de historia decimonónica: junto con el cuadro de Hernández Amores fueron premiados uno declaradamente romántico, *Muerte de D. Álvaro de Luna* de Cano, y otros dos en los que se atisban los primeros indicios del realismo pictórico, *La muerte del príncipe D. Carlos* de Gisbert y *El Prometeo* de Sans.

Hernández Amores reduce la escena a un tenso dialogo entre la molicie juvenil de Alcibiades, que yace indolentemente recostado sobre el regazo de la cortesana, y la tosca virilidad de Sócrates -de pie con los brazos extendidos-, cuya figura recuerda más la de un campesino o tendero ateniense que la de un filósofo. Una representación de esa imagen, difusa pero real, predominante en la cultura europea de asociación entre la virtud y una cierta tosquedad. La escena transcurre en una lujosa estancia del lupanar de la cortesana Teodora, presidida por una estatua de Eros, dios del Amor.

La crítica vio en el cuadro sobre todo como una reflexión moral:

El asunto elegido es digno de ocupar a un artista de talento y de nobles aspiraciones, y encierra, como encerrar debe toda obra de arte, un pensamiento moral, útil y fecundo. Bajo este concepto, más bien que un cuadro de historia, propiamente dicha, para nosotros ha hecho el Sr. Germán un cuadro *alegórico*, en el que tomando por base un suceso verosímil y personajes reales, se ha elevado a lo ideal, consignando con exquisito tacto, con verdadera inspiración, una enseñanza saludable y de aplicación a todas las clases de la sociedad, en todos tiempos y lugares; esto es, *la fealdad del vicio, los peligros de un amor desordenado, que envilece al hombre*<sup>194</sup>.

Carbonell presenta a la Nacional de 1881 *Safo*<sup>195</sup>, que, inspirado en la obra de teatro de igual título de Balaguer, representa el suicidio de la poetisa de Lesbos:

La décima musa se arroja en cuerpo y alma del promontorio, retorciendo los brazos con un magnífico gesto de impaciencia y desesperación, y mirando al mar como quien tiene ansia viva de reposar en su seno<sup>196</sup>.

189 R.O. de 10 de mayo de 1858 en 35.000 reales para el Museo Nacional de Pintura y Escultura, pintado en 1857 era ya propiedad del Estado cuando fue expuesto. Propiedad del Museo del Prado, estuvo depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares hasta 1992, año en que fue reclamado nuevamente por el Museo.

190 *El Museo Universal*, 22, 1858, p. 173.

191 *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 253 (litografía).

192 *Las Bellas Artes*, I, 1858-1850, entrega 8.

193 *La Ilustración de España*, 1886, p. 348.

194 VALLE, L. G. del, "Alcibíades reprendido por Sócrates. Cuadro original de D. Germán Hernández", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 85.

195 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

196 VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 14 de junio de 1881.

En la Nacional de 1887 se produce una auténtica eclosión de cuadros de tema griego: *En las Termópilas* de Juan José Zapater Rodríguez, medalla de tercera clase<sup>197</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>198</sup>; *Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones* de Germán Hernández Amores, adquirido por el Estado<sup>199</sup>; *La hija de Debutades* de Eloísa Garnelo y Aparicio<sup>200</sup>; y *La escuadra griega, vencedora en Salamina, regresa triunfante al Pireo* de Rafael Monleón Torres<sup>201</sup>. Como dato curioso destacar esa tardía aparición del tema de la hija de Debutades, un asunto muy frecuente en la pintura neoclásica europea<sup>202</sup> -representa el mito de la invención de la pintura y el relieve<sup>203</sup>- pero ausente en la tradición pictórica española; no debió de ser casual el que fuese justamente una pintora la que eligiese representar un hecho que hacía de la mujer la inventora de la pintura.

Cierra el ciclo de temas griegos Cirion y Sampelayo con *Muerte del hijo de Pericles*, mención en la Nacional de 1895<sup>204</sup>.

Al margen tanto de la tradición romana como de la griega se encuentra el *Aníbal apurando la copa de veneno* llevado por Ramón Cortés a la Exposición de la Academia de 1849, tema que cabría integrar en una tradición plenamente dieciochesca.

Por lo que respecta al mundo antiguo más propiamente español, se privilegian aquellos aspectos que permiten dibujar una tradición “española” de amor a la independencia. Esto cumplía un doble objetivo: por una parte, permitía afirmar una identidad nacional que se perdía en los tiempos más remotos, lo que avalaba el carácter natural de la nación española; mientras que, por otra, confirmaba el amor a la independencia como uno de los rasgos atávicos de los españoles. Aspectos que se analizarán en su momento. Tres episodios van a polarizar la imagen de España en la época clásica: Sagunto, Viriato y Numancia.

<sup>197</sup> Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>198</sup> *La Ilustración Artística*, 1888, p. 43.

<sup>199</sup> En 2.500 pts., R.O. de 7 de octubre de 1887 en 2.500 pts. Actualmente en el Museo de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

<sup>200</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Por poner un ejemplo, *Doncella corintia* de Joseph Wright of Derby, pintado entre 1783 y 1784. Actualmente en la National Gallery of Art, Washington.

<sup>203</sup> Según el relato de Plinio, la hija del alfarero Dibutades, queriendo conservar un recuerdo de su amado, que estaba a punto de abandonar el país, aprovechó el momento en que éste estaba dormido y dibujó su sombra en la pared. Su padre quedó tan impresionado por la exactitud del trazado que lo rellenó de arcilla e hizo con él un relieve.

<sup>204</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

La figura de Viriato ocupa un lugar central en todas las *Historias de España* que se publican a lo largo del siglo XIX<sup>205</sup>, aunque ya ocurría lo mismo con la del Padre Mariana, lo que plantea nuevamente el problema del carácter precursor y performativo de esta historia en la idea de nación española. Pero la figura de Viriato no sólo había atraído la atención de los historiadores, sino también la de literatos<sup>206</sup> y periodistas desde los primeros años del siglo XIX<sup>207</sup>, hasta llegar a convertirse en una especie de paradigma de España y lo español:

Yo quiero ser español, y sólo español (...) quiero considerar como mi pergamino de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid.

afirmará Castelar en uno de sus discursos<sup>208</sup>.

Fenómeno curioso si consideramos la nula continuidad histórica entre la España prerromana y la España decimonónica, pero que no impidió, desde luego, que generaciones de escolares interiorizaran la imagen de un Viriato español oponiéndose a los invasores, “no españoles”, romanos. Un Viriato que formaba parte de un “nosotros” frente al “ellos” de los romanos.

En pintura el primer cuadro sobre Viriato es muy temprano. José de Madrazo y Agudo pinta en Roma, en 1808, estableciendo una clara analogía entre los invasores franceses y romanos, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*<sup>209</sup>, que pasó a formar parte de las colecciones reales. Importante eslabón en la pintura española, pero de una enorme complejidad ideológica y estética. Pintado en la estela de la pintura davidiana, fue acusado, ya desde el momento de su llegada a España<sup>210</sup>, de ser una mera copia de la obra de Flaxman *Tetis halla sobre el cuerpo de Patroclo a Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano*. De hecho, las figuras de Patroclo y Aquiles son prácticamente idénticas a las de

<sup>205</sup> Todas las *Historias de España* decimonónicas, sin excepción, dedican amplio espacio a glosar las virtudes guerreras de este miembro de la tribu de los lusitanos, presentado siempre, por supuesto, como español (ni que decir tiene que para las historias portuguesas es inequívocamente portugués): ORTIZ DE LA VEGA, M., *Anales de España desde sus orígenes hasta el tiempo presente*, Barcelona 1857-59; GEBHARDT, V., *Historia General de España*, Madrid, 1867; CASTILLO, R. del, *Historia de España ilustrada, desde su fundación hasta nuestros días, o sea colección de litografías representando los principales hechos históricos de cada época con texto al dorso*, Barcelona, 1871-72; CORTADA, J., *Historia de España*, Barcelona, 1872...

<sup>206</sup> Hernando Pizarro estrena una obra de teatro sobre Viriato en 1843; Monforte publica en Madrid en 1858 una novela histórica titulada *Viriato, leyenda original*; Lucas en Zaragoza en 1858, *Viriato. Novela histórica original*...

<sup>207</sup> Por recurrir al siempre valioso, por su carácter precursor, *Semanario Pintoresco Español*, ya en su segundo año de vida incluye un artículo sobre Viriato, “Viriato”, *Semanario Pintoresco Español*, 40, 1837.

<sup>208</sup> Discurso del 30 de julio de 1873 en el Congreso (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40).

<sup>209</sup> Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>210</sup> OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 398.

Viriato y el soldado que llora sobre su cadáver. Pero al margen de estas dos figuras, el cuadro de Madrazo posee una estructura compositiva mucho más complicada, lo que ha llevado a Arias Inglés a suponer que la influencia decisiva sería en realidad la de *El dolor de Andrómaca* de Hamilton, a cuya difusión habría contribuido de forma decisiva un grabado de Cunego<sup>211</sup>. Más interesante, desde la perspectiva de este estudio, es la opinión del mismo Arias Inglés de que el cuadro pudo tener una temática diferente y que fueron las circunstancias históricas las que hicieron a Madrazo, después de algunos retoques, cambiar su título<sup>212</sup>. Esto explicaría, por cierto, el anacronismo de los guerreros lusitanos vestidos a la griega<sup>213</sup>.

Si la opinión de Arias Inglés fuese cierta, el interés del cuadro sería aún mayor, en la medida en que vendría a mostrar el carácter de revulsivo que para la conciencia nacional española, y para la pintura de historia, tuvieron las guerras napoleónicas. Lo que en su origen habría sido una mera pintura moralizante de raíz dieciochesca, se convierte, gracias a los avatares de la invasión napoleónica, en una pintura de historia militante, en una exaltación de una determinada imagen del pasado nacional, del amor a la independencia -representado en Viriato- como rasgo constitutivo del ser nacional español. Al margen de sus torpezas técnicas, estaríamos ante el inicio de la eclosión de la pintura de historia como conciencia de la nación, en su vertiente de sacramentalización del pasado; la otra vertiente, la de la nación como presente, tendría su representante en Goya unos pocos años más tarde.

Ya en época de las Exposiciones Nacionales, Eugenio Oliva y Rodrigo expone en la de 1881 *Viriato*<sup>214</sup>; Barrón, en la de 1884, otro *Viriato*<sup>215</sup>, también comprado por el Estado; y, finalmente, Ricardo Villegas y Cordero expone en la de 1890 otro *Viriato*<sup>216</sup> más.

	Total	Adquiri dos Estado	Premia dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Asunto no español	73	74	85	75	89	90	79
*Iglesia primitiva	29	36	34	33	33	70	33
Asunto "español"	28	26	18	25	11	10	25

<sup>211</sup> ARIAS INGLÉS, E., "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de *La muerte de Viriato*", *Archivo Español de Arte*, tomo 53, 1985, pp. 351-362.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Anacronismo relativo, ya que Madrazo se limitaría a seguir la lección de su maestro David en *El rapto de las Sabinas*, cuadro que supuso la afirmación pictórica de que la antigüedad auténtica estaba en Grecia y no en Roma.

<sup>214</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>215</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>216</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

**Cristianismo	8	5	9	8	0	10	8
**Viriato	5	8	0	0	0	0	0
**Cultura	5	5	6	8	11	0	8
**Numancia	5	5	3	8	0	0	4

**Cuadro nº 3.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de tema clásico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema clásico. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\* Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Asunto no español y algunos en el de Asunto "español".

\*\* Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Asunto "español".

También de fecha temprana es el primer cuadro sobre Numancia, asunto, lo mismo que el anterior, habitual en la prensa<sup>217</sup> y literatura<sup>218</sup> de la época. Vicente Jimeno lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *La destrucción de Numancia*.

Ya en la época de las Exposiciones Nacionales, Ramón Martí Alsina expone en la de 1858 *El último día de Numancia*<sup>219</sup>. A pesar de no conseguir ningún premio, fue adquirido por el Estado<sup>220</sup> y, lo que es más importante, pasó con posterioridad a formar parte del selecto grupo -y digo selecto en un sentido exclusivamente ideológico- de los que adornaban las paredes del Palacio del Senado<sup>221</sup>. Cuadro en el que, a decir de Murguía,:

se intenta desenvolver un asunto quizás el más grandioso, quizá el más difícil de cuantos cuenta la historia patria: el atreverse a trasladar al lienzo aquellas escenas de sangre, de desolación, de muerte, es ya atreverse a algo<sup>222</sup>.

Rafael Enríquez expone en la de 1876 *Numancia*<sup>223</sup>. Y, por último, Alejo Vera y Estaca obtiene en la de 1881 medalla de primera clase con *El último día de Numancia*<sup>224</sup>, adquirido por el Estado<sup>225</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y*

<sup>217</sup> PI Y MARGALL, F., "Numancia", *Revista hispano-americana*, II, 1881, p. 514; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Numancia", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 4;...

<sup>218</sup> PÉREZ RIOJA, A., *Romance de Numancia*, Madrid, 1866;...

<sup>219</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>220</sup> R. O. de 10 de noviembre de 1859 en 12.000 reales. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 22 de noviembre de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>221</sup> Fue depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 22 de noviembre de 1878.

<sup>222</sup> MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858. Por lo demás el resto de la crítica no es demasiado favorable, le parece que el desempeño no ha estado a la altura de la ambición.

<sup>223</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>224</sup> Permutada por la Cruz de Isabel la Católica. R.O. de 14 de junio de 1881.

<sup>225</sup> R.O. de 30 de junio de 1881 en 12.500 pts., para el Museo de Arte Moderno. Depositado en la Diputación de Soria, donde sigue actualmente, por R.O. de 9 de noviembre de 1963.

*Americana*<sup>226</sup>, que representa el momento final de la autoinmolación colectiva de los numantinos:

A la izquierda, junto a los cuerpos exánimes y rígidos, entre mujeres y niños próximos a morir, un anciano que ruega a su hijo que lo hiera con el puñal que oprime en su mano, acción nefanda a que, aún en el delirio de aquellos momentos, se resiste el hijo a perpetrar; más acá una madre que bebe el ponzoñoso licor, rodeada de sus tiernos infantes, muertos ya; luego un hombre de complexión recia y fiera catadura, que se hunde hasta el pomo un hierro en el costado; en primer término, a la derecha, un soldado muerto y caído de bruces contra el suelo; más hacia igual lado, los soldados romanos, que al romper la brecha, detiéndense espantados y atónitos; y por último, entre ellos y los iberos, entre vencedores y vencidos, la figura maestra y principal del cuadro; un numantino moribundo y rodeado de cadáveres, que alzándose trabajosamente sobre un brazo, señala con el otro a los sitiadores el humo, las llamas, la sangre y la destrucción terrible de Numancia<sup>227</sup>.

Por lo que respecta a la destrucción de Sagunto, su aparición en la pintura de historia es mucho más tardía -el primer cuadro sobre el tema es de 1871- y con mucha menor entidad que Viriato y Numancia<sup>228</sup>, sólo dos cuadros.

Francisco Domingo Marqués expone en la Nacional de 1871 *El último día de Sagunto*<sup>229</sup>, un cuadro en el que Gracia Beneyto ha querido ver influencias de *Le radeuu de la Méduse* de Géricault:

En ambas obras una misma constante, la falta de claridad compositiva, según criterios académicos: una masa de cuerpos humanos entrecruzados que sufren idéntica impotencia o yacen, ya sin vida en el suelo. Existe el mismo escalonamiento en la composición: desde un primer plano bajo, donde se extienden en desorden los cadáveres, un segundo plano medio, de los que se resisten a morir y que todavía luchan por defenderse, hasta la zona culminante, centrada en el cuadro de Géricault por el oteador del buque, y en el de Domingo por la figura del general<sup>230</sup>.

Pero en el que, desde el punto de vista ideológico, lo que llama la atención sobre todo es el triunfo de una sensibilidad localista -Domingo realiza este cuadro estando pensionado en Roma por la diputación valenciana-. Es la obra de un pintor valenciano, sobre tema "valenciano" y auspiciada por un poder político valenciano.

El tema vuelve a reaparecer nuevamente en la Nacional de 1878 con *El sacrificio de las saguntinas* de María Soledad Garrido y Agudo<sup>231</sup>, cuadro que pasó completamente desapercibido.

<sup>226</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57.

<sup>227</sup> ALFONSO, L., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 4 de julio de 1881.

<sup>228</sup> La presencia del tema de Sagunto en la literatura -VILLARROYA, I., *Las ruinas de Sagunto (poema)*, Teruel, 1846; PALOMERA Y FERRER, C.M. de, *Últimos días de Sagunto o Ergasto y Belenna. Novela histórica original*, Barcelona, 1863;...- de la época es, sin embargo, tan habitual, al menos, como la de Viriato y Sagunto, produciéndose una curiosa, y difícil de explicar, falta de concordancia.

<sup>229</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Valencia.

<sup>230</sup> GRACIA BENEYTO, C., "Anotaciones históricas y documentales sobre "El último día de Sagunto" de Francisco Domingo Marqués", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, p. 109.

<sup>231</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.



En este ciclo de exaltación de amor a la independencia y oposición al invasor romano habría que incluir *Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cántabro-romana)*, expuesto por José Salís y Camino en la Nacional de 1887<sup>232</sup>, también con no demasiado éxito, aunque éste fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>233</sup>.

Cierta relevancia tiene también la representación de figuras de la cultura clásica nacidos en la península ibérica y a los que, por este solo motivo, se les considera ya como españoles; incluso en algunos ocasiones como genuinos representantes de un supuesto carácter español. Este es el caso especialmente de Séneca, aunque el fenómeno sea perceptible en todos los demás, cuyas vidas son convertidas en una exaltación del alma y la cultura nacionales, a la vez que sirven para la construcción de una genealogía de dicha cultura.

José Ramón Garnelo y Alda expone en la Nacional de 1866 *La muerte de Lucano*, basado en la obra de Castelar *Lucano, su vida, su genio, su poema*<sup>234</sup>.

Manuel Domínguez Sánchez en la de 1871 *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*<sup>235</sup>, con el que obtuvo un gran éxito, medalla de primera clase<sup>236</sup>, envió a las Exposiciones Internacionales de Viena y París<sup>237</sup>, compra por el Estado en 1873<sup>238</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>239</sup> y *La Ilustración de Madrid*<sup>240</sup>. Aunque fue agriamente descalificado por Cañete, quien considera fuera de toda realidad histórica el que se presente como un mártir al que no era sino un bribón, concluyendo, tras rememorar sus "hazañas", con una serie de preguntas retóricas sobre el contenido del cuadro:

¿Dónde está aquí la grandeza filosófica ni la belleza moral del asunto? ¿Qué es el sacrificio de Séneca sino la muerte de un sabio bribón, decretada por un monstruo coronado?<sup>241</sup>

Lucano y Séneca vuelven a aparecer en la Nacional de 1887, el primero de la mano de Garnelo, que retoma el tema de su muerte, *La muerte de Lucano*, en esta ocasión con más

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 661.

<sup>234</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>235</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>236</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>237</sup> De 1873 y 1878 respectivamente; en esta última fue premiado con una medalla de segunda clase.

<sup>238</sup> R.O. 24 de junio de 1873, en 9.000 pts., para el Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo de Jaén, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 2 julio de 1971.

<sup>239</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1871, p. 566.

<sup>240</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 309.

<sup>241</sup> CAÑETE, M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1871, p. 582.

éxito que en la primera -medalla de segunda clase<sup>242</sup>, compra por el Estado<sup>243</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>244</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>245</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>246</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>247</sup>, y *La Ilustración Católica*<sup>248</sup>; el segundo de la de Enrique Valls, cuyo *Séneca* pasó más desapercibido.

A diferencia de lo que ocurre con los cuadros de temática “no española”, los de asuntos cristianos “españoles” ocupan un lugar muy modesto; sin que, además, centrados siempre en vidas de santos, sea fácil distinguirlos de los de pintura religiosa en sentido estricto, aunque parece manifiesto su lugar en la construcción de una identidad nacional cristiana, contexto en el que serán analizados más detenidamente en su momento.

Rafael Benjumea expone en la Nacional de 1884 *Martirio de Santa Eulalia, virgen de Mérida*<sup>249</sup>, otra santa de larga tradición española.

En la Nacional de 1895 son dos los pintores que retoman el tema de la santa de Mérida: Gabriel Palencia, que obtiene una medalla de tercera clase con *El Martirio de Santa Eulalia*<sup>250</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>251</sup>; y María Pérez Carbonell, cuyo *Santa Eulalia, virgen y mártir, recibió palma de martirio en el siglo III*<sup>252</sup> pasó completamente desapercibido.

Otra mártir “española” de la época romana, Santa Leocadia, muerta en Toledo durante las persecuciones de Diocleciano, aparecerá también en la pintura de historia por partida doble: Manuel de Huerta y Portero expone en la Nacional de 1864 *Entierro de Santa Leocadia*<sup>253</sup> y Cecilio Pla y Gallardo en la de 1887 *Entierro de Santa Leocadia*. Este último, que representa a un grupo de cristianos rodeando el cadáver en un paisaje yermo y desolado, el único de los dos que tuvo éxito: medalla tercera clase<sup>254</sup>, compra por el Estado<sup>255</sup> y

<sup>242</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>243</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Instituto de Jerez de la Frontera, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 de julio de 1928.

<sup>244</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 100.

<sup>245</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

<sup>246</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 387.

<sup>247</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 133.

<sup>248</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

<sup>249</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>250</sup> Por unanimidad, R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>251</sup> En 1.500 pts., R.O. de 12 de agosto de 1895. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de La Coruña.

<sup>252</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>253</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

<sup>254</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>256</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>257</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>258</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>259</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>260</sup>.

Las mártires sevillanas Justa y Rufina, de larga tradición en la pintura religiosa española, figurarán en dos cuadros de historia, aunque dadas las tempranas fechas en que fueron realizados cabría también incluirlos dentro de la pintura religiosa tradicional. Se trata de *Martirio de las santas Justa y Rufina* de Antonio María Esquivel, Exposición de la Academia de 1842, y de *Martirio de Santa Justa y Rufina* de Hernández Amores, Exposición de la Academia de 1850.

Alejo Vera y Estaca recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1862 con un tema de larga tradición en la iconografía española, *Entierro de San Lorenzo*<sup>261</sup>, inspirado, en este caso, en las *Actas de los Mártires*<sup>262</sup>. Cuadro que será adquirido por el Estado<sup>263</sup> y reproducido en grabado por *El Mundo Militar*<sup>264</sup>, *El Museo Universal*<sup>265</sup>, *La Ilustración Católica*<sup>266</sup> y *La Ilustración de España*<sup>267</sup>. Representa el momento en que el mártir va a ser puesto en el sepulcro:

El cadáver yace en tierra vestido de la blanca túnica de los levitas. Hipólito desenvuelve el lienzo que le cubre, descubriendo la hermosa cabeza del joven mártir, la viuda Ciriaca, arrodillada en contemplación y Flavia en pie con una lámpara de barro en la mano derecha están a uno y otro lado del cuerpo, y hacia los pies el sacerdote asistido de un acólito tiende las manos en ademán de bendecirle. En la pared del fondo se ve la sepultura con el nombre y el instrumento del suplicio y algunas imágenes y sepulcros ocupan la bóveda y los costados del subterráneo. La luz del día, no ya la del crepúsculo, a juzgar por su intensidad que hace palidecer la llama de la lámpara, penetra copiosamente por una abertura supuesta en la parte superior, fuera del cuadro, y cayendo sobre la mitad superior del cadáver, se esparce alrededor y va a alumbrar tibia y plácidamente los últimos extremos de la estancia<sup>268</sup>.

<sup>255</sup> Por 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>256</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

<sup>257</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 472-473.

<sup>258</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 231.

<sup>259</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532.

<sup>260</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 632.

<sup>261</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>262</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>263</sup> En 30.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado posteriormente en el Ayuntamiento de Huesca, donde permanece en la actualidad.

<sup>264</sup> *El Mundo Militar*, 1862, p. 412.

<sup>265</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 132.

<sup>266</sup> *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 150.

<sup>267</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 384.

<sup>268</sup> GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 3 de noviembre de 1862.

En otras ocasiones la relación con España de los temas representados es mucho más anecdótica y sin aparentes connotaciones ideológicas. Es el caso de *La continencia de Escipión*, llevado por Federico de Madrazo a la Exposición de la Academia de 1831<sup>269</sup>. Representa uno de los episodios de las campañas de este general romano en la península, aquél en que Escipión devuelve una doncella a sus padres y prometido sin aceptar el rescate que éstos le ofrecen. Episodio narrado, entre otros, por Mariana, y que podría verse como una exaltación del carácter benéfico de la romanización, aunque dada su frecuente presencia en los Concursos de la Academia del XVIII e, incluso, en los Salones franceses, más cabría incluirlo en un episodio más de esa pintura moralizante, aquí el triunfo del amor sobre la lujuria, de origen dieciochesco, de la que sería una de sus últimas manifestaciones. El clasicismo academicista con que Madrazo resuelve su cuadro apuntala todavía más esta interpretación.

En esta misma línea de una relación meramente anecdótica con España se encontrarían: *Cayo Mario en las ruinas de Cartagena*, expuesto por Andrés García Prieto en la Nacional de 1884<sup>270</sup>; y *Muerte de Sertorio*, basado en *Vida de Sertorio* de Plutarco, que Vicente Cutanda Toraya expuso en la Nacional de 1890<sup>271</sup>. Éste último reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>272</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>273</sup>.

Mención especial, en esta inclusión de la tradición clásica en una tradición nacional, merece la elección de una serie de personajes del mundo greco-romano para el programa iconográfico desarrollado por Carlos Luis de Ribera en el techo del hemiciclo del Congreso de los Diputados de Madrid, el *santa sanctorum* donde se guardaba el alma de la nación, la más alta representación simbólica de la voluntad nacional. En esta especie de templo laico de la nación, lugar en el que simbólicamente se guardan los lares de la patria, son varias las referencias a una filiación clásica.

En primer lugar, como ya se analizará con más detenimiento en su momento, la propia estructura arquitectónica del edificio, que remite a una tradición democrática enraizada en el mundo greco-latino y no medieval, tal como puede ser el caso de otros parlamentos decimonónicos -piénsese en el inglés o el húngaro, por poner dos ejemplos distantes y diferentes-. El Palacio del Congreso de los Diputados es una arquitectura parlante que opta -existían otras posibilidades- por una tradición democrática de tipo erudito y no popular.

<sup>269</sup> Actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

<sup>270</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>271</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>272</sup> *La Ilustración Artística*, 1889, p. 593.

<sup>273</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 297.

En segundo lugar, y ya dentro de la iconografía propiamente pictórica aquí analizada, mediante la inclusión entre los cuadros que componen la decoración del techo del Salón de Sesiones de uno dedicado a los legisladores del mundo clásico: Solón, Licurgo, Apio Claudio, Rómulo, Numa Pompilio, el Emperador Justiniano, etc. Resulta llamativo, o ilustrativo, el que la imagen que emana del techo del Salón de Sesiones no es, en ningún caso, la de un pueblo que se da leyes a sí mismo, sino la de un pueblo al que se le otorgan leyes.

### 3. 2. LA HERENCIA VISIGODA.

El carácter español de lo visigodo aparece como algo evidente para toda la historiografía del siglo XIX. Diversos elementos confluyen en esta inclusión de lo visigodo como elemento clave de una genealogía nacional y que tendrá su plasmación en la relativa importancia -relativa en la medida que el índice de correlación es como vimos anteriormente bajo, pero en todo casi suficiente para ser tomada en consideración- de cuadros de "godos": el haber sido los primeros en establecer un poder político que a grandes rasgos se correspondía con el posterior Estado español, aunque quedaba fuera el espinoso asunto de Portugal, pero para la pintura de historia decimonónica -y probablemente para todo el pensamiento español- Portugal sencillamente no existe; el que el reconocimiento de la monarquía visigoda como una monarquía española legitimaba todo el proceso de la Reconquista, que podía convertirse así, y se convirtió, en la empresa colectiva que articulaba la formación de la nación española; y, finalmente, la mitificación historiográfica que los "godos" habían tenido en la configuración de la nación española desde los ya lejanos días de la *Crónica Albeldense* -el siglo XIX marcará de hecho un relativo declive en la mitología goticista, mucho más activa, como ya se ha visto, en el siglo anterior<sup>274</sup>.

Todas las historias generales -Gebhardt, Lafuente, etc.- dedican largos capítulos al mundo visigodo, al que tienden a atribuir un claro carácter fundacional. Así, por ejemplo, Gebhardt inicia su capítulo sobre la época visigoda escribiendo:

Técanos ahora ver cómo da España un gigantesco paso hacia un estado mejor, cómo encontró en el pleno goce de su dignidad, cómo se convierte, por fin, en nación, y en nación poderosa y grande.

---

<sup>274</sup> No deja de ser curiosa, a pesar de todo, la pervivencia del calificativo godo en la retórica decimonónica española. Un ejemplo entre otros muchos: cuando Castelar conoce en Londres al revolucionario ruso Herzén e intenta definir su aspecto lo hace diciendo que "parecía un godo", dando a entender que esto tenía un significado concreto y preciso para sus lectores (Citado por LINTO, W.J., *European Republicans*, Londres, 1893).

Hasta ahora su existencia ha estado subordinada a la existencia de otros, desde ahora verémosla vivir sola y regir ella misma sus destinos<sup>275</sup>.

Pero, además, la historiografía decimonónica dedicará algunos estudios monográficos al tema como *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, de Bahamonde y Lanz<sup>276</sup>, cuyo solo título es ya representativo de la importancia que el siglo XIX otorgó a los visigodos y lo visigótico<sup>277</sup>.

En pintura, su presencia en el siglo XVIII, como se vio en su momento, había sido muy alta, pero el siglo XIX los reducirá a un lugar relativamente marginal. En el *Parnaso de los grandes hombres de España*, pintado por Juan Antonio de Ribera en 1825 para decorar el techo de una de las estancias de El Pardo, no aparece ni un solo visigodo, aunque el mismo autor, unos pocos años más tarde, en 1829, incluirá en la *Apoteosis del Rey Fernando de Castilla*, pintado en una de las habitaciones del Palacio Real de Madrid, a San Leandro, San Hermenegildo, Recaredo y San Isidoro.

Si nos atenemos a cuadros de historia en sentido estricto, su presencia es realmente reducida, dando, junto con el siglo XVIII, una de las correlaciones cuadros de historia/espacio temporal más bajas (Ver cuadro nº 1), debido sin duda a su lejanía temporal y a la tendencia decimonónica, también claramente perceptible, a considerar a los Reyes Católicos, y en su defecto a Pelayo, como los auténticos fundadores de la nación española, en detrimento de lo visigodo. La presencia de los visigodo es relativamente importante en el primer tercio de siglo, donde se mantienen, de forma clara, las tendencias dieciochescas y el mito de la sangre goda parece ser todavía operativo, tal como muestran algunas canciones patrióticas de la época<sup>278</sup> - como en otros muchos aspectos el siglo XIX comienza en España en 1833- para posteriormente comenzar un rápido declive que llevará a su práctica desaparición en la época de la Restauración (Ver cuadro nº 4).

Esta evolución cronológica debe estar relacionada con una cierta ambigüedad sobre el significado real de los visigodos en la gestación de la nación española. Pues, si por un lado aparecían como uno de los eslabones básicos de su configuración como nación; por otro, la ideología feudal los había identificado desde muy pronto como origen únicamente del estamento

<sup>275</sup> GEBHARDT, V., *Historia General de España*, o. cit., vol. I, p. 324.

<sup>276</sup> BAHAMONDE Y DE LANZ, J., *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*. Madrid, 1868.

<sup>277</sup> Para la presencia de lo visigodo en la historiografía decimonónica de la primera mitad de siglo y su interpretación en clave "nacionalista" véase CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.

<sup>278</sup> "¡Oh! vosotros Íberos/Que sentís palpar en vuestras venas/El fuego Numantino y sangre goda" (*Canción Patriótica*, Madrid, 1817).

nobiliario<sup>279</sup>, cargado además con un claro componente racial<sup>280</sup>, lo que chocaba con la ideología nacionalista de un solo pueblo, una sola nación. Por eso, a medida que la idea de la nación como un todo orgánico e indeferenciado se va afirmando en la conciencia colectiva, va perdiendo vigencia lo visigótico como paradigma de lo español.

La pintura de historia reduce el mundo visigótico a unos pocos episodios de alto valor simbólico: la pérdida de España, que legitimaba todo el proceso de la Reconquista a la vez que mostraba la temprana existencia de una nación española y la perseverancia de este sentimiento nacional; el Concilio III de Toledo, símbolo de la unidad religiosa y acto fundacional de una nación cristiana; y San Hermenegildo, en este caso un eslabón más en esa genealogía de santos que configuraban la nación española.

El primer cuadro de tema visigodo del siglo XIX es el *Wamba renunciando a la corona*<sup>281</sup> de Juan Antonio Ribera, pintado hacia 1819, por encargo de Fernando VII, para servir de pareja a otro cuadro suyo de unos años antes, éste de tema romano, *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma*<sup>282</sup>. Representa el momento en que uno de los notables visigodos, en el centro de la composición, amenaza con su espada a Wamba; mientras que con la otra mano señala la corona que portan los demás nobles conminándole a aceptarla. Cuadro muy dieciochesco -Wamba es personaje habitual, como ya se vio en su momento, en los Concursos de la Academia-, tanto en la concepción, dentro del más puro

---

<sup>279</sup> El mito goticista de la nobleza española, llegará a su máximo esplendor durante la época imperial, en la que los antiguos godos se convierten en el paradigma de los españoles más auténticos y origen de toda la nobleza española. Los ejemplos son múltiples: la consideración del norte de España como la zona más noble del país por haber conservado sin contaminar la antigua sangre y modos de vida de los godos; las alabanzas de Juan Pardo, un poeta de la corte de Fernando de Nápoles, que halaga el orgullo de los aragoneses recordándoles que la estirpe real de Aragón proviene directamente de la "progenie más que humana de los godos". Más ejemplos en CLAVERÍA, C., "Reflejos del goticismo español en la fraseología del Siglo de Oro" en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1960, I, pp. 357-372; y CARO BARCJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978, especialmente capítulo XX, "Los grupos étnico-religiosos", pp. 500-512.

<sup>280</sup> Así, por ejemplo, Juan Ginés de Sepúlveda distingue taxativamente entre la "raza" de los señores y la raza de los siervos (SEPÚLVEDA, J.G. de, *Tratados políticos*, Madrid, 1963). Es éste, el del racismo europeo de los siglos XVII y XVIII, un aspecto no muy bien estudiado, pero claramente presente en los grandes imperios coloniales de la época: piénsese en la minuciosa clasificación que de las diferentes mezclas raciales hacen los textos de la América hispana, según sea mayor o menor el porcentaje de sangre india, negra o blanca, lo que mostraría una auténtica obsesión por el tema. Racismo que afectaría a los propios criollos, "contaminados" por haber nacido fuera de Europa; así, los franciscanos portugueses de Goa se negarán a que entren criollos en su orden pues "aunque nacidos de pura raza blanca, habían sido amantados por nodrizas indias y su sangre había quedado con ello contaminada para toda la vida" (Citado por ANDERSON, B., "Viejos imperios, nuevas naciones" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, p. 325).

<sup>281</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno de 1899*. Depositado en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 7 de octubre de 1904.

<sup>282</sup> Madrid. Museo del Prado. Obra de fecha más temprana, fue pintada por Juan Antonio de Ribera entre 1804 y 1807. El pintor francés Louis-Pierre Baltard había presentado un cuadro con el mismo tema al Salón de París de 1799, ya anteriormente, en 1784, este asunto había sido llevado al lienzo por el pintor norteamericano John Trumbull.

neoclasicismo<sup>283</sup>, como en la idea moral que parece desprenderse del hecho representado, la exaltación de la virtud y la integridad moral del gobernante. Interesante en la medida en que traslada las virtudes morales del Clasicismo al medievo, una especie de eslabón hacia la pintura de historia más típicamente romántica, aunque dada la presencia habitual de Wamba en la prensa<sup>284</sup>, el teatro<sup>285</sup> y la novela<sup>286</sup> del XIX cabría preguntarse hasta qué punto no estamos ante una interpretación mucho más política del significado de Wamba en la historia de España. Como dato curioso cabe señalar la inclusión, en la arquitectura que cierra la escena, de un arco ojival, estilo arquitectónico considerado en la época de origen hispano-visigodo.

	Total	Adqui- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	2	2	2	0	1	0	2
1808-1833	7	7					
1834-1854	0	0					
1855-1867	3	3	4	0	5	0	0
1868-1874	2	4	0	0	0	0	0
1876-1895	1	1	0	0	0	0	3

**Cuadro nº 4.** Cuadros de tema visigótico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros sobre temas de historia en cada apartado. Se consideran únicamente los de asuntos españoles

Ya entrado el siglo, los asuntos que empiezan a interesar a los pintores de historia tienen una interpretación ideológica mucho más clara. En primer lugar la pérdida de España: todos aquellos hechos que, desde el baño de la Cava, llevarán a la traición del conde Don Julián y la derrota de Guadalete. Al margen de la voluptuosidad de la escena del baño -una especie de Susana y los viejos en versión actualizada- y el trágico destino, que como un drama de época parece guiar los pasos de los protagonistas, tenía la virtud de mostrar uno de esos avatares de la historia de los pueblos en los que el genio de la nación muestra lo mejor de sí mismo. No era

<sup>283</sup> La dependencia de los modelos neoclásicos franceses es más que evidente: la figura que centra la composición remite, sin duda, al centurión del *El juramento de los Horacios*, pintado por David en 1784, y del que Ribera había sido discípulo en París; incluso la idea compositiva parece deber mucho a obras como *Manlius Curius Dentatus rehusando los presentes de los Samnitas*, Gagneraux, 1776, y, sobre todo, *Hipócrates rehusando los presentes de Artajerjes*, Girodet, 1792, cuadros todos ellos que debieron ser vistos por Ribera en su estancia parisina.

<sup>284</sup> OPISSO, A., "El rey Wamba", *La Ilustración*, II, 1881-1882, p. 58; SALINAS, G., "Wamba", *La América. Crónica hispano-americana*, 12, 1872, p. 11; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Wamba el triunfador", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 202;...

<sup>285</sup> Por ejemplo, *El rey loco* de Zorrilla, estrenado en 1847.

<sup>286</sup> *La campana del rey Wamba*, novela histórica anónima publicada en Madrid en 1842.



tanto un fin como un principio, el hecho que había permitido a los españoles mostrar su fuerza inquebrantable hasta rehacer la nación perdida.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Pérdida de España	53	43	60	0	100	0	0
Recaredo	13	29	0	0	0	0	33
San Hermenegildo	13	14	20	0	0	0	0
Wamba	13	14	0	0	0	0	33

**Cuadro nº 5.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de tema vis godo. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de temas visigodos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que aparece con más de un cuadro.

La pérdida de España, en expresión popularizada por el Romancero, ocupaba un lugar central en toda la historiografía decimonónica, incluyendo aquí un ciclo completo que iría desde las relaciones de Don Rodrigo con la Cava hasta la novelesca muerte del último de los reyes visigodos. Ciclo que tenía la ventaja de poder ser leído como un drama cerrado, una obra teatral, en cuya trama estaba implicado el destino de todo un pueblo. Este carácter teatral fue explotado desde muy pronto por el drama romántico: *El conde Don Julián* de Miguel Agustín Príncipe, estrenado en 1836; *El puñal del Godo* de Zorrilla; *La calentura* (segunda parte de la anterior), estrenado en 1847;...<sup>287</sup>.

En pintura, el personaje más representado es la hija del conde Don Julián, La Cava, desencadenante de todo el drama posterior<sup>288</sup>. Isidoro Lozano recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con *La Cava saliendo del baño*<sup>289</sup>, cuadro en el que se recrea en los aspectos más voluptuosos del tema:

La figura de Florinda, cuya celebridad es grande en nuestras crónicas, leyendas y romanceros, aparece casi enteramente desnuda (...). Florinda, advertida por una dama suya de que alguien la contempla en el baño, recoge el manto sobre sí, y cubre aquel a parte del cuerpo, que el pudor le aconseja, mientras el lascivo D. Rodrigo se enciende en la más peligrosa y ardiente pasión, bebiendo del dulce veneno por la vista<sup>290</sup>.

<sup>287</sup> Tuvo también, y en fechas muy tempranas, su correspondiente versión novelada, *Los árabes en España, o Rodrigo último rey de los godos. Novela histórica del siglo VIII*, publicada en Valencia por García Vahamonde el año 1832.

<sup>288</sup> Como no podía ser menos también tuvo su correspondiente novela, *Florinda o la Cava* de Juan de Dios Mora, publicada en Madrid en 1852.

<sup>289</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>290</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 553.

Francisco Reygón expone en la Nacional de 1860 *Florinda, hija del conde Don Julián*, inspirado en el *Romancero*<sup>291</sup> y adquirido al año siguiente por el Estado<sup>292</sup> para el Museo de Arte Moderno. Y Juan Bautista Cantero en la de 1862, sin ningún éxito, *El baño de La Cava*<sup>293</sup>.

La batalla de Guadalete, de presencia habitual en la prensa isabelina<sup>294</sup>, será llevada al lienzo en dos ocasiones: *Batalla de Guadalete* de Marcelino Unceta y López, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1858<sup>295</sup> y adquirido por el Estado al año siguiente para el Museo de Arte Moderno<sup>296</sup>, prácticamente un retrato ecuestre del monarca -en primer plano cabalgando sobre un blanco corcel- con un fondo de batalla; y *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Bernardo Blanco y Pérez, Nacional de 1871<sup>297</sup>, también adquirido por el Estado<sup>298</sup>.

El trágico destino del último rey visigodo será el asunto elegido por Paulino de la Linde en *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete*, expuesto en la Nacional de 1858<sup>299</sup>.

Francisco Torrás y Armengol lleva a la Nacional de 1862 un cuadro relacionado con la pérdida de España, *La profecía del Tajo*, inspirado en un poema de Fray Luis de León<sup>300</sup>; tema que será retomado años más tarde, inspirándose también en Fray Luis de León, por Juan García Martínez, quien lleva a la Nacional de 1878 otro cuadro del mismo título, *La profecía del Tajo*<sup>301</sup>.

San Hermenegildo, en su doble condición de santo-mártir español e impulsor de la conversión al catolicismo de los arrianos godos, es otro de los personajes favoritos de la pintura de historia. Francisco Aznar García recibe en la Nacional de 1860 mención de medalla de

<sup>291</sup> *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

<sup>292</sup> R.O. de 10 de junio de 1861. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>293</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>294</sup> OLIVER Y HURTADO, J., "De la batalla de Verger o del lago de Tanda, comúnmente llamada de Guadalete", *Revista de España*, tomo XI, 1869; GONZÁLEZ, S., "Estudios sobre la batalla de Guadalete, en Cádiz", *El Museo de las Familias*, 1858, p. 198;...

<sup>295</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>296</sup> En 6.000 reales. R.O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1887. Actualmente en la Capitanía General de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>297</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>298</sup> R. O. de 18 de abril de 1874. Actualmente en el Ayuntamiento de Puenteareas (Pontevedra), depósito del Museo del Prado.

<sup>299</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>300</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>301</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

primera clase por *San Hermenegildo en la prisión*<sup>302</sup>, adquirido por el Estado<sup>303</sup>. Francisco Vega y Muñoz expone en la de 1866 *San Hermenegildo, mártir de Sevilla*, basado en el *Año Cristiano*<sup>304</sup>.

La conversión de Recaredo en el III Concilio de Toledo, con su importancia en la gestación de la unidad nacional, en cuyo contexto será analizado más detenidamente, es otro de los temas estrella del mundo visigótico. José Martí y Monsó recibe en la Nacional de 1862 mención especial por *Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)*<sup>305</sup>, adquirido por el Estado<sup>306</sup>.

Pero el gran cuadro sobre el tema es el de Antonio Muñoz Degraín, *Conversión de Recaredo*<sup>307</sup>, pintado en 1888 por encargo del Senado, que pagó por él, ese mismo año, 30.000 pts. Aunque no expuesto en ninguna Nacional, fue llevado a la Exposición Universal de París del año siguiente y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>308</sup> *La Ilustración Catalana*<sup>309</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>310</sup>.

Aunque no vinculado directamente con la celebración del III Concilio, pero sí relacionado con la conversión de Recaredo al catolicismo -Recaredo simboliza la conversión de los visigodos a la religión católica-, habría que incluir aquí la representación de este rey en el techo del Salón de Sesiones de Congreso, en la que, por si cabía alguna duda sobre su significado, aparece representado al lado de San Isidoro.

Fuera de las series pérdida de España, III Concilio de Toledo y San Hermenegildo se encuentra un cuadro llevado por Mariano Vayreda y Vilá a la Nacional de 1884, *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo*<sup>311</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>312</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>313</sup>. Un tema aparentemente bastante anodino, pero al que la historiografía de la época atribuye una gran importancia como episodio

---

<sup>302</sup> R.O. de 2 de diciembre de diciembre de 1860.

<sup>303</sup> En 15.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en la Facultad de Biología y Geología de la Universidad de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>304</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>305</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>306</sup> En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1896.

<sup>307</sup> Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>308</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, pp. 600-601.

<sup>309</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 136-137.

<sup>310</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 188-189.

<sup>311</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>312</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60.

<sup>313</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p.393.

que marca el inicio del peso de la iglesia en la vida política española. De hecho, Lafuente considera que la celebración del IV Concilio de Toledo:

es uno de los acontecimientos de más importancia histórica en España, y de los que más influencia ejercieron en la condición religiosa, política y moral de la nación<sup>314</sup>.

Ya anteriormente Sisenando había sido uno de los reyes visigodos elegidos por Carlos Luis de Ribera para la decoración del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, aunque en este caso como uno de los autores, junto a Recesvinto y Egica, del *Fuero Juzgo*.

El ciclo visigótico se cierra con el mismo personaje que lo había iniciado, Wamba. Juan Brull lleva a la Nacional de 1895 *Tonsura del rey Wamba*<sup>315</sup>, obra tardía que pasará bastante desapercibida, a pesar de lo cual fue reproducida en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>316</sup>.

Al igual que ocurre con el mundo clásico, la referencia a la tradición visigótica tiene también un lugar reservado en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso: de entre los cuatro cuadros pintados por Carlos Luis de Ribera, el segundo está dedicado a la tradición legislativa visigótica, asumida por lo tanto en la tradición legislativa nacional. Los representados son: Eurico y Alarico, autores de los primeros códigos de la época goda; Sisenando, Recesvinto y Egica, del *Fuero Juzgo*; Leovigildo, reformador del código de Eurico; y San Isidoro y Recaredo, símbolos de la cristianización del mundo visigodo. La inclusión de Sancho Garcés, tercer conde de Castilla, y Alfonso VII como espectadores de esta composición resulta, al margen de la aparente incoherencia historiográfica, enormemente significativa de la invención de una línea genealógica que toda construcción nacional entraña, símbolo de la continuidad de la monarquía visigótica en los monarcas de la corona castellano-leonesa.

También en el Senado, en el ciclo iconográfico del Salón de Conferencias, el mundo visigodo aparecerá representado con la conversión de Recaredo, *La conversión de Recaredo* de Muñoz Degraín.

A éstos habría que añadir, con un peso significativo menor ya que no forma parte de los ciclo estatales propiamente dichos, *Concilio IV de Toledo, presidido por Isidoro de Sevilla*, pintado por Baixeras Verdaguer para el Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Cuadro en el que lo que más llama la atención es el marco arquitectónico elegido: claramente

<sup>314</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid 1850-1876, tomo II, p. 351.

<sup>315</sup> *Catálogo... 1895*, Madrid, 1895.

<sup>316</sup> *La Ilustración Artística*, 1894, p. 361.

inspirado en la iglesia de San Pedro de Besalú, anacronismo justificado por el autor porque la antigua iglesia de Santa Leocadia de Toledo había desaparecido<sup>317</sup>.

### 3.3. LA EDAD MEDIA. LOS REINOS CRISTIANOS MEDIEVALES.

Lo primero que llama la atención, en un siglo tan filo-medieval como el XIX, en el que la atracción por la Edad Media se convierte en una cuasi-religión<sup>318</sup> y para el que el medioevo marca en todas sus manifestaciones los primeros balbuceos del carácter nacional<sup>319</sup>, es la relativa escasa presencia de esta época histórica en la pintura de historia, ya que es, junto con la época clásica, visigodos y siglo XVIII, uno de los periodos que da un índice de correlación negativo (Ver cuadro nº 1), y, desde luego, muy por debajo de aquellos periodos estrella -Reyes Católicos, Austrias y siglo XIX- en que la nación española parece reconocerse. Es ya llamativo que en el *Parnaso de los grandes hombres de España*, de Juan Antonio de Ribera en el Palacio del Pardo, figuré únicamente un personaje de la historia medieval, el rey Alfonso X el Sabio.

El motivo de esta aparente incoherencia estético-ideológica habría que buscarla en la fragmentación política medieval que ponía en cuestión uno de los dogmas básicos de la

<sup>317</sup> Sobre este hecho y otros referidos a la iconografía del cuadro, véase ALCOLEA GIL, S., *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, o. cit., pp. 20-39.

<sup>318</sup> Como ejemplo del significado de la Edad Media en el pensamiento decimonónico, véase lo escrito por Pi y Margall en su *Historia de la pintura en España*: "La Edad Media -se ha dicho- es la época más brillante y más fecunda. Los vicios de los antiguos están sepultados bajo las ruinas de los pueblos (...). Sucumbe de día a día la esclavitud (...). Entra desde luego el elemento democrático en la organización de las naciones: el poder legislativo reside casi exclusivamente en los concilios, y estos, en su mayor parte están compuestos de preladados elegidos directa y universalmente por los pueblos. Crece y llega a su mayor exaltación el sentimiento religioso (...), todo cristiano se siente dispuesto a sacrificarse por su Dios y por su patria. El caballero ve en la mujer su noble ideal y no su esclava (...). Llevado de la idea evangélica, es hasta el mismo barón feudal hospitalario (...). Créanse a cada paso órdenes militares y monásticas; fúndanse de trecho en trecho conventos (...). Despiértase en todas partes el heroísmo (...); la industria y el comercio sienten la dignidad que lleva consigo el trabajo, reclaman su independencia, derriban el feudalismo y se organizan donde no en consejos municipales, en repúblicas. Una nueva vida, un nuevo frenesí se apodera de los pueblos; cada comunidad levanta sus casas consistoriales y su catedral; y en menos de dos siglos se cubre la superficie de Europa de monumentos gigantescos que aún se presentan a nuestros ojos como la expresión más sublime de los sentimientos políticos y religiosos que inspira el cristianismo (...). No, no hay época en la historia como la Edad Media; de ella han nacido todos los elementos intelectuales y morales que constituyen nuestra vida; en ella se han desarrollado los sentimientos que nos distinguen de los antiguos; ella es la que ha preparado las revoluciones políticas y sociales que hace cuatro siglos vienen agitando el suelo de las naciones europeas y nos han llevado, aunque lentamente, a ese reinado de Dios prometido por el evangelio. No es cierto que nosotros pertenezcamos a otra época; somos, más que nos pese a nuestro orgullo, sus legítimos herederos, sus continuadores (PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, Madrid, 1851, pp. 103-104).

<sup>319</sup> "En la Edad Media, las gestas, las crónicas rimadas, los cantos de los trovadores, los romances caballescros y los poemas histórico fantásticos recogen, ya en la relación oral, ya en el manuscrito, las tendencias de raza, las preocupaciones populares y las costumbres de los pueblos, y las transmiten de gente en gente" (MAS Y PRAT, B., "Mio Cid y Sigfrido", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 286).

ideología nacionalista: la unidad nacional como principio rector de la vida de los pueblos. La Edad Media representaba la fragmentación política de la nación, algo obviamente negativo. De hecho, como se verá en su momento, dentro de la época medieval se tenderá a primar aquellos sucesos históricos que, en la visión decimonónica, suponían un progreso hacia la recuperación de la perdida unidad: batalla de las Navas, Compromiso de Caspe, etc.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	16	17	21	18	21	19	20
1808-1833	7	0					
1834-1854	16	15					50
1855-1867	18	21	24	21	16	19	14
1868-1874	10	9	13	0	20	0	23
1875-1895	16	17	20	18	24	19	20

**Cuadro nº 6.** Cuadros de tema medieval. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros sobre temas de historia en cada apartado. Se incluyen sólo los de asunto español.

Por lo que se refiere a su distribución temporal, la presencia de lo medieval es mínima en el primer tercio de siglo, deudor todavía de un cierto antimedievalismo dieciochesco -relativo como ya se vio en su momento- y máxima en la época isabelina, la más medievalizante de todas, especialmente en los años que van de 1855 a 1867. En el sexenio revolucionario, menos proclive a una legitimación historicista, la temática medieval sufre un claro retroceso del que se recuperará con la llegada de la Restauración (Ver cuadro nº 6).

La fragmentación política medieval planteaba un problema de discontinuidad en la genealogía de la nación española dibujada por la ideología del Estado español desde sus orígenes, ya que, dada la identidad que el siglo XIX establece entre nación y poder político, surge la cuestión de cuál de los múltiples reinos peninsulares es el depositario de la legitimidad histórica nacional, legitimidad que en todo caso no es puesta en cuestión.

La opción primera, y más clara, es la exclusión de los musulmanes, considerados como meros invasores, ajenos a España y a lo español, de la tradición nacional<sup>320</sup>. Los ocho siglos

<sup>320</sup> Decisión que no por asumida deja de resultar llamativa, máxime si tenemos en cuenta lo ocurrido con los visigodos, otro pueblo invasor pero incluido sin embargo en la herencia histórica del país. Muy pocos historiadores decimonónicos parecen percatarse de la arbitrariedad que supone aceptar a los visigodos dentro del tronco genealógico nacional y no a los árabes, ambos pueblos invasores. Una de las escasas excepciones a

de civilización musulmana en la península ibérica son convertidos en un mero paréntesis entre los visigodos, estos sí españoles, y los reinos cristianos: en algo que, en ningún modo, puede ser incluido en una tradición nacional. Aquí, curiosamente, la dependencia de las corrientes historiográficas por parte de la pintura de historia es menos lineal que en otros casos. Se produce una especie de divorcio entre la historia académica y la historia vivida. Las historias de España del siglo XIX dedican amplios capítulos a la civilización árabe en la península, cuyos momentos de esplendor son vistos de alguna manera como un capítulo más de los de la propia civilización española. El origen de esta maurofilia historiográfica habría que remontarlo a *Historia de la dominación de los árabes, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*, publicada por José Antonio Conde en 1820<sup>321</sup>, obra cumbre de la historiografía romántica española y origen de la mayor parte de la información que sobre los árabes españoles manejan el resto de los historiadores decimonónicos. El interés por los momentos de esplendor determinará que sea el siglo X, la Córdoba de Abderramán III, la preferida por los historiadores -a los que habría que añadir los literatos, especialmente la celeberrima obra del duque de Rivas *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X-*, interés que culminará con el discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia de Modesto Lafuente, que versó sobre el Califato de Córdoba, y que servirá de pauta para todas las historias posteriores.

Frente a esta maurofilia historiográfica la presencia de lo musulmán en general en la pintura de historia, y del Califato de Córdoba en particular, es prácticamente nula. Por lo que se refiere al segundo uno solo de los cuadros presentados a las Exposiciones Nacionales se inspira en el siglo X cordobés, y además con una imagen negativa: la de la persecución de los cristianos. Se trata del *Martirio de los santos Servando y Germán*, hecho ocurrido bajo el reinado de Abderramán I, con el que Francisco Torrás obtuvo medalla de tercera clase en la Nacional de 1864<sup>322</sup>, cuadro adquirido al año siguiente por el Estado<sup>323</sup>.

---

esto es la afirmación de Cánovas del Castillo de que "Preciso sería también para que se pudiera trabajar con fruto en la historia nacional, que los historiadores árabes, vertidos sus textos en nuestro idioma, viesen pronto la luz pública formándose de ellos otra colección importante y curiosa por extremo (...); que ellos eran también españoles y amaban nuestro suelo como nosotros lo amamos, siendo sólo en el origen encontrado vencedores y vencidos, sin poder alegar mejores títulos a la dominación de España, los que vinieron de los hielos del norte, que aquellos que nacieron en las secas arenas de África" (CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España, y apuntes críticos sobre las cosas de este género nuevamente publicadas", *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1849, p. 154).

<sup>321</sup> CONDE, J.A., *Historia de la dominación de los árabes, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*, Madrid, 1820-21.

<sup>322</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>323</sup> En 10.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de abril de 1866. Actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

Al margen de este cuadro, cuya relación con el Califato es claramente marginal, sólo en la decoración del Paraninfo de la Universidad de Barcelona -con carácter público pero en un marco de cierta privacidad académica- y, además, muy tardío figura un cuadro referido explícitamente a la corte cordobesa. Se trata de *La Civilización del Califato de Córdoba* de Baixeras Verdaguer, centrado en la figura de Abderramán III como protector de las ciencias y las artes -representa, en una estancia que recuerda inequívocamente la mezquita cordobesa, al califa rodeado de astrólogos, traductores, filósofos...-.

Por lo que se refiere a lo árabe en general, salvo por supuesto cuando sirven de ilustración de las hazañas de los cristianos, su presencia es mínima y centrada casi exclusivamente en el fin del reino granadino, cuyo carácter crepuscular lo convierte en tema romántico por excelencia, pasto de pintores, escritores (*Granada*, poema de Zorrilla; *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*, drama de Juan Ruiz del Cerro estrenado en 1848; *El suspiro del moro*, novela histórica publicada por Castelar en 1885...) y músicos (Saldoni estrenará en 1845 una ópera titulada *Boabdil*). Cabría incluso preguntarse hasta que punto esta proliferación, relativa, de lienzos de tema nazarí no tiene más que ver con el desarrollo de una pintura de género "oriental"<sup>324</sup>, que tanto éxito tendría en otros países europeos, Francia e Inglaterra fundamentalmente<sup>325</sup>, que con el de la pintura de historia propiamente dicha. Aunque en la mayoría de los casos este auge de la pintura de tema granadino habría que relacionarla con una forma más de exaltación del reinado de los los Reyes Católicos y de la consecución de la unidad nacional.

El primer cuadro sobre el fin del reino nazarí es obra de Joaquín Espalter y Rull, quien en 1854, por encargo de Francisco de Asís, el rey consorte, pinta *El suspiro del moro*<sup>326</sup>, expuesto en la Universal de París de 1855. Representa a la sultana Aixa en el momento en que le dice a Boabdil -en un caballo blanco, en el centro de la composición y vuelto hacia Granada- la novelesca frase de que florece como mujer lo que no ha sabido defender como hombre. Cuadro lleno de melancolía, impregnado de un cierto aire nazareno, que gozó del beneplácito de la crítica, tanto por lo que se refiere a su plasmación pictórica como al asunto elegido:

<sup>324</sup> Sobre la pintura del género "oriente" en España, véase *Pintura orientalista española* (Cat. Exp.), Madrid, 1988, particularmente el artículo introductorio de Arias Anglés.

<sup>325</sup> De hecho, algunos de los cuadros de pintores orientalistas de estos países están ambientados también en la corte de los reyes moros de Granada: *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada* de Régnauld, *La matanza de los abencerrajes en Granada* de Clairin, *Adios de Boabdil a Granada* de Dehodencq...

<sup>326</sup> Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.



La partida de Boabdil es sin duda un excelente asunto, llena todas las condiciones apetecibles; históricamente es grande, con relación a nuestra sociedad es glorioso; estudiado en sí mismo es profundamente patético<sup>327</sup>.

Benito Soriano Murillo recibirá una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con otro *El suspiro del moro*<sup>328</sup>, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno ese mismo año<sup>329</sup>, cuadro más declamatorio que el anterior, que gozó también del beneplácito de la crítica.

Francisco Pradilla y Ortiz cierra el ciclo con un último *El suspiro del moro*, expuesto en la Internacional de 1892<sup>330</sup>.

Los sucesos que llevarán a la derrota final de los nazaríes, aunque en menor medida y con menos éxito, también atraerán la atención de los pintores. Luisa del Toro presenta a la Nacional de 1860 *Boabdil cuando vuelve de la prisión*<sup>331</sup>.

Una vez excluido lo musulmán, la genealogía histórica medieval española parece decantarse claramente por una tradición castellanista, en detrimento de la aragonesa. De los diferentes reinos cristianos contruidos en la península a lo largo de la Edad Media, la preeminencia del bloque occidental -todos aquellos territorios que acabarán confluyendo en la herencia de Isabel la Católica- frente a los del bloque oriental -la herencia de Fernando el Católico- es manifiesta. La historia medieval española tiende a reducirse a la historia medieval de la corona castellana, de forma que Pelayo parece erigirse, en un evidente anacronismo histórico, no en el fundador del reino de Asturias, sino en el restaurador del reino de España, en el heredero de la corona visigótica. Ninguno de los primeros hechos bélicos de navarros, aragoneses ó catalanes, tuvo, ni siquiera de lejos, el éxito pictórico de Covadonga. Íñigo Arista había sido proclamado rey lo mismo que Pelayo, pero frente al éxito pictórico de la coronación del segundo -uno de los temas propuestos por Federico de Madrazo para decorar el Congreso de los Diputados y que, aunque no llegó a realizarse, sí fue aceptado por la cámara, y medalla de primera clase en la primera Nacional, la de 1856, en el cuadro de Luis de Madrazo *Don Pelayo en Covadonga*-, la del segundo es llevada al lienzo en una sola ocasión, y en un cuadro de tipo localista -*Alzamiento sobre el pavés del primer rey de Navarra*, pintado por Joaquín Espalter para el salón de la Diputación de Navarra-, lo que impide su

<sup>327</sup> MURGUÍA, M., "Dos palabras sobre Bellas Artes. Boabdil ó el suspiro del moro, cuadro histórico por don Joaquín Espalter", *La Iberia*, 24 de noviembre de 1854.

<sup>328</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>329</sup> En 18.000 reales. R.O. de 7 de agosto de 1856. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

<sup>330</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

<sup>331</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

inclusión en una iconografía nacional. Bien es cierto que posteriormente Íñigo Arista será incluido entre los legisladores de la Corona de Aragón en el techo del Salón de Sesiones del Congreso de los diputados, en condición de fundador de la monarquía aragonesa.

Tampoco por lo que respecta a los hechos de armas posteriores la atención será la misma para los de unos reinos que para los de otros<sup>332</sup>. Aquí, como en otros muchos aspectos, la pintura de Historia se limita a seguir las pautas marcadas por la historiografía decimonónica, con muy escasa presencia de lo aragonés, algo de lo que ya los propios contemporáneos eran conscientes. Como recuerda Ibáñez Abellán, comentado la presencia en la Exposición de 1881 de *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca*:

no está muy generalizado entre nosotros el estudio de la Historia aragonesa<sup>333</sup>.

### 3.3.1. LA HEGEMONÍA DE CASTILLA Y LO CASTELLANO.

La hegemonía de esta visión castellanista de la historia de la nación queda claramente reflejada en una primera aproximación estadística. Los cuadros de tema castellano se sitúan en el conjunto del siglo siempre por encima del 50%, aunque con una clara tendencia a la disminución a lo largo del siglo (véase cuadro nº 7). En este sentido la Restauración parece suponer una clara ruptura hacia una visión nacional de sesgo integrador, en la que el peso de lo castellano se vuelve más matizado.

Llamar la atención sobre el hecho de que en este filocastellanismo de la identificación nacional, el siglo XIX corrige, de hecho, el todavía mucho más radical castellanismo del XVIII, que ya se vio en su momento. Es como si el Estado, en este proceso de construcción/invencción de una nación española, hubiera partido, originariamente, de un grupo étnico-cultural exclusivo, el castellano, para posteriormente, por motivos que no es el momento de analizar aquí, terminar adoptando un carácter mucho más integrador. Proceso que alcanzaría su culminación, no sin dificultades, en el último cuarto del siglo XIX, cuando la imagen de una España plural, no exclusivamente castellana, parece abrirse paso definitivamente en la pintura de historia. Todavía en 1825 el *Parnaso de los grandes hombres de España*, fresco de

<sup>332</sup> Me refiero, por supuesto, a los cuadros de ámbito nacional; tanto en Cataluña, como en Aragón, Valencia y Navarra fueron frecuentes los cuadros de temática aragonesa. Un buen ejemplo es la serie de Ramón Tusquets para Miguel Boada, que incluye obras como *El embarque de Jaime I en Salou para emprender la conquista de Mallorca* o *Pedro III el Grandre en el palenque de Burdeos*; o el ya citado de Espalter para la Diputación Foral de Navarra.

<sup>333</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., p. 24.

Juan Antonio de Ribera para uno de los techos del Palacio del Pardo, no incluye ni un solo personaje aragonés, si bien es cierto que toda la representación medieval se reduce al monarca castellano Alfonso X.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	71	64	63	57	53	61	61
1808-1833	100	*0					
1834-1854	89	80					100
1855-1867	79	76	76	100	33	60	80
1868-1874	67	50	50	0	0	0	33
1875-1895	61	48	50	25	64	62	57

**Cuadro nº 7.** Cuadros de tema castellano. Las cifras indican el % sobre el total de los de tema medieval español.

\* Ninguna obra de tema medieval fue adquirida por el Estado.

Esta preeminencia de Castilla y lo castellano se articula en en torno a unos pocos ciclos temáticos a través de los cuales se va configurando una visión de la historia nacional vista como un todo, y en los que, en la mayoría de los casos, el carácter castellano resulta marginal ya que el objetivo es mostrar una determinada imagen del ser nacional, visto como trasunto de lo castellano. Los hechos de la historia de Castilla no son seleccionados en tanto que castellanos, sino en tanto que integrantes de la historia nacional española y como muestra de determinados valores que con estos hechos se pretende mostrar. Es por esto por lo que me limitaré, en la mayoría de los casos, a una mera enumeración de los cuadros de temática castellana, para mostrar su preeminencia, pero que serán analizados más exhaustivamente en los grupos de significado global en los que se incluyen.

El ciclo temático hegemónico es el de la Reconquista (véase cuadro nº 8), que con su doble significado de empresa cristiana y recuperación de la unidad nacional proporcionará -lo mismo ocurre en el caso aragonés- la mayor parte de los hechos históricos medievales de los que se nutrirá una imaginaria nacional preponderantemente castellanista, cristiana y belicosa. Una Reconquista entendida en su doble vertiente de guerra nacional y de religión:

la nación católica por excelencia (...) la que guerreó por ocho siglos con los árabes en una lucha de nacionalidad y de religión<sup>334</sup>.

La hegemonía de los rasgos de unidad nacional y cristianismo es, en todo las obras de este tema, evidente, lo mismo que su lugar en la configuración de una identidad nacional española, por lo que serán analizados en su momento dentro de este contexto global, limitándome aquí, como ya he dicho anteriormente, a una mera enumeración de las obras pictóricas con este tipo de argumentos.

Los cuadros referidos a la Reconquista se agrupan a su vez en series temáticas, de importancia desigual, que son las que se van a repetir de forma recurrente en la pintura de historia.

La batalla de las Navas de Tolosa, convertida, gracias a la participación en ella de todos los reyes cristianos de la península, en una especie de prefiguración de la unidad nacional, es un asunto habitual en las revistas del XIX<sup>335</sup>, lo que nos mostraría hasta qué punto resultaba familiar para los grupos cultivados del país. Su primera plasmación iconográfica, aunque todavía no en un cuadro de historia, se remonta a la *Galería pintoresca española*<sup>336</sup> de van Halen, una de cuyas primeras láminas está dedicada a esta batalla. Dentro ya de la pintura de historia, los cuadros sobre la batalla de las Navas se suceden Nacional tras Nacional: Ricardo Balaca expone en la de 1858 *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*<sup>337</sup>. Ramón Vallespín, también en la de 1858, *Batalla de las Navas*<sup>338</sup>. Agapito Francés en la de 1864 *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa*<sup>339</sup>. Francisco de Paula van Halen, también en la de 1864, *La batalla de las Navas de Tolosa*, éste con un cierto éxito, mención ordinaria<sup>340</sup> y compra por el Estado<sup>341</sup>. Antonio Casanova y Estorach en la de

<sup>334</sup> GARCÍA BARZALLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano*, II, 1841, p. 209.

<sup>335</sup> Por poner algunos ejemplos: "Crónicas españolas. La batalla de las Navas de Tolosa", *El Panorama*, III, 1840, pp. 17-23; "La batalla de las Navas de Tolosa", *Semanario Pintoresco Español*, 1841, p. 66; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Las Navas de Tolosa", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 175; MENDOZA, R.R., "Batalla de las Navas", *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 166; PÉREZ DE CASTRO, M., "Estudios histórico militares: Batalla de las Navas de Tolosa", *Revista de España*, tomo XXVIII, 1872, p. 233; LA FUENTE, V., "La batalla de las Navas", *La Ilustración Católica*, 1886, p. 257;... La batalla de las Navas inspirará también una novela histórica, *Gostrán el bastardo o El pastor de las Navas*, obra de Orellana, publicada en Madrid en 1853.

<sup>336</sup> Una colección de estampas litografiadas de aparición periódica iniciada en 1839 y cuyo precio de venta era de 5 reales la unidad.

<sup>337</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>340</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado dentro del grupo de género histórico.

<sup>341</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1866. Depositado en el Paladio del Senado, donde sigue actualmente, por R. O. de 11 de noviembre de 1879.

1866 *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*, también con un cierto éxito, mención de medalla de segunda clase<sup>342</sup>. Rafael Escalante Padilla en la de 1887 *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*<sup>343</sup>, representa el origen del escudo de Navarra. José Mongrell en la de 1890 *Vencedores de las Navas*<sup>344</sup>. Y Marcelino Santa María Sedano cierra brillantemente el ciclo en la de 1892 con *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas* -medalla de segunda clase<sup>345</sup>, compra por el Estado<sup>346</sup> y envió a la Exposición Colombina de Chicago-, que encarna de forma perfecta la imagen de la Reconquista como empresa cristiana y de unidad nacional.

Después de las Navas, el ciclo más numeroso de cuadros sobre la Reconquista es el que se refiere a las conquistas de Fernando III, rey, como se vio en su momento, habitual en los Concursos de la Academia del siglo anterior, y que seguirá siendo uno de los favoritos de los pintores de historia, tanto en su vertiente de rey conquistador, que es la que interesa aquí, como en la de rey santo. Diego Monroy lleva a la Exposición Nacional de 1856 *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba*<sup>347</sup>. Rodríguez Losada obtiene mención de segunda medalla en la Nacional de 1858 con *El Rey moro de Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad*<sup>348</sup>, cuadro que, al decir de la crítica, representa:

uno de los más prósperos y trascendentales sucesos de las armas cristianas. No el rey moro de Sevilla, como dice con error el Catálogo, sino el caudillo de aquella poderosa ciudad, Axataf<sup>349</sup>;

Francisco García Ibáñez expone en la Nacional de 1862 *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*<sup>350</sup>. Pedro González Bolívar cierra el ciclo con *Alhambra, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo*, inspirado en un pasaje de la *Historia de España* de Lafuente, que obtuvo un cierto éxito en la Nacional de 1884 -medalla de tercera clase<sup>351</sup> y compra por el Estado<sup>352</sup>-.

---

<sup>342</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>343</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>344</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>345</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>346</sup> En 1901. 3.000 pts. Actualmente en el Museo Marcelino Santa María de Burgos, depósito del Museo del Prado.

<sup>347</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>348</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>349</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, n.º 17, p. 5.

<sup>350</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>351</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>352</sup> R.O. de 24 de octubre de 1884.

La primera iconografía plenamente historicista de la batalla de Clavijo, uno de los hitos de la mitología nacional-cristiana española<sup>353</sup>, es de 1839, año en el que el pintor van Halen comienza la publicación de su *Galería pintoresca española* con una litografía titulada “Santiago en la batalla de Clavijo”. Ya en la pintura propiamente dicha, la milagrosa intervención de Santiago a favor de los cristianos servirá de inspiración a cuatro cuadros de historia: *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado por Francisco de Mendoza, por encargo de Isabel II y Francisco de Asís, para una iglesia de Aranjuez; *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado por José Méndez en 1856, adquirido por la Corona<sup>354</sup>; *El sueño de Don Ramiro* de Lorenzo Rocha de Icaza, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866<sup>355</sup>; y *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado en 1885 por Casado del Alisal para el altar mayor de la capilla de las Órdenes Militares de San Francisco el Grande de Madrid y que será reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>356</sup>, *La Gran Vía*<sup>357</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>358</sup>.

Los episodios relacionados con las órdenes militares castellanas -Santiago, Calatrava, etc.- sirven también para ilustrar el carácter de cruzada de la Reconquista<sup>359</sup>. Casado del Alisal pinta, con destino a la capilla de Santiago de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, *Confirmación de la Orden de Santiago*. Víctor Esteban y Lozano presenta a la Nacional de 1867 *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava*<sup>360</sup>. Livinio Stuyck a la de 1887 *Origen de la Orden de Calatrava*<sup>361</sup>. Asunto posteriormente retomado por Manuel López de Ayala quien expone en la Nacional de 1890 otro *Origen de la Orden de Calatrava*, inspirado en este caso en la *Historia de la Orden de Calatrava* de Aureliano Fernández Guerra<sup>362</sup>. E Isabel Baquero Rosado recibe una mención en la Nacional de 1895 con *La Comunión de los caballeros cruzados de Calatrava, Alcántara y Montesa*<sup>363</sup>.

<sup>353</sup> Como en otros muchos casos, esta mitología hunde sus raíces en el teatro barroco, en este caso concreto *El rayo de Andalucía y Genízaro de España* de Álvaro Cubillo de Aragón, obra que se siguió representando a lo largo de todo el siglo XVIII y en la que se mezclan la batalla de Clavijo con el tema romanceril de Mudarra.

<sup>354</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870

<sup>355</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>356</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

<sup>357</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

<sup>358</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

<sup>359</sup> El tema de las órdenes militares es relativamente frecuente en la prensa de la época. Como ejemplo ASSAS, M. de, “Las órdenes de Caballería” *Semanario Pintoresco Español*, 1856, p. 275.

<sup>360</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1866.

<sup>361</sup> *Catálogo...1886*, Madrid, 1886.

<sup>362</sup> *Catálogo...1890*. Actualmente en la Iglesia de las Calatravas de Madrid.

<sup>363</sup> R.O. de 17 de julio de 1895.

La batalla de Covadonga, suceso emblemático de toda la ideología nacionalista española, es un asunto casi cotidiano en la prensa del siglo XIX<sup>364</sup>. Especialmente interesante resulta un artículo aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, "Alzamiento de Pelayo"<sup>365</sup>, tanto por su temprana fecha, 1843, como, sobre todo, por la inclusión de un grabado, uno de los primeros grabados sobre el tema, que muestra a Pelayo en el momento de ser alzado sobre un escudo por sus seguidores. Una iconografía en la que se funden dos de los grandes mitos de la historiografía decimonónica: el carácter visigodo de la nueva monarquía -el levantamiento sobre el escudo del nuevo monarca era considerado como uno de los rasgos característicos de los pueblos germánicos- y la tradición democrática de la monarquía hispánica -desde el mismo momento de sus orígenes-. También la literatura se había ocupado del reyezuelo astur desde muy pronto: el *Pelayo*, famosa tragedia de Quintana, se había estrenado en Madrid en 1805; Armengaud publica en Barcelona en 1837 una novela histórica titulada *Pelayo, conquistador de la Monarquía española: novela histórica*; Juan de Dios Mora, en Madrid, en 1853, otra de título parecido, *Pelayo o el Restaurador de España*...

En pintura su aparición, teniendo en cuenta estos antecedentes, va a ser relativamente tardía, aunque figure ya en la primera Exposición Nacional, la de 1856, en la que el *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo obtiene todo el éxito al que podía optar una pintura de historia: medalla de primera clase<sup>366</sup> y compra por el Estado en el, para la época, alto precio de 5.000 pts.<sup>367</sup>. Éxito al que no debió de ser ajeno el hecho de que de los doce miembros del jurado, tres fuesen parientes cercanos del autor: su padre, José de Madrazo y Agudo, y sus dos hermanos, Federico y Pedro de Madrazo. Representa:

a Pelayo enarbolando la cruz recibida del cielo, al saber que los ejércitos infieles se dirigen a exterminar el puñado de valientes que le sigue. El restaurador de la monarquía española aparece a la entrada de la célebre cueva, teniendo a su derecha al Obispo Urbano; la expresión de su rostro, animado por los sentimientos patrióticos en que arde su corazón, es serena como la confianza en la justicia de su causa y en los favores del cielo; en sus ojos no hay esa fiera salvaje y melodramática que algunos confunden con el heroísmo, sino la dulce satisfacción del que se arroja a una empresa desesperada por deber, por convicción, por preservar la honra. El anciano Prelado, cuyos últimos días acibara el peligro que corre la religión de Cristo, tiene en las manos las Santas Escrituras, como queriendo preservarlas del impuro contacto de los sarracenos, y se dispone a ir al combate con aquel libro por única arma. Hormesinda, la hermana de Pelayo, anima también a los belicosos godos, que al requerir los aceros muestran bien en sus brazos nervudos y en sus toscas facciones que no son aquellos godos afeminados y cobardes que huyeron despavoridos ante las huestes de Tari<sup>368</sup>.

<sup>364</sup> PÉREZ DE CASTRO, M., "La batalla del monte Auseba", *Revista de España*, tomo XXI, 1871; CASTOR DE CAUNEDO, N., "La tumba de Pelayo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 4, 1849, pp. 34-37;...

<sup>365</sup> "Alzamiento de Pelayo", *Semanario Pintoresco Español*, 26, pp. 201-204, 1843.

<sup>366</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>367</sup> R.O. 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

<sup>368</sup> "Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 3 de junio de 1856.

Quizás sea, paradójicamente, este mismo éxito -la imagen de Covadonga queda identificada por el público con el cuadro de Madrazo, convertido así en la representación real del hecho histórico- la causa de que no se presenten nuevas obras sobre la legendaria batalla. Habrá que esperar a la Nacional de 1871 para que otro pintor, Ramón García Espínola, se atreva a presentar otro *Don Pelayo en Covadonga*<sup>369</sup> alternativo al sacramentalizado como imagen verdadera por el clan de los Madrazo, como era de esperar sin ningún éxito.

Al margen de estos grandes ciclos, hay otros hechos de la Reconquista que aparecen en la pintura de historia de forma ocasional, sin que el asunto llegue a interesar suficientemente como para ser retomado por otros pintores. Llama la atención el escaso número de estos cuadros, prueba de hasta qué punto los ciclos temáticos de la historia nacional aparecen fijados desde muy pronto sin que los pintores osen salirse de ellos. Sólo cuatro cuadros no se refieren a los temas anteriormente citados: *Origen del apellido de Girón en la batalla de La Sagra*, llevado por Carlos Luis de Ribera y Fieve a la Exposición de la Academia de 1847, tras su paso por la de París de 1845, que será reproducido en grabado por *El Siglo Pintoresco*<sup>370</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>371</sup>; *Alvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca* de Genaro Pérez Villaamil, adquirido por Isabel II en 1848<sup>372</sup>, en el que el relato histórico, con unos personajes representados a muy pequeña escala en el interior de una monumental arquitectura nazarí, tiene un carácter claramente marginal, estaríamos mucho más cerca del género de reproducción de monumentos antiguos que del de pintura de historia<sup>373</sup>; *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II*, expuesto por Modesto Brocos en la Nacional de 1887<sup>374</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>375</sup>, plasmación en el lienzo de un oscuro episodio de la Reconquista gallega, recogido por Gándara en *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia*, representa al defensor de la ciudad, Sancho Díaz de Rivadeneira, arrojando un cordero desde lo alto de la muralla, a su lado otro caballero hace lo mismo con una cesta de panes, para mostrar así a los sitiadores la abundancia de víveres en el interior de la ciudad; y *Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII*, en

<sup>369</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>370</sup> *El Siglo Pintoresco*, 1846, p. 178.

<sup>371</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, p. 89.

<sup>372</sup> En 32.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>373</sup> Cuadro interesante por otros conceptos ya que es uno de los primeros ejemplos de pintura orientalizante en el arte español del XIX, un tipo de pintura, por otra parte, y a diferencia de lo que ocurre en otros países europeos, no demasiado habitual entre los artistas de la península Ibérica. El carácter de pintura de género oriental de este cuadro lleva a Villaamil a una fantástica recreación de un interior granadino-marroquí, completado con una minarete de claro sabor mameluco egipcio que recorta su silueta sobre el paisaje urbano del fondo a través de una de las ventanas de la estancia, convirtiendo el lienzo en una especie de imagen arquetípica de todo lo que de lujo y refinamiento evocaba la palabra Oriente en el imaginario romántico.

<sup>374</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>375</sup> *La Ilustración Artística*, 1888, p. 101.



*Aviñon* de Andrés Parladé y de Heredia, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887<sup>376</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>377</sup>.

El gusto por lo legendario explica la fascinación que el siglo XIX siente por la figura del Cid, el personaje medieval de aparición más frecuente en la pintura de historia, aunque en este caso con un claro trasfondo político de carácter nacional: el Cid como símbolo de las virtudes de la raza y como quintaesencia del ser castellano, y, por extensión, del español.

Son múltiples los ejemplos que se podrían poner de este carácter simbólico atribuido por la cultura decimonónica española al personaje del Cid. Veamos, sólo como muestra, el título de un libro publicado por Muro López-Salgado en 1860, *El Cid, considerado como símbolo de todas las manifestaciones de la actividad castellana en la Edad Media*<sup>378</sup>, y dos párrafos de sendos discursos de Castelar en las Cortes:

El Cid, personificación de nuestra nacionalidad, pues en él puse el pueblo todos sus pensamientos, siendo de esta suerte, tipo de nuestra patria y sol de nuestra gloria, mostró el sentimiento popular protestable contra la horrible felonía del Rey y la torpe usurpación del Papa<sup>379</sup>.

Yo quiero ser español, y sólo español (...) quiero considerar como mi pergamino de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid<sup>380</sup>.

Lo que en otros personajes medievales era una mera recreación estética e histórica, se convierte en el Cid en una mitificación de los valores inherentes al ser español: valor personal, amor a la familia, espíritu libre, etc.

Acorde con este carácter simbólico, su presencia en los diferentes medios de comunicación de la época es casi constante. Habitual en la prensa, y desde fechas muy tempranas<sup>381</sup>, la literatura lo va a tomar como fuente de inspiración también desde muy pronto:

<sup>376</sup> Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>377</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 488.

<sup>378</sup> MURO LÓPEZ-SALGADO, J., *El Cid, considerado como símbolo de todas las manifestaciones de la actividad castellana en la Edad Media*, Madrid, 1869.

<sup>379</sup> Castelar, discurso en el Congreso de 17 de agosto de 1855 (CASTELAR, E., *Perfiles de personajes y bocetos de ideas*, Madrid, 1875, p. 112).

<sup>380</sup> Discurso del 30 de julio de 1873 en el Congreso (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40).

<sup>381</sup> "Epítome histórico de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar", *El Museo de familias*, 1840, pp. 340-353; "El Cid", *Semanario Pintoresco Español*, 16, 1845, pp. 122-124; HARTZENBUSCH, J.E., "El Cid", *Semanario Pintoresco Español*, 40, 1849, pp. 313-315, sigue en números sucesivos; MALO DE MOLINA, M., "Rodrigo el Campeador", *El Museo Pintoresco*, 1859, pp. 329 y 338; JUAN DIANA, M., "Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid)", *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 90-91; DIANA, M.J., "Rodrigo Díaz de Vivar", *El Museo Literario*, 1865, pp. 6 y 11; MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "El Cid Campeador", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1870, pp. 87-90; "Memorias del Cid" *La Ilustración Española y Americana*, II, 1872, pp. 335-336; PÉREZ DE CASTRO, M., "Los Almorávidas. Conquista de Valencia por el Cid", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1873, pp. 247-255; MAS Y PRAT, B., "Mío Cid y Sigfrido", *La*

Vayo, *La conquista de Valencia por el Cid*, novela histórica publicada en Valencia en 1831; Hartzenbusch, *La Jura de Santa Gadea*, drama de escrupulosa fidelidad histórica estrenado en 1845 y cuya importancia será decisiva en la popularización de la figura del Cid; Trueba y Quintana, éste en dos ocasiones, *El Cid Campeador. Novela histórica*, publicada en Madrid en 1851, y *Las fijas de Mio Cid*, publicada en Madrid en 1854;...<sup>382</sup>.

En pintura la aparición del tema es más tardía, aunque no menos intensa; todavía en 1849 Hartzenbusch afirmaba en el *Semanario Pintoresco Español*, que:

la España moderna debe un cuadro al caudillo que tanto honra a la España antigua (...) es preciso buscar los brillantes colores con que ha de darse vida a la gallarda figura de Rodrigo Díaz. Por más brío que se le preste, todo será menos que la verdad<sup>383</sup>.

Su petición recibirá cumplida respuesta, y quizás con más exceso de brío de la que él imaginaba. Además de su inclusión entre los personajes que rodean a Isabel II en el centro del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, los cuadros de historia sobre el héroe castellano se suceden. Ya en la primera Nacional, la de 1856, figura un cuadro titulado *Diego Lainez entregando la espada a su hijo Rodrigo para que vengue la afrenta de su padre*, presentado por Eduardo García Guerra<sup>384</sup> y que no obtuvo ningún éxito pero que inicia todo un ciclo de cuadros inspirados en el comportamiento caballeresco del Cid.

En la Nacional de 1862 pudieron verse dos cuadros con imágenes de la vida del Cid: *La jura en Santa Gadea* de Martínez del Rincón<sup>385</sup> y *Las hijas del Cid* de Domingo Valdivieso<sup>386</sup>. El primero, no premiado, con un claro trasfondo político-ideológico que será analizado en su momento. El segundo, inspirado en el *Romancero del Cid* de Escobar, medalla de tercera clase<sup>387</sup> y auténticamente revolucionario desde el punto de vista pictórico, fue adquirido por el duque de Frías por la importante cifra, para un coleccionista privado, de 16.000 reales.

*Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 286-287 y 354-355; TUBINO, F., "Los restos mortales del Cid y de Jimena", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1883, pp. 111,125 y 140;...

<sup>382</sup> A estos se podrían añadir: MALO DE MOLINA, M., *Rodrigo el Campeador*, Madrid, 1857; GARCÍA Y GARCÍA, V., *La Jura de Santa Gadea. Novela histórica*, Burgos, 1865; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Cid Rodrigo de Vivar*, drama histórico estrenado en 1874;...

<sup>383</sup> HARTZENBUSCH, J.E., "El Cid", *Semanario Pintoresco Español*, 1849, p. 339.

<sup>384</sup> *Catálogo... 1856*, Madrid, 1856.

<sup>385</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

<sup>387</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

La vida del Cid vuelve a estar presente, de nuevo por partida doble, en la Nacional de 1864, esta vez de la mano de Hiráldez Acosta y de Vicens Cots.

El primero retoma el asunto del juramento exigido por el Cid al rey castellano y convierte *La jura en Santa Gadea* -medalla de segunda clase<sup>388</sup> y compra por el Senado en 7.500 pts.- en la imagen real del hecho histórico. Un cuadro en el que la crítica, como prueba de este filocastellanismo al que me he referido anteriormente, vio, sobre todo, una exaltación de las virtudes de la nobleza castellana:

el asunto no puede tener más interés, porque demuestra todo el valor de la antigua nobleza de Castilla, de aquella que tuvo ocho siglos las armas en la mano en contra del sarraceno, de la que consiguió no se pusiera el sol en los Estados de los Reyes españoles, y de la que tanto impulsó nuestras artes y ciencias<sup>389</sup>.

Exaltación aristocrática que, para entenderla en su justa medida, se debe de tener en cuenta el periódico en que aparece, de línea claramente conservadora.

El segundo, Juan Vicens Cots, obtuvo medalla de tercera clase con *La primera hazaña del Cid*<sup>390</sup>, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>391</sup>, que representa el momento en que el Cid, una vez vengada la afrenta hecha por el conde Lozano a su padre, presenta a éste, como trofeo, la cabeza de su enemigo. Cuadro lleno de anacronismos históricos, objetos, arquitectura, vestimenta de los personajes..., pero al que el gesto del Cid, mostrando a su padre la cabeza del conde, dota de un dramatismo muy de época. Un buen ejemplo del tratamiento, entre legendario y literario, que recibieron las principales figuras históricas españolas en la época del romanticismo.

Dióscoro Teófilo de la Puebla es galardonado en la Nacional de 1871 con la Gran Cruz de María Victoria por un cuadro inspirado en el *Romancero*, *Las hijas del Cid*<sup>392</sup>, adquirido por el Estado, en 1874<sup>393</sup>, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>394</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>395</sup>; cuadro cuyo éxito parece derivar más de la novedad

---

<sup>388</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>389</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 2 de enero de 1865.

<sup>390</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>391</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1866.

<sup>392</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871. En este caso la propuesta de condecoración no parte del jurado, sino del negociado de Bellas Artes, al estimar que tanto Puebla como el resto del los condecorados no habían sido premiados "por haber obtenido en otras exposiciones premios mayores que en la actual merecían" (PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, p. 101).

<sup>393</sup> R.O. de 12 de febrero de 1874, por 8.000 pts., actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid

<sup>394</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1872, nº XVI, p. 248.

en la ejecución que del tema en sí, mero pretexto para dos desnudos casi simbolistas de puro académicos. Algo a lo que no debió ser ajeno la raíz nazarena de este pintor burgalés. En palabras de Tubino:

si como pensamiento cede el campo a los lienzos anteriores -se refiere a *Primer desembarco de Colón en América* y a *El Compromiso de Caspe*-, como desempeño los aventaja<sup>396</sup>.

Para otros críticos, sin embargo, la irrelevancia del asunto -"El asunto no puede ser más pobre"<sup>397</sup>- quita al lienzo todo mérito posible. Incluso para uno de los miembros del jurado, Ponzano, el tema le parece tan anodino que el principal mérito del cuadro lo encuentra en el paisaje de fondo<sup>398</sup>, un elogio que, referido a una pintura de historia, más es una crítica, y bastante negativa.

Cebrián Mezquita presenta en la Nacional de 1876 *Destierro del Cid a Valencia*<sup>399</sup>. El mismo Cebrián Mezquita vuelve sobre el mismo tema en la siguiente Nacional, la de 1878, con *Destierro del Cid: despedida de su familia en el Monasterio de San Pedro de Cardena*<sup>400</sup>, también sin ningún éxito y acogido con gran virulencia por parte de la crítica, que considera el cuadro poco menos que un insulto a la nación española:

Ahora se que este señor se llama Mezquita, y que su abuelo es árabe, y que debe de tener grandes simpatías con ellos, y aun grandes conexiones, siquiera no sea más que por justificar su apellido, me explico perfectamente su pensamiento de poner en ridículo a los reverendos padres de nuestra Santa Iglesia, a las antiguas huestes españolas, a la familia de "mío Cid" y hasta al Cid propio según lo estupidamente que todo lo dicho está representado<sup>401</sup>.

Ángel Lizcano presenta a la Nacional de 1881 *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre*<sup>402</sup>, Armando Menocal a la de 1887 *La jura en Santa Gadea*<sup>403</sup>, a estas alturas un tema ya considerado por los críticos sin ningún interés. Evaristo Barrio cierra el ciclo en 1892 con *El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano*<sup>404</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>405</sup>.

<sup>395</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 644.

<sup>396</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en al península*. Madrid, 1871, p. 179

<sup>397</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871". *Las Novedades*, 26 de noviembre de 1871.

<sup>398</sup> PONZANO, P., "Anotaciones sobre la Exposición de 1871" Archivo de la Academia de San Fernando. Legajos de Ponzano. Publicados por PARDO CANALÍS, I., "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871", *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.

<sup>399</sup> *Catálogo...1876*. Madrid, 1876.

<sup>400</sup> *Catálogo...1878*. Madrid, 1878.

<sup>401</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 30 de enero de 1878.

<sup>402</sup> *Catálogo...1881*. Madrid, 1881.

<sup>403</sup> *Catálogo...1887*. Madrid, 1887.

<sup>404</sup> *Catálogo...1892*. Madrid, 1892.

	Total	Adquiridos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Reconquista	33	32	25	25	12	25	21
*Navas de Tolosa	9	9	8	0	12	0	0
El Cid	12	9	11	0	12	25	10
Pedro I	11	6	6	0	0	12	5
**Fernando III	10	12	14	0	25	12	10
***Alfonso X	6	6	8	0	12	12	0

**Cuadro nº 8.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de temas castellanos. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de temas castellanos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\*Todas las obras de este apartado se incluyen también en el de Reconquista.

\*\*Algunas obras de este apartado se incluyen también en el de Reconquista y en el de Alfonso X.

\*\*\*Algunas obras de este apartado se incluyen también en el de Reconquista y en el de Fernando III.

La novelesca vida de Pedro I de Castilla había llamado la atención desde muy pronto de los historiadores decimonónicos. Amado de Salazar<sup>406</sup>, Ferrer del Río<sup>407</sup>, Fernández Guerra<sup>408</sup> y otros habían estudiado su vida con mayor o menor fortuna. También la literatura contribuyó a popularizar el personaje, por otra parte de aparición frecuente en las revistas de la época<sup>409</sup>, Gil de Zárate estrena en 1835 *Blanca de Borbón*; Zorrilla en 1840 *El zapatero y el Rey*; Víctor África Bolangero publica en 1850 *Don Pedro de Castilla, o El grito de la venganza*; Fernández y González en 1853 *Men Rodríguez de Sanabria. Memorias del tiempo de don Pedro el Cruel*; el mismo Fernández y González en 1854 *La cabeza del rey don Pedro*; en

<sup>405</sup> *La Ilustración Artística*, 1891, p. 393.

<sup>406</sup> AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*. Madrid, 1852.

<sup>407</sup> FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*. Madrid, 1851.

<sup>408</sup> FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso del reinado de Pedro I*. Madrid, 1868.

<sup>409</sup> "D. Pedro el Cruel", *El Panorama*, I, 1839, pp. 104-106; GOLMAYO, P.B., "D. Pedro el Cruel y D. Enrique II", *Revista de Madrid*, 4, 1842, pp. 313-360; SAINZ MILANÉS, J., "Don Pedro el Cruel", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 125; "Don Pedro de Castilla y su privado", *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1848, pp. 228-231, (incluye cuatro grabados: D. Pedro, Enrique de Trastámara, D. Pedro perdonando la vida a un anciano y condenando al hijo que pedía por él, y Muerte de Garcilaso); MELLADO, F., "La justicia de don Pedro de Castilla", *El Museo de las Familias*, 1871, p. 316; CASTRO, A. de, "Literatura: sobre la crónica de D. Pedro I, que se dice verdadera y escrita por don Juan de Castro", *La Academia*, I, 1877, pp. 297, 313 y 327; GARCÍA DEL REAL, L., "Una aventura de D. Pedro el Cruel", *La Ilustración*, I, 1881, pp. 40, 47 y 54;...

1858 ve la luz en Cádiz un novela anónima titulada *Doña Blanca de Borbón. Leyenda histórica*; en este mismo año de 1858 publica Torrijos en Madrid dos novelas sobre el rey castellano: *Justicias del rey don Pedro* y *El puñal de Trastámara. Novela histórica*; Espronceda publica en 1870 *Blanca de Borbón*; el duque de Rivas le dedica tres de sus *Romances Históricos* ("Una antigualla de Sevilla", "El Alcázar de Sevilla" y "El fratricidio")... Con estos antecedentes no es raro que la pintura de historia le convierta también en unos de sus personajes favoritos.

La pregunta es si esta proliferación de obras sobre el rey Cruel obedecen únicamente al pintoresquismo de su vida o, por el contrario, poseen algún tipo de connotación ideológica. En líneas generales la arbitrariedad real, uno de los temas recurrentes de la pintura de historia de ambiente medieval tanto castellano como aragonés, aparentemente sin ningún tipo de connotaciones político-ideológicas, parece esconder una exaltación del Estado presente, como Estado de derecho, frente a la inseguridad y la barbarie del Estado feudal, y por lo tanto un claro alegato a favor del Estado nacido de las Revoluciones burguesas, algo que se analizará más detenidamente en su momento.

En el caso concreto de Pedro I, esta arbitrariedad simbolizaba también, y esto aparecía como rasgo positivo, uno de los intentos más sobresalientes de centralización del poder, de creación de un Estado fuerte, de toda la Edad Media, lo que convierte su figura en el centro de un curioso, y virulento, debate historiográfico. Mientras para sus detractores, Ferrer del Río<sup>410</sup>, Lafuente<sup>411</sup> o Gebhardt<sup>412</sup> -resulta llamativa esta coincidencia en el mismo campo del historiador oficial del liberalismo moderado, Lafuente, y del más cualificado representante de la historiografía tradicionalista, Gebhardt- Pedro I es sólo el rey sanguinario; sus vindicadores - Guichot<sup>413</sup>, Merimée<sup>414</sup>, Montoro<sup>415</sup>, Salas<sup>416</sup>, Fernández Guerra<sup>417</sup>...- le convierten en el símbolo de la alianza entre la Corona y el tercer estado: un antecedente directo del sistema político decimonónico. El debate se polariza, al margen de los problemas de interpretación, en torno a la fiabilidad de las crónicas conservadas, para los defensores de Pedro I mera propaganda de los Trastámara.

---

<sup>410</sup> FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, o. cit.

<sup>411</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, o. cit.

<sup>412</sup> GEBHARDT, V., *Historia General de España*, o. cit.

<sup>413</sup> GUICHOT, *Pedro I de Castilla*, Sevilla, 1848.

<sup>414</sup> MERIMÉE, P., *Histoire de D. Pedro I<sup>er</sup>, roi de Castille*, París, 1843.

<sup>415</sup> MONTORO, J.M., *Historia de D. Pedro I de Castilla*, Madrid, 1846.

<sup>416</sup> SALAS, J., *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1868.

<sup>417</sup> FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso acerca del reinado de D. Pedro I de Castilla leído en la Academia de la Historia*, Madrid, 1868.

Toda estas polémicas convierten a Pedro I en una figura histórica especialmente problemática, cuya frecuente aparición en la pintura de historia pudiera tener, a pesar del carácter anecdótico de los episodios representados, claras connotaciones políticas. Aunque, curiosamente, sean los aspectos más pintorescos de su vida, y no los de una posible interpretación más ideológica, los que parecen interesar a los pintores de historia, que contribuyen así a mantener en el imaginario español su estampa de rey de leyenda, acorde con el Romancero. Lo que explicaría, por otra parte, que, a pesar del alto número de cuadros dedicados a su figura, los premiados o adquiridos por el Estado sean comparativamente escasos (véase cuadro nº 8), así como que sólo empiecen a proliferar en la época de la Restauración, cuando la pintura de historia pierde parte de su virulencia ideológica inicial, mientras son muy escasos en el periodo isabelino.

Sólo dos cuadros sobre este tema, y los dos bastante tardíos, aparecen antes de la Restauración<sup>418</sup>: *Visión de doña María de Padilla*, expuesto por Antonio del Castillo en la Nacional de 1862<sup>419</sup>; y *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamado Ben-Agatín* de Federico González y Tave, mención especial en la Nacional de 1864<sup>420</sup> y adquirido por el Estado<sup>421</sup>. Este último un episodio sacado posiblemente -el *Catálogo* no especifica nada- de la *Crónica del rey don Pedro* de Pero López de Ayala, en el que se nos narra una profecía simbólica, referida al rey, descifrada por "el moro de Granada sabidor".

Tras un vacío que se prolonga hasta 1878, comienza la proliferación de cuadros relacionados con el rey castellano: *Doña Blanca de Borbón* de José Parada y Santín, Nacional de 1878<sup>422</sup>; *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago* de Asterio Mañanós -ilustra un terrorífico pasaje de la *Historia de la Orden de Santiago* de Ferrer del Río, el asesinato a mazazos en Sevilla en 1358, por orden de Pedro I, del hermano bastardo del rey, don Fadrique-, Nacional de 1881<sup>423</sup>; *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Arturo Montero Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884<sup>424</sup>, compra por el Estado<sup>425</sup> y

---

<sup>418</sup> Aunque con el antecedente iconográfico de una de las litografías, la titulada "Muerte de don Pedro el Cruel en los campos de Montiel", de la *Galería pintoresca española* de van Halen, del año 1839.

<sup>419</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>420</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>421</sup> En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Museo Provincial de Cádiz por R.O. de 27 de enero de 1877.

<sup>422</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>423</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>424</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>425</sup> En 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. 13 de diciembre de 1884.

reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>426</sup>, representa el célebre episodio de la intervención de Duguesclin (“no quito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor”) en el combate entre Enrique de Trastámara y el rey Don Pedro; *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo*, presentado por Adolfo Rodríguez Herrerías, que se inspira en Garibay y López de Ayala, en la Nacional de 1884<sup>427</sup>; *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Luis Santa María Pizarro, expuesto también en esta misma Nacional de 1884<sup>428</sup>; *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique* de Antonio Amorós y Botella, Nacional de 1887<sup>429</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>430</sup>; *El drama de Montiel* de Francisco Anaya y León, basado en la *Crónica* de Lope de Ayala<sup>431</sup>, misma Nacional que el anterior; y *Catad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla)* de Macario de Marcoartu, que cierra el ciclo, expuesto también en esta misma Nacional de 1887<sup>432</sup>.

El rey Fernando III de Castilla es, contando su frecuente aparición en hechos de la Reconquista<sup>433</sup>, uno de los monarcas “españoles” cuya vida fue llevada más frecuentemente a las cuadros de historia y, sobre todo, el que, comparativamente, gozó de una mayor preferencia de parte de los jurados de las Exposiciones Nacionales -premios- y Estado -compras por los organismos oficiales (ver cuadro nº 8). Es, además, uno de los monarcas representados por Carlos Luis de Ribera en el techo del hemiciclo del Congreso de los Diputados.

Su canonización por la iglesia, que no casualmente se produce en el siglo XVII, cuando se dan los primeros balbuceos de una identidad nacional española, le convierte en una de las imágenes paradigmáticas de una cierta visión de España: un rey santo para una nación cristiana, Visión que contó con el beneplácito oficial.

Los lienzos sobre la vida de este monarca se suceden desde fechas muy tempranas: *Coronación de San Fernando* de Gutiérrez de la Vega, Exposición de la Academia de 1832, que se mantiene todavía dentro de esa pintura de historia dieciochesca, centrada en la vida de los monarcas; *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo*

<sup>426</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681.

<sup>427</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>428</sup> *Ibidem*.

<sup>429</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>430</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 585.

<sup>431</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>432</sup> *Ibidem*. Actualmente en la Sala de Sesiones de la Diputación de Vizcaya.

<sup>433</sup> Véase más arriba.



*don Alfonso*, expuesto por Carlos Gironi en la Nacional de 1862<sup>434</sup>, que asocia a Fernando III con Alfonso X, una de las pocas figuras de la tradición cultural medieval que el siglo XIX incluye en la tradición nacional; *Última comunión de San Fernando*, encargo del infante Sebastián de Borbón a Alejandro Ferrant y Fischermans en 1867, no será concluido hasta 1914, adquirido por el Senado en 1916<sup>435</sup>; *Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando* de Mariano de la Roca y Delgado, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>436</sup>, cuadro con claras referencias político-ideológicas, que serán analizadas en su momento, y que, como era lógico, fue adquirido por el Estado ese mismo año<sup>437</sup>; *El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres* de Antonio Casanova y Estorach -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>438</sup>, compra por el Estado<sup>439</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>440</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>441</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>442</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>443</sup>-, que hace referencia a la institución por este monarca -según la hagiografía del rey Santo- de la costumbre de que los monarcas dieran de comer el día de jueves santo a doce pobres, los doce apóstoles, costumbre todavía vigente en 1800, y cuya representación pictórica vendría a confirmar la piedad del monarca; y también en esta misma Nacional, y con el mismo carácter hagiográfico, *Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Virgilio Mattoni de la Fuente, basado en la *Crónica General de España* de Alfonso X<sup>444</sup>, medalla de segunda clase<sup>445</sup>, compra por el Estado<sup>446</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>447</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>448</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>449</sup>, *La Ilustración Catalana*<sup>450</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>451</sup>.

<sup>434</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>435</sup> En 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>436</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>437</sup> En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por R.O. de 30 de julio de 1867.

<sup>438</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>439</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887 en 4.000 pts. Actualmente en el Museu d'Art Modern de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>440</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 461.

<sup>441</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600.

<sup>442</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584.

<sup>443</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 169.

<sup>444</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>445</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>446</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>447</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

<sup>448</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 696.

<sup>449</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

<sup>450</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

<sup>451</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

Alfonso X el Sabio, personaje de presencia casi habitual en las revistas del NIX<sup>452</sup>, es, después de Fernando III, el monarca castellano de aparición más frecuente en la pintura de historia. Por lo demás, lo mismo que éste, presente también en el techo del hemiciclo de las Cortes. Omnipresencia en la que no debió de tener un papel menor la homonimia con el hijo de Isabel II. Como escribe con ironía Cruzada Villaamil:

Don Alfonso el Sabio y otros varios Alfonsos, han también inspirado a los artistas; años atrás estudiaba aquel la Geografía y en este ya escribe las Partidas. Natural adelanto ahora que se trata de la educación del Príncipe Alfonso<sup>453</sup>.

Además de algunos cuadros en los que aparece asociado a su padre -*San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso*, expuesto por Carlos Gironi en la Nacional de 1862<sup>454</sup>; o *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas* de Francisco Javier Amérigo y Aparici, Nacional de 1864<sup>455</sup>- son muchos en los que lo hace de forma individual. Unos por su obra reconquistadora, es el caso de *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz* de Matías Moreno, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>456</sup> y compra por el Estado<sup>457</sup>. Y otros, la mayoría, por la actividad cultural, su carácter de rey Sabio, uno de los hitos de la cultura nacional: *Alfonso el Sabio dictando las Partidas* de Juan Peyró Urrea, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>458</sup>; *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*, expuesto por Dióscoro Teófilo de la Puebla a esta misma Nacional<sup>459</sup> y que, aunque no premiado, fue adquirido por el Estado<sup>460</sup>.

Fue también el monarca elegido para representar la Edad Media castellana en el Parainfno de la Universidad de Barcelona, *Alfonso X el Sabio rodeado de sus colaboradores* de

<sup>452</sup> "Don Alonso el Sabio", *Semanario Pintoresco Español* 1845, pp. 292-294; GARCÍA DE GREGORIO, E., "Estudios poéticos. Las Cántigas del Rey Sabio", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 241-243; FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E., "Estudios acerca de la historia literaria de España en la Edad Media: D. Alonso el Sabio", *Revista de Europa*, I, 1846, pp. 147 y 321; ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, R., "Un documento legislativo del rey don Alfonso el Sabio", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 215; MENÉNDEZ Y PELAYO, M., "Las cántigas del Rey Sabio", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 127, 143 y 159;...

<sup>453</sup> CRUZADA VILLAAMIL, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, Madrid, 1864.

<sup>454</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>455</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>456</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>457</sup> En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Palacio del Senado de Madrid, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

<sup>458</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>459</sup> *Catálogo...1881* Madrid, 1881.

<sup>460</sup> En 5.000 pts., R.O. de 11 de junio de 1885. Depositado en el Museo Municipal de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

Baixeras Verdguer; en este caso el motivo es obvio: ser el monarca más apropiado para un edificio consagrado al saber.

La exaltación del amor a la patria, entendido como valor supremo, explica la mitificación histórica de un personaje, Guzmán el Bueno, cuyo gesto es visto, en un manifiesto anacronismo histórico, como la prueba suprema de lealtad a la nación y no como un caso extremo de lealtad feudal<sup>461</sup>, posiblemente uno de los sentimientos más antitéticos a la idea de nación que puedan encontrarse. La imagen de Guzmán el Bueno arrojando su propio cuchillo desde lo alto de la muralla para que maten a su hijo ha formado parte destacada en la fantasmagoría colectiva de generaciones de escolares españoles, y cuya pervivencia en la mitología popular será todavía espléndidamente explotada durante la Guerra Civil con la equiparación Guzmán el Bueno/general Moscardó, un buen ejemplo del juego de espejos en que se mueve toda ideología nacionalista. Resulta, al margen de otras consideraciones, especialmente significativo, en la medida en que supone el triunfo del valor no sólo físico, sino psíquico. El valor de sacrificarse, no uno mismo, sino lo que se supone que es todavía más querido, ofrecer en sacrificio a su propio hijo. Un arquetipo de profundas resonancias en la cultura europea que remonta sus orígenes a la historia de Abrahám e Isaac. Ni qué decir tiene que en esta revisión del episodio medieval, como en todo arquetipo colectivo, sentimientos y valores políticos aparecen convenientemente reactualizados, con personajes que piensan y actúan como hombres del siglo XIX.

Las referencias literarias y periodísticas a la figura de Guzmán el Bueno son constantes a lo largo del siglo XIX. Quintana le dedica una de sus *Vidas de españoles célebres*; Gil y Zárate estrena en 1842 *Guzmán el Bueno*, un drama histórico; Ortega y Frías publica en Madrid en 1859 *Guzmán el Bueno*, novela histórica; Arnao y Bretón de los Herreros le dedican una ópera, *Guzmán el Bueno*, estrenada en 1876;...

En pintura, el primer cuadro sobre el gesto de Guzmán el Bueno en las murallas de Tarifa es también bastante temprano, se remonta a 1847, año en que José Utrera lleva a la Exposición de la Academia su *Guzmán el Bueno*, adquirido por la reina<sup>462</sup> y reproducido en grabado ese mismo año por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>463</sup>. Cuadro que tuvo el beneplácito de la crítica:

---

<sup>461</sup> La versión piadosa de la historia suele omitir que quien amenaza con dar muerte al hijo de Guzmán el Bueno no es ningún jefe musulmán sino un caballero cristiano: el infante don Juan, lo cual nos sitúa el hecho histórico en el complejo contexto de las luchas entre la nobleza medieval y no en un anacrónico enfrentamiento entre estados nacionales.

<sup>462</sup> Había sido tasado por José de Madrazo en 22.000 reales.

<sup>463</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p.353.

el cuadro de Guzmán el Bueno arrojando el puñal que ha de dar muerte a su hijo, se distingue por lo vigoroso de la entonación, por la sencillez del pensamiento, por la naturalidad de las actitudes<sup>464</sup>,

la cual, desde el punto de vista estrictamente ideológico, tendió a ver el lienzo como una especie de plasmación pictórica de la esencia del ser castellano:

Hace algunos años que en el mismo local y con ocasión semejante formábamos los más ardientes votos por el cumplido logro del joven Utrera, que al representar la heroicidad de Guzmán el Bueno en los muros de Tarifa, sorprendía uno de los más altos misterios de la civilización castellana<sup>465</sup>.

Ramón Vallespín expone en la Nacional de 1860 *Guzmán el Bueno arrojando por los muros de Tarifa la daga con que debía ser muerto su hijo*<sup>466</sup>.

Salvador Martínez Cubells en la de 1884 *Guzmán el Bueno*<sup>467</sup>, aunque no premiado, adquirido por el Estado<sup>468</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>469</sup> e *Ilustración Artística*<sup>470</sup>; cuadro que sigue, prácticamente, el esquema del de Utrera, aunque en este caso Guzmán aún sujete la daga en sus manos. Por lo demás el consabido efecto teatral del caballero asomado a la muralla mientras su mujer, María Coronel, se le aferra al brazo intentando evitar el fatídico gesto; un estandarte castellano a la izquierda y tres caballeros a la derecha enmarcan el conjunto de la escena. Como una prueba de que la intemporalidad a la que aspiraba la pintura de historia ni siquiera estaba vigente en los propios gustos del público a que estaba dirigida, este último cuadro fue mal acogido por el público, que a estas alturas de 1884 veía en el suceso histórico, no tanto un acto de heroísmo como un gesto de crueldad:

el asunto de por sí está fuera del arte moderno...Guzmán ha sido un héroe hasta que los filósofos y los moralistas, y los padres y las madres, han considerado que se puede ser héroe sin hacer ostentación de crueldad<sup>471</sup>.

Lo que en 1847 era un incuestionable gesto de heroísmo, lo era menos en 1884, una muestra de la progresiva sustitución de valores en el seno de una sociedad burguesa.

La importancia otorgada a la figura de Guzmán el Bueno hará que otros episodios de su vida, de carácter más anecdótico y al margen de su gesto heroico -o de crueldad extrema- en función de la época, sean también plasmados en el lienzo. Andrés Cortés y Aguilar lleva a la

<sup>464</sup> MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas de 1847", *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p. 356.

<sup>465</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 549.

<sup>466</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

<sup>467</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>468</sup> En 4.500 pts., R.O. 20 de noviembre de 1884. Depositado Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. 26 de noviembre de 1885.

<sup>469</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 413.

<sup>470</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 391.

<sup>471</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 383.

Exposición de la Academia de 1848 *Guzmán el Bueno armando caballero a su hijo*. Como en el caso de cualquier figura de la historia española de cierta relevancia, lo que no podía faltar era la representación de su muerte: José María López y Pascual expone en la Nacional de 1871 *Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar*<sup>472</sup>, cuadro en el que se aúnan la necrofilia característica de la pintura de historia española con la alusión a un hecho de la Reconquista.

Ya fuera de la pintura de historia propiamente dicha, Guzmán el Bueno fue también uno de los personajes elegidos, como símbolo de las virtudes españolas, para decorar el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso<sup>473</sup>.

La frecuente aparición en la pintura de historia de un personaje relativamente anodino, el rey Fernando IV de Castilla, tiene su origen en dos motivos completamente diferentes. Por un lado, el legendario episodio de su enfrentamiento con los Carvajales, que dará origen al apelativo con que será conocido en la historia, *El Emplazado*; y sin aparentes connotaciones políticas, aunque cabría un cierto matiz de denuncia a la arbitrariedad real, o al menos eso parece deducirse de una crítica aparecida en *El Museo Universal* a propósito de *Ultimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal:

el emplazamiento de don Fernando es una de las grandes protestas de la inocencia oprimida, contra la ignorante justicia de los hombres<sup>474</sup>.

Y por otro, su turbulenta minoría de edad, éste con una interpretación más política, dadas sus claras concomitancias analógicas, a las que tan dado fue el siglo XIX. Dobles en este caso, María Cristina/María de Molina, Isabel II/Fernando IV, de un lado; e Isabel II/María de Molina, Alfonso XII/Fernando IV, de otro.

El primero, una leyenda nacida en torno a la repentina muerte del rey en Jaén en 1312, a donde había ido tras enfermar en Martos, y que suponía que la muerte había sido castigo divino por haber mandado matar injustamente dos caballeros, estaba condenado, con su cortejo de aparecidos, muerte y destino fatal, a gozar de las preferencias de la cultura romántica. De hecho, la leyenda de los Carvajales había sido ya llevada al teatro en 1837, año en que Bretón de los Herreros estrena su *Fernando el Emplazado*. A ésta primera obra seguirá otro nuevo *Fernando el de Antequera*, en este caso de Vega, estrenado en 1847; una novela, *Fernando IV de Castilla, o Dos muertos a un tiempo. Novela histórica del siglo XV* de África Bolanguero,

<sup>472</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>473</sup> Dentro de la serie de medallas que complementan la decoración.

<sup>474</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 156.

publicada en Madrid en 1850;... e, incluso, una ópera, *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre, estrenada en Madrid en 1870. Además, su presencia en la prensa de la época es casi continua<sup>475</sup>.

En pintura la aparición del tema del emplazamiento será más tardía. Lo hace primero la venganza: *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal representa el momento en que los caballeros muertos se presenta ante el rey para recordarle que el plazo se ha cumplido:

El desdichado monarca apatece incorporado en el lecho; el terror más intenso se ve impreso en su rostro; crispada la mano izquierda, sujeta con la derecha un paño, como para ocultarse a sus víctimas, a los fantasmas de los hermanos Carvajales, que envueltos en sus sudarios, implacables sus semblantes y en actitud severa, majestuosa y fatídica, le anuncian el cumplimiento del plazo terrible<sup>476</sup>.

Cuadro que tuvo un gran éxito: medalla de primera clase en la Nacional de 1860<sup>477</sup>, compra por el Estado<sup>478</sup>, envió a la Exposición de Londres de 1862 y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>479</sup>, *El Museo Literario*<sup>480</sup> y *La Ilustración de España*<sup>481</sup>. Y después la muerte: *La muerte de los Carvajales*<sup>482</sup> -representa justo el momento en que ambos caballeros van a ser arrojados al vacío: a la izquierda, uno de ellos, atado de pies y manos, es levantado ya en brazos por uno de sus verdugos para lanzarle al precipicio; a la derecha, el otro, arrodillado, parece implorar venganza al cielo, mientras comienza a ser atado. Como no podía ser menos, dos inevitables monjes acompañan a cada uno de los condenados en sus últimos momentos-, con el que Martínez Cubells obtiene una mención de segunda medalla en la Nacional de 1866<sup>483</sup>.

El tema de su minoría de edad y la decidida defensa de sus derechos dinásticos por parte de su madre, María de Molina, atrajo también muy pronto la atención de los dramaturgos. En

<sup>475</sup> "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 10, 1842, pp.75-76; "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 3, 1843 pp. 18-19; "Justicia de Dios", *Semanario Pintoresco Español*, 43, 1848, pp.339-343 (incluye grabado del momento en que son arrojados por la peña)... por referimos únicamente a esta revista.

<sup>476</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 30 de octubre 1860.

<sup>477</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>478</sup> En 45.000 reales, R.O. de 20 de diciembre de 1860. Depositado en el Senado, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1888.

<sup>479</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348.

<sup>480</sup> *El Museo Literario*, 1865, p. 284.

<sup>481</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 293.

<sup>482</sup> El nombre de los Carvajales no figura en las primeras crónicas históricas donde se relata el suceso, pareciendo una invención tardía, siglo XV, y propagandística por parte de círculos cercanos a la familia Carvajal.

<sup>483</sup> Por unanimidad, R.O de 15 de febrero de 1867.

1837 se estrenan dos dramas sobre el mismo argumento: *Doña María de Molina* del Marqués de Molins y *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores.

También en fechas muy tempranas hace su aparición en la pintura de historia. A principios de la década de 1830 la Corona encarga a Alenza un cuadro titulado *Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando, hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne Doña María de Molina*<sup>484</sup>, en el que se da una curiosa confusión entre Fernando III y Fernando IV y en el que son obvios los paralelismos que se establecen entre María de Molina y la reina gobernadora del momento. Unos pocos años más tarde, y todavía en el contexto de la turbulenta minoría de edad de Isabel II, Antonio Gómez y Cros retoma este mismo asunto histórico y lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *La reina Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando VI a los segovianos para que le rindan homenaje*. Todavía más claro es el trasfondo político-ideológico que empuja al Congreso a encargar a Gisbert un lienzo sobre la jura del rey niño en las Cortes de Valladolid, *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*<sup>485</sup>, por el que el pintor recibió en 1863 la importante cantidad de 20.000 pts. y que será reproducido en grabado por *El Museo Literario*<sup>486</sup>, *El Museo Universal*<sup>487</sup>, *La Ilustración de España*<sup>488</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>489</sup>.

La popularidad de estos cuadros sobre la minoría de edad de Fernando IV y el importante papel reservado en estos sucesos a su madre, María de Molina, explica, posiblemente, el que Borrás y Mompó presente en la Nacional de 1887 un cuadro de tema bastante anodino, cuya única importancia parece radicar en que la protagonista del hecho sea la reina castellana, aunque tampoco habría que desdeñar las posibles concomitancias establecidas entre María de Molina/María Cristina, reinas regentes, Fernando VI/Alfonso XIII, futuros reyes. Se trata del *Doña María de Molina amparando al infante don Juan*<sup>490</sup>. Cuadro que gozó de un cierto éxito, pues, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, será reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>491</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>492</sup> y *La Ilustración*

<sup>484</sup> Sobre este cuadro, hoy desaparecido, véase LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1847, p. 213.

<sup>485</sup> Actualmente en el Palacio de las Cortes de Madrid.

<sup>486</sup> *El Museo Literario*, 1863-1864, pp. 172-173.

<sup>487</sup> *El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 180.

<sup>488</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 325.

<sup>489</sup> *La Ilustración Católica*, 1886, p. 1.

<sup>490</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>491</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 585.

<sup>492</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

*Ibérica*<sup>493</sup>. Representa el momento en que María de Molina, en el centro de la composición, detiene con gesto enérgico -el que corresponde a una reina capaz posteriormente de preservar el trono para su hijo enfrentándose a la turbulenta nobleza castellana- a Sancho IV, que, espada en mano y seguido de una turba de caballeros, se dispone a caer sobre el infante don Juan, que con gesto aterrorizado intenta huir de la ira de su hermano. Toda la composición gira en torno a la reina, cuya silueta, resaltada por la luz, sirve de unión entre los dos grupos -el de airados guerreros a la izquierda, y las asustadas mujeres que, junto con el infante, buscan refugio detrás de un sillón, a la derecha-. Resulta significativo que, a pesar de que el pintor dice inspirarse en Mariana, mientras que para el historiador la reina hizo detenerse al rey con "su ruego y lágrimas"<sup>494</sup>, nada hay en el cuadro de implorante en la actitud de la reina, que mal se hubiese avenido con el arquetipo de reina enérgica construida por la historiografía decimonónica.

El trágico destino de Don Álvaro de Luna había atraído la atención de historiadores<sup>495</sup> y, sobre todo y desde fechas muy tempranas, literatos<sup>496</sup>, éstos últimos recreándose en las escenas más truculentas de su muerte. Por lo demás, la dramática historia del valido de Juan II de Castilla está también presente de forma casi cotidiana en la prensa de la época<sup>497</sup>.

En pintura su presencia, aunque menor, es también relativamente frecuente y, aparentemente, despojada de cualquier connotación ideológico-política, centrándose siempre en los aspectos más truculentos y morbosos de la historia. Pero cabría preguntarse hasta qué punto esta imagen lúgubre y mortuoria de la historia nacional, aun en asuntos de contenido no estrictamente político, no terminó generando una cierta imagen sanguinaria y belicosa del ser nacional que se prolongaría de forma larvada hasta el *¡Viva la muerte!* de Millán Astray en 1936. En todo caso, la interpretación contemporánea del hecho es muy poco aséptica. Así, mientras que Amador de los Ríos, comentando la presencia en la Exposición Nacional de 1858

<sup>493</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 469.

<sup>494</sup> MARIANA, J. de, *Historia General de España*, vol. I, Madrid, 1852, XIV, 12.

<sup>495</sup> RIZZO Y RAMÍREZ, J., *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Madrid, 1863.

<sup>496</sup> El duque de Rivas le dedicó uno de sus *Romances históricos*, Quintana una de las biografías de *Vidas de españoles célebres*; Eugenio de Ochoa el romance *Don Álvaro de Luna*; Gil y Zárate un drama histórico, *Don Álvaro de Luna*; Manuel Fernández González *El condestable don Álvaro de Luna*, novela histórica publicada en 1851 y tal vez la obra más célebre sobre el tema; Torrijos *El condestable de Castilla. Novela histórica*, publicada en Madrid en 1858;...

<sup>497</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "El condestable D. Álvaro de Luna y sus doctrinas políticas y morales", *Revista de España*, tomo XIX, 1870; AMADOR DE LOS RÍOS, J., "La poesía política del siglo XV, y la privanza y suplicio de don Álvaro de Luna", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; RODRIGUEZ FERRER, M., "Crítica histórico-cronológica ¿en qué día tuvo lugar la catástrofe de D. Álvaro de Luna", *Revista de España*, tomo XXIV, 1872; "El condestable don Álvaro de Luna", *Semanario Pintoresco Español*, 123, 1838; "Muerte de don Álvaro de Luna", *El Panorama*, II, 1838, pp. 18-20 (incluye una reproducción del cuadro del mismo título de van Halen); "Causa contra don Álvaro de Luna", *La Semana*, I, 1849-1850, pp. 197, 212 y 226; "Don Álvaro de Luna", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 1 (incluye un grabado sobre dibujo de Federico de Madrazo del momento de la decapitación);...



del que acabará siendo el cuadro más célebre sobre el tema, *Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad* de Eduardo Cano, hace una interpretación claramente política, en la que Álvaro de Luna se convierte casi en un protomártir de la construcción de un Estado fuerte, víctima, a la vez, de la incapacidad real y de las ambiciones disgregadoras de la nobleza:

aquel varón verdaderamente grande que, subido á la cumbre del poder y de la riqueza, había sostenido larga y porfiada lucha con la anárquica nobleza castellana, sacando siempre triunfante la potestad real, vilipendiada a la continua, abandonado del monarca, cuya corona defendía, víctima del odio implacable de al aristocracia, era degollado en la plaza pública de Valladolid con el espanto de todo el reino<sup>498</sup>;

Alarcón, comentando el mismo cuadro, sin llegar a una ideologización tan radical, no sólo no considera el tema banal, sino que, por el contrario, estima:

que la elección del asunto no puede ser más feliz. Es un momento patético, filosófico, interesante y transcendental a un mismo tiempo, que inspira horror y lástima, que enseña y conmueve, que excita el miedo y enaltece la piedad religiosa<sup>499</sup>;

y, en la misma línea que Alarcón, y también con respecto al lienzo de Cano, el crítico de *El Estado* opina que,

Como podrán juzgar aquellos de nuestros lectores que hayan tenido el gusto de ver el cuadro del Sr. Cano, el asunto que ha escogido su autor no puede ser más interesante y filosófico<sup>500</sup>.

Un asunto digno en definitiva de figurar en un cuadro de historia.

El primero en plasmar una escena de su vida en el lienzo fue Francisco de Paula van Halen con *Muerte de don Álvaro de Luna*, Exposición de la Academia de 1838, reproducido en grabado por *El Panorama*<sup>501</sup>. Pero el gran cuadro sobre la muerte del condestable será el ya citado *Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad* de Cano de la Peña, premiado con medalla de primera

<sup>498</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, 17, p. 5.

<sup>499</sup> ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 2 de octubre de 1858.

<sup>500</sup> MAESE PEDRO, "Exposición General de Bellas Artes de 1858", *El Estado*, 16 de octubre de 1858.

<sup>501</sup> *El Panorama*, II, 1838, p. 19.

clase en la Nacional de 1858<sup>502</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>503</sup>, una recreación del momento del entierro:

En primer término están la fosa y el sepulturero vuelto de espaldas; el cadáver mutilado por el verdugo, lívido, desangrado, espantoso, tendido en un miserable ataúd, y un grupo de frailes, de los cuales el uno reza, otro recibe las limosnas del pueblo, otro se prepara a bendecir la hospitalaria tierra, y otro medita en aquella gran catástrofe del hundimiento de tanto poder, de tanta vanidad, de tanta soberbia humana. En medio del cuadro está Morales, el paje fiel, aquel cariñoso niño que acompañó al favorito en la prosperidad, en la prisión y en la capilla: Morales, la dulce e histórica figura que representa el único dolor, el sólo sentimiento, la escasa parte de duelo y agonía que otorgó el cielo irritado a tan funeral tragedia.

En segundo término, otro criado abraza los pies del difunto (...) todo el resto del lienzo, hasta donde lo permite la perspectiva, lo ocupan nobles y pecheros, mujeres y niños que acuden a contemplar aquel espantable epilogo del más tremendo drama<sup>504</sup>.

Cuadro que tuvo un gran éxito -a la primera medalla y compra por el Estado hay que añadir la reproducción en grabado al año siguiente por *El Museo Universal*<sup>505</sup> y su envío a las Exposiciones de Londres, 1863, y París, 1867- al que no debió de ser ajeno su eclecticismo formal:

La obra de Cano puede ser considerada la más célebre del estilo *juste milieu* en España, síntesis de los maestros clásicos con un argumento romántico a la moda española: allí está el Rafael de las *Madonne* y de la *Escuela de Atenas* en el grupo de la izquierda, el Velázquez de la *Fragua de Vulcano*...<sup>506</sup>.

Algunos críticos, como Alarcón, recriminaron a Cano de la Peña la falta de españolidad de los personajes -"Los rostros de los personajes presentan rara vez el tipo español"-, objeción grave en el caso de la pintura de Historia. Pero más que su eclecticismo, que, en algunos casos, como en el del personaje que aparece en primer plano de espaldas o la mujer con niño en brazos, roza el mero plagio, lo que más llama la atención es lo truculento, casi guiñolesco, de la escena, con el lloroso y coloreado paje del primer plano contrapuesto al gris ceniza de la cabeza del decapitado.

José Rodríguez Losada elige también el aspecto más anecdótico de la historia, aunque quizás también con un cierto sentido moral -el todopoderoso que todo lo tuvo debe ser enterrado de limosna-. Su cuadro, *Colecta para sepultar el cadáver de don Álvaro de Luna*, recibió una mención de primera medalla en la Nacional de 1866<sup>507</sup>, siendo

<sup>502</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>503</sup> En 30.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado Museo de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 2 de julio de 1971.

<sup>504</sup> ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 12 de octubre de 1858.

<sup>505</sup> *El Museo Universal*, 1859, 3, p. 21.

<sup>506</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 209

<sup>507</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

posteriormente adquirido por el Senado<sup>508</sup>. Tres monjes, a los pies de un poste con la cabeza del decapitado valido en lo alto, presiden la cuestación en una escena en la que no se han ahorrado elementos lúgubres, las andas, el cuerpo sin cabeza dibujando un escorzo sobre el suelo, los humeante hachones... y, para que no falte de nada, un mendigo lisiado en el momento de depositar su limosna.

Manuel Ramírez Ibáñez retoma el mismo asunto y expone en la Nacional de 1884 *Limosna para el entierro de don Álvaro de Luna*<sup>509</sup>, medalla de segunda clase<sup>510</sup>, compra por el Estado<sup>511</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>512</sup> e *Ilustración Artística*<sup>513</sup>. Cuadro correcto pero al que la crítica, mostrando el callejón sin salida de la pintura de historia, acusa de exceso de convencionalismo:

Un plato de latón, puesto en tierra sobre el inevitable tapete, recoge las monedas y las miradas del espectador (...). Unos frailes bien pintados, pero iguales a los frailes de todos los cuadros modernos, y también iguales entre sí, constituyen el interés de la composición nada interesante (...). ¿Debo repetir lo ya dicho sobre la falta de iniciativa en los asuntos, sobre la ninguna conciencia de nuestros jóvenes pintores? (...). Diré, sin embargo, que esta medalla no ha producido extraneza en el público (...). ¡Otro pintor excelente que añadir a la lista!<sup>514</sup>.

Enrique IV es el tema de tres cuadros de historia, los tres relacionados de forma más o menos directa con el acceso de su hermana Isabel al trono de Castilla, uno de los símbolos claves en la configuración de una mitología nacional española. Estamos, por lo tanto, ante lo que podríamos definir como una aparición vicaria. El primero, cronológicamente, se relaciona directamente con la elevación al trono de la futura reina católica. Se trata de *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de Juan García Martínez, mención ordinaria en la Nacional de 1862<sup>515</sup> y compra por el Estado<sup>516</sup>. Basado en la *Historia de Segovia* de Colmenares, muestra al rey llevando de la brida el caballo de la futura reina de Castilla, entre las aclamaciones de los segovianos.

Los otros dos hacen referencia al descontento de los castellanos con el gobierno del cuarto de los Enriques, resaltando así el contraste entre la anarquía del reinado de éste frente a la

<sup>508</sup> El 21 de enero de 1908 por 4.800 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>509</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>510</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>511</sup> En 4.000 pts., R.O. de 25 de junio de 1884. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

<sup>512</sup> *La Ilustración Ibérica*, tomo IV, 1886, pp. 104-105.

<sup>513</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 393.

<sup>514</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 383.

<sup>515</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>516</sup> En 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Gerona, depósito del Museo del Prado.

estabilidad del de su sucesora. Vicente Izquierdo obtiene mención honorífica en la Nacional de 1876 con *Presentación del príncipe Alfonso en los muros de Ávila de los caballeros*<sup>517</sup>, sobre los confusos sucesos que llevarán a la entronización por la nobleza castellana del hermano menor del monarca. Otro episodio de estos mismos hechos será el elegido por Antonio Pérez Rubio para su cuadro *La farsa de Ávila*, medalla de segunda clase, extrarreglamentaria, en la Nacional de 1881<sup>518</sup> y compra por el Estado<sup>519</sup>.

Un tema legendario, el de Bernardo del Carpio, un héroe mítico cuya invención no parece tener base histórica alguna<sup>520</sup>, será también tomado como fuente de inspiración por la pintura de historia. Cosa nada extraña si tenemos en cuenta su frecuente presencia en la cultura decimonónica: artículos de revistas<sup>521</sup>, novelas<sup>522</sup>, poesías<sup>523</sup>, zarzuelas<sup>524</sup>....

Asunto aparentemente sin connotaciones políticas, pero que, dada la interpretación patriótica, de amor a la independencia, que tradicionalmente se había hecho del tema en Castilla, tampoco se puede afirmar de forma taxativa. Tal como emerge del romancero, Bernardo aparece como un héroe antifrancés -con las resonancias que la lucha contra los franceses tenía como elemento patriótico en el siglo XIX- vencedor en Roncesvalles y cuyo enfrentamiento con el rey leonés tiene por objetivo impedir que a la muerte de éste el reino pase a manos francesas<sup>525</sup>. La pintura de historia parece, en todo caso, optar por los aspectos más novelescos de la leyenda. Casado del Alisal obtiene una mención de primera clase en la Nacional de 1858 con *Bernardo del Carpio*<sup>526</sup>, que será adquirido por el Estado ese mismo año<sup>527</sup> y que representa el momento en que Bernardo, por gracia especial del rey, consigue al final besar la mano de su padre, aunque ya muerto.

<sup>517</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>518</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>519</sup> 1.250 pts., R.O. de 6 de agosto de 1886. Actualmente en el Museo de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

<sup>520</sup> Según Menéndez Pidal, su leyenda habría surgido hacia el siglo XII para contrarrestar con un héroe "nacional" castellano las hazañas de los héroes de la épica francesa.

<sup>521</sup> "Edad Media española. Bernardo del Carpio", *El Museo de Familias*, 1839, pp. 107-114, incluye un grabado con dos figuras vestidas a la moda del XVII; "Recuerdos históricos. Bernardo del Carpio", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 243-249; BALBÍN DE UNQUERA, A., "La leyenda de Bernardo del Carpio", *La Ilustración Católica*, VII, 1884, p. 18;...

<sup>522</sup> MONTGOMERY, J., *El bastardo de Castilla*, Madrid, 1832; *Rebelión de Bernardo del Carpio, reinado de Remiro I. Novela histórica*, Madrid, 1859;...

<sup>523</sup> *El Bernardo. Poema heroico* de Valbuena, publicado en Madrid en 1852.

<sup>524</sup> *La espada de Bernardo* de García Gutiérrez y Barbieri, publicada en Madrid en 1853.

<sup>525</sup> Para este último aspecto véase especialmente el romance titulado "Por las riberas del Arlanza", *Romancero*, edición de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, 1994, pp. 120-121.

<sup>526</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858. Casado había obtenido por R.O. de 5 de noviembre de 1855 una pensión para el estudio de pintura en Roma desde donde envía este cuadro.

<sup>527</sup> R.O. de 10 de noviembre de 1859, 8.000 reales, para el Museo Nacional. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde actualmente se encuentra, por R. Orden de 7 de marzo de 1877.

Serafín Martínez del Rincón expone, sin ningún éxito, en la de 1871 un cuadro con el mismo tema: *Bernardo del Carpio halla muerto a su padre*<sup>528</sup>.

Relacionado con el ciclo romanceril de Bernardo del Carpio está el episodio, también más o menos semilegendario, de la derrota de Carlomagno en Roncesvalles, un asunto que, dadas sus connotaciones de lucha por la independencia, es extraño que no llegase a convertirse en un hito nacional. La explicación podría estar en la hegemonía de una filiación cristiano-medieval-europea que encajaba mal con la celebración de lo que, según las canciones de gesta francesas, habría sido una victoria de los sarracenos sobre los cristianos. En todo caso la ausencia del tema en la pintura de historia resulta llamativa, sólo dos cuadros, y eso utilizando el concepto de pintura de historia de forma muy laxa ya que no dejan de ser meros cuadros de paisaje, aunque con claras referencias al hecho histórico, el primero obra de Vicente Izquierdo *Paso de Roldán*, Nacional de 1881<sup>529</sup>; el segundo de Muñoz Degáin, quien dice inspirarse en unos versos de Avellaneda:

Esparciendo las blancas osamentas  
que en polvo convertidas por los siglos  
darán abono a nuestra agreste tierra<sup>530</sup>.

para componer una especie de extraño paisaje onírico:

Constituyen el cuadro dos tremendas, negruzcas y empinadas moles de roca que forman desfiladero y angostura, dejando al fondo, en la parte superior, paso a una luz intensa y viva que modela bruscamente las peñas y se refleja en tonos metálicos, reverberando en las cenagosas aguas estancadas del primer término.

A ras de tierra revolotean varias aves de rapina y el suelo está lleno de osamentas descarnadas y trozos de esqueletos roídos por el tiempo y mondados por las fieras<sup>531</sup>.

Pero cuyas resonancias históricas son obvias para la totalidad de la crítica:

Véanse allí los legendarios desfiladeros immortalizados por la poesía y por la Historia, donde blanquean los huesos de aquellos que apostrofa el Romancero, diciendo:

“¡Mala la hubisteis, franceses,  
la rota de Roncesvalles!”

Por estrecha garganta que descubre un jirón de cielo y deja paso a las nubes que envuelven los graníticos picachos, asoma una bandada de buitres, alguno de los cuales revuelven los huesos de las huestes de Carlo Magno<sup>532</sup>.

El cuadro, titulado *Ecos de Roncesvalles*, fue expuesto en la Nacional de 1890<sup>533</sup>.

<sup>528</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>529</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>530</sup> Citados por Jacinto Octavio Picón (PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890).

<sup>531</sup> PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

<sup>532</sup> ROVIRA Y PITA, P., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

<sup>533</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

La leyenda de los siete infantes de Lara reunía todos los requisitos para gozar de las preferencias de la cultura romántica<sup>534</sup>: la truculencia de la historia, su transmisión por la cultura popular en el romancero... La pintura de historia se ocupará del asunto en dos ocasiones: *Gonzalo Gustios de Lara ante las siete cabezas de sus hijos*<sup>535</sup>, de Domingo García Díaz, que elige uno de los momentos más dramáticos y macabros de todo el ciclo para este cuadro, presentado a la Nacional de 1856 sin ningún éxito; y *La disputa (romance de Mudarra)* con el que Pedro González Bolívar concurre a la Nacional de 1884<sup>536</sup>, también sin ningún éxito.

Otra figura, si no legendaria, sí con ciertos ribetes de leyenda o al menos con una vida no muy de acuerdo con los parámetros de la época. Leonor Téllez -tras estar casada con un caballero castellano, al que abandona, compartirá su vida con el rey Portugal, a la muerte de éste será nombrada regente reino, pero acabará sus días presa en un convento de Tordesillas por orden de su cuñado Juan II de Portugal- inspirará dos cuadros de historia, dos de los escasos cuadros de tema portugués de la pintura de historia española. Aunque su carácter portugués habría que matizarlo, dado el origen castellano de la protagonista. Se trata de *Doña Leonor Téllez, reina de Portugal, prisionera en el convento de Tordesillas* y de *Doña Leonor Téllez* ambos de Manuel Ángel. El primero expuesto en la Nacional de 1881<sup>537</sup>; el segundo en la de 1884<sup>538</sup>. Este último, al parecer bastante truculento, fue descrito de forma diferente por dos de los críticos que hicieron referencia a él con motivo de su exposición pública:

La impenitente adúltera, sola y desatendida de todos en su magnífico aposento, tiene por compañía el cadáver de su amante, y recogida en su sillón, oculta su cabeza entre las manos, a fin de sustraerse a tan horrorosa vista<sup>539</sup>.

El artista ha querido representar a Dona Leonor cuando, siendo ésta Regente del Reino, el príncipe de Avis penetró en su palacio seguido de varios caballeros que asesinaron a su amante el Conde de Uren: presentándonosla en el momento que, abandonada de todos, se refugia en una de las habitaciones de su palacio, distinguiéndose en la puerta de un salón contiguo el cadáver del Conde<sup>540</sup>.

La vida de Santa Casilda, un tema no estrictamente castellano -sucede en la parte de influencia castellana pero todavía bajo dominio musulmán-, será llevada a la pintura de historia

<sup>534</sup> Las referencias a la leyenda son frecuentes en la prensa de la época: RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M., "Los infantes de Lara", *Semanario Pintoresco Español*, 47, 1849, pp. 369-374, por poner un ejemplo.

<sup>535</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>536</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1864.

<sup>537</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>538</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>539</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884.

<sup>540</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 30 de mayo de 1884.

en dos ocasiones<sup>541</sup>: *Santa Casilda*, más un cuadro devocional que de pintura de historia, expuesto por Enrique Melida en la Nacional de 1866<sup>542</sup>; y *El milagro de Santa Casilda*, éste sí con todo el tratamiento de un cuadro de historia:

La piadosa mujer, que a hurtadillas de su padre bajaba diariamente a las mazmorras para proveer de alimentos a los cautivos cristianos que, cargados de cadenas, perecían de miseria y de hambre, aparece en medio de la composición, iluminada por una luz casi sobrenatural. Sorprendida por su padre, ha dejado caer el pliegue de la falda, en la que, en vez de los panes que llevaba, se ven flores. El prodigio deja estático a Canon o Aldemon (pues con ambos nombres se ha designado al autor de los días de Casilda), no menos a los mismos cautivos y esclavos de la santa<sup>543</sup>,

con el que José Nogales y Sevilla obtuvo un gran éxito -medalla de primera clase y reproducción en grabado por las revistas *Almanaque de la Ilustración*<sup>544</sup>, *Blanco y Negro*<sup>545</sup> y *Gran Vía*<sup>546</sup>- en la Exposición de 1892<sup>547</sup>.

Otros hechos de la historia castellana aparecen de forma episódica en la pintura de historia, sin que vuelvan a ser retomados por otros pintores y sin llegar, por lo tanto, a formar ciclos temáticos.

Carlos Luis de Ribera lleva a la Exposición de la Academia de 1836 un cuadro titulado *Creación del título de príncipe de Asturias*, adquirido por la Corona.

Francisco de Paula van Halen pinta en 1847 *La batalla de los siete condes*, adquirida por la Corona<sup>548</sup>, donde se establecía un claro paralelo en la defensa que se hace de los derechos del infante heredero en el cuadro, y la igualmente turbulenta minoría de edad de Isabel II.

Tomás Palos pinta hacia 1855, *La batalla de Alcoraz*, una de las escasas pinturas de historia que hacen referencia a enfrentamientos entres castellanos y aragoneses durante la Edad Media -en este caso en torno a la conquista de Huesca, a la que se opone el rey castellano Alfonso VI, que apoya a los musulmanes de Zaragoza-, pero que fue comprado por Isabel II.

---

<sup>541</sup> Previamente había inspirado una novela histórica, GÓMEZ DE CÁDIZ, D., *Santa Casilda. Episodio del reinado de Don Fernando I, de Castilla y León. Novela (histórica)*, Madrid, 1861.

<sup>542</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>543</sup> CÁNOVAS VALLEJO, A., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892.

<sup>544</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1894, p. 127.

<sup>545</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 325 (fotografía).

<sup>546</sup> *Gran Vía*, 13 de enero de 1895.

<sup>547</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>548</sup> Isabel II, en 12.000 reales de vellón.

Rafael Castro y Ordóñez expone en la Nacional de 1860 *Don Sancho García, conde de Castilla, presentando a su madre la copa de vino emponzoñado*<sup>549</sup>, un episodio aparentemente anodino -basado en un hecho completamente legendario, los supuestos amores de la madre del conde con Almanzor, amores que la llevarían a intentar asesinar a su propio hijo y poder satisfacer así las ambiciones del caudillo moro sobre Castilla- pero que aparece de manera recurrente en la historiografía y literatura española: figura en la *Primera Crónica General*, en la *Historia* de Mariana, en el *Romancero*, Cadalso estrenó en 1771 una tragedia con el mismo tema, titulada *Sancho García*.... Insistencia que hace preguntarse hasta que punto el tema resultaba tan anodino como aparenta y no estamos ante la exaltación, consciente, de la idea del amor a la patria por encima de cualquier otro tipo de sentimiento. En todo caso, a pesar de que el cuadro de Castro no pasó completamente desapercibido -obtuvo una mención de segunda clase<sup>550</sup>- las relaciones entre Sancho García y su madre no volverán a figurar en ningún cuadro de historia.

Las luchas intestinas de la corona castellana inspirarán un cuadro de Juan García Martínez, *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* -mención honorífica en la Nacional de 1860<sup>551</sup> y compra por el Estado<sup>552</sup>-, cuya aparición hay que vincular a la continua presencia del tema en el romancero y otras formas de expresión literaria<sup>553</sup>.

El mismo García Martínez recibe en la Nacional de 1864 una consideración de segunda medalla por *La muerte de Macías*<sup>554</sup>, personaje de la literatura gallega medieval que gozó de gran relevancia en la cultura romántica: obras de teatro<sup>555</sup>, artículos de prensa<sup>556</sup>... Relevancia debida, posiblemente, más a lo tumultuoso de su peripecia vital que al conocimiento real de su obra. El cuadro de García Martínez tuvo gran éxito, además de la medalla, fue adquirido por el Estado<sup>557</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>558</sup>.

<sup>549</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>550</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>551</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>552</sup> R.O. de 14 de enero de 1863, depositado en el Senado por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>553</sup> Así, por ejemplo, en 1833 Meneos y Manso de Zúñiga publica en Madrid una obra titulada *El cerco de Zamora por el rey don Sacho II de Castilla*.

<sup>554</sup> R.O. de 13 de enero de 1865, por unanimidad.

<sup>555</sup> *Macías* de Larra.

<sup>556</sup> COLOM, J., "Macías", *El Panorama*, V, 1841, pp. 87-88; "Macías el enamorado", *La Crónica*, 1845, p. 233; AMOR MEILAN, M., "Macías", *La Ilustración Ibérica*, tomo IV, 1886, p. 555:...

<sup>557</sup> En 8.000 reales, R.O. de 20 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de marzo de 1866. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>558</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1889, p. 349.



Dionisio Fierros Álvarez obtiene medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 con *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*<sup>559</sup>, adquirido por el Estado ese mismo año<sup>560</sup>. Cuadro que va más allá de la mera anécdota para incluirse en ese pequeño, pero significativo, grupo de aquellos que suponen una inequívoca exaltación del poder fuerte como ideal político deseable. Ilustración de un oscuro episodio del reinado de Enrique III en el que este monarca castellano, cansado de las vejaciones a las que continuamente era sometido por la nobleza, recurre a la fuerza para imponer su autoridad:

representa el momento en que el rey, al decirles que está resuelto a que no pase adelante la burla que de él hacen, llama al verdugo con sus instrumentos de muerte, y a 600 soldados que de secreto tenía aperecebidos, espectáculo que dejó aterrados a todos los presentes, que puestos de hinojos en tierra, pidieron perdón al rey de sus extravíos<sup>561</sup>;

bastante anodino, desde el punto de vista formal, fue definido por la crítica como muy español y, a pesar de su aparente falta de relevancia, como digno de figurar en un cuadro de historia. Así por ejemplo para Tubino:

El pensamiento es bueno. Don Enrique cansado de tolerar las escandalosas intrusiones de los grandes en el ejercicio de poder real, con perjuicio del reino y de los administrados, pone coto a tantas demasías, amenazándoles con el castigo que reclamaban sus desmanes<sup>562</sup>.

Estaríamos ante un ejemplo más de esa interpretación historiográfica del pensamiento liberal español en la que una monarquía fuerte y enfrentada a la nobleza era como el preludio de la monarquía decimonónica española.

Un romántico episodio -el de los dos enamorados que ante la imposibilidad de su relación deciden morir juntos arrojándose al vacío desde un risco-, proveniente de una leyenda medieval castellana bastante anodina, pero que será recogida por Lafuente en su *Historia de España*<sup>563</sup>, inspirará *La peña de los enamorados* de Martínez del Rincón, cuadro que, aunque no adquirido por el Estado -era ya propiedad de la Diputación de Málaga cuando fue expuesto-, obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>564</sup> y fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>565</sup>. La pasión amorosa enfrentada a las convenciones sociales, en este caso las diferencias religiosas -él era un cautivo cristiano y ella la hija del nazari

<sup>559</sup> Por unanimidad. R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>560</sup> R.O. de 3 de mayo de 1867.

<sup>561</sup> F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

<sup>562</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 147.

<sup>563</sup> Inspirará también una novela histórica: *La peña de los enamorados* de Rojas y Rojas, publicacada en Granada en 1862.

<sup>564</sup> Extranreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>565</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 389.

que le mantenía en cautividad<sup>566</sup>- es uno de los grandes mitos románticos: Martínez del Rincón, fiel a esta estética de exaltación sentimental, elige el momento en que los dos enamorados se disponen a lanzarse al vacío, componiendo una escena altamente melodramática.

Manuel Picolo y López expone en la Nacional de 1884 *La judía de Toledo*<sup>567</sup>, cuadro, aunque inspirado en *Raquel*, drama histórico de Luis Ulloa, escritor del siglo XIX, de claras resonancias medievales; representa el desgraciado final de la amante judía del monarca castellano Alfonso VIII:

Los conjurados, pueblo y caballeros, penetran en la estancia donde se encuentra la hermosa judía que cautivaba el ánimo de Alfonso VIII, sumiéndole en la molice y apartándole del pueblo y de la nobleza castellana. Raquel, medio desnuda y sobrecogida de espanto, cae implorando piedad al otro extremo de la estancia, por donde penetran los conjurados que van a darle muerte<sup>568</sup>.

Luis Herreros de Tejada presenta a la Nacional de 1890 *Alfonso XI instituyendo el Ayuntamiento de Madrid*, un asunto de interés meramente local, dentro de esa corriente de proliferación de episodios locales o regionales en la pintura de historia finisecular, pero que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>569</sup>, envió a la Exposición Internacional de París de 1889 y el elogio casi unánime de la crítica<sup>570</sup>. A pesar de lo cual esta misma crítica destacó, también de forma unánime, la escasa entidad del asunto representado:

¿Habrá algún pintor capaz de prestar interés a este episodio? Nos permitimos dudarlo: aun para un maestro cargado de años y experiencia hubiera sido imposible de tratar con buen éxito. Ni el hecho es grandioso, ni poético, ni conmovedor ni hay en él base de trabajo para dar carácter a la escena<sup>571</sup>.

Se pueden escoger en pintura entre los asuntos históricos los que revisten importancia grande para la marcha de la civilización o bien aquellos que recuerdan algún acto glorioso de nuestros mayores (...); pero presentar escenas como la de que tratamos es muy delicado. El tema es ingrato<sup>572</sup>.

<sup>566</sup> "Había en Granada, dice Lafuente, un joven cautivo de quien su señor hacía mucha confianza. Tenía éste una hija, la cual se enamoró del mancebo cristiano, resolviendo los dos fugarse de la casa y buscar un refugio entre los parientes del cautivo. Al llegar los dos fugitivos amantes al pie de una alta roca, vieron llegar al padre que con gente de a caballo corría exhalado en su busca. Turbáronse los enamorados y no sabiendo que partido tomar determináronse a trepar por aquellos riscos hasta ganar la cumbre, desde la cual, agotados los medios de resistencia y considerándose perdidos, se abrazaron estrechamente (conste que es Lafuente quien habla) y se arrojaron al abismo, cayendo horriblemente mutilados a los pies del padre. Los dos recibieron sepultura junto a la peña que desde entonces se llamó *La peña de los enamorados*" (VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 31 de mayo de 1881).

<sup>567</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>568</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>569</sup> Con un voto en contra, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>570</sup> A este éxito de una obra bastante irrelevante, tanto por el tema como por su ejecución, no debió de ser ajeno el hecho de que el autor fuera hijo del Senador y Consejero de Instrucción Pública Feliciano Herreros de Tejada.

<sup>571</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

<sup>572</sup> SUÁREZ INCLÁN, A., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 17 de mayo de 1890.

El caso de Alfonso XI es de todas formas bastante curioso pues, a pesar de su relativo carácter secundario, es también uno de los monarcas que figura en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, en este caso como autor del *Ordenamiento de Alcalá*<sup>573</sup>.

Asterio Mañanós expone en la Nacional de 1892 *Doña Sancha de Castilla ante el sepulcro de su esposo*<sup>574</sup>. Cuadro al que la fiel copia del panteón de los reyes leoneses, en San Isidoro de León, y la minuciosidad con que el pintor se deleita en la reproducción de los vestidos de las dos únicas figuras humanas que en él aparecen dotan del marcado carácter arqueologizante y *kitsch* habitual en muchas pinturas de historia. Da la impresión de que el pintor estaba más interesado en representar el interior de un monumento medieval que una escena de historia.

Caso especial es el de Cutanda y su *¡A los pies del Salvador!*, sobre una matanza de judíos en la Edad Media, localizado por el autor en Toledo, pero cuya imagen arquetípica trasciende incluso al propio mundo medieval español para ampliarse al medioevo europeo en general, tal como resalta el comentario del *Catálogo*, que se limita a aclarar el contexto ideológico de la Edad Media europea, sin ninguna referencia concreta al caso español:

La Edad Media es el período de la historia en que la idea está en mayor contradicción con la vida. La idea cristiana era por todos creída sinceramente y, sin embargo, la corrupción contaminó hasta lo más alto y la violencia llegó al último límite. Las persecuciones sufridas por los judíos son una prueba de este aserto<sup>575</sup>.

El cuadro de Cutanda -dramática representación de un *pogrom* medieval, en el que una turba de cristianos jalea al verdugo encapuchado, que, a medida que los judíos son decapitados, va clavando sus cabezas a los pies de un crucifijo- obtuvo un éxito considerable: medalla de tercera clase en la Nacional de 1887<sup>576</sup>, compra por el Estado<sup>577</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>578</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>579</sup> y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>580</sup>.

---

<sup>573</sup> A lo que hay que añadir una novela histórica (BOLANGERO, V. *Alfonso el oncenno o quince años después*, Madrid, 1850) y un libro de historia (SOLDEVILLA, F., *Matrimonios y amoríos de Alfonso XI*, Madrid, 1871).

<sup>574</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>575</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>576</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>577</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887, en 2.000 pts., con destino al Museo del Prado. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887, se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de esta última ciudad.

<sup>578</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 376-377.

<sup>579</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 279.

<sup>580</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 473.

Pero no es únicamente en los cuadros de historia aislados donde esta hegemonía de lo castellano aparece reflejada, es en la decoración del techo del Salón de Sesiones del Congreso de los diputados, edificio sobre cuya importancia simbólica no es necesario insistir, donde, lo mismo que ocurre con todos los que podríamos denominar grandes ejes articuladores de la concepción nacional española decimonónica, aparece de forma más clara. Esta visión filocastellanista, con respecto a la historia medieval, tiene diferentes vertientes. En el cuadro sobre los legisladores visigodos se incluyen a Sancho Garcés, tercer conde de Castilla, y Alfonso VII, lo que sirve para establecer una especie de línea genealógica ininterrumpida entre los reyes visigodos y la monarquía castellano-leonesa, que vendría a justificar su preeminencia sobre el resto de los monarcas peninsulares; no en vano uno de los elegidos es Alfonso VII, conocido, aunque sea poco más que un título honorífico, como *el Emperador* y a quien el resto de los monarcas cristianos de la península y algunos musulmanes reconocieron como tal. A diferencia de los aragoneses, los legisladores medievales castellanos -Fernando III, Alfonso X (*Siete Partidas* y *Fuero Real*) y Alfonso XI (*Ordenamiento de Alcalá*)- no aparecen formando un grupo autónomo, sino que, bajo el título de *Restauración de España*, se integran con los monarcas legisladores posteriores a la unificación de los Reyes Católicos -Fernando e Isabel la Católica (*Leyes de Toro*), y Carlos V, Felipe II y Carlos III (*Leyes de Indias*)-, lo que volvería a resaltar el carácter principal de la línea castellana con respecto a la aragonesa. Por último, entre los 12 personajes representados en las medallas como símbolo de las virtudes de los españoles, se contabilizan 5 pertenecientes a la Edad Media castellana -el primer Montero de Espinosa, Alfonso III el Magno, Guzmán el Bueno, Fernando el de Antequera y el Cid- por ninguno de la aragonesa.

Significativamente, en el único programa iconográfico que se lleva a cabo de forma expresa en el Palacio del Senado, el de el Salón de Conferencias, de fecha ya más tardía, este filocastellanismo ha desaparecido, de forma que a un tema de la historia medieval castellana -*La rendición de Granada* de Pradilla- corresponde otro de la aragonesa -*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero-.

### 3.3.1.1. LOS COMUNEROS.

La derrota de los Comuneros y su posterior ajusticiamiento en Villalar, aunque ya fuera de los límites cronológicos de la existencia del Reino de Castilla como tal, pueden considerarse como un tema castellano -lo mismo que el enfrentamiento entre Lanuza y Felipe II, con el que en la visión decimonónica guarda grandes paralelismos uno aragonés-. Pero un tema castellano clave a la vez en la construcción de una identidad nacional democrática y antiabsolutista. Es, en

líneas generales, este segundo aspecto el que prima, por lo que será en este contexto en el que se analizarán los múltiples cuadros sobre los Comuneros pintados a lo largo del siglo XIX. No se debe olvidar, sin embargo, que el hecho de que se elija un asunto característicamente castellano -piénsese que el coetáneo episodio de las Germanías apenas aparece en la pintura de historia<sup>581</sup>- sirve para reforzar esa lectura predominantemente castellanista de la historia nacional a la que se ha hecho referencia anteriormente. Es por esto por lo que, aunque sea de forma muy somera, me referiré aquí a estas obras de temática comunera. Manuel Domínguez obtiene una mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1860 con *Doña María Pacheco logrando salir disfrazada de Toledo, merced a la generosidad de Gutierre López de Padilla*<sup>582</sup>.

Pero el cuadro emblemático de los Comuneros, incluso de toda la pintura de historia española, el que fija definitivamente la imagen del ajusticiamiento "tal como fue", es *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Gisbert. Cuadro que ocupa un lugar central en la imaginaria antiabsolutista y liberal española y sobre el que se volverá más adelante, obtuvo medalla primera clase en la Nacional de 1860<sup>583</sup>, fue adquirido por el Estado en 1861 para el Congreso por 8.000 reales<sup>584</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Catalana*<sup>585</sup>, *La Ilustración de España*<sup>586</sup>, y *Pluma y Lápiz*<sup>587</sup>. En esta misma Nacional pudo verse otro cuadro referido a los Comuneros, *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla* de Gabriel Maureta, basado en la *Historia General de España* de Lafuente<sup>588</sup>.

Francisco Rica y Almarza expone en la Nacional de 1864 *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*, inspirado en *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla* de Ferrer del Río<sup>589</sup>.

Alberto Commelerán en la de 1878 *Doña María Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Villalar*<sup>590</sup>.

---

<sup>581</sup> Es éste un asunto muy interesante desde el punto de vista ideológico ya que nos indica hasta qué punto el siglo XIX de forma confusa ve la revuelta comunera como un precedente de las revoluciones burguesas, adelantándose así a las posteriores interpretaciones historiográficas, como las de Maravall, por poner un ejemplo.

<sup>582</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>583</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>584</sup> Actualmente en el Palacio de las Cortes de Madrid.

<sup>585</sup> *La Ilustración Catalana*, III, 1882, p.124.

<sup>586</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

<sup>587</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

<sup>588</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>589</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>590</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Vicente Borrás y Mompó lleva a la Nacional de 1881, con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>591</sup>, compra por el Estado<sup>592</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>593</sup>-, *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar*. Inspirado en un pasaje de la *Historia* de Lafuente<sup>594</sup>, representa el momento en que la viuda de Padilla recibe la noticia de la derrota:

En una severa estancia entran, rotos y maltrechos, unos cuantos soldados; a su frente un hidalgo que, afligido y dudoso, los guía, y hace su muda presentación: una enlutada matrona, rodeada de su dueña y su doncella, los recibe, reclinándose desvanecida sobre le sitial, y cubriendo con el pañuelo los ojos, que parecen negarle el consuelo de las lágrimas<sup>595</sup>.

José Mendiguchía expone en esta misma Nacional de 1881, sin ningún éxito, *Padilla en la prisión*<sup>596</sup>.

A la Nacional de 1887 concurren dos obras sobre los Comuneros. Una de Manuel Picolo y López, *Villalar*<sup>597</sup>, del que la crítica, en una muestra más del carácter ambiguo que el tema tenía, a medio camino entre una tradición liberal española y un hecho exclusivamente castellano, dirá que:

está perfectamente expresado aquel día lluvioso en que perecieron las libertades de Castilla<sup>598</sup>.

Otra de Juan Planella y Rodríguez, *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla*<sup>599</sup>, medalla de segunda clase<sup>600</sup> y compra por el Estado<sup>601</sup>.

### 3.3.2. LA HERENCIA ARAGONESA.

<sup>591</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>592</sup> En 4.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde actualmente se encuentra, en la Facultad de Medicina, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>593</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305.

<sup>594</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881..

<sup>595</sup> VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, p. 240.

<sup>596</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>597</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>598</sup> *El Globo*, 2 de junio de 1887.

<sup>599</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>600</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>601</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Vuelto al Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

Frente a este predominio de lo castellano los cuadros sobre temas aragoneses se mueven siempre en torno a cifras mucho más modestas (véase cuadro nº 9). Aunque, desglosadas cronológicamente, es perceptible a medida que avanza el siglo una mayor presencia de lo aragonés, que alcanza su culmen en la época de la Restauración, cuando, a pesar de que el predominio de lo castellano se siga manteniendo en las obras presentadas, en las premiadas y adquiridas por el Estado, las que realmente marcan las tendencias ideológicas, casi llegan a equilibrarse. De hecho la mayor parte de las obras de tema aragonés premiadas y adquiridas por el Estado lo son en la década de los ochenta: *La campana de Huesca* de Casado del Alisal<sup>602</sup>; *El príncipe don Carlos de Viana* de Moreno Carbonero<sup>603</sup>; *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla*<sup>604</sup>, también de Moreno Carbonero; *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo y Camarlench<sup>605</sup>; *Los amantes de Teruel* de Muñoz Degraín<sup>606</sup>; *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richart Montesinos<sup>607</sup>; *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* de Cebrián Mezquita<sup>608</sup>; y *La muerte del príncipe de Viana*, Vicente Poveda<sup>609</sup>.

Fenómeno que indicaría el intento de la Restauración de configurar una identidad nacional más plural en la que la identificación castellanista fuese más matizada. Cabría pensar que el nacimiento de los nacionalismos periféricos, especialmente el catalán, no debió ser ajeno a este intento integrador, aunque, si nos atenemos al caso de Cánovas -y lo tomamos como ejemplo representativo de la generación que llega al poder en torno a 1874-, da la impresión de que esta necesidad integradora había sido sentida mucho antes del afloramiento de las primeras tensiones periféricas. Así, en una fecha tan temprana como 1849 el luego influyente político de la Restauración, escribe, reseñando la aparición de una recopilación de crónicas medievales castellanas, que:

a esta colección de crónicas de Castilla sería preciso juntar otra de crónicas de la corona de Aragón y del reino de Navarra (...). No parece sino que ha querido perpetuarse la separación funesta de las nacionalidades españolas con apartar sus historias. Los dos grandes caudales que vinieron a formar la gran monarquía española, deben confundirse en una historia común, y es fuerza para ello que lado

<sup>602</sup> Banda de Isabel la Católica en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. de 28 de enero de 1882.

<sup>603</sup> Medalla de primera clase en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. 30 de junio, 1881.

<sup>604</sup> Encargo del Senado.

<sup>605</sup> Medalla de segunda clase en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. de 20 de noviembre de 1881.

<sup>606</sup> Medalla de primera clase en la Nacional de 1884, adquirida por el Estado.

<sup>607</sup> Medalla de segunda clase en la Nacional de 1884, adquirida por el Estado por R.O. de 25 de junio de 1884.

<sup>608</sup> Medalla de tercera clase en la Nacional de 1884.

<sup>609</sup> Medalla de tercera clase en la Nacional de 1887, adquirida por el Estado por R.O. de 14 de noviembre de 1887.

por lado de la colección de crónicas de Castilla, se encuentren los doctos cronistas de la casa ilustre de Aragón<sup>610</sup>.

Resulta sorprendente que este filocastellanismo sea mucho más marcado por lo que respecta a las obras presentadas que a las premiadas y adquiridas por el Estado, de forma que parece más una tendencia de la sociedad civil que propiamente estatal.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	25	34	32	43	47	23	32
1808-1833	0	0					
1834-1854	11	20					
1855-1867	21	24	21	0	67	20	20
1868-1874	17	50	50	0	100	0	33
1875-1895	32	48	42	75	36	25	38

**Cuadro nº 9.** Cuadros de tema aragonés, en relación con los de tema castellano. Las cifras indican el % sobre el total de cuadros de tema medieval.

La selección temática dentro de los temas aragoneses es también, lo mismo que en los castellanos, muy acusada, de manera que unos pocos hechos y personajes históricos -Jaime I, Compromiso de Caspe...- monopolizan la casi totalidad de las obras "aragonesas". Obras aragonesas que se enmarcan, prácticamente sin excepciones, dentro de lo que podríamos considerar los grandes grupos temáticos nacionales: Reconquista (Jaime I), unidad nacional (Compromiso de Caspe), antiabsolutismo (Lanuza)..., incluyéndose así, también lo mismo que los castellanos, dentro de la común historia nacional.

El personaje medieval aragonés de más frecuente aparición en la pintura de historia es Jaime I, cuya conquista de Valencia es vista como el equivalente de la de Sevilla por Fernando III, e, incluso, toda su vida como un trasunto de la del rey Santo<sup>611</sup>, aunque aun así su presencia sea bastante menor que la de aquél. Todas las historias generales dedican amplio espacio a su reinado, destacando su figura como "una de las que más resaltan en nuestro

<sup>610</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España, y apuntes críticos sobre las cosas de este género nuevamente publicadas", art. cit., p. 154.

<sup>611</sup> La *Historia* del padre Mariana alterna episodios de la vida de ambos monarcas.



país”<sup>612</sup>. Pero será sobre todo la literatura la que mas contribuirá a popularizar su vida -*El excomulgado* de Zorrilla; *Don Jaime el Conquistador*, drama de Escosura estrenado en 1883; *Los expatriados, o Zulema y Gazul*, novela histórica de Vayo publicada en 1834;...-, de presencia también frecuente en las revistas del XIX<sup>613</sup>.

En pintura, donde contaba con el tempranísimo precedente de los murales góticos del castillo de Alcañiz<sup>614</sup>, además de ser uno de los monarcas representados en el Salón de Sesiones del Congreso -figura en el grupo de los legisladores aragoneses-, los cuadros más numerosos, que serán analizados más detenidamente en el contexto global de la Reconquista, son los que se refieren a la toma de Valencia, haciendo así honor a su título de rey conquistador: *Aparición de la Virgen a don Jaime I de Aragón* de Josefa Gumucio, Nacional de 1856<sup>615</sup>; *Batalla de Puig, en 1237* de Isabel Pascual Abad, Nacional de 1866<sup>616</sup>; *La entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Fernando Richart, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884<sup>617</sup> y compra por el Estado<sup>618</sup>, en el que:

El rey, jinete en un caballo blanco, avanza por una gran calle, precedido de un rey de armas y de escuderos, siguiéndole a distancia magnates, guerreros y soldados, perdiéndose la comitiva hasta la puerta almenada de la ciudad que termina el fondo del cuadro.

En la calle, muchedumbre de gentes de todas clases; en ventanas y miradores árabes, hombres y mujeres que arrojan flores y coronas al paso del triunfador monarca<sup>619</sup>;

y *El juramento del Puig* de Ramón Garrido Méndez, Exposición Internacional de 1892<sup>620</sup>.

Hay, sin embargo, otros que se centran exclusivamente en la peripecia vital, mejor cabría decir mortal dado el carácter mortuorio de la mayoría de ellos, del monarca y no en la relevancia histórica de estos hechos: *Traslado del cadáver de don Jaime el Conquistador al*

<sup>612</sup> Ibáñez Abellán comentando *Los últimos momentos de Jaime I el Conquistador* de Pinazo, con motivo de su exposición en la Nacional de 1881 (IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1981).

<sup>613</sup> CAUNEDO, N.C., “Jaime el conquistador de Mallorca”, *La aurora de la vida*, 1860, pp. 35-39; SAINZ MILANÉS, J., “La conquista de Valencia por el rey don Jaime” *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 7; JARNER, F., “El último conde de Urgell don Jaime el Conquistador”, *El Museo de las Familias*, 1860, pp. 2 y 27; ESTRADA, S., “A la memoria de don Jaime lo Conqueridor”, *La Ilustración Catalana*, V, 1884, p. 287; SÁNCHEZ CASADO, F., “D. Jaime el Conquistador”, *La Ilustración Católica*, 1894, pp. 220-221;...

<sup>614</sup> Para un resumen de la iconografía de Jaime I a lo largo de la historia, CATALÁ GORGUES, M.A., “Iconografía de Jaime el Conquistador”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1976, pp.23-37.

<sup>615</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>616</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>617</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>618</sup> En 3.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Actualmente en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, depósito del Museo del Prado.

<sup>619</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>620</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

*monasterio de Poblet* de Alejandro Grau, mención en la Nacional de 1856<sup>621</sup>, que se incluye dentro de la necrofilia característica de la pintura de Historia española decimonónica, aunque tampoco cabe desdeñar la importancia simbólica de Poblet como el "otro" panteón de los monarcas españoles; y *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo Camarlench -medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>622</sup>, compra por el Estado<sup>623</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>624</sup>- también en esta misma línea de gusto por lo mortuario, marcado además ya a estas alturas de siglo por la existencia de esquemas compositivos estandar de "últimos momentos" -Jover y Rosales fundamentalmente-, que impiden cualquier originalidad compositiva<sup>625</sup>:

El héroe moribundo está incorporado en el amplio lecho, levanta con bastante seguridad las manos y con las dos sostiene la espada de sus hazañas. El infante está arrodillado junto al lecho, y afligido, pero sereno (...) recibe respetuoso aquel emblema de lucha y victoria. Los que asisten, están mantenidos a cierta distancia por el respeto de aquella magestad tan gloriosa en su ocaso<sup>626</sup>.

Una parte significativa de estos cuadros sobre Jaime I son obra de pintores valencianos, que convierten así el tema del Conquistador en un asunto local de transcendencia nacional, correspondiendo, incluso, en algunas ocasiones a asuntos propuestos por la Diputación de Valencia a sus pensionados. Es el caso, por ejemplo, del cuadro de Pinazo sobre los últimos momentos del rey, una réplica, a mayor tamaño, del tercer y último envío de la pensión que disfrutaba en Roma concedida por la Diputación de Valencia y en cuya convocatoria se especificaba que el asunto a representar sería: "El rey don Jaime, en los últimos instantes de su vida, entrega la espada a su hijo don Pedro, encareciéndole que no ha de envainarse hasta la completa exterminación de los moros".

Sea como fuere, la incorporación del rey aragonés a la iconografía nacional española acaba siendo un asunto indudable y, aunque sin llegar a su coetáneo Fernando III, el rey aragonés, con diferencia, de más frecuente aparición en la pintura de historia.

El enfrentamiento entre el príncipe de Viana y su padre, presente en la literatura decimonónica desde fechas muy tempranas -*Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* de Zorrilla (1840), *El príncipe de Viana, 1461* de Quadrado (1841), *El Príncipe de Viana* de

<sup>621</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>622</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>623</sup> En 5.000 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1881. Depositado en la Universidad de Zaragoza por R.O. de 17 de diciembre de 1884. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>624</sup> *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 232-233.

<sup>625</sup> Tanto es así que, como recuerda Reyero, la ilustración sobre el tema en la *Historia* de Castillo, publicada diez años antes, es idéntica a la del cuadro de Pinazo (REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 147).

<sup>626</sup> VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", art. cit., p. 239.

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1844),...<sup>627</sup>-, con las posibles connotaciones de crítica de la arbitrariedad real y referencias a una época turbulenta y de enfrentamientos civiles que encierra, aparece de forma frecuente en las Nacionales -el tema es todavía mucho más frecuente en la pintura catalana, posiblemente con referencias políticas de signo anticastellanista, pero esto se sale ya de los objetivos de este estudio-, gozando además de las preferencias de los jurados y de la política adquisitiva del Estado (véase cuadro nº 10).

En la Exposición Nacional de 1871 obtuvo medalla de segunda clase *La prisión del príncipe de Viana* de Sala Francés<sup>628</sup>, adquirido por el Estado<sup>629</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración de Madrid*<sup>630</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>631</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>632</sup>. Cuadro en el que, a decir de la crítica,:

Sala ha hecho revivir un periodo tristísimo, hace recordar una época espantosa de partidos y banderías<sup>633</sup>.

Representa:

a este malaventurado hijo de reyes, dobladas ambas rodillas, abiertos en oración los brazos ante su padre, el cual con gesto duro le aparta de sí y parece señalarle el camino de las cárceles a donde le envía. Pasa la escena dentro de un patio o aula abierta, más allá de cuyas vallas de madera se atropan gentes y soldados; acompañan al rey algunos servidores, y guarda la príncipe un alabardero de fea catadura y bien plantado<sup>634</sup>.

Moreno Carbonero recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1881 con *El príncipe don Carlos de Viana*<sup>635</sup>, adquirido por el Estado<sup>636</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>637</sup>, cuadro que se centra en la imagen del príncipe como erudito y estudioso, al margen de las intrigas palaciegas:

el desgraciado príncipe hállase sentado en una biblioteca, rodeado de códices y pergaminos, embebido en profundísima abstracción (...). A su lado dormita un hermoso lebré, único amigo con cuya fidelidad podía contar hasta la hora de la muerte, y en la tallada estantería, parecen solicitar

<sup>627</sup> Ya en fechas un poco más tardías habría que añadir una novela de Méndez de Rivera, *El príncipe de Viana. Novela histórica*, publicada en Barcelona en 1858.

<sup>628</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>629</sup> En 4.500 pts., R.O. 4 de marzo de 1874. Depositado en el Museo Moderno de Barcelona por R.O. de 27 de octubre de 1931. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Málaga, depósito del Museo del Prado.

<sup>630</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 361.

<sup>631</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, p. 273.

<sup>632</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 189.

<sup>633</sup> FERNÁNDEZ MERINO, A., "Emilio Sala Francés", *La Ilustración Artística*, 1893, p. 571.

<sup>634</sup> GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 30 de diciembre de 1871.

<sup>635</sup> R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>636</sup> En 5.000 pts., R.O. 30 de junio de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 25 de septiembre de 1919. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>637</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, p. 81.

desinteresadamente las caricias de su mano los anchos volúmenes cubiertos de telarañas y de polvo<sup>638</sup>.

Vicente Poveda una de tercera clase, en la de 1887, por *La muerte del Príncipe de Viana*<sup>639</sup>, también adquirido por el Estado<sup>640</sup> y también reproducido en grabado, aunque en este caso por una revista catalana, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>641</sup>.

Como una derivación sobre del tema anterior, aunque no aragonés en sentido estricto, cabría considerar los cuadros sobre Blanca de Navarra, cuya vida había popularizado la novela homónima de Navarro Villoslada.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Reconquista	21	17	11	0	14	0	10
*Jaime I	18	17	22	0	43	0	0
Laniza	15	5	5	0	0	0	0
Príncipe de Viana	12	22	22	33	14	67	30
El Compromiso de Caspe	12	5	5	0	0	0	10
Los Amantes de Teruel	9	17	11	33	14	0	20
Almogávares	6	5	55	0	0	0	10

**Cuadro nº 10.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de tema aragonés. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de temas aragoneses. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\* La mayoría de los cuadros se incluyen también en el apartado de Reconquista.

El primero en tomar el tema como asunto de un cuadro es Eduardo Rosales, quien lleva a la Nacional de 1871 su *Doña Blanca y el capal de Buch*<sup>642</sup>, aunque no premiado, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>643</sup>. Representa el momento en que Mosen Pierres hace entrega de Doña Blanca.

<sup>638</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 4 de junio de 1881.

<sup>639</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>640</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Hospital Real de Granada, donde sigue actualmente, por O.M. de 15 de enero de 1979.

<sup>641</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 681.

<sup>642</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>643</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, p. 208.

Silvio Fernández y Rodríguez expone en la Nacional de 1884 *Doña Blanca de Navarra*<sup>644</sup>. Y Ferrer Calatayud en la 1887 *Prisión de doña Blanca de Navarra*<sup>645</sup>. Estos dos últimos sin ningún éxito.

El Compromiso de Caspe, con su doble significado de unidad nacional y de reivindicación de un pasado democrático, de episodio ejemplar en suma (“El compromiso de Caspe es uno de los episodios más gloriosos de la historia de España. Pocos, acaso ningún pueblo de Europa puede ofrecer ejemplo análogo”<sup>646</sup>), es otro de los hechos de la historia aragonesa que la pintura de Historia incorporará al acervo de la común historia nacional.

*El compromiso de Caspe* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín recibe consideración de medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1866<sup>647</sup>, posteriormente adquirido por el Congreso. Representa:

el momento en que San vicente Ferrer proclama rey de Aragón al infante don Fernando de Antequera<sup>648</sup>.

Crespo y Villanueva expone en la Nacional de 1887 *Martín el Humano y la condesa de Urgell*<sup>649</sup>.

Por último, en la Exposición Nacional de 1890 pudieron verse dos cuadros sobre el tema: *El Compromiso de Caspe en el cuarto interregno de la corona de Aragón* de Emilio Fortún<sup>650</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>651</sup>; y *Última sesión secreta del compromiso de Caspe* de Parladé y de Heredia<sup>652</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>653</sup>. El de Parladé, el que tuvo un mayor éxito de los dos, representa:

aquel momento solemne de la postrera sesión en que el venerable San Vicente habló para convencer a sus colegas de consejo. Sus ocho compañeros, prelados y *homes sabidores* están sentados en grandes y cómodos siales de madera tallada; el santo les avenga de pie en actitud serena. Una ventana alta ilumina brusca y desigualmente la escena; al fondo hay una puerta, por bajo de la cual penetra viva claridad<sup>654</sup>.

---

644 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

645 *Catálogo...1887*. Actualmente en el Hospital Real de Granada

646 PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 11 de mayo de 1890.

647 R.O. de 15 de febrero de 1867.

648 F. de P. M., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Época*, 29 de enero de 1867.

649 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

650 *Catálogo...1890*. Actualmente en el Ayuntamiento de Caspe.

651 *La Ilustración Católica*, 1890, p. 181.

652 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. Actualmente en la Capitanía General de Sevilla.

653 *La Ilustración Artística*, 1891, p. 819.

654 PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 11 de mayo de 1890.

La crítica, sin embargo, no se mostró muy conforme con la manera en que el pintor había representado el suceso histórico:

Porque el autor lo dice se sabe que es la última sesión, pues indudablemente San Vicente Ferrer se levantaría más de una vez para hacer oír su voz en pro de la causa que defendía. Por consiguiente, el asunto que representa el cuadro lo mismo puede ser la última que la penúltima u otra cualquiera de las sesiones del célebre compromiso<sup>655</sup>.

En todos estos cuadros la figura de San Vicente Ferrer ocupa un lugar preferente, lo que le vale al santo valenciano, en su doble condición de santo y artífice de la unidad nacional, un lugar privilegiado en la imaginería de lo español. Lo normal es que aparezca asociado a su intervención en el Compromiso, pero su popularidad hará que se representen también otros hechos de su vida mucho más anodinos. Ejemplo de esto es *Profetiza San Vicente Ferrer a Calixto III* de Isidoro Gamelo, que obtiene una medalla de segunda clase en la Nacional de 1895<sup>656</sup>.

La expedición de los catalanes a Oriente, con sus connotaciones de enfrentamiento entre civilización y barbarie -entre el lujo de la opulenta Constantinopla y el primitivismo salvaje de los almogávares- excitará la imaginación romántica hasta hacer que su presencia en la cultura decimonónica sea prácticamente cotidiana: óperas<sup>657</sup>, obras literarias<sup>658</sup>, libros de historia<sup>659</sup>, artículos de revistas<sup>660</sup>....

En pintura dará origen a un importante grupo de cuadros cuya intención político-ideológica es presentar las correrías de los almogávares como un episodio más de la expansión imperial de la nación española, uno de los rasgos recurrentes, como se verá en su momento, de la identidad nacional española.

Manuel Ferrán expone en la Nacional de 1860 *Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos*, que, explica el *Catálogo*:

<sup>655</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

<sup>656</sup> Por unanimidad, R. O. de 17 de junio de 1895.

<sup>657</sup> *Roger de Flor* de Capdepon y Chapí

<sup>658</sup> *Roger de Flor* de Juan Justiniano y Arribas; *Roger de Flor* de García Gutiérrez; *Venganza catalana* del mismo García Gutiérrez, ésta última una de las obras de teatro más representadas de todo el siglo XIX; *El Adalid Almogávar. Novela histórica original, basada en la expedición de los soldados catalanes y aragoneses a Oriente en 1303* de Guichot y Parody, publicada en Sevilla en 1856; *Rugier de Lauriga. Novela histórica* de Asín de Carrillo, publicada en Barcelona en 1859; *Roger de Flor o La venganza de Catalanes. Novela histórica* de Castillo, publicada en Barcelona en 1864; *El monje gris. Catalanes y aragoneses en Oriente. Estudios de costumbres de la Edad Media*, una extensa novela de cuatro volúmenes publicada Amatller en Barcelona entre 1862 y 1865;...

<sup>659</sup> En 1860 se reedita en Barcelona la *Crónica* de Muntaner.

<sup>660</sup> "Roger de Flor", *Semanario Pintoresco Español*, pp. 51-52, y 60-61, 1842; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Expedición a Levante", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 202; MILÁN Y NAVARRETE, R., "Glorias de España: Roger de Flor", *La Ilustración Católica*, 1880, p. 26;...

fue llevado a cabo por los cuatro célebres caudillos Roger de Flor, Berenguer de Entenza, Juan Jiménez de Arenós y Berenguer de Rocafort, eligiendo a Roger para cabeza de la compañía<sup>661</sup>;

cuadro que obtuvo mención de medalla de primera clase<sup>662</sup>. Y Moreno Carbonero pinta en 1888, por encargo del Senado, *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*<sup>663</sup>, enviado a la Exposición Internacional de Munich y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>664</sup>.

También en relación con esa imagen de expansión nacional habría que incluir *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón*, presentado en boceto a la Nacional de 1876 por Francisco Galofre<sup>665</sup>, aunque las peculiaridades de su encargo hacen de ella una obra un tanto excéntrica a lo que aquí se viene estudiando<sup>666</sup>.

Un hecho anecdótico, y cuyo carácter aragonés es claramente marginal, el de los amantes de Teruel, dará origen a un conjunto de cuadros -que habría que incluir en el mismo grupo que los inspirados en Juana la Loca o la peña de los Enamorados- que van a gozar del beneplácito de crítica y público, y cuyo éxito hay que relacionar con la fascinación romántica por el amor *fou* y la muerte, y no con su valor político. La historia de los amantes de Teruel era la expresión de la más bella de las muertes para el espíritu romántico: la muerte por amor. El tema, cuyo origen último podría encontrarse en Boccaccio, había sido incorporado desde muy pronto a la tradición española, ya desde la época del barroco -entre otros, fue llevado al teatro por Rey de Artieta, Tirso de Molina y Pérez de Montalban, debemos de suponer que con bastante éxito ya que se siguieron representando hasta finales del XVIII-. Pero el gran responsable de su popularidad en el siglo XIX será Hartzenbusch con su drama en verso, estrenado en 1837, *Los amantes de Teruel*<sup>667</sup>. Obra a la que explícitamente hace referencia el primer cuadro sobre este asunto llevado a una Nacional, *Los amantes de Teruel* de Juan García Martínez. Una

<sup>661</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>662</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>663</sup> El Senado pagó por él 40.000 pts., a pesar de que inicialmente el precio había sido fijado en 15.000, pts., pero el Senado consideró que la calidad del cuadro justificaba un aumento sobre el precio inicialmente fijado.

<sup>664</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285.

<sup>665</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>666</sup> La obra que se presenta a la Nacional es un boceto de la que el pintor había pintado en Turín en 1846 por encargo de Carlos Alberto, lo que nos sitúa el cuadro más en un contexto italiano que español.

<sup>667</sup> No fue Hartzenbusch el único escritor decimonónico en sentirse atraído por esta morbosa historia de amor y muerte: Villarroya publica en Valencia en 1838 *Marcilla y Segura*, o *Los amantes de Teruel. Episodio del siglo XIII*; también en Valencia, pero unos pocos años más tarde, 1842, publica Gabarda e Igual *Los amantes de Teruel, con documentos justificativos y observaciones críticas*; Hernández del Más publica en Madrid en 1861 *Los amantes de Teruel. Novela histórica*; en 1870 ve la luz en Barcelona otra novela histórica, ésta anónima, titulada *Los Amantes de Teruel*; en 1889 se estrena en el Teatro Real de Madrid la ópera de Tomás Bretón *Los amante de Teruel*;... La presencia del tema en la prensa del XIX es también muy frecuente: uno de los primeros artículos es el aparecido en el *Semanario Pintoresco* en 1837 ("Los amantes de Teruel", *Semanario Pintoresco Español*, 45, 1837).

precisa reconstrucción pictórica de la última escena del drama de Hartzzenbusch que obtuvo una medalla de segunda clase en la Nacional de 1858<sup>668</sup>, además de su compra para el Museo Nacional<sup>669</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>670</sup> y *La Ilustración de España*<sup>671</sup>.

Muñoz Degrain presenta a la Nacional de 1884 dos cuadros sobre el tema: *Antes de la boda*<sup>672</sup> y *Los Amantes de Teruel*<sup>673</sup>. El primero, pintado en Roma en 1882, y que cabe considerar como un mero ensayo para este último, representa el momento previo a la tragedia final, aquél en que la novia va a contraer el matrimonio de conveniencia al que la obliga su padre. Isabel, vestida con un lujoso traje de boda y mostrando en su rostro una desesperada resignación, espera el no deseado momento del matrimonio con Rodrigo de Azara, obligada a renunciar a su amor por Diego de Marsilla, que, con todo, triunfará con la muerte de ambos amantes. A pesar de su carácter de ensayo para el cuadro definitivo obtuvo también un cierto éxito, siendo adquirido el mismo año de su exposición por el Estado<sup>674</sup>. Quizás lo que más llama la atención en este cuadro sea el "venecianismo" de su ejecución, una especie de homenaje a los grandes maestros venecianos, principalmente en el tratamiento del color.

Pero el gran cuadro sobre los amantes de Teruel, el que pasaría a convertirse en la imagen real del hecho histórico, es el segundo, el titulado *Los amantes de Teruel*, cuyo éxito será enorme: medalla de primera clase<sup>675</sup>, compra por el Estado<sup>676</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>677</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>678</sup> e *Ilustración Artística*<sup>679</sup>. El rigor historigráfico se acrecienta en esta ocasión: el pintor dice inspirarse en el *Extracto hecho en 1600 por Juan Yagüe, notario apostólico y de número de la ciudad de Teruel, de una relación que existía en el Archivo de las Casas Consistoriales de dicha ciudad*<sup>680</sup>, dando como resultado

<sup>668</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>669</sup> R.O. de 10 de febrero de 1859, en 12.500 reales. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 17 de diciembre de 1881.

<sup>670</sup> *El Museo Universal*, 1859, n.º 2, p. 13.

<sup>671</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 232.

<sup>672</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>673</sup> *Ibidem*.

<sup>674</sup> Por 3.000 pts., R.O. de 28 de noviembre de 1884. Depositado en la Sociedad de Amigos del País de Santiago de Compostela por R.O. de 24 de abril de 1885. Devuelto al Museo del Prado en 1973.

<sup>675</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>676</sup> En 9.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>677</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp 24-25.

<sup>678</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 408-409.

<sup>679</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 240.

<sup>680</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.



una obra de marcado carácter arqueológico, que acrecienta el verismo de la escena, uno de los objetivos fundamentales de todo cuadro de Historia. Representa:

En el centro de un lienzo de 5 metros 16 centímetros por 3,30, el cadáver de Marsilla en rico ataúd sobre cama esculpida en bronce con águilas en los ángulos, flores y coronas de laurel esparcidas. Doña Isabel abrazada al cadáver. En segundo término y hacia la derecha, rodeando el féretro, damas amigas de Isabel; en el fondo deudos y amigos. A la izquierda un blandón caído y roto<sup>681</sup>.

También como asunto meramente anecdótico cabe considerar una *Prisión de la última reina de Mallorca*, presentado por Serret y Comín a la Nacional de 1876 y con el que obtuvo una medalla de segunda clase<sup>682</sup>, además de su compra ese mismo año por el Estado<sup>683</sup>, lo que contrasta con su escasa importancia temática y las adversas críticas recibidas<sup>684</sup>.

Más problemático resulta el caso de la *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca* de Casado del Alisal, una representación de:

el momento en que D. Ramiro II muestra a los ricos homes, mesnaderos y procuradores de las villas y lugares de Aragón aquella hecatombe sangrienta. A la izquierda del espectador la figura del rey (...) se destaca imponente. Es un anciano algo enjuto de carnes pero lleno de vigor que a un temperamento enfermizo y bilioso comunica la satisfacción de la venganza; su traje riquísimo y extraño recuerda en él su doble carácter episcopal y monárquico (...) en pie, vestido de raso negro, labrado en listas, cayendo sobre los pliegues de la amplia túnica de seda morada, la cabeza cubierta de un alto y encasquetado birrete de terciopelo verde bordado de oro que presta al rostro desencajado y pálido y vuelto de perfil una severidad pontificia, señalando con la mano derecha el montón informe en que se agrupan los decapitados cuerpos y conteniendo con la mano izquierda un robusto y amenazador alano, destácase la figura del rey con la poesía siniestra con la que la tradición popular le ha investido. A la derecha, por una escalera en confusa precipitación bajan los nobles llamados a presenciar el terrible suceso<sup>685</sup>.

En principio un asunto bastante banal y de veracidad histórica discutida ya en la época en la que se pinta el cuadro:

*La campana de Huesca* no es un hecho histórico, aunque lo consignen algunos cronistas, que escribieron a tres siglos de distancia del reinado del Rey Monje sino un cuento forjado (no se sabe por quién) para dar color a la inutilidad de Ramiro II<sup>686</sup>.

<sup>681</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>682</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>683</sup> En 3.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

<sup>684</sup> Así, por poner un ejemplo, a García Cadenas, el crítico de *La Ilustración Española y Americana*, el cuadro le parece pueril y pésimo (GARCÍA CADENAS, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1876, p. 258).

<sup>685</sup> BLANCO ASENJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

<sup>686</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 406.

Esto no fue óbice para que el cuadro obtuviese un gran éxito: Gran Cruz de Isabel la Católica en la Nacional de 1881<sup>687</sup>, compra por el Estado -en 35.000 pts. para el Museo de Arte Moderno<sup>688</sup>-, envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París<sup>689</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración*<sup>690</sup>, *La Ilustración Española y Americana* -ésta en dos ocasiones, 1882<sup>691</sup> y 1886<sup>692</sup>-, *Almanaque de la Ilustración*<sup>693</sup> y *La Ilustración de España*<sup>694</sup>. Éxito explicable, en parte, por su truculencia, especialmente las sanguinolentas cabezas del primer plano<sup>695</sup>, pero que parece descansar sobre todo en la interpretación política que se hace del hecho histórico.

La venganza del rey Ramiro, cuya novelesca vida, muy del gusto romántico, había popularizado un drama de García Gutiérrez estrenado en 1837, *El rey Monje* -que, por cierto, no incluye la escena de la campana- había tenido desde muy pronto un manifiesto significado político -claro ya en *La campana de Huesca, crónica del siglo XII*, novela histórica publicada por Antonio Cánovas del Castillo en 1854<sup>696</sup>-: la exaltación del poder monárquico. Exaltación del poder monárquico que para el liberalismo era sinónimo de la alianza Corona-burguesía y de la lucha contra los privilegios estamentales de la nobleza. Una especie de prefiguración medieval del régimen político construido por la burguesía decimonónica.

El cuadro de Casado prosigue esta interpretación del hecho histórico como una exaltación del poder del monarca frente a los nobles. Idea difusa, por otra parte, en un número significativo de cuadros de historia, y que, en este caso, dada la adscripción ideológica del autor, habría que relacionar fundamentalmente con el liberalismo moderado, pero que debió contar con un beneplácito bastante generalizado, como probaría la defensa que de la compra del cuadro hace Castelar<sup>697</sup>. Aunque él mismo no parecía estar muy convencido de que sus

<sup>687</sup> R.O. de 14 de julio de 1881.

<sup>688</sup> R.O. de 28 de enero de 1882. Actualmente en el Ayuntamiento de Huesca.

<sup>689</sup> Una muestra del impacto perdurable que el cuadro tuvo en el arte español del siglo XIX la tenemos en el hecho que todavía a finales de siglo un pintor, Federico Jiménez, presente en la Exposición Internacional de 1892 una parodia del cuadro de Casado en que los personajes históricos son sustituidos por aves.

<sup>690</sup> *La ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289.

<sup>691</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89.

<sup>692</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al nº XXXVIII.

<sup>693</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142.

<sup>694</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 84.

<sup>695</sup> Parece bastante probable que Casado intentase resarcirse del relativo fracaso con que se había saldado su última presencia en una Nacional, cuando *Los dos caudillos* fue acusado por la crítica de exceso de frialdad, con un cuadro mucho más sentimental, objetivo ampliamente conseguido.

<sup>696</sup> No sería ésta la única novela histórica inspirada en la vida del rey monje, el prolífico escritor de novelas históricas Fernández y González publica en 1850 *Obispo, casado y rey. Crónica de Aragón. Don Ramiro el Monje. Leyenda histórica*.

<sup>697</sup> Fue de hecho Castelar quien propuso en el Congreso su adquisición, siendo firmada la proposición de ley el 26 de octubre de 1881 por Emilio Castelar, Cánovas del Castillo, Cristino Martos, Carlos Navarro. Núñez de

correligionarios políticos, mayoritarios en la Cámara en ese momento, fuesen a votar a favor de la adquisición, por motivos más que ideológicos personales, más que debidos al cuadro debidos al pintor. Al menos eso parece deducirse de su discurso del 5 de diciembre de 1881:

en Cortes conservadoras (...) se votó la adquisición del cuadro de Pradilla (...) los liberales avanzados (...) solemos tener fama de que no gustamos de los grandes ideales(...). ¿Qué se diría si presentándose un cuadro de otro artista no menos eminente (...) estas Cortes liberales rechazaran la gloria de imitar en esto el precedente de aquellas Cortes Conservadoras? (...). ¿Necesito yo encarecer aquí los méritos del Sr. Casado? (...). El cuadro cuya adquisición proponemos, es uno de los grandes cuadros de historia que tenemos y es necesario que estos grandes cuadros de historia se protejan por los Estados<sup>698</sup>.

La crítica no hace sino insistir en esta interpretación político-ideológica. Ibáñez Abellán, tras mostrar hasta qué punto la historia puede ser falsa, resalta el hecho de que:

para el vulgo, don Ramiro es el rey que se emancipa; el rey probo y justiciero; el que desea gobernar por sí sólo y corta y extirpa el mal allí donde juzga que el mal exista<sup>699</sup>.

Todo un programa político el que aparece reflejado aquí so disculpa de una crítica de arte. Programa político no muy lejano de la demanda de un "cirujano de hierro" que un poco más tarde comenzarían a hacer los regeneracionistas. El mismo Ibáñez Abellán encuentra el cuadro bien resuelto:

sea falso o no falso el relato es cierto que pudo ocurrir tal y como el artista lo presenta (...) la composición es exacta, enérgica y valiente<sup>700</sup>.

No todas las críticas fueron, lógico con un artista como Casado del Alisal, tan favorables, pero las adversas se refieren fundamentalmente a la falta de verosimilitud histórica y no a la pertinencia del tema<sup>701</sup>, con algunas excepciones. Para Martínez de Velasco el tema carece de entidad:

¡Cuán grande habría sido el triunfo del ilustre artista si éste hubiese elegido por tema de su magnífico cuadro un hecho histórico de autenticidad indudable y de gloriosa grandeza en los anales patrios!<sup>702</sup>.

---

Arce, Víctor Balaguer y Ramón Rodríguez Correa (*Diario de las Sesiones de las Cortes-Congreso de los Diputados*, Apéndice duodécimo la nº 46, Legislatura 1881-1882, tomo III, Madrid, 1883).

<sup>698</sup> CASTELAR, F., *Discursos parlamentarios y políticos de la Restauración*, tomo II, Madrid, s.a., pp. 803-808.

<sup>699</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 25.

<sup>700</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

<sup>701</sup> Para un resumen de las críticas más significativas sobre el cuadro véase REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., pp. 111-115.

<sup>702</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid, IV", *La Ilustración Española e Iberoamericana*, 1881, nº XXIII, pp. 406-407.

Mientras que para Fernanflor, en una crítica mucho más política.:

El error de Casado (...) fue hacer un anacronismo, hacer una apología del poder real en pleno siglo XIX<sup>703</sup>.

También en esta línea de exaltación de un poder político fuerte y con el mismo trasfondo ideológico debe verse el *Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión*, llevado por Gómez Salvador a la Nacional de 1887<sup>704</sup>, que, a diferencia del anterior, pasó bastante desapercibido.

El rey Alfonso IV, además de ser incluido entre los legisladores de la Corona de Aragón en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, figurará también en un cuadro de historia, *Guillén de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero*, con el que Sala Francés tuvo -a pesar de su pequeño tamaño, para un cuadro de historia- un gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla de primera clase<sup>705</sup>, envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año 1878, donde por cierto pasó bastante desapercibido<sup>706</sup>, y reproducción en grabado por *La ilustración Española y Americana*<sup>707</sup>. Obra que habría que incluir en esa larga serie de cuadros empeñados en mostrar la existencia de una tradición democrática y antiabsolutista en la Edad Media española que, como se verá en su momento, tanto proliferaron en la pintura de historia decimonónica.

Un oscuro episodio, recogido por la *Crónica* de Muntaner en el capítulo CXXIV, de la guerra entre Pedro III y los Anjou será el origen de un cuadro<sup>708</sup> de Caba y Casamitjana, *La heroína de Peralada*, medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>709</sup> y compra por el Estado<sup>710</sup>, que, como muchas otras pinturas de historia, es una exaltación del espíritu de independencia de los españoles<sup>711</sup>.

<sup>703</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 350.

<sup>704</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>705</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>706</sup> Hay que tener en cuenta que ese año se expuso también el *Juana la Loca* de Pradilla, cuyo éxito eclipsó completamente el resto de la presencia española.

<sup>707</sup> *La ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 124.

<sup>708</sup> La referencia a Muntaner es del propio Catálogo.

<sup>709</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>710</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Audiencia Territorial de Barcelona por R.O. de 22 de enero de 1907. Depositado en el Ayuntamiento de Peralada, donde actualmente se encuentra, por O.M. de 3 de marzo de 1989.

<sup>711</sup> La guerra entre Pedro III y los Anjou dará también origen a otro cuadro aparentemente de temática bastante extraña de Manuel Ferrán, *Muerte de Felipe III de Francia*, que obtuvo una medalla de tercera clase en la Nacional de 1862, siendo adquirido ese mismo año para el Museo de Arte Moderno. La única razón para la aparición de un tema de estas características en la pintura de Historia española parece estribar en el hecho de que la muerte tuvo lugar cerca de Peralada.

El legendario suceso del encuentro del cadáver de Ramón Berenguer II, *cap d'estopa*, gracias a la ayuda de su halcón, será llevado al lienzo por Urgelles de Tovar en *Lo corch del comte*, expuesto en la Nacional de 1881<sup>712</sup>; mero pretexto para un paisaje con figuras.

Pero no es sólo la presencia de determinados temas lo que debe llamar la atención, las ausencias son también enormemente significativas. Todo el periodo fundacional de los primeros núcleos pirenaicos, el origen de las diferentes entidades políticas de la Iberia oriental queda, en la imagen de la pintura de historia, envuelto en la sombra. Un solo cuadro hará referencia a estos hechos históricos, el *Wilfredo el Velloso, primer conde independiente de Barcelona*<sup>713</sup> -representa el legendario suceso que daría origen a las barras aragonesas- con el que Béjar Novella obtuvo mención en la Nacional de 1895<sup>714</sup>, además de su reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>715</sup>. Cuadro ya muy tardío, en fechas en las que el castellanismo original aparece mucho más matizado, pero cuando este tipo de temas estaba ya completamente desfasado; y así lo entendió la crítica:

Es una agrupación de figuras sin asunto<sup>716</sup>.

El brillo de Covadonga, convertida en el acto fundacional de la nación española, eclipsó toda posible referencia a hechos históricos similares, que además podrían ser vistos como antitéticos con la simbología atribuida a la victoria de Pelayo

Por lo que se refiere a la Reconquista, la atención prestada por la pintura de historia a la Reconquista aragonesa sigue las mismas pautas que en el caso de Castilla, dentro de su menor número, siendo también uno de los asuntos de aparición más frecuente (véase cuadro nº 10). Aunque habría que tener en cuenta en este caso el hecho de que la mayoría de los cuadros sobre la Reconquista de tema aragonés lo son en realidad sobre Jaime I, uno de los personajes, como ya vimos, favoritos de los pintores de historia. De forma que la Reconquista aragonesa, uno de los hitos claves en la configuración de una identidad nacional española, queda reducida a las conquistas de Jaime I. Hasta tal punto es así que únicamente se pueden contabilizar tres cuadros sobre la Reconquista aragonesa que no se refieran al rey conquistador. Se trata del *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca*, encargo de Isabel II a Tomás Palos y por el que recibió 14.000 reales en 1855; *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de*

<sup>712</sup> Aunque no figura en el *Catálogo* son varios los críticos que hacen referencia al cuadro.

<sup>713</sup> Este conde inspiró también una novela histórica *Wilfredo el Velloso. Crónica catalana del siglo XI* de Barreras, publicada en Madrid en 1854.

<sup>714</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>715</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 519.

<sup>716</sup> CONTRERAS Y CAMARGO, E., "Bellas Artes. Notas de la Exposición", *El Resumen*, 7 de junio de 1895.

*Huesca*, también de Tomás Palos y también adquirido por Isabel II<sup>717</sup>, muestra al rey moribundo tomando juramento a sus dos hijos; y *Desastre de Fraga*, expuesto por García Martínez en la Nacional de 1858<sup>718</sup>, que representa:

el momento en que los caballeros rodean a D. Alfonso el Batallador, e intentan salvarle<sup>719</sup>.

Es también extrema hegemonía de lo castellano en la construcción de una cultura nacional. Sólo Ausias March y Raimundo Lulio logran figurar en este panteón imaginario del ser nacional, y ambos por motivos bastante ajenos a su significado cultural. El primero por sus relaciones con el príncipe de Viana, cuya desgraciada vida, llena de tintes románticos, le convertirá en uno de los favoritos de los pintores de Historia. A pesar de todo habrá que esperar hasta la Restauración para ver un Ausias March en una Exposición Nacional, se trata del *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana*, con el que Cebrián Mezquita obtuvo un cierto éxito en la Nacional de 1884 -medalla de tercera clase<sup>720</sup>, compra por el Estado<sup>721</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>722</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>723</sup>. Cuadro de marcado carácter anecdótico -la crítica censurará, prácticamente de forma unánime, la escasa importancia del tema- y en el que, en todo caso, la figura central es el príncipe y no el poeta:

éste [se refiere al príncipe] aparece sentado en rico lecho tallado, que cubren en parte cortinas amarillas.

A la derecha, echado sobre un almohadón, un hermoso perro. Ausias, sentado en un taburete, lee con entusiasmo y vivos ademanes<sup>724</sup>.

El segundo, porque su vida aventurera y fama de alquimista y nigromante le hacían especialmente atractivo para una cultura tan fascinada por lo esotérico como la romántica. A pesar de todo esto un solo cuadro inspirado en su vida llegará a figurar en las Exposiciones Nacionales<sup>725</sup>, *Lulio presentándose a los dominicos en Pisa, después de su*

<sup>717</sup> Pintado hacia 1857. Actualmente en el Ejército del Aire, Madrid.

<sup>718</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>719</sup> IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 19.

<sup>720</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>721</sup> En 2.000 pts., R.O. 1 de julio de 1885. Depositado Universidad de Santiago de Compostela, donde sigue actualmente, por R.O. 24 de abril de 1885.

<sup>722</sup> *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 8-9.

<sup>723</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 634.

<sup>724</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>725</sup> Esta escasa presencia de Raimundo Lulio en la pintura de historia decimonónica resulta todavía más sorprendente si tenemos en cuenta que, por el contrario, su presencia en las revistas decimonónicas es casi continua: "Biografía. Raimundo Lulio", *El Panorama*, II, 1839, pp. 25-26; "Raimundo Lulio", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 285; SALVA, J., "Raimundo Lulio", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 5-24; CASTRO, A. de, "Raimundo Lulio", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 15, 1861, p. 7; COSTANZO, S., "Raimundo Lulio", *El Museo de las Familias*, 1865, p. 226; CANALEJA, F., "Raimundo Lulio y Juan Manuel", *Revista de España*, tomo II, 1868; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F., "Las doctrinas

*naufragio* de Gabriel Juan Marroig en la de 1864<sup>726</sup>, obra por lo demás de carácter meramente anecdótico y que pasó completamente desapercibida.

Esta menor presencia de lo aragonés no debe hacer olvidar el hecho de que en la mitología nacional española decimonónica la historia aragonesa forma parte de pleno derecho de la historia nacional española, es sólo una cuestión de matices más que de apreciaciones taxativas. De hecho, y con todas las matizaciones a las que ya se ha hecho referencia anteriormente, lo aragonés ocupa un lugar de honor en el programa iconográfico ideado por Carlos Luis de Ribera para la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, cuya importancia simbólica es más que evidente. Uno de los cuatro cuadros que se desarrollan en el techo está dedicado a los legisladores medievales de la Corona de Aragón, donde aparecen: Jaime I el Conquistador, San Raimundo de Peñafort, Doña María (esposa de Alfonso V), Pedro IV el Ceremonioso, Juan Jiménez Cerdán (Justicia Mayor de Aragón), D. Vidal de Canellas (recopilador de los Fueros de Aragón), Íñigo Arista (como fundador de la monarquía aragonesa) y Ramón Berenguer (compilador de los *Usajes*).

Se podría incluir, por último, como de tema aragonés un extraño cuadro llevado por Ferrán Bayona a la Nacional de 1862, *Muerte de Felipe III de Francia* -representa el momento en que el rey moribundo bendice a su hijo-, y cuyo único motivo para figurar en un cuadro de historia español debió de ser que el suceso había tenido lugar en un pueblo de la Cataluña española, Peralada. Cuadro que, curiosamente, tuvo un cierto éxito: medalla de tercera clase<sup>727</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>728</sup>.

### 3.3.2.1. LANUZA.

El conflicto entre Felipe II y el Justicia Mayor de Aragón, Lanuza, aunque ya al margen de lo medieval, dará origen a un amplio ciclo temático, cuyo carácter antiabsolutista y de reivindicación de una tradición de lucha por la libertad es evidente, y que, por lo tanto, se ha incluido en el contexto más amplio de la invención de un pasado democrático, pero en el que

---

del doctor iluminado. Raimundo Lulio". *Revista de España*, tomo XVI, 1870; "La conversió de Ramón Lul", *La Ilustració Catalana*, 1880-1881, p. 222; MENÉNDEZ PELAYO, M., "Ramón Lul", *La Ilustració Catalana*, 1884, p. 318, 334, 350 y 366;...

<sup>726</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>727</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>728</sup> En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife por R.O. de 29 de noviembre de 1900. Depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, donde sigue actualmente, por R.O. de 25 de septiembre de 1911.

tampoco se debe desdeñar lo que puede tener de reivindicación aragonesista. Un poco a la manera de lo que ocurrió con la guerra de las Comunidades en Castilla.

En todo caso, para la opinión pública decimonónica, no cabe ninguna duda ni sobre su carácter aragonés, ni sobre su inclusión en una tradición democrática nacional; un ejemplo más de la larga lucha mantenida por los españoles contra el absolutismo monárquico. La literatura se ocupa del tema desde muy pronto -el duque de Rivas publica su *Lanuza* en 1822<sup>729</sup>-, lo mismo ocurrirá con la prensa, donde los artículos sobre Lanuza en particular, o la pérdida de los fueros en general, son constantes<sup>730</sup>.

Por lo que se refiere a la pintura, es curioso comprobar que, a pesar de merecer frecuentemente la atención de los pintores, no ocurre lo mismo ni con los jurados -son muy pocas las obras sobre este tema premiadas-, ni con el Estado -lo mismo que en el caso anterior el número de las que pasan a las colecciones estatales es muy reducido-.

El primer cuadro sobre Lanuza data de 1858, año en que Carlos Larraz presenta a la Exposición Nacional una *Prisión de Lanuza*, premiado con mención de primera medalla<sup>731</sup> y adquirido por el Estado<sup>732</sup>.

Marcelino de Unceta, presenta a la de 1862 *Don Juan de Lanuza auxiliado en la capilla por los frailes agustinos y los padres de la Compañía de Jesús*<sup>733</sup>, que, prueba del carácter localista que se atribuía al hecho, se expondrá posteriormente en la Exposición Aragonesa de 1868.

En la Exposición Nacional de 1864 Manuel Ferrán recibe medalla de segunda clase con *Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de*

<sup>729</sup> Ya en años posteriores habría que incluir obras como *Doña Blanca de Lanuza. Recuerdos de la Corte de Felipe II. Novela histórica* de Feijóo de Mendoza, Madrid, 1869;...

<sup>730</sup> "Recuerdos históricos. Lanuza", *Semanario Pintoresco Español*, 81, 1841, pp. 82-85; CAMPILLO, N., "La Muerte de Lanuza", *Almanaque de la Ilustración*, 1878, p. 109; LASSA Y CUSSEME, J., "Fin de los fueros de Aragón", *El Periódico ilustrado*, 1866, pp. 102-103; OLÓZAGA, S. de, "Caída de la Constitución aragonesa", *La América. Crónica hispano-americana*, 7, 1865, p. 6; 8, p. 8; y 9, p. 6;...

<sup>731</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>732</sup> En 14.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>733</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Ayuntamiento de Zaragoza.



*Zaragoza en 1591*<sup>734</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>735</sup> y adquirido por el Estado<sup>736</sup>.

A la de 1871 concurren dos obras sobre el tema: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor* de Ramón Elorriaga<sup>737</sup>; y *La sentencia de Lanuza* de Nicasio Serret y Comín<sup>738</sup>.

Y una 1876, *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza* de Vicente Barneto<sup>739</sup>, también con escaso éxito, que cierra el ciclo.

### 3.3.3. OTROS CUADROS DE TEMA MEDIEVAL.

Al igual que ocurre en otros periodos históricos hay una pequeña representación de cuadros de historia de temática no española que, aunque numéricamente no demasiado representativos, son interesantes en la medida en que muestran un cierto entronque con una cultura común europea, ya que todos ellos sin excepción se remiten a sucesos de la historia de Europa.

Por lo que respecta a los cuadros de tema medieval la polarización es extrema: la mayoría de los cuadros se refieren, bien a la imagen de una Edad Media cristiana, bien a la obra de Dante, hito central de la percepción cultural romántica.

El primer cuadro de asunto medieval no español es *La aparición de dos ángeles a Godofredo de Buillón*, presentado por Federico de Madrazo a la Exposición de la Academia de 1839, al que, desde la perspectiva ideológica que aquí nos interesa, se debe considerar un cuadro español con muchos matices, ya que responde a un encargo del gobierno francés para la proyectada sala de las cruzadas y, como tal, respondería a motivos ideológicos completamente ajenos a los aquí analizados. Sólo como una pequeña anotación: resaltar la importancia de las Cruzadas en la mitología nacional francesa, de lo que este cuadro es un mero ejemplo, y que

---

<sup>734</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>735</sup> *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 101.

<sup>736</sup> En 12.000 reales. R.O. de 24 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de noviembre de 1866. Actualmente en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>737</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>738</sup> *Ibidem*.

<sup>739</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

alimentará toda una retórica sobre las responsabilidades históricas francesas en Oriente Medio presente incluso en la prensa francesa actual.

El cuadro de Madrazo, que ya había sido expuesto anteriormente en París, tuvo, a partir de su paso por la Exposición de la Academia, un cierto éxito -fue reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>740</sup> y adquirido por la Corona en 1847<sup>741</sup>-, en un momento en que los cuadros de historia no eran todavía muy frecuentes. Llegó incluso a ser habitual que los críticos trajesen a colación su existencia para justificar el lugar de Federico de Madrazo entre los cultivadores de la gran pintura, la pintura de historia, algo difícil de defender en el caso del segundo de la saga de los Madrazo, prácticamente un especialista en el, para el siglo XIX, género menor del retrato:

Verdad es que ninguno de los dos [se refiere a Federico de Madrazo y a Carlos Luis de Ribera] ha presentado cuadro histórico alguno; pero ¿quién no recuerda en los retratos expuestos por uno y otro, a los consumados autores de *Godofredo* y de las *Marías*, del *Origen de los Girones* y de las admirables bóvedas del Congreso de los Diputados?<sup>742</sup>

La crítica posterior será menos benévola y así Ceferino Araujo escribirá, de forma retrospectiva en 1896, que:

El Godofredo está pintado como lo hacían en Francia algunos románticos, ni los más ni los mejores<sup>743</sup>.

Años más tarde, Exposición de la Academia de 1850, Genaro Pérez Villaamil retomará el tema de las cruzadas con *La entrada de los cruzados en Jerusalén*; cuadro, como todos los de este autor, de inclusión problemática dentro del género histórico ya que el hecho histórico, con figuras a escala muy reducida, pasa casi siempre desapercibido. Pero, en este caso, según opinión de la crítica contemporánea, parece amoldarse más a las convenciones del género:

aparece pintado con ciertas preteusiones de cuadro histórico<sup>744</sup>.

<sup>740</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1839. 20, p. 153.

<sup>741</sup> Por Francisco de Asís.

<sup>742</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 550.

<sup>743</sup> *El Día*, 5 de julio de 1896. Citado por PARDO CANALÍS, E., "Textos: La exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo, edición y notas de", *Revista de Ideas Estéticas*, 124, pp. 333-355. Recoge los artículos publicados bajo el título de "Revista artística retrospectiva" en *El Día*, los días 29 de junio, 5 de julio, 19 de julio, y 20 de julio de 1896.

<sup>744</sup> VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 de octubre de 1850.

Aunque no propiamente un cuadro de historia, se trata de un asunto habitual en la pintura religiosa anterior, cabría incluir aquí el *Santa Isabel dando limosna a los pobres*, llevado por Isidoro Lozano a la Exposición de la Academia de 1849.

Al margen de Madrazo y Villaamil, y el pseudo-cuadro de historia de Lozano, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrarnos con los primeros cuadros de tema foráneo. Las referencias a una tradición común, europea y cristiana, se continúan con *Santa Isabel curando a los leprosos*, otra vez a medio camino entre la pintura religiosa y la de historia, pintado por Luis de Madrazo y Kuntz en 1859, adquirido por la Corona<sup>745</sup>; *San Ricardo, rey de Inglaterra, en el momento de bajar las gradas del trono, que acababa de renunciar para dirigirse a tierra Santa y retirarse a un claustro*, expuesto por José Othon en la Nacional de 1862<sup>746</sup>; *Traslación de San Francisco de Asís* de Mercadé y Fábregas, que obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1866 -ya previamente había recibido primera medalla en la Exposición de París de 1866-: medalla primera clase<sup>747</sup>, compra por el Estado<sup>748</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>749</sup> y *La Ilustración de España*<sup>750</sup>, representa:

la Traslación de San Francisco de Asís en el momento en que el cadáver del Santo es introducido en la iglesia de San Damián, donde Santa Clara, en unión de las monjas se aproxima al santo cuerpo y le besan las manos con santa devoción y ternura<sup>751</sup>;

*San Francisco de Asís después de la impresión de las llagas* de Julio Cebrián Mezquita, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881<sup>752</sup> y compra por el Estado<sup>753</sup>; y *Visión de San Francisco de Asís* de Oliver Aznar, Nacional de 1890<sup>754</sup>, que representa al santo,

en su celda, reclinado sobre el duro asiento, apoyada la espalda en la pared, hacía un rincón, en postura incómoda, que casi hace aparecer doblada la figura: su rostro indica que no se cuida de las molestias que pueda sufrir el cuerpo: los ojos húmedos en piadoso llanto, la boca entreabierta, acusan el éxtasis que se ha enseñoreado de su alma. A la derecha, por entre los hierros cruzados de una reja, y medio envueltos en resplandores celestiales, han penetrado varios ángeles que tienen diversos instrumentos<sup>755</sup>.

<sup>745</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870

<sup>746</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>747</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>748</sup> En 4.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Actualmente en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>749</sup> *El Museo Universal*, 1867, p. 108.

<sup>750</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

<sup>751</sup> F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

<sup>752</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>753</sup> En 2.500 pts., R.O. de 2 de noviembre de 1881.

<sup>754</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>755</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

Éstos dos últimos, cuadros más de pintura religiosa que de historia.

Pero el asunto estrella de los cuadros de temática medieval no española es, sin ninguna duda, Dante y su *Divina Comedia*, que contaba con importantes antecedentes en la pintura europea de primeros de siglo - entre otros, *Francesca de Rímimi y Paolo Malatesta* de Ingres, 1819; y *Dante y Virgilio* de Delacroix, 1821-. En España el primer cuadro inspirado en la obra de Dante data de 1860, en cuya Exposición Nacional pudieron verse el *Semíramis en el infierno de Dante* de Casado del Alisal<sup>756</sup>, adquirido por la Corona<sup>757</sup>; y *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia, mención de medalla de primera clase<sup>758</sup>.

A partir de aquí los cuadros en torno al escritor florentino se suceden: *El Dante* de Suñol, Nacional de 1864<sup>759</sup>, adquirido por el Estado ese mismo año para el Museo de Arte Moderno; *Paolo y Francesca de Rímimi* de Francisco de Paula Díaz Carreño, medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>760</sup> y compra por el Estado<sup>761</sup>; *Dante* de Dióscoro de la Puebla, misma Nacional<sup>762</sup>; *Paolo y Francesca* de Antonio Gisbert Pérez, Nacional de 1871<sup>763</sup>; *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!* de Joaquín Espalter y Rull, Nacional de 1876; *Infierno de Dante* de Cecilio Pla y Gallardo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884<sup>764</sup>, compra por el Estado<sup>765</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>766</sup>; *El Infierno* -ni qué decir tiene que el Infierno, así con mayúsculas sólo puede ser el de Dante- de Joaquín Araujo Ruano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>767</sup>; *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca* de Cándido Durán de Cottes, Nacional de 1890<sup>768</sup>; y *El Aqueronte (Infierno de Dante)* de Félix Resurrección Hidalgo,

<sup>756</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>757</sup> Figura en el *Inventario* de las pinturas del Palacio Real de 1870

<sup>758</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>759</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>760</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>761</sup> En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Santa Cruz de Tenerife, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

<sup>762</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>763</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>764</sup> Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>765</sup> En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>766</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 669.

<sup>767</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>768</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

condecoración en la Exposición Internacional de 1892<sup>769</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>770</sup>.

También relacionado con la cultura medieval italiana, aunque no con Dante, *Giotto* y *Cimabue* de Vicente Sabater y Puchades, Nacional de 1866<sup>771</sup>.

Y, por último, también referido a Italia, aunque en este caso no a su cultura, *Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma* de Luis Romea Avendaño, un cuadro de temática extraña -la figura de Nicolás Gabrino de Rienzi, el fogoso orador romano que se sublevó en el siglo XIV contra la tiranía ejercida por los nobles en la ciudad pontificia, resultaba completamente ajena al público español-, relacionado, sin duda, no tanto con el personaje histórico, como con la novela de igual título de Bulwer Lytton y la ópera sobre el mismo tema de Wagner. El cuadro, expuesto en la Nacional de 1887<sup>772</sup>, tuvo un relativo éxito: mención por ampliación del jurado<sup>773</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>774</sup>.

La historia de Portugal proporciona a la pintura de historia medieval argumento para un pequeño número de cuadros que resulta difícil de distinguir de los de temática estrictamente española. Esto es especialmente claro en el caso de Inés de Castro, "española", aunque reina de Portugal, cuya truculenta historia, en las que las concomitancias estéticas e ideológicas con la de Juana la Loca son obvias, será llevada a la pintura de historia en dos ocasiones. El asunto había atraído, como no podía ser menos, la atención de artistas y literatos desde muy pronto. Camoens le había dedicado ya unas estrofas en *Os Lusíadas*, en el siglo XVII Vélez de Guevara se había inspirado en él para su drama *Reinar después de morir*<sup>775</sup>... Ya en el siglo XIX, la cultura romántica le va a dedicar hasta una ópera, *Inés de Castro*, estrenada por Persiani en Madrid en 1837.

En pintura su aparición será más tardía, 1867, y no con demasiado éxito en este primer momento: *Reinar después de morir, o coronación de doña Inés de Castro*, expuesto por Alejandro Grau en la Nacional de 1867<sup>776</sup> pasó completamente desapercibido.

---

<sup>769</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>770</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 92.

<sup>771</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>772</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>773</sup> R. O. de 22 de junio de 1887.

<sup>774</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601.

<sup>775</sup> Drama que todavía seguía representándose en los teatros de Madrid a finales del siglo XVIII.

<sup>776</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

Hay que esperar hasta la Nacional de 1887 para encontramos con el gran cuadro sobre el tema, *Reinar después de morir. Doña Inés de Castro* de Salvador Martínez Cubells, cuyo éxito fue espectacular -medalla de primera clase<sup>777</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>778</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>779</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>780</sup> y *Blanco y Negro*<sup>781</sup>-. Lienzo que consiguió, posiblemente gracias a su truculencia -representaba a los monarcas sentados en el trono, ella con sus despojos apenas cubiertos por un velo, con la corte rindiendo pleitesía al cadáver-, convertirse en la imagen real del hecho histórico.

El mismo carácter español se le puede atribuir a la historia de Leonor Téllez, muerta en prisión, encerrada por su yerno Juan I de Castilla, y que inspirará dos cuadros de historia, obra los dos de Manuel Ángel: *Doña Leonor Tellez, reina de Portugal, prisionera en el convento de Tordesillas*, Nacional de 1881<sup>782</sup>, y *Doña Leonor Téllez*, Nacional de 1884<sup>783</sup>.

### 3.4. LOS REYES CATÓLICOS.

El periodo histórico definido por la presencia de estos monarcas en el trono español ocupa un lugar central en esta genealogía imaginaria de la nación. El ser nacional, que se había forjado a lo largo de los oscuros tiempos medievales, o, incluso, más atrás en la larga noche de los tiempos, conseguía al fin su destino histórico: configurarse como una unidad política.

La unión dinástica de las coronas de Aragón y Castilla, junto con la posterior conquista de Granada y la anexión de Navarra, cerraba el largo paréntesis iniciado con el fin de la monarquía visigótica y hacía retornar la historia a su cauce natural. Por si esto fuese poco, la recién recobrada unidad -y hay que hacer hincapié en el hecho de que siempre se habla de la unidad nacional como algo perdido que se vuelve a recuperar- era también el punto de partida de uno de

<sup>777</sup> Por mayoría, faltaron dos votos para la unanimidad. R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>778</sup> En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en la Universidad de Valladolid por R.O. 23 de diciembre de 1933, fue destruido durante la Guerra Civil.

<sup>779</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 365.

<sup>780</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 564.

<sup>781</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 332 (fotografía).

<sup>782</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>783</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

esos momentos de esplendor que, en la mitología romántica, definían el espíritu de una raza<sup>784</sup> y de un pueblo. Los Reyes Católicos marcaban el inicio de la hegemonía de España y lo español en Europa y América.

Los Reyes Católicos representan en el imaginario decimonónico las tres claves en torno a las cuales se articula la identidad nacional española: la unidad territorial de la península -aunque no consiguen incorporar a Portugal echan las bases para la posterior anexión por Felipe II-, el cristianismo y la expansión imperial.

Un buen resumen de lo que la monarquía de los Reyes Católicos significó para el siglo XIX lo tenemos en lo escrito por Pi y Margall en su *Historia de la Pintura Española*:

El siglo XV ha sido, para toda Europa, una de las más grandes épocas. Para nuestra España ha sido el término de una lucha de siete siglos; la muerte de una aristocracia turbulenta; el principio de una era de conquistas; el desarrollo de un sentimiento de nacionalidad casi desconocido; la infancia de nuestra literatura dramática; la transición de nuestro idioma a su periodo de virilidad; el verdadero arranque de la ciencia y la poesía; el tiempo de la originalidad; el apogeo de nuestra mayor fortuna y sólida grandeza. En él fue cuando pasamos del estado de aislamiento al estado de sociedad, del feudalismo a la monarquía, del caos a la organización, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida; en él fue cuando dimos expansión a nuestras facultades; en él fue cuando cruzamos los mares y descubrimos un mundo, nos pusimos en comunicación con Europa y preparamos los ejércitos que habían de humillar a Francia y conquistar Italia, dimos libre vuelo a la imaginación y abrimos a la literatura caminos en que habían de seguirnos más tarde las demás naciones. No hay para nosotros un siglo más brillante en la historia; empezó con años de desventura, pero acabó con días esplendorosos y brillantes (...). Doña Isabel, ya casada con D. Fernando de Aragón, sube finalmente al trono. Sublévase la nobleza y muerde el polvo de las batallas que provoca; declárase la guerra a los moros y se los arroja de las murallas de Granada; se arma un buque para Colón y se conquista el Nuevo Mundo. La monarquía principia en aquellos tiempos fecunda, absorbe todos los poderes y recobra su vigor perdido; el pueblo une su destino con el de los reyes y adquiere garantías más sólidas para los derechos que ha sabido conquistar lentamente con la punta de la espada. La industria multiplica sus fuerzas; el comercio ensancha sus fronteras; el oro recién venido de América anima nuestros puertos, poniéndonos en contacto con todos los pueblos europeos. El amor a la antigüedad crece; la ciencia se difunde; el sabio halla entrada en el palacio de los reyes. La literatura levanta su voz, y existen ya cronistas que van consignando los sucesos, poetas que saben pronunciar sentidas palabras sobre el sepulcro de los héroes. El lenguaje está muy adelantado; la esfera del sentimiento es muy extensa; todo está ya lanzado en la vía del progreso<sup>785</sup>.

Prueba de que esta imagen de la monarquía de los Reyes Católicos era ampliamente compartidas por las clases cultivadas del país la tenemos en una crítica aparecida en el periódico *La Época*, por lo tanto con un carácter más popular que el libro de Pi y Margall, uno pocos años más tarde, con motivo de la exposición de *El testamento de Isabel la Católica* de Rosales, crítica en la que se usan prácticamente los mismo términos para referirse a este periodo histórico:

<sup>784</sup> El uso del término raza como sinónimo de nación y de pueblo es constante en el siglo XIX, lo mismo que la creencia en una interpretación racial de la historia.

<sup>785</sup> PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, Madrid, o. cit., pp. 69-70.

Este artista, Sr. D. Eduardo Rosales, que ha expuesto tres obras, ha tenido la feliz inspiración de buscar para asunto de la principal y verdaderamente importante, uno de la más memorable época de nuestra historia nacional; los últimos días de Isabel la Católica y el acto de su testamento.

En el amor profundo que profeso a las grandezas de la historia patria, la época de los Reyes Católicos, aquella época en que la nación se constituye y forma, se civiliza e instruye, se extiende y prospera, aquella época en que se crea y acumula el caudaloso tesoro de genio y de valor, de políticos y de soldados, de sangre y de riqueza que luego han de gastar sin freno los monarcas austríacos, saciándose de fama y de gloria en breve tiempo para precipitarse con su pueblo en una vergonzosa prostración y ruina, aquella época se lleva lo más vivo y ardiente de mi afecto<sup>786</sup>.

nótese de paso la explícita oposición entre la época de los Reyes Católicos: el esplendor, y la de los Austrias: la ruina y la decadencia.

En la pintura de historia, la importancia otorgada a este periodo queda claramente de manifiesto en el hecho de que nos da el índice de correlación más alto de todos los considerados (véase cuadro nº 1). A esto hay que añadir el hecho de que tanto Isabel la Católica como Fernando el Católico figuran en el techo del hemiciclo de las Cortes -él como autor de las *Leyes de Toro*, y ella en gesto de instar al aragonés a que incluya dentro de estas el *Ordenamiento de Alcalá*- y de que el *Parnaso de los grandes hombres de España* de Juan Antonio de Ribera incluye a dos personajes de esta época -Cisneros y el Gran Capitán- entre las cuatro figuras que rodean la alegoría de España.

Hay, por lo que se refiere a la iconografía de los Reyes Católicos, algunos aspectos de tipo general interesantes. Especialmente el hecho de que las representaciones de Isabel sean bastante más numerosas que las de Fernando (véase cuadro nº 12), a pesar de la interpretación oficial de su reinado como una sola corona, el célebre "tanto monta" de la heráldica de la época. En esta predilección por la figura de la reina debió de influir, durante el periodo isabelino, la homonimia entre ambas soberanas y el que ambas fuesen las dos únicas mujeres reinas de la historia de la nación. Como escribe Cruzada Villaamil, comentando la Exposición de 1864:

Tanto moler los huesos a una sola Reina en cuadros y en comedias, dióme en que pensar; pero cuando recordé que es hoy una Isabel la sucesora del trono de la otra, y que protege las artes como no hay ejemplo, me expliqué el caso; y vi bien claro que, como hoy no encargan nada aquellos reverendos, a quien nosotros servíamos, los artistas ofrecen a la actual soberana la vida de su antepasada en forma de memorial pintado<sup>787</sup>.

La asociación entre ambas soberanas fue un lugar común durante todo el periodo isabelino. Ya en la Exposición de la Academia de 1838 pudo verse un cuadro de Vicente López titulado *Isabel I guiando al templo de la gloria a su nieta Isabel II*. Identificación

<sup>786</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

<sup>787</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, o. cit.



que culminaría con la publicación en París, en 1858, de un libro titulado *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*, en el que la vida de la una aparece como el reflejo de la de la otra: nombre, acceso al trono oscuro pero legítimo, matrimonio con un primo español..., incluyendo asociaciones tan peregrinas como el Descubrimiento de América y la construcción del ferrocarril -por lo que ambos tienen de descubrimiento de nuevas tierras<sup>788</sup>-.

Estos paralelismos llegan, en lo que se refiere a la pintura de historia, a que dos cuadros sobre ambas reinas -*Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Valldeperas, 1860, el de Isabel I, y *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad* de José Roldán, 1862, el de Isabel II- repitan prácticamente el mismo esquema, el uno como calco del otro.

Ocurre, sin embargo, que esta predilección se mantiene más allá de la época isabelina, por lo que cabe suponer que debieron de influir otros factores; entre ellos, el sesgo castellanista de la construcción nacional al que se ha hecho referencia en otras ocasiones.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	11	13	11	15	6	4	15
1808-1833	7	8					
1834-1854	25	30					25
1855-1867	14	20	16	2	16	8	26
1868-1874	5	4	13	0	20	100	15
1875-1895	8	4	5	14	0	0	11

**Cuadro nº II.** Cuadros sobre la época de los Reyes Católicos. Las cifras indican el % sobre el total de cuadros de pintura de historia en cada apartado y periodo cronológico.

Por lo que se refiere a su evolución temporal, el momento de máximo auge corresponde al período isabelino, especialmente durante la primera década, cuando esta preferencia por los monarcas católicos en general e Isabel en particular convierte a aquella monarquía en el punto de referencia histórico central para los españoles. Preferencia a la que no debió de ser ajena, como ya se ha dicho anteriormente, la homonimia de la reina Católica y la reinante en ese momento. Prueba de esto último sería la mayoritaria presencia de cuadros sobre Isabel la Católica en la década de 1834-1854, cuando la pintura de historia depende todavía, de manera casi exclusiva,

<sup>788</sup> GÜELI Y RENTE, J., *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel y doña Isabel II*, París, 1858.

de los encargos de la Corona, y ésta se encuentra inmersa en una dura lucha por la afirmación de la legitimidad dinástica de la nueva heredera, lucha en la que el paralelismo establecido entre las dos Isabeles, especialmente sus dificultades de acceso al trono y, se esperaba, su glorioso reinado, es utilizada como arma propagandística contra los que se oponen a la entronización como reina de España de la hija de Fernando VII. En los demás periodos la presencia de esta época es mucho menos marcada, con un claro descenso, tanto en el porcentaje de obras presentadas, como en los de premiadas y adquiridas por el Estado. Descenso especialmente marcado durante el sexenio revolucionario, en el que el rechazo de este periodo histórico, a juzgar por los datos, parece bastante claro. Aunque lo que resulta más llamativo es el mantenimiento de este tono bajo durante la Restauración, teniendo en cuenta el carácter moderado y conservador del periodo.

La presencia de los Reyes Católicos en la pintura de historia se articula en una serie de hechos de importancia desigual, de los cuales sólo unos pocos van a repetirse una y otra vez (véase cuadro nº 12), en función de un argumento ideológico que trasciende ampliamente la importancia histórica de los propios monarcas. Lo mismo que en los demás periodos me limitaré aquí a una mera enumeración de obras sobre la época, que serán analizadas más detalladamente, salvo algunas excepciones<sup>789</sup>, en el contexto político-ideológico global de la edificación de una identidad nacional.

La Guerra de Granada, símbolo de la unidad nacional, y el descubrimiento de América, símbolo del destino imperial de la nación, son los dos episodios más repetidos de toda la pintura de historia española, convertidos así en santo y seña de la identidad nacional. Como escribe el pintor José Galofre en 1857, pidiendo un mejor lugar para su cuadro *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* a la sazón en el Palacio Real:

Representa los dos hechos más grandes de nuestra historia, o sea, la Rendición de Granada y la inmediata marcha de Colón en busca de un nuevo continente. Bien merece el asunto que esté siempre a la vista, y los restos de los Reyes Católicos que están en Granada, así como los de Colón que están en Valladolid, en su mudo silencio agradecerán a V.M. este recuerdo<sup>790</sup>.

El descubrimiento de América es, junto con la Guerra de Granada, el gran episodio que identifica el reinado de los Reyes Católicos, suponiendo entre ambos más del 50% de los cuadros sobre este periodo (ver cuadro nº 12). La identificación de la nación española como una nación imperial, cuya gran gesta habría sido el descubrimiento y posterior conquista de

<sup>789</sup> Bien porque no se incluyan en alguno de los grupos de significado prefijados, bien porque lo que destaque sea justamente el que representen hechos de este periodo.

<sup>790</sup> Citado por REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 253

América, explica esta predilección, que convierte los hechos colombinos en obra de la nación española y que tanta retórica ha seguido alimentando hasta nuestros días.

La presencia de la gesta colombina en los diferentes medios de comunicación y expresión artística es continua -revistas<sup>791</sup>, óperas<sup>792</sup>, libros de historia<sup>793</sup>, obras literarias<sup>794</sup>...-, lo mismo ocurrirá en la pintura, donde los cuadros sobre la aventura de Colón, al margen de la inclusión de la figura del descubridor entre los que rodean el trono de Isabel II en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, se suceden una y otra vez. Los primeros cuadros de tema colombiano son anteriores al nacimiento de las Exposiciones Nacionales de pintura: *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo* de Valentín Carderera, Exposición de la Academia de 1835; *Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el convento de La Rábida* de Esquivel y Suárez, Exposición de la Academia de 1845; *Cristóbal Colón en el acto de descubrir tierra* de García Ibáñez, Exposición de la Academia de 1849; *Colón ante los Reyes Católicos* de Lino García, adquirido por la Corona en 1852<sup>795</sup>; *La primera entrevista de Colón con los indios*, encargo de Francisco de Asís a Joaquín Espalter y Rull en 1853<sup>796</sup>; *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* de José Galofre<sup>797</sup>, encargo de Isabel II que pagó por él 12.000 reales en 1854, expuesto en la Universal de París de 1855; y, también encargo de Isabel II, que pagó por él 70.000 reales en 1853<sup>798</sup>, y también llevado a la Exposición Universal de París de 1855, *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real*

<sup>791</sup> "Descubrimiento de América", *Semanario Pintoresco Español*, 54, 1837; "Descubrimiento del Nuevo Mundo", *Semanario Pintoresco Español*, 1, 1845, incluye un grabado del desembarco de Colón; ARIAS DE MIRANDA, J., "Sobre a quién se debe el descubrimiento del nuevo continente", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; "Cristóbal Colón en la Universidad de Salamanca", *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1844, pp. 153-154, incluye un grabado del cuadro de Colón presentado a la exposición de París de 1843; CAMPILLO, N., "(1491) La última noche de diciembre. Colón", *El Museo Universal*, XIII, 1869, pp. 70 y 79; MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Homenaje a Colón", *La Ilustración Española y Americana* I, 1869, p. 21; FERNÁNDEZ DURO, C., "Aniversario de la salida de Colón del puerto de Palos, en busca de las Indias", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, p. 53; "Biografía. Cristóbal Colón", *El Panorama*, I, 1839, pp. 161-165; "Cristóbal Colón", *La Semana*, 1857, pp. 103-104; FERRER DE COUTO, J., "Colón y Alonso Sánchez. Cuestiones críticas sobre el descubrimiento del hemisferio occidental, y de la administración española en sus provincias del Nuevo Mundo", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 13, 1857, p. 8; ...

<sup>792</sup> El *Cristóforo Colón* de Carnicer es de 1831.

<sup>793</sup> CAMPE, J.H., *Historia del descubrimiento y conquista de América*, Madrid, 1845.

<sup>794</sup> PUSALGAS GUERRIS, I., *El sacerdote blanco o la familia de uno de los últimos caciques de Cuba*, Barcelona, 1839; COOPER, J.F., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1852; ORELLANA, F.J., *Cristóbal Colón*, Barcelona, 1858; CAMPOAMOR, R. de, *Colón*, Valencia, 1853; NOMBELA Y TABARES, J., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1867;...

<sup>795</sup> Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

<sup>796</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>797</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>798</sup> R.O. de 15 de marzo de 1853.

*no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas*, pintado por Francisco de Mendoza hacia 1855<sup>799</sup>.

Con la creación de las Exposiciones Nacionales de pintura la presencia del Descubrimiento se hace todavía mayor, siendo rara la Nacional que no contó con su correspondiente de Colón. En la de 1856 pudieron verse *La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo* de Antonio Brugada<sup>800</sup>, adquirido por la Corona<sup>801</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>802</sup>; y *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* de Eduardo Cano de la Peña, éste, que tuvo un gran éxito - medalla de primera clase<sup>803</sup>, compra para el Museo de Arte Moderno<sup>804</sup> y reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*<sup>805</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>806</sup>-, representa a Colón

conferenciando con el padre Marchena y algunos pilotos del puerto de Palos, sobre el convencimiento que tiene que el camino más corto para ir a la India está hacia la parte de Occidente que señala con la mano<sup>807</sup>.

En la de 1858, *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona* de Francisco García Ibáñez, mención de medalla de primera clase<sup>808</sup> y compra por el Estado<sup>809</sup>; y *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de la Rábida* de Benito Mercadé y Fábregas, mención de medalla de segunda clase<sup>810</sup> y compra por el Estado<sup>811</sup>.

En la de 1862, *Colón conducido a España con grillos y esposas* de Jover Casanova<sup>812</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>813</sup>; y *Primer desembarco de Colón en América* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, medalla de primera clase<sup>814</sup>.

<sup>799</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>800</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>801</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>802</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, pp. 285.

<sup>803</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>804</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856, 20.000 reales. Pasó al Palacio del Senado de Madrid, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>805</sup> *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, entrega 11.

<sup>806</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

<sup>807</sup> EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

<sup>808</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>809</sup> En 6.000 reales, R.O. de 4 de febrero de 1859. Actualmente en el Museo del Ejército de Madrid.

<sup>810</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>811</sup> En 4.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Gerona, actual Museu d'Art, por R.O. de 21 de septiembre de 1876.

<sup>812</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>813</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 639.

<sup>814</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

compra por el Estado<sup>815</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>816</sup> y *Blanco y Negro*<sup>817</sup>, representa el momento en que Colón toma posesión, en nombre de la Corona de Castilla, de las tierras recién descubiertas:

Es la hora primera de la mañana y la luz del claro Oriente de los trópicos alumbraba la escena. Colón ha desembarcado en una tierra cubierta de espléndida y robusta vegetación, tal como apareció al rayar el alba a los tripulantes de la Pinta; el primer movimiento de los agradecidos marinos al pisar la tierra deseada fue el humillarse y besar el suelo, cuya acción imitaron los que seguían. No cabía en las condiciones artísticas este momento primero del desembarco, y el señor Puebla ha representado al héroe poco después, cuando desnudando la espada y empuñando el estandarte real toma posesión del país en nombre de los Reyes Católicos (...) detrás de Colón y a su izquierda, acuden los marineros saltando de las barcas (...) a la derecha de Colón, en segundo término, ha puesto el Sr. Puebla un grupo de robustos y vigorosos árboles, entre cuyos troncos se ocultan algunos indígenas; otros en actitudes que parecen indicar el asombro y la sorpresa, a la vez que la sencillez primitiva de sus costumbres y estado salvaje (...) contemplando absortos a los desconocidos extranjeros. Un religioso de pie (...) con un crucifijo en la mano izquierda, tiende hacia ellos las manos en acción de dirigirles la palabra divina<sup>818</sup>;

En la de 1864 *Últimos momentos de Colón* de José María Domenech<sup>819</sup>; *Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el descubrimiento de un Nuevo Mundo* de Luis Jiménez Aranda, mención ordinaria<sup>820</sup>; y *Muerte de Cristóbal Colón* de Francisco Ortego<sup>821</sup>, mención ordinaria<sup>822</sup>, compra por el Estado<sup>823</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>824</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>825</sup> y *Blanco y Negro*<sup>826</sup>.

En la de 1866, *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida* de José Díaz y Palma<sup>827</sup>.

En la de 1876, *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa* de Felipe Masó, inspirado en un pasaje de *Historia y vida de Colón* de Washington Irving<sup>828</sup>.

815 R.O. de 14 de enero de 1863 en 30.000 reales para el Museo de Arte Moderno; paso al Ministerio de Ultramar por R.O. de 7 de julio 1880. Depositado en la Real Academia Gallega por R.O. de 13 de abril de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de La Coruña.

816 *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 648-649.

817 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 650.

818 GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

819 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

820 R.O. de 13 de enero de 1865.

821 *Catálogo...1864*. Actualmente en la Universidad de Barcelona.

822 Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de género histórico.

823 R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

824 *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 679.

825 *La Ilustración Artística*, 1892, p. 647.

826 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 653.

827 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

828 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

En la de 1878, el mismo Felipe Masó expone *Colón en La Rábida*<sup>829</sup>, reproducido en grabado, en dos ocasiones, por *La Ilustración Española y Americana*<sup>830</sup>; y Antonio Muñoz Degraín recibe la Cruz de Carlos III con *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón*<sup>831</sup>, basado en la *Historia General de España* de Zamora y Caballero, que será reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>832</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>833</sup> y *Blanco y Negro*<sup>834</sup>.

En la de 1881, con gran éxito -medalla de primera clase<sup>835</sup>, compra por el Estado<sup>836</sup> y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>837</sup>- *Reposición de Colón* de Francisco Jover Casanova, que reproduce en sus menores detalles un párrafo de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott, cuyo texto acompaña a los datos sobre el cuadro en el *Catálogo* de la exposición:

Colón, con estas seguridades de la disposición favorable hacia él por parte de sus reyes, partió sin dilación para Granada, a donde llegó el 17 de agosto del mismo año de 1500. En cuanto se presentó tuvo entrada a la presencia real; y doña Isabel, no pudiendo reprimir sus lágrimas al aspecto del hombre cuyos ilustres servicios habían sido indignamente recompensados bajo el manto, digámoslo así, de su propia autoridad, procuró calmar su lacerado corazón dándole las más vivas y señaladas muestras de afecto y del pesar que sus infortunios le causaban, Colón, desde el primer momento de su desgracia, había confiado en la rectitud y bondad de doña Isabel; porque como observa un antiguo escritor castellano, esta le había favorecido siempre mucho más que su marido, protegiendo sus intereses y dándole muestras de especial afecto y benevolencia; y cuando ahora vio la emoción que a su Real Señora conmovía, y escuchó sus palabras de consuelo, quedose completamente satisfecho su honrado y generoso corazón; arrojándose a sus plantas, dejose arrastrar de los sentimientos que le dominaban y lloró<sup>838</sup>.

En la de 1887, *Colón* de José Nin y Tudó<sup>839</sup>; *Colón en La Rábida* de José Ponce y Puente<sup>840</sup>, reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>841</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>842</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>843</sup>; y *Fidelidad de Colón* de Eustasio de Zorraoa<sup>844</sup>.

829 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

830 En 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1877, p. 408) y 1892 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 241).

831 Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

832 *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 189.

833 *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

834 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 241.

835 Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

836 En 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid por R.O. de 4 de febrero de 1882. Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

837 *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409.

838 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881, p. 64.

839 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

840 *Ibidem*. Actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

841 *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 700.

842 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 600.

En la de 1890, *Presentación de Colón a los Reyes de España* de Manuel Crespo y Villanueva<sup>845</sup>.

La Exposición de 1892, con carácter internacional en conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América, será especialmente pródiga en cuadros sobre el descubrimiento, *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de José Garnelo y Alda<sup>846</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>847</sup>, *Blanco y Negro*<sup>848</sup> y *Gran Vía*<sup>849</sup>; *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos* de Pedro Mendigacha<sup>850</sup>; *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón* de Antonio Muñoz Degraín<sup>851</sup>; *Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahaní* de Justo Ruiz Luna<sup>852</sup>; *Los últimos días de Colón* de Salvador Soriano Biosca<sup>853</sup>; y *La primera comunión en América* de Eugenio Teixeira<sup>854</sup>, en el que el comulgante es el propio descubridor. Sorprendentemente, y a pesar de esta avalancha de *Colones*, una especie de ilustración de las mil una caras del descubridor: Colón exponiendo sus planes, Colón llegando al Nuevo Mundo, Colón comulgando, Colón agonizando..., hubo quien reprochó a los pintores ¡no haber prestado más atención a la figura de Colón!. Véase como ejemplo lo escrito por Olivares en el periódico *El Resumen*:

Crefamos nosotros que los artistas españoles, ardientes patriotas y verdaderos entusiastas del gran acontecimiento que hoy se conmemora y solemniza, demos rufán con el pincel, en el actual Concurso, algo de lo que la pluma de literatos ilustres y la palabra de eminentísimos oradores han consagrado para honor de España al glorioso recuerdo de una hazaña asombrosa (...). En los vastos salones de la Exposición de pinturas hay colgados más de mil quinientos cuadros, y entre tan gran número de lienzos, apenas hallamos cuatro referentes a Colón<sup>855</sup>.

Eulogio Genovés cierra el ciclo con *Cambio de rumbo relacionado con el descubrimiento de América*, expuesto en la Nacional de 1895<sup>856</sup>.

---

<sup>843</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 337.

<sup>844</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>845</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>846</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892. Actualmente en el Museo Naval de Madrid.

<sup>847</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 319.

<sup>848</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 725.

<sup>849</sup> *Gran Vía*, 3 de febrero de 1895.

<sup>850</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>851</sup> *Ibidem*.

<sup>852</sup> *Ibidem*. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

<sup>853</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>854</sup> *Ibidem*.

<sup>855</sup> OLIVARES, N. de, "Un cuadro de Colón", *El Resumen*, 10 de noviembre de 1892.

<sup>856</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

Al margen de Colón, los demás episodios del descubrimiento apenas atraen la atención de los pintores de historia. La única excepción es el descubrimiento del Pacífico por Núñez de Balboa, ya en la frontera entre el reinado de los Reyes Católicos y el primero de los Austrias. Un asunto que ya había sido propuesto en uno de los Concursos de la Academia, el de 1832, prueba de pensado para medalla de primera clase de pintura,:

Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa. Con las noticias vagas que adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos a descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino á muchos caciques que se le oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta sierra, que media entre ambos Océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubría el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo; y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lagrimas da gracias a Dios por haberle...<sup>857</sup>.

Concurso en el que había obtenido el primer premio Carlos Luis de Ribera, el segundo Benito Sáez y el premio extraordinario Cesáreo Gariot<sup>858</sup>.

El tema pareció gozar de un cierto prestigio en la primera mitad del siglo XIX: además de su aparición en los Concursos de la Academia, Quintana le dedica a Vasco Núñez de Balboa una de sus biografías, es uno de los asuntos propuestos por Madrazo en su proyecto de decoración del Congreso de los Diputados y su presencia en las revistas de la época es bastante habitual<sup>859</sup>. Pero posteriormente sufre un claro declive: las historias de España no le otorgan ninguna relevancia especial y su presencia en las nacionales es prácticamente anecdótica, sólo dos cuadros y sin ningún relieve especial, aunque, al menos en la prensa, se produce un cierto revival del tema con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América<sup>860</sup>.

<sup>857</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de Marzo de 1832*, Madrid, 1832.

<sup>858</sup> Para el desarrollo de este Concurso, véase CASADO ALCALDE, E., "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, 1966, p. 364. Los cuadros de los tres ganadores se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

<sup>859</sup> FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Descubrimiento del mar del Sur", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 43; "Basco Nuño de Balboa", *El Laberinto*, 1844, p. 57; VIDART, L., "Vasco Núñez de Balboa", *Almanaque de la Ilustración*, 1891, p. 11;...

<sup>860</sup> BARRANTES, V., "Núñez de Balboa, descubridor del istmo de Panamá", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, pp. 414 y 451; OPISSO, A., "El segundo Colón. Vasco Núñez de Balboa", *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 645; VIDART, L., "Vasco Núñez de Balboa", *Almanaque de la Ilustración*, 1891, p. 11;...



Eusebio Valdeperas expone en la Nacional de 1864 *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur*<sup>861</sup>, que tuvo un cierto éxito: fue comprado al año siguiente por la Corona<sup>862</sup>.

Peor parado salió Alfonso Calderón con su *Revelación del mar Pacífico*, cuya exposición en la Nacional de 1866<sup>863</sup> pasó completamente desapercibida para críticos y jurado.

Por lo que se refiere a la Guerra de Granada varios factores explican su primacía<sup>864</sup>. En primer lugar Granada representaba el fin de la Reconquista y la consecución de la anhelada unidad nacional: qué mejor prueba de la existencia de una nación española que el hecho de que hubiese sido capaz de llevar a cabo una misión nacional culminada con éxito ocho siglos más tarde. Granada representaba el acto fundacional de la nación española, que recobraba su unidad perdida tras el desastre de Guadalete. Como escribe Murguía, a propósito del cuadro de Espalter *El suspiro del moro*:

una de las páginas más gloriosas de nuestra historia, es la que se refiere a la expulsión de los degenerados hijos del profeta. Después de una lucha titánica de siete siglos, son arrojados de su última trinchera los descendientes de aquellos conquistadores, que sepultaron en las aguas del Guadalete el trono de los godos con su rey y con su corte. La reina Católica ha entrado triunfalmente en Granada. De Granada sale Boabdil a la cabeza de más mujeres que hombres, y sale para no volver jamás<sup>865</sup>.

En segundo lugar el propio nombre de Granada evocaba en la cultura romántica la quintaesencia del refinamiento oriental, caballeresca y decadente como un romance fronterizo.

Y como una ilustración de un romance fronterizo deben verse algunos de los cuadros sobre la conquista de Granada más conocidos: *La rendición de Granada* de Francisco

<sup>861</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>862</sup> Isabel II. R.O. de 14 de febrero de 1865. Actualmente en el Palacio Real de Madrid

<sup>863</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>864</sup> *Primacía que se da no sólo en la pintura. Su presencia es también habitual en revistas* ("El triunfo del Ave María", *Semanario Pintoresco Español*, 8, 1845, pp. 57-60; "Biografía española. Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 97-101; SIMONET, F.J., "La torre de la Vela en Granada y el 2 de enero de 1492", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, pp. 58-59;...), obras de teatro (*Adel el Zegrí*, de Gaspar Fernando Coll, estrenado en 1838; *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*, de Juan Ruiz del Cerro, estrenado en 1848;...), novelas (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar (Dios es grande)*, Granada, 1849; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, Madrid, 1850;...), libros de historia (MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Hernán Pérez del Pulgar, el de las Hazañas. Bosquejo histórico*, Madrid, 1834),...

<sup>865</sup> MURGUÍA, M., *art.cit.* Nótese, al margen del racismo virulento del que hace gala Murguía -no menor, por otro lado, del que se percibe en algunos textos de la que fue su esposa, Rosalía de Castro, en su caso aplicado a los castellanos- la preeminencia otorgada en toda la cultura de la época isabelina a la figura de Isabel la Católica, en detrimento de Fernando. ¿Mera cuestión de homonimia con la monarca reinante o un elemento más del filocastellanismo de la construcción nacional española anterior a la época de la Restauración?

Pradilla, *Isabel la Católica entrega el hijo a Boabdil* de Francisco Cerdá o *El suspiro del moro* de Joaquín Espalter.

El primer cuadro sobre la conquista del reino nazarita data de 1839, año en que Rafael Tejeo Díaz lleva a la Exposición de la Academia un *Episodio de la conquista de Málaga*. Después: *Rendición de Granada* de José Marcelo Contreras, Exposición de la Academia de 1848; *Ibrahim-El Djerbi o el Moro Santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (Sitio de Málaga)*<sup>866</sup> de Rafael Tejeo, pintado en 1850 por encargo de Isabel II, un cuadro que a veces ha sido confundido con el anterior sobre la conquista de Málaga, y llevado a la Exposición Universal de París de 1855; *La rendición de Granada a los Reyes Católicos*, pintado por van Halen en 1850 y adquirido por Isabel II<sup>867</sup>; *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil*, encargado por Isabel II, que pagó por él 15.000 reales en 1853, a Francisco Cerdá; *El suspiro del moro* de Joaquín Espalter y Rull<sup>868</sup>, encargado por Francisco de Asís en 1855; *La entrada de Isabel I en campo cristiano*; y *El combate de Garcilaso y Tarfé o Triunfo del Ave María*. Estos dos últimos encargados por Isabel II a Francisco de Paula van Halen en 1855<sup>869</sup>.

La moda granadina prosigue con la llegada de las Nacionales: *El suspiro del moro* de Benito Soriano Murillo -medalla de segunda clase en la de 1856<sup>870</sup> y compra, ese mismo año, para el Museo de Arte Moderno<sup>871</sup>-, que representa:

el momento en que el desgraciado Boabdil, caminando como fugitivo por sus antiguos dominios, se vuelve a mirar desde el cerro de Padul la perla más rica de su perdida corona, y recibe de su madre Ayxa-la-Horra aquella enérgica represión: "Bien haces en llorar como mujer lo que no supiste defender como hombre". El dolor, la desesperación de la raza africana al dar el último adiós a sus hogares, mejor que en débil monarca están expresadas en otras caras sombrías, en otras miradas amenazadoras que se distinguen entre los grupos de los desterrados, y que parecen acusar a Boabdil de los infortunios futuros de su raza<sup>872</sup>.

<sup>866</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>867</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>868</sup> Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.

<sup>869</sup> El precio del primero, que figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870, fue de 7.000 reales; el del segundo, que también figura en dicho inventario, 5.000.

<sup>870</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>871</sup> En 18.000 reales, R.O. 7 de agosto de 1856. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

<sup>872</sup> "Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 3 junio de 1856.

En esta misma Nacional de 1856, *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen<sup>873</sup>, cuya compra, en 5.000 reales, fue solicitada por el autor a la Corona pero ésta no aceptó el precio.

En la de 1858, *Triunfo del Ave Maria en el cerco de Granada* de Miguel Jiménez García<sup>874</sup>.

En la de 1860, *Boabdil cuando vuelve de la prisión* de Luisa Rodríguez del Toro, mención de medalla de segunda clase<sup>875</sup>; y *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valleperas<sup>876</sup>, comprado por Isabel II en 30.000 reales y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>877</sup> y *La Ilustración de España*<sup>878</sup>.

En la de 1862, *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valleperas, mención ordinaria<sup>879</sup>, compra por la Corona<sup>880</sup> y reproducción en grabado por el *El Museo Universal*<sup>881</sup> y *La Ilustración de España*<sup>882</sup>. Representa el momento en que

Don Fernando recibe el homenaje de Boabdil, presentado al monarca cristiano por Gonzalo de Córdoba, y el hijo de Aixa-la Horra quiere besar la mano de su vencedor<sup>883</sup>.

En la de 1866, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Eduardo Cano de la Peña, consideración de medalla de primera clase<sup>884</sup>. Cuadro éste en principio de tema bastante anodino, pero que Galofre no duda en calificar de "útil y bello" porque muestra "una vez mas la abnegación y caridad de Isabel la Católica"<sup>885</sup>, lo que sí muestra en todo caso son los intrincados recovecos ideológicos por los que se mueve la pintura de historia considerando útil la representación pictórica de un asunto de estas características.

<sup>873</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>874</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>875</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>876</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>877</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 66.

<sup>878</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 93.

<sup>879</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>880</sup> Isabel II pagó 20.000 reales por él, aunque el pintor pedía 30.000.

<sup>881</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196.

<sup>882</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 45.

<sup>883</sup> GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, p. 180.

<sup>884</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. depositado en 1943 por su última propietaria, Juana Benjumea.

<sup>885</sup> "magnífico asunto, útil y bello, en el que se manifiesta una vez más la abnegación y caridad de Isabel la Católica dando por sí misma la libertad a los cautivos después de la conquista de Málaga" (GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1867).

En la de 1871, *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave María en la mezquita de Granada* de Alejandro Ferrant y Fischermans<sup>886</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>887</sup> y *La Gran Vía*<sup>888</sup>.

En la de 1884, *Proclamación de Boabdil* de Plácido Francés<sup>889</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>890</sup>.

En la de 1887, *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de Pedro González Bolívar<sup>891</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887<sup>892</sup>.

En la de 1890, *La rendición de Granada* de Félix Caballero y Pérez<sup>893</sup>.

En la de 1892, *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera y Fieve, había sido encargado por Isabel II en 1853 pero no fue terminado hasta 1892, siendo expuesto en la Internacional de ese año<sup>894</sup>; *Una hazaña de Hernán Pérez del Pulgar* del mismo Ribera<sup>895</sup>; *El suspiro del moro* de Francisco Pradilla y Ortiz<sup>896</sup>; y *Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos* de Lorenzo Vallés, la representación de una representación, que valió a su autor una condecoración<sup>897</sup>.

Pero el gran cuadro sobre la conquista del reino nazarí, la “imagen real” del hecho histórico, el que va a fijar en el imaginario colectivo lo ocurrido en 1492, es *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla y Ortiz<sup>898</sup>. Nacido ya como versión oficial -responde a un encargado del Senado, que pagó por él en 1882 la importante cantidad de 50.000 pts., tras aumentar, por iniciativa del propio Senado, el precio inicialmente convenido-, su éxito posterior envió a las Exposiciones Universales de Munich (1883) y París (1889) y reproducción en

<sup>886</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>887</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556.

<sup>888</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 211.

<sup>889</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>890</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 365.

<sup>891</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>892</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453.

<sup>893</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>894</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892. Actualmente en la Catedral de Burgos.

<sup>895</sup> *Ibidem*.

<sup>896</sup> *Ibidem*.

<sup>897</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>898</sup> Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

grabado por *La Ilustración Artística*<sup>899</sup>, *Blanco y Negro*<sup>900</sup> y *Gran Vía*<sup>901</sup>, a esto habría que añadir su reproducción, y venta, en láminas sueltas<sup>902</sup>. lo convertirá en la imagen definitiva, en el emblema, de un episodio hecho símbolo de la unidad nacional. Quizás la mejor descripción de este lienzo, sobre el que se volverá detenidamente más adelante, sea la que de el mismo hace su autor en carta al marqués de Barzallana, presidente del Senado,:

mi composición es un segmento de semicírculo, que el ejército cristiano forma desplegado, paralelo a la carretera. En la planta supongo que, en medio del semicírculo, están situados los caballeros, *teniendo o guardando en medio a las damas de la Reina; ésta, el Rey y sus dos hijos mayores están situados delante y en el centro del radio, con los pajes y reyes de armas a los lados. El Rey Chico avanza por la carretera a caballo hasta la presencia de los Reyes, haciendo ademán de apearse y pronunciando la sabida frase. El Rey Fernando le contiene. Con Boabdil vienen a pie, según las capitulaciones, los caballeros de su casa (...), se presenta en el cuadro por orden perspectivo: primero un rey de armas (...) figura voluminosa que a algunos parecerá excesiva a causa del sayal y de la dalmática que la cubren y de la vecindad del paje de la Reina, por comparación.*

*Sigue este paje, que sujeta el caballo árabe (por ser de menor volumen) de la Reina, el cual es blanco, está piafando y da lugar al movimiento erguido de Isabel, que viste saya y brial de brocado verde gris forrado de armíno, manto real de brocado azul y oro con orlas de escudos y perlas; ciñendo la tradicional toca y la corona de plata dorada que se conserva en Granada. Sigue su hija mayor Isabel, viuda reciente del Rey de Portugal; viste de negro y monta una mula baya.*

*Después el Príncipe Don Juan, sobre caballo blanco y coronado de diadema. Como los hijos están entre los Reyes, sigue Don Fernando (siempre con la disminución de perspectiva), cubierta su persona con manto veneciano (que usaba según diversos datos que poseo) de terciopelo púrpura contratallado, montando un potro andaluz, cubierto de paramentos de brocado. Su paje, que lleno de admiración, contempla al Rey Chico, tiene el caballo por las bridas falsas. Corresponde después el otro rey de armas, y detrás está, entre Torquemada y varios prelados, el confesor de la Reina.*

*Volviendo al primer rey de armas, los caballeros que hay a la margen derecha del cuadro, son: el Conde de Tendilla, cubierto de hierro, montando un gran potro español; el gran Maestre de Santiago, sobre un potro negro; Gonzalo de Córdoba, que conversa con una de las damas; el de Medina Sidonia y otros caballeros de los que no conozco retratos. Detrás de Don Fernando, el marqués de Cádiz y los pendones de Castilla y de los Reyes. He puesto los cipreses detrás de la Reina para destacarla por claro en su masa sombría, y caracterizan también el país. Boabdil, al trote de su caballo negro árabe de pura sangre, ligeramente paramentado, avanza y sale de la carretera, inclinándose para saludar al Rey y entregarle las dos llaves que de prevención traía; el paje negro que guía su caballo, camina inclinado, confundido ante la grandeza de los Reyes cristianos, y en los caballeros moros, que según el ceremonial, vienen a pie detrás del Rey Chico, he querido manifestar los diversos sentimientos de que se encontrarían poseído (...). Trompeteros y timbaleros en el ala del ejército cristiano, que a lo lejos se divisa, entre Boabdil y el Rey cristiano, comitiva de los moros, un alero de la Mezquita, los chopos que indican el curso del Genil, que no se ve por correr profundo y en el fondo, la Antequeruela con sus muros, parte de Granada, las Torres Bermejas y de la Vela, que con parte de los Adarves es lo único que se divisa de la Alhambra desde este punto<sup>903</sup>.*

<sup>899</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

<sup>900</sup> *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

<sup>901</sup> *Gran Vía*, 16 de octubre de 1895.

<sup>902</sup> Así, por ejemplo, la revista *Arte y Letras* puso a la venta en 1882 láminas fotográficas del cuadro de Pradilla, en formato de 115X90, a 25 pts. el ejemplar, un precio realmente alto. Es este un asunto, el de la venta de láminas de cuadros, muy poco conocido, pero que merecería un estudio en profundidad (precios, tiradas, compradores...), ya que debió de tener gran importancia, tanto en la difusión de imágenes como en la fijación de gustos estéticos.

<sup>903</sup> Carta de Pradilla al marqués de Barzallana comunicándole el envío del cuadro, Roma 13 de junio de 1882. Citado en *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, 1927, pp. 39-42.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Descubrimiento	38	29	28	50	0	0	43
Guerra de Granada	28	32	21	0	25	0	26
Cisneros	7	5	14	17	25	33	9
Juana la Loca	6	7	10	0	25	33	4
Guerra de Italia	5	7	3	0	0	0	0
*Ambos monarcas	14	15	21	0	25	33	9
**Isabel la Católica	19	24	24	33	0	33	22
***Fernando el Católico	2	2	3	0	0	0	4

**Cuadro nº 12.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de la época de los Reyes Católicos. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras sobre el reinado de los Reyes Católicos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total. En el caso de Fernando el Católico se incluye para mostrar la diferencia de tratamiento entre ambos monarcas en la pintura de historia.

\* Cuadros en los que aparecen representados los dos monarcas. Incluye cuadros que pueden aparecer en otros apartados

\*\* Cuadros en los que aparece la reina pero no el rey. Incluye cuadros que pueden aparecer en otros apartados.

\*\*\* Cuadros en los que aparece el rey pero no la reina. Incluye también obras que pueden aparecer en otros apartados.

Hay toda otra serie de cuadros, relacionados con la vida cotidiana de la reina Isabel, que parecen tener un carácter meramente hagiográfico: la imagen de una reina cuyas virtudes domésticas van a la par con las políticas. No hay que desdeñar, por otra parte, la influencia que en la proliferación de estos temas domésticos pudo tener el modelo femenino mantenido por la burguesía decimonónica: el de la mujer hogareña ocupada de la educación de sus hijos. Aquí entrarían cuadros como *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano -consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>904</sup> y compra por el Estado<sup>905</sup>-, cuyo tema, a pesar de su carácter anecdótico, fue considerado por la crítica:

Pensamiento digno de un artista el de presentar el interior doméstico de aquella familia nacida sobre los escalones del más poderoso Trono del siglo XV, criada con tanto amor y esmero para realizar

<sup>904</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>905</sup> En 20.000 pts., R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de junio de 1866. Actualmente en la Audiencia Territorial de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

alto destinos y cercenada en flor por la mano del cielo, y esparcidos sus restos y sellados por terrible y doloroso infortunio<sup>906</sup>.

El mismo Juan García describe minuciosamente la escena representada en el cuadro:

Leo como está compuesto el cuadro del Sr. Lozano. En el centro, un poco a la izquierda del espectador, el príncipe D. Juan acompaña al órgano un cántico que entonan sus hermanas doña Juana y doña María en pie a sus espaldas; junto al órgano, la princesa doña Isabel trabaja en labor de aguja, y cerca de ella la marquesa de Moya, casi de espaldas y puesta en primer término, cierra la composición<sup>907</sup>.

descripción en la que no es difícil ver, con el anacronismo que esto supone, un reflejo de los ideales hogareños de las clases medias a las que va dirigida la pintura de historia.

*Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores*, ejemplo en este caso de amor filial -representa la visita de la reina al féretro de su padre- de Luis Álvarez Catalá, consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1867<sup>908</sup> y compra por el Estado<sup>909</sup>.

*La educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells, medalla de primera clase en la Nacional de 1878<sup>910</sup>, compra por el Estado<sup>911</sup>, envío a la Exposición Universal de París de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>912</sup>, *La Academia*<sup>913</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>914</sup> y *La Ilustración de España*<sup>915</sup>, contando además con el beneplácito de la crítica, que destacó su vinculación con *la escuela española*:

el cuadro es de un pintor vigoroso, espontáneo, inspirado en los grandiosos modelos de la escuela española<sup>916</sup>.

En otros, aun manteniendo el carácter hagiográfico, lo que se destacan son otras virtudes de la reina católica, no las estrictamente domésticas. Esencialmente su elocuencia: *Doña*

---

<sup>906</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

<sup>907</sup> *Ibidem*.

<sup>908</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>909</sup> En 2.500 pts., R.O. 3 de mayo de 1867. Depositado en la Universidad de Granada, palacio de la Madraza, donde sigue actualmente, por R.O. de 17 de marzo de 1921.

<sup>910</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>911</sup> En 7.000 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>912</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 221.

<sup>913</sup> *La Academia*, IV, 1878, p. 181.

<sup>914</sup> *La Ilustració Catalana*, IV, 1883, p.264.

<sup>915</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 140.

<sup>916</sup> GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1878, p. 111.

*Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentaban robarla en el palacio de Madrigal*, expuesto por Lino García en la Nacional de 1856<sup>917</sup>; y su cultura: *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel (sic) Galindo* de Luisa Rodríguez de Toro, mención en la Nacional de 1856<sup>918</sup> y reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>919</sup>; y *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo* de la condesa de Velarde, Nacional de 1884<sup>920</sup>.

Lugar especial en esta iconografía biográfica de la reina castellana tiene el cuadro de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, y no sólo por su indudable calidad pictórica -uno de los cuadros capitales de toda la historia del arte español- sino, y especialmente desde la perspectiva aquí analizada, por la interpretación que de este suceso hace la historiografía decimonónica. La muerte de la reina católica no es únicamente un mero episodio, importante sin duda, de la peripecia vital de la soberana, sino, y sobre todo, un suceso histórico preñado de connotaciones políticas. Connotaciones que se ponen de manifiesto una y otra vez en la correspondencia que el autor mantiene con su primo y después cuñado, Fernando Martínez Pedrosa, a propósito del cuadro<sup>921</sup>. Ya para la elección del tema le comunica que está buscando “un asunto de partido, bajo el punto de vista artístico, y de gran significación en nuestra historia”; una vez elegido el momento del testamento, las razones que alega son que “este momento de la gran Reina es de los más hermosos de su gloriosa vida, porque se ve en él el inmenso amor que tenía a su pueblo, y es al mismo tiempo, interesante por las cláusulas que en él dejó consignadas”; ya más tarde, y frente a las objeciones que sobre la elección del tema tiene Martínez de Pedrosa, Rosales argumentará “que una de las mayores glorias nacionales es Isabel y en aquel momento la encuentro muy superior a ninguno de los muchos admirables de su vida”.

Parecidas opiniones expondrá la crítica con motivo de la exposición pública del cuadro, resaltando tanto, una vez más, las virtudes domésticas de la soberana -esposa ejemplar- como la perspicacia política del testamento:

eco leal en el memorable documento que dicta de sus virtudes excelsas, de su grandeza de alma, de su previsión política, de su amor a la nación que ha regido, de su cariño conyugal inmenso, llevado

<sup>917</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>918</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>919</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 149.

<sup>920</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>921</sup> Cartas publicadas por Pardo Canalís en la *Revista de Ideas Estéticas* (PARDO CANALÍS, E., “Textos: Rosales” *Revista de Ideas Estéticas*, 121,1973); las citas que se hacen provienen de esta publicación.



hasta más allá del sepulcro, en el cual quería yacer cerca de su esposo, para perpetuar la unión que habían tenido en vida<sup>922</sup>.

Rosales, que se inspira en la *Historia de los Reyes Católicos* de Prescott, opta por una composición marcadamente dramática, centrada, en contra de la verdad histórica, en un reducido número de personajes:

El rey, sentado a la cabecera de su esposa, que parece oprimido bajo el peso de las sensaciones (...). Diríase que el rey conoce en aquellos momentos lo que antes no ha conocido, el valor de lo que va a perder, y que una luz de remordimiento agolpa en su alma las memorias del mal término usado con la ínclita matrona.

Nunca fue, en vida ni en muerte, grato a los ojos castellanos el suspicaz aragonés: el cuadro del Sr. Rosales no modificará esa sentencia de la naturaleza y de la historia [nútese de paso la diferente valoración que se hace de ambos monarcas, en la que aflora, sin duda, ese filocastellanismo al que ya se ha hecho referencia anteriormente].

Inmediato al sillón del Rey está la fiel amiga de Isabel, su compañera de infancia, doña Beatriz de Bobadilla, marquesa de Moya, noble figura que se destaca en la historia tan próxima a su soberana, tan unida a ella, que nunca representa el arte la augusta princesa sin que su dama la acompañe (...).

Junto al lecho, hacia el medio de la composición y sentado delante de su pupitre, Gaspar de Gricio, hermano de la célebre latina doña Beatriz Galindo, lleva la pluma y extiende el testamento. Detrás de él se agrupan cuatro personas, un prelado, dos magnates y un mancebo (...). Al otro lado de la cama asoman dos cabezas valientemente tocadas aunque con descuido: ricas, a pesar de su expresión llenas de color y de cariño.

La moribunda, reclinada con languidez, o más bien postrada, hunde su cabeza en los anchos cabezales y extiende libres ambas manos sobre las ropas que cubren su cuerpo (...).

De aquellos testigos puede el observador suponer a su antojo cuál de los tres obispos de Córdoba, Calahorra y de Ciudad Rodrigo, que firmaron el acta con su nombre y sello, sea aquél cuya cabeza cubierta de ceniza papalina a la manera romana de aquellos tiempos, se destaca su sombra enérgicamente sobre los claros pabellones del lecho, y distribuir los restantes nombres del Dr. Angulo, arcediano de Talavera; del doctor Pero de Oropesa, que selló con el sello del Dr. Angulo por no tener el suyo; del licenciado Luis Zapata, del Consejo de SS.AA.; y en fin, del camarero de la Reina Sancho de Paredes, cuyo nombre trae con frecuencia la historia ocupado en cargos de confianza por su señora<sup>923</sup>.

El éxito del cuadro fue clamoroso: medalla de primera clase en la Nacional de 1864<sup>924</sup>, primera Medalla en la Exposición Universal de París del año 1867 -quedó empatado con *La cacciata del Duca d'Atene* del italiano Ussi<sup>925</sup> para la medalla de honor, que finalmente se concedió a éste último-, compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>926</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración de España*<sup>927</sup>, *La Ilustración Catalana*<sup>928</sup> y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones<sup>929</sup>, además de su exposición en Dublín en 1866.

<sup>922</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

<sup>923</sup> *Ibidem*.

<sup>924</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>925</sup> Galería de Arte Moderno, Roma.

<sup>926</sup> En 12.000 pts., R.O. de 22 de febrero de 1865. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>927</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 36.

<sup>928</sup> *La Ilustración Catalana*, VIII, 1887, p. 248-249.

<sup>929</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, pp. 306-307; *La Ilustración Católica*, 1892, p. 341.

Menos unánime se mostró la crítica, sobre todo la más cercana a los liberales, que ve en los, a su juicio, excesivos elogios a la obra de Rosales un intento de subvalorar *El desembarco de los puritanos en América del Norte* de Gisbert, también expuesto en esta Nacional. Así, para Pedro Antonio de Alarcón:

La figura principal, la de la reina, no tiene nada de representación histórica; ni es un retrato, ni está en situación, ni expresa la solemne poesía de aquel instante. Estamos por decir que el señor Rosales, al tener que pintar la última hora de Isabel I tendida en su lecho, se ha inspirado inconscientemente en la impresión que le produjera alguna vez en el teatro la muerte de la Traviata. Lo cierto es que la augusta anciana, la austera moribunda, que el señor Rosales debió pintar aquí, se ve reemplazada por una joven cualquiera adornada con la toca tradicional de la conquistadora de la Alhambra. En cambio, Don Fernando V está admirablemente concebido y caracterizado... De cualquier modo que sea, el novel expositor merece mil enhorabuenas, como las que nosotros le damos leales y sentidas, hijas de nuestro amor al arte y a la patria, no fruto de aviesas intenciones, como lo han sido a nuestro juicio los primeros hiperbólicos y exageradísimos aplausos con que la gente del oficio saludó esta obra. Aquellos aplausos, lejos de provenir de un entusiasta alegría, representaban el deplorable intento de perjudicar a dos pintores españoles: al señor Gisbert, rebajando su cuadro de los Puritanos hasta igualarlo o subordinarlo al señor Rosales<sup>930</sup>.

Otros críticos, por el contrario, llegan a comparar su forma de pintar con la de Velázquez - máximo elogio al que podía aspirar un joven pintor, que recién iniciaba su carrera artística- a la par que ensalzan lo bien traído del asunto y la forma en que es plasmado en el lienzo. Todavía veinte años más tarde, en 1884, escribirá Fernanflore que:

Rosales era un pensador, era un poeta (...). De ahí la intensidad de la emoción que inspira *El Testamento*: la mejor obra de Rosales. Su mejor obra: porque el sentimiento que la inspiró es nacional<sup>931</sup>.

En todo caso el cuadro de Rosales marcará un auténtico hito en la representación de últimos momentos, en los que tan pródiga fue la pintura decimonónica. La imagen de la reina, agonizando, en la penumbra del castillo de Medina del Campo, sobre una cama con dosel y rodeada de sus personas más cercanas -el rey, Cisneros, su hija Juana, los Marqueses de Moya...- se convertirá en arquetípica de este tipo de cuadros. A ello no debieron de ser ajenos, tanto la recuperación de un cierta escuela española de raíz velazqueña, como el efectismo de la composición. Composición de la que algunos historiadores modernos han resaltado las explícitas referencias al cuadro de León Coignet *La hija de Tintoretto*<sup>932</sup>, que Rosales tuvo ocasión de ver en 1857 a su paso por Burdeos, camino de Italia, y que, a juzgar por sus notas de viaje, le habría impresionado profundamente<sup>933</sup>. Aunque más evidente parece la influencia compositiva de *Últimos momentos del Príncipe don Carlos*, con el que Gisbert había

<sup>930</sup> Crítica aparecida en *El Museo Universal*, citado en *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, 1955, p. 48.

<sup>931</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I., (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 334.

<sup>932</sup> Museo de Bellas Artes de Burdeos.

<sup>933</sup> Sobre la influencia del cuadro de Coignet en el *Testamento* de Rosales, véase GÁLLEGO, J., "Una iconografía de ida y vuelta (Eduardo Rosales)", *Archivo Español de Arte*, LV, 1982, pp. 38-41.

obtenido medalla de primera clase en la Nacional de 1858<sup>934</sup>. Influencia que explicaría la sorprendente similitud compositiva entre el cuadro de Rosales y otro de Jover Casanova, *Últimos momentos de Felipe II*, expuesto también en esta misma Nacional de 1864; similitud que tendría su origen en las comunes dependencias con respecto al cuadro de Gisbert, convertido así en origen del modelo iconográfico de últimos momentos que tan amplio predicamento tendría en la pintura española decimonónica.

Sea como fuere, el éxito iconográfico es tal que, todavía en 1948, Juan de Orduña reproducirá esta misma escena, prácticamente en sus menores detalles, en la película *Locura de Amor*<sup>935</sup>.

Las campañas militares en Italia, una de las imágenes arquetípicas, como se verá en su momento, del ser imperial de la nación española, comienzan a aparecer en la pintura de historia desde muy pronto -de hecho ya hay cuadros sobre el tema en el siglo XVIII- centrados siempre en la figura del Gran Capitán, un personaje de presencia habitual en la cultura española decimonónica: libros de historia<sup>936</sup>, obras de teatro<sup>937</sup>, artículos de revistas<sup>938</sup>, novelas<sup>939</sup>.... Por lo que se refiere a la pintura del siglo XIX, ya en el Concurso de la Academia de 1808 se propone para la prueba de pensado un cuadro sobre Gonzalo de Córdoba<sup>940</sup>, obteniendo medalla de oro Joaquín Fernández Cruzado con *El Gran Capitán en Italia*<sup>941</sup>. En 1836 Federico de Madrazo lleva a la Exposición de la Academia *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*<sup>942</sup>. José de Madrazo y Agudo a la de 1838 *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*<sup>943</sup>, reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>944</sup>. Casado del Alisal expone en la Nacional de 1866 *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*, cuadro con el

<sup>934</sup> Bien es cierto que para un crítico contemporáneo, Pedro Antonio de Alarcón en el ya citado artículo de *El Museo Universal*, con obvia maledicencia, el origen del cuadro habría que buscarlo en alguna representación de la muerte de la *Traviata* vista por el autor en su juventud.

<sup>935</sup> Película que también reproduce en otro de sus fotogramas, y también con una fidelidad extrema, el *Doña Juana la Loca* de Pradilla.

<sup>936</sup> FLORIAN, J.P.C. de, *Gonzalo de Córdoba. Historia de las acciones, lances amorosos, virtudes populares y empresas gloriosas de este Gran Capitán*, Barcelona, 1853.

<sup>937</sup> *El Gran Capitán* de Gil y Zárate se estrenó en 1843.

<sup>938</sup> "El Gran Capitán", *El Museo Universal*, III, 1859, pp. 169-171; "El Gran Capitán", *Semanario Pintoresco Español*, 1836; CASTRO, A. de, "Gonzalo Fernández de Córdoba", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 13, 1861, p. 6;...

<sup>939</sup> TARRAGO Y MATEOS, T., *El Gran Capitán*, Madrid, 1862.

<sup>940</sup> *Distribución...24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>941</sup> Actualmente en el Museo de Cádiz.

<sup>942</sup> Actualmente en el Museo de Cádiz.

<sup>943</sup> Posteriormente fue expuesto en París. En la actualidad en el Alcázar de Segovia.

<sup>944</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1838, p. 173.

que obtiene un gran éxito, consideración de medalla de primera clase<sup>945</sup>, envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra por el Estado<sup>946</sup>, representa el momento en que,

a la mañana siguiente del combate, al recorrer el Gran Capitán con otros caballeros el campo de batalla, encuentra el cadáver de su adversario el duque de Nemours, reconocido por uno de sus pajes entre un montón de cadáveres desnudos. El generoso Gonzalo de Córdoba, con una mano puesta sobre el caballo, contempla con dolor aquel cadáver, y llora la muerte de tan buen caballero, a quien hizo después tan espléndidas honras fúnebres<sup>947</sup>.

Manuel Crespo y Villanueva expone en la de 1884 *Muerte del Gran Capitán*, basado en la obra de Gonzalo de Oviedo *Quincuagésima Biografía del Gran Capitán*<sup>948</sup>. Y, finalmente, Casado del Alisal vuelve sobre el tema en la Nacional de 1890 con *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*<sup>949</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>950</sup>.

El cardenal Cisneros, símbolo de rectitud moral y honestidad en el gobierno, es, al margen de los propios monarcas y Colón, una de las figuras a las que la historiografía decimonónica da más relevancia de todo el periodo. Su biografía ocupa un lugar preeminente en todas las historias generales, destacando siempre su firmeza de carácter y la idea del poder político entendido como servicio<sup>951</sup>. Varios son los cuadros que reflejan la vida de Cisneros, centrados casi siempre en estos rasgos de firmeza de carácter y falta de ambiciones personales.

Vicente Tortosa expone en la Nacional de 1860 *El cardenal Cisneros rehusando la bula en que se le nombraba cardenal*<sup>952</sup>.

Víctor Manzano y Mejorada lleva a la Nacional de 1864 *Cisneros y los Grandes*, consideración de medalla de segunda clase<sup>953</sup> y compra por el Estado<sup>954</sup>. Cuadro que entraría dentro de ese grupo, el primero cronológicamente, no muy numeroso pero representativo, de

<sup>945</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>946</sup> R.O. de 24 de julio de 1869, en 1.600 escudos con destino al Museo de Arte Moderno, depositado en el Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>947</sup> F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

<sup>948</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>949</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>950</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

<sup>951</sup> Es también asunto habitual en la prensa del XIX: "El Cardenal Cisneros", *Semanario Pintoresco Español*, 75, 1837; FERNÁNDEZ CASANOVA, A., "El cardenal Cisneros ante la Historia", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1893, p. 371; "Biografía. El cardenal Jiménez de Cisneros", *El Panorama*, II, 1839, pp. 194-199; "El cardenal Cisneros", *La Ilustración*, 1852, pp. 326 y 337; QUEVEDO, J., "El cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 97; VIDART, L., "El Cardenal Cisneros (bosquejo biográfico)", *Almanaque de la Ilustración*, 1887, p. 11;...

<sup>952</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>953</sup> R.O. de 13 de enero de 1865

<sup>954</sup> En 20.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 25 de noviembre de 1920.

aquellos en que la imagen de un gobierno fuerte como ideal político deseable o como objetivo que conseguir parece hegemónica. En algunos de ellos la valoración de este aspecto, la exaltación de aquellos personajes históricos capaces de imponerse a las rencillas internas, es tan llamativa que, aunque estadísticamente no sea muy significativo, merece destacarse, principalmente por gozar estos escasos cuadros de las preferencias de los estamentos oficiales<sup>955</sup>. No es difícil ver en esto un trasunto de la vida política del diecinueve, marcada por la hegemonía del ejecutivo y por la incapacidad de los sucesivos gobiernos para imponer su voluntad política sobre el conjunto de la nación. La exaltación de gobiernos fuertes era tanto un anhelo como un programa de acción política. Resulta sugerente ver en la predilección por esta imagen el desarrollo larvado de la idea de la necesidad de un poder fuerte, plasmado en los sucesivos "espadaones" que periódicamente se alzaron con el poder a lo largo del XIX, que llegaría a su plena floración a finales de siglo con los regeneracionistas y su demanda de un "cirujano de hierro" como solución a los males del país.

En este caso concreto la interpretación política es de todos modos mucho más inmediata: el cuadro simbolizaría la lucha de la corona contra los privilegios estamentales, un trasunto de la revolución liberal y de la alianza de burguesía y Corona contra la nobleza.

Manzano representa el momento en que Cisneros, en respuesta a los grandes que inquieran sobre qué poderes tiene para gobernar sobre España, se asoma a una ventana y, señalando sus tropas, dice que aquellos son sus poderes. Episodio narrado detalladamente por todas las historias de la época, prueba de su alto valor simbólico. La iconografía del suceso estaba ya establecida cuando Manzano pinta su cuadro: en la *Historia de la Villa de Madrid* de Amador de los Ríos y Rada Delgado, publicada en 1860, hay un grabado de Carlos Múgica con un esquema compositivo muy semejante<sup>956</sup>, y éste se limita a representar el suceso "tal como ocurrió". La escena es de gran teatralidad, con Cisneros a la izquierda del cuadro señalando con las dos manos hacia el exterior, y los grandes -condestable de Castilla, duque del Infantado y conde de Benavente- formando un solo bloque en el otro extremo del cuadro. El contraste entre el austero hábito franciscano de Cisneros y las ricas vestiduras de los nobles acentúa el dramatismo de la escena, resaltando la imagen del poder político entendido como servicio, y también la de Cisneros, símbolo del pueblo frente a los nobles; en este sentido el cuadro fue claramente interpretado como una proclama liberal de defensa del poder del pueblo frente a los nobles.

---

<sup>955</sup> Con una sola excepción, todos obtuvieron algún premio además de su posterior adquisición por el Estado.

<sup>956</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., y RADA DELGADO, J. de la. *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1860, tomo II, p. 132.

Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña lleva a la Nacional de 1871 *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica*<sup>957</sup>, que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>958</sup>, envió a la Exposición Internacional de Viena de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>959</sup>-, pero al que la crítica acusó de no atenerse a la verdad histórica:

Ni Isabel la Católica semeja en nada al retrato de la mejor de las reinas que se ve en la curiosísima tabla de nuestro Museo Nacional, y que el erudito académico don Valentín Carderera incluye cromolitografiado en su importante *Iconografía española*; ni el gran Cardenal de España muestra en su figura el sello de nobleza y distinción que caracteriza a los Hurtado de Mendoza; ni Cisneros confronta con el retrato esculpido en mármol que se trajo de la Universidad Complutense a la Central de esta corte<sup>960</sup>.

En esta misma Nacional de 1871 Francisco Jover Casanova obtuvo medalla de segunda clase con *El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán*<sup>961</sup>, también comprado por el Estado<sup>962</sup> y también reproducido en grabado, en este caso por *La Ilustración Artística*<sup>963</sup>.

José Blanco Corís expone en la Nacional de 1881 *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel la Católica*<sup>964</sup>.

Alejandro Ferrant y Fischermans recibe medalla de primera clase en la Exposición Internacional de 1892 con *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*<sup>965</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>966</sup>, *Blanco y Negro*<sup>967</sup> y *Gran Vía*<sup>968</sup>.

Extrañamente ninguno de estos cuadros hace referencia a la actividad de Cisneros como protector de las letras. Sólo en el ya varias veces citado programa del Paraninfo de la Universidad de Barcelona figura un Cisneros relacionado con la vida intelectual, *El Cardenal*

<sup>957</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>958</sup> Por unanimidad, R.O. de 20 de noviembre de 1871.

<sup>959</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 329.

<sup>960</sup> CANETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 23.

<sup>961</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>962</sup> En 4.500 pts., R.O. de 6 de marzo de 1874, depositado en el Senado, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>963</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 19.

<sup>964</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>965</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892. Actualmente en el Hospital de la Caridad de Illescas.

<sup>966</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1889, p. 73.

<sup>967</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 577 (fotografía).

<sup>968</sup> *Gran Vía*, 20 de enero de 1895.

*Cisneros recibe un ejemplar de la Biblia Políglota impresa en Alcalá de Henares bajo su impulso y dirección* de Bauza y Mas<sup>969</sup>.

A medio camino entre la época de los Austrias y la de los Reyes Católicos, se encuentran toda una serie de cuadros sobre la dramática historia de la hija de éstos, Juana, y su posterior locura con motivo de la muerte de su esposo, Felipe el Hermoso. Un tema de gran éxito pictórico, aparentemente sin ningún tipo de connotación ideológica, y cuyo suceso habría que relacionar tanto con la atracción por el amor pasional -la locura de amor de la cultura romántica-, y en este sentido habría que relacionarlo con otros ciclos como el de los amantes de Teruel o la Peña de los Enamorados, como por la fascinación por la muerte de esa misma cultura, también sin salirnos de la pintura, desde el entierro de don Álvaro de Luna a la campana de Huesca, pasando por un tema casi idéntico, el de la conversión del duque de Gandía, otro de los favoritos de la pintura de historia. Visto desde esta perspectiva, la imagen de la reina de Castilla arrastrando el féretro de su marido de una punta a otra de España, era suficiente para inflamar la imaginación de la época sin necesidad de otro tipo de alusiones ideológicas. La duda que cabe es hasta qué punto esta imagen pasional, de locura y muerte, no está configurando, por extensión, una imagen del ser español, un estereotipo de los españoles -me referiré a ello en el capítulo dedicado al carácter español-, pero de momento no estará de más recordar que para la crítica francesa, que tan unánimemente alabó la *Doña Juana la Loca* de Pradilla<sup>970</sup>, uno de los elogios más repetidos del cuadro es que la figura de la reina es "tellement espagnole". Sin olvidar tampoco una interpretación más inmediatamente política: la reina Juana era la última reina española antes de la monarquía extranjera y absolutista de los Habsburgo.

El primer cuadro sobre Juana la Loca que aparece en una Nacional es *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* de Gabriel Maureta, medalla de tercera clase en la de 1858<sup>971</sup> y compra por el Estado<sup>972</sup>, que representa a la reina abrazando el ataúd en el que yace su marido. Para estas fechas ya el teatro y la novela habían popularizado el tema -Ramón Franquelo había estrenado *Doña Juana la Loca* en 1847, Manuel Tamayo y Baus *Locura de Amor* en 1855, Eusebio Asquerino y Romero Larrañaga *Felipe el Hermoso*, también en 1845; Orellana había publicado en Barcelona en 1854 *La reina loca de amor. Historia romántica de doña Juana de Castilla y don Felipe el Hermoso*, una novela histórica; incluso Emilio Serrano había escrito un libreto de ópera titulado *Doña Juana la Loca...*, pero será el

<sup>969</sup> Universidad de Barcelona.

<sup>970</sup> Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>971</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>972</sup> R.O. de 8 de junio de 1880, depositado en el Ministerio de Justicia, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901.

éxito de Maureta el que dará el pistoletazo de salida para una sucesión de cuadros sobre la reina loca, o, mejor, sobre escenas de reina con ataúd: *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Carlos Giner, basado en una obra de Arias de Miranda, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, expuesto en la Nacional de 1862<sup>973</sup>; *Llegada a Tordesillas de la reina doña Juana la Loca* de Ibo de la Cortina, Nacional de 1866<sup>974</sup>; y *Demencia de doña Juana de Castilla* de Lorenzo Vallés. Este último, compuesto a partir de lo narrado por Pietro Mártir de Anglería en una de sus epístolas, de la que se incluye un pequeño extracto en el *Catálogo*:

La reina hizo extraer del sepulcro el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso y colocarlo en su habitación sobre un rico lecho: acordándose de lo que cierto fraile cartujo le había contado de un rey que resucitó a los catorce años de tenerlo guardado, no se separaba un momento de su lado esperando el feliz instante de verle volver a la vida; todas las instancias de las más respetables personas de su Corte eran ineficaces para disuadirla de su manía, contestando siempre, que callasen y esperasen que presto despertaría su señor<sup>975</sup>.

fue el que cosechó un mayor éxito de los tres: consideración de Medalla de segunda clase en la Nacional de 1866<sup>976</sup>, compra por el Estado<sup>977</sup>, envió a las Exposiciones Internacionales de Viena, 1873, y Filadelfia, 1876, y elogio casi unánime de la crítica:

la más hermosa figura, que pintada hemos hallado en la Exposición, es la que representa a *Doña Juana la Loca, Reina de Castilla, guardando el sueño de su muerto esposo Don Felipe*. Su autor, Lorenzo del Valle, (...) no hay en la Exposición más figura histórica reproducida por el arte, que la Doña Juana del Sr. Valle<sup>978</sup>.

Las únicas voces discordantes se refieren a la escasa enjundia del asunto representado:

no podemos calificar este asunto más que de agradable, puesto que no es un hecho que hable por sí mismo, ni mucho menos un hecho culminante de nuestra historia<sup>979</sup>.

Pero el gran éxito estaba reservado a Francisco Pradilla con *Doña Juana la Loca*, medalla de honor -la primera concedida a un pintor en una Nacional- en la de Exposición de 1878<sup>980</sup>, envió a las Exposiciones Universales de Viena y París de ese mismo año, premiado también en ambas con sendas medallas de honor, compra por el Estado<sup>981</sup> y reproducción en

<sup>973</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>974</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1866.

<sup>975</sup> *Ibidem*. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>976</sup> Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>977</sup> R.O. de 3 de mayo de 1867 en 2.000 escudos, para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>978</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 28.

<sup>979</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1867.

<sup>980</sup> Con 12 votos a favor y 5 en contra, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>981</sup> R.O. de 10 de enero de 1879 en 20.000 pts. para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.



grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>982</sup>, *El Mundo Ilustrado*<sup>983</sup>; *Almanaque de la Ilustración*<sup>984</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>985</sup>, *La Ilustración de España*<sup>986</sup> y *Blanco y Negro*<sup>987</sup>. Lo mismo que ocurrirá con otros cuadros de gran éxito, éste de Pradilla se convirtió inmediatamente en la imagen real del hecho histórico. Representa el episodio, narrado por Lafuente, en que la reina Juana, enterada de que el convento en que iban a hacer noche era de monjas, obligó, movida por los celos, a toda la comitiva a pasar la noche al raso:

A las primeras horas de un día triste, nebuloso y frío, al pie de un ligero accidente del terreno, casi en cuyo último término se ven las pobres tapias de un convento perdido en la soledad de los campos, colocado sobre unas angarillas, alumbrado por robustos blandones y atravesado en el sendero que forma la huella de los carros, como la muerte en el camino de la vida, el féretro que encierra el cadáver de Don Felipe el Hermoso, aún más guardado que por las tablas que le cubren y por las llaves que le aseguran por la celosa vigilancia de aquella hermosísima mujer; que más que una pobre loca es una mujer enloquecedora. En torno a la reina y a su espalda, sentados en el suelo y cerca de la hoguera en que arden las secas ramas de los desnudos troncos que se ven al fondo, seis damas lujosamente vestidas, dos de las cuales aparecen como veladas por el humo de la fogata; tras ella, de pie, envuelta en amplios ropones, dos caballeros, más allá de los cuales aún se divisa otro grupo de gentes.

Frente a la reina y al otro lado del féretro una dama ricamente vestida, junto a ella, de rodillas, un fraile con un cirio en la mano cuya llama desvía el mismo viento que arrastra las hojas secas y descompone el tocado de aquellas espléndidas bellezas; y luego, en los segundos términos y al fondo, el resto de la comitiva, el acompañamiento del cortejo tendido a lo largo del camino y envuelto todo en esa luz fría y blanquecina que indica la hora en que la escena se cumple<sup>988</sup>.

Fuera de estos grandes ciclos temáticos quedan una serie de cuadros -algunos dedicados a la actividad política de los reyes, otros no- que eligen asuntos menos grandilocuentes, más cercanos a la vida cotidiana, y a veces, como ya veremos, con fuertes implicaciones políticas, que reflejan "esa monarquía democrática de los Reyes Católicos, esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas, ese celo por el bien público y por la recta administración de justicia"<sup>989</sup>. Aquí habría que incluir cuadros como *Proclamación de Isabel la Católica en Segovia*, pintado por Francisco de Paula van Halen hacia 1843 y que será adquirido por la Corona<sup>990</sup>, *Doña Isabel la Católica en el Monasterio de Ávila rehusando la corona* de Pelegrín Clavé, Exposición de la Academia de 1845, fue llevado también a la

982 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, suplemento al n.º XXXIV.

983 *El Mundo Ilustrado*, 2, 1879, pp. 364-365.

984 *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

985 *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

986 Esta en dos ocasiones, 1886, *La Ilustración de España*, 1886, p. 2; y 1887, *La Ilustración de España*, 1887, p. 157.

987 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 607.

988 PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

989 Palet y Villaba refiriéndose al cuadro de Victor Manzano *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* (PALET Y VILLABA, J., "Bellas Artes. Exposición de 1860", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860).

990 Isabel II que pagó por él 6.000 reales, previamente los pintores de cámara Madrazo y Vicente López lo habían tasado en tres o cuatro mil reales.

Exposición Universal de París de 1855, una imagen de la reina castellana en la que la crítica creyó ver representadas todas las virtudes que cimentarían la grandeza de la futura soberana:

la infanta Doña Isabel tiene la nobleza y dignidad propias de la que debía años más tarde abrir las puertas al nuevo mundo y humillar ante los muros de Granada la soberbia de las medias lunas<sup>991</sup>.

*Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano y Mejorada -medalla de segunda clase en la Nacional de 1860<sup>992</sup>, compra por la Corona<sup>993</sup> y envió a la Exposición Universal de Londres de 1862-, cuadro cuyo asunto Bastús considera "poco dramático, de poco interés histórico"<sup>994</sup>, posiblemente, tal como puntualiza otro de los críticos, también con motivo de su exposición pública en la Nacional de 1860, porque no representa un hecho histórico concreto:

La invención es poco feliz y animada, porque en el cuadro sólo se pinta el acto general de dar audiencia, y esto produce una vaguedad que el arte rechaza, y mucho más la pintura, que es dramática por excelencia. El Sr. Manzano pudiera fácilmente haber interesado al espectador, con sólo particularizar la audiencia y referirla al juicio de alguna cuestión especial (...). Así el acto de audiencia hubiera sido eminentemente dramático e interesante (...). Así, pues, si al cuadro general que nos ha presentado el Sr. Manzano con suma verdad histórica, se hubiese añadido el interés dramático, la invención de esta obra habría adquirido grandes quilates de valía<sup>995</sup>.

opinión no coincidente, como se verá en su momento, con la mantenida por el resto de la crítica: representa:

En el fondo que de un salón gótico del antiguo Alcázar de Madrid, y bajo un dosel en que se ostenta el escudo de armas real, los regios consortes aparecen sentados en actitud de sencilla majestad; a los lados y en sendos escabeles, los oidores del Consejo de justicia, en posiciones variadas y en característicos trajes parecen deliberar sobre las peticiones presentadas; a la derecha y en primer término, un escribano, tipo perfecto, asienta con el aplomo y seguridad de la práctica y con la alta convicción de sus funciones y de la fe pública de la que es depositario, los fallos recaídos; los ballesteros de maza rodean la masa en que aquél se halla colocado y lucen vistosas dalmáticas; los porteros dan libre entrada a *chicos e grandes, cuantos querlan pedir justicia*; y ocupan la izquierda en pintoresco agrupamiento diferentes figuras, mas en actitud de entregar sus peticiones aguardando otras la provisión de sus demandas<sup>996</sup>.

*Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón* de Francisco Díaz Carreño, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864<sup>997</sup> y compra por la Corona<sup>998</sup>, figura el momento en que:

<sup>991</sup> CAÑETE, M., "Exposición pública de la Academia Nacional de San Fernando", *Revista literaria del Español*, 20, 1845, p. 16.

<sup>992</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>993</sup> Isabel II pagó por él en 1861 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>994</sup> BASTÚS, F., "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, p. 26.

<sup>995</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

<sup>996</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 7 de noviembre de 1860.

<sup>997</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>998</sup> Isabel II, en 15.000 reales. Actualmente en el Palacio de Riofrío, Segovia.

doña Isabel sentada y acompañada de tres damas, recibe a don Fernando, que llega, apoyada su mano derecha sobre el brazo izquierdo del arzobispo de Toledo; un personaje, que será Cárdenas sin duda, se inclina hacia su señora, hablándola y señalando a los que vienen<sup>999</sup>.

Y *La muerte del Católico*, expuesto por Ricardo López Requeni en esta misma Nacional<sup>1000</sup>.

Hay también ausencias significativas. Así, la conquista de Navarra o la expulsión de los judíos apenas aparecen en la pintura de historia. La primera, probablemente, porque se intenta evitar cualquier posible imagen de violencia, de coacción estatal en la configuración de la nación: todo Estado-nación se quiere hijo de la voluntad de sus ciudadanos, no de la violencia primigenia que, prácticamente sin ninguna excepción, toda entidad estatal supone. Desde esta perspectiva, la violencia contra los musulmanes resultaba legítima: se trataba de expulsar a los usurpadores del solar nacional; pero no contra aquéllos que por esencia eran considerados como españoles. El mismo proceso explicaría la prácticamente total ausencia, en la pintura de historia en su conjunto, de imágenes de conflictos bélicos entre los distintos reinos peninsulares, incluidos los mantenidos entre castellanos y portugueses, época medieval, y españoles y portugueses, anexión por Felipe II y separación bajo Felipe IV.

El caso de la expulsión de los judíos resulta más complejo, a la par que llamativo. Mientras que el final de la Reconquista y la expulsión de los musulmanes se convierte en uno de los ejes temáticos, no sólo de la pintura sobre el reinado de los Reyes Católicos, sino de toda la pintura de historia en general, la contemporánea expulsión de los judíos merece una atención marginal, casi vergonzosa. Varios son los motivos que podrían explicar esta actitud: la idea de la nación española como una nación territorial, con fronteras naturales definidas -salvo el espinoso asunto de Portugal-, en este sentido la conquista de Granada significaba la recuperación de una parte del territorio nacional, cosa que no ocurría con la expulsión de los judíos; la lucha de los liberales por construir un Estado tolerante, lo que se avenía mal con la exaltación de una nación ligada a Torquemada y la Inquisición; y, por último, los judíos nunca tuvieron ese carácter mítico del otro frente al que se había construido la nación española, que sí habían tenido los musulmanes.

Sólo dos cuadros se refieren a la expulsión: *Torquemada*, que ilustra un episodio de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott, presentado por Silvio Fernández a la Nacional de 1881<sup>1001</sup>; y *La expulsión de los judíos (año de 1492)* de Emilio Sala Francés, Nacional

<sup>999</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

<sup>1000</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1001</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1864.

de 1890<sup>1002</sup> -este cuadro había ya recibido, cuando fue expuesto, una segunda medalla en el Certamen Universal de París de 1889, posteriormente obtuvo medalla de oro en el de Berlín de 1891-, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>1003</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1004</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1005</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>1006</sup>.

Sala lleva al lienzo uno de los momentos más dramáticos previos a la expulsión:

Tiene por asunto el momento en que el célebre Torquemada, viendo a los Reyes Católicos inclinados a transigir autorizando la permanencia en sus Estados de los israelitas, arroja ante ellos sobre una mesa un crucifijo, diciendo: "Judas Iscariote vendió a su Maestro por 30 dineros: Vuestras Altezas le van a vender por 30.000: aquí está; tomadle y vendedle"<sup>1007</sup>.

representado con una absoluta fidelidad:

En el fondo el solio Real; los Regios cónyuges en él, sentados de frente al espectador; después, entre las gradas del Trono y la mesa, Torquemada; entre la mesa y el espectador, el judío. Como acompañamiento, dos reyes de armas al pie del baldaquino, y en el estrado, a la derecha de los Soberanos, los caballeros, y a la izquierda, las damas<sup>1008</sup>.

Por último, se podría también incluir aquí un cuadro sobre Cesar Borgia, que aunque no estrictamente dentro de la pintura de historia española, dadas las relaciones con el mundo español del personaje -era hijo del papa valenciano Alejandro VI, se casó con la hija de Juana de Albret, reina de Navarra, a la muerte de su padre fue enviado a España por el nuevo papa, Julio II, y murió en un combate junto a las murallas de la ciudad navarra de Viana- cabría considerar como un asunto español. Se trata del *Cesar Borgia renuncia a la púrpura cadencialicia ante el papa Borgia* con el que Joaquín Luque Roselló obtuvo medalla de tercera clase en la Nacional de 1887<sup>1009</sup>, fue además reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1010</sup>. Aunque quizás aquí lo que más debería llamar la atención sea justamente la escasa presencia de figura tan literaria.

<sup>1002</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1003</sup> En 30.000 pts., R.O. de 7 de diciembre de 1892 en 30.000 pts. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 21 de mayo de 1957.

<sup>1004</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1890, p. 208.

<sup>1005</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 564.

<sup>1006</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 573.

<sup>1007</sup> CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., pp. 177-178.

<sup>1008</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1890.

<sup>1009</sup> Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1010</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 284.

### 3.5. AUSTRIAS.

La época de los Austrias es, tras Reyes Católicos y siglo XIX, el periodo que da índices de correlación duración cronológica/cuadros de historia más altos (ver cuadro nº 1), favorito de los pintores de historia y determinante en la construcción de la imagen que los españoles se van haciendo de sí mismos. Son, en especial, Carlos I y Felipe II quienes ocupan un lugar hegemónico en la imaginería político-nacional del siglo XIX. Una y otra vez los pintores de historia recurrirán a sucesos ocurridos en el reinado de estos monarcas como ilustración de aquellos aspectos que se consideran como invariables castizas del ser nacional: tradición imperial, la lucha antiabsolutista, etc. La imagen que emerge de estos cuadros es la de un siglo XVI culminación del proceso de formación del espíritu nacional; el esplendor de un pueblo interrumpido bruscamente con la muerte de Felipe II y que no reaparecería hasta dos siglos más tarde con la Guerra de Independencia. Imagen que aparece mezclada, sin solución de continuidad, con la de una época que había significado, también, el fin de las libertades colectivas de castellanos y aragoneses, la ocultación de una tradición nacional democrática.

Los dos primeros Austrias eran los del imperio, pero también los de los Comuneros y Lanuza; los que habían llevado a la nación española a su momento de máximo esplendor y los que la habían apartado de su auténtico espíritu nacional, libre y democrático. Esta segunda imagen, la de los Austrias como responsables de la decadencia española, tendrá gran predicamento en el primer liberalismo, para el que la instauración en el trono de los Reyes Católicos de esta monarquía, extranjera, no sólo había acabado con las libertades castellanas, sino que había condenado al país a "tres siglos de servidumbre y desdichas"<sup>1011</sup>; origen de un largo interregno al que las Cortes de Cádiz, retomando la antorcha comunera, pondrían fin. Imagen que aparece perfectamente expresada en la crítica que del cuadro de Villodas, *Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros*, hace, con motivo de su exposición en la Nacional de 1878, Jacinto Octavio Picón:

En cuanto al momento escogido por el artista para la ficción pictórica, creemos que con dificultad hubiera podido encontrar en la historia patria un momento más dramático que aquél en que Cisneros, el representante de la política nacional y la personificación de la preponderancia del estado llano, recibe postrado en su lecho de muerte el mensaje por el cual el fundador de la dinastía austríaca que inició la desastrosa política de la intolerancia, le manda retirarse a sus tierras pagando con la ingratitud más infame los servicios prestados a la causa de España y del emperador por el ilustre cardenal<sup>1012</sup>.

<sup>1011</sup> MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., "Bosquejo histórico de la guerra de las Comunidades" en *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1962, p. 33 a.

<sup>1012</sup> PICÓN, J. O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 11 de febrero de 1878.

Pero fuera de esta primera generación liberal, incluso dentro de ésta a medida que avanza el siglo, los posturas son más ambivalentes. Ambivalencia muy bien reflejada en la obra historiográfica de Cánovas del Castillo, quien pasa de la condena sin paliativos a la Casa de Austria, la Inquisición y la aventura americana de sus primeros escritos, a una visión mucho más matizada, cuando no a una clara rectificación, en sus estudios más tardíos<sup>1013</sup>.

Al hablar de la época de los Austrias hay que hacer, en todo caso, una clara diferenciación cronológica entre el siglo XVI y el siglo XVII. En este proceso de selección/exclusión del pasado que toda construcción nacional supone, el siglo XVI aparece enormemente sobrevalorado: tal como escribe un articulista de *El Museo Universal*:

El siglo XVI es indudablemente el siglo más grande de todos los siglos (...). Todo es sublime, indescriptible, grandioso<sup>1014</sup>;

mientras que el siglo XVII sólo tiene importancia en cuanto constructor de una cultura nacional.

Además de proporcionar temas para los grandes argumentos políticos, que analizaré más adelante, la época de los Austrias servirá también de pretexto para una serie de cuadros que sin tener, al menos aparentemente, ningún tipo de implicación política gozarán de los favores de público y crítica en las Exposiciones Nacionales. Ejemplo paradigmático será el de Juana la Loca acompañando el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso<sup>1015</sup>. El asunto reunía todos los requisitos para transformarse en el tema romántico por excelencia. La imagen de una mujer enloquecida por los celos, cruzando España acompañada de un cadáver, era en sí como un drama romántico: el amor, los celos y la muerte. El tema será pintado sucesivamente a lo largo del siglo, pero cabría preguntarse hasta qué punto los contemporáneos, además del dramatismo del amor y la locura, no hacían también una interpretación política del tema. Al fin y al cabo, Doña Juana representaba el final de lo que pudo ser y no fue: una monarquía auténticamente española.

La evolución a lo largo del siglo de los cuadros sobre la monarquía de los Austrias muestra claramente cómo el mito de la España imperial es una creación de la España de la Regencia y la época isabelina -falta por completo en el primer tercio de siglo, cuando se continúan de las pautas dieciochescas-, que alcanza su cénit a partir de la segunda mitad de siglo -1855-1867 y sexenio revolucionario- para sufrir un cierto eclipse, relativo, en la época de la

<sup>1013</sup> Sobre este aspecto véase YLLÁN, E., *Cánovas del Castillo. Entre la historia y la política*, Madrid, 1985.

<sup>1014</sup> PAZ, A. de, "Consideraciones sobre la revolución de las comunidades de Castilla", *El Museo Universal*, 1864, p. 50.

<sup>1015</sup> Este tema está a medio camino entre la época de los Austrias y la de los Reyes Católicos; de hecho, se ha incluido ya en ésta, pero hay una lectura ideológica que sólo se puede hacer desde aquí.

Restauración, especialmente por lo que se refiere a obras presentadas, pero no a las premiadas y adquiridas por el Estado. En todo caso, llama más la atención la homogeneidad a lo largo de setenta años -estamos hablando de variaciones de menos del 6%- que los ligeros cambios producidos entre unos y otros periodos (véase cuadro nº 13). La asunción de la época de los Austrias como elemento esencial de la identificación nacional española parece algo amplia y generalmente aceptado a lo largo de todo el XIX, la única excepción sería el primer tercio de siglo, pero ya se ha hecho referencia en múltiples ocasiones a que ideológicamente habría que incluirlo dentro del siglo anterior.

Desde el punto de vista iconográfico lo que parece marcar un giro definitivo sobre la consideración de la época de los Austrias en la mitología nacional española es, como en otros muchos aspectos, la decoración del techo de la sala sexta del Palacio del Pardo realizada por Juan Antonio de Ribera en 1825. Como se vio en su momento, la presencia de personajes y hechos de los siglos XVI y XVII en los Concursos de la Academia del siglo XVIII había sido prácticamente despreciable, pero Ribera da un vuelco radical y absoluto, pues de los 28 personajes que forman parte de su *Parnaso de los grandes hombres de España*, de su genealogía de los grandes nombres de la patria, 22, es decir el 79%, pertenecen a los siglos de los Austrias: padre Mariana<sup>1016</sup>, Antonio de Leyva, Juan Sebastián Elcano, Antonio de Solís<sup>1017</sup>, Hernán Cortés, Pizarro, Juan de Herrera<sup>1018</sup>, Velázquez, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra<sup>1019</sup>, José de Ribera<sup>1020</sup>, Murillo, fray Luis de León<sup>1021</sup>, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Luis de Góngora<sup>1022</sup>, Fernando de Herrera<sup>1023</sup>, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Alonso de Ercilla<sup>1024</sup>, Bartolomé Leonardo de Argensola<sup>1025</sup> y Garcilaso de la Vega<sup>1026</sup>.

Carlos Luis de Ribera, hijo del anterior, seguirá punto por punto las pautas paternas en la decoración del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, conjunto iconográfico

---

1016 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, aunque sí en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso de los Diputados.

1017 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1018 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, aunque sí en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso de los Diputados.

1019 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1020 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1021 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1022 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1023 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1024 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1025 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

1026 No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

mucho más emblemático que el anterior: Felipe II, Carlos V, Saavedra Fajardo<sup>1027</sup>, padre Mariana<sup>1028</sup>, Cervantes, Lope de Vega, Juan de Herrera<sup>1029</sup>, Velázquez, Alonso Berruguete y Luis Vives<sup>1030</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	28	26	27	15	30	34	20
1808-1833	0	0					
1834-1854	20	18					
1855-1867	32	22	27	21	26	38	26
1868-1874	33	32	33	0	40	0	23
1875-1895	27	32	26	14	30	32	23

**Cuadro n° 13.** Cuadros sobre la época de los Austrias. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

Por lo que se refiere a los cuadros de historia propiamente dichos, lo mismo que ocurre con todos los demás periodos, se agrupan en una serie de ciclos temáticos que monopolizan en su conjunto la práctica totalidad de la pintura de historia inspirada en esta época (véase cuadro n° 14).

La época de Carlos V ocupa lugar privilegiado en esta iconografía nacional. El propio monarca es uno de los personajes más representados de la pintura de historia, incluida su presencia en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, siguiendo en esto las pautas historiográficas que reservaban al emperador un lugar central en la historia del país, tal como muestran no sólo el espacio reservado a su reinado en en las historias generales, sino también la aparición monografías específicas -*Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania* de Velázquez Sánchez<sup>1031</sup>, *Historia del emperador Carlos V* de Muñoz Maldonado<sup>1032</sup>, *Carlos I de España* de Nebot y Padilla<sup>1033</sup>,...- e, incluso, de novelas

<sup>1027</sup> No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>1028</sup> A pesar de su obra ser abundantemente utilizada por los pintores de historia, no llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>1029</sup> No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>1030</sup> No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, pero su estatua es una de las que flanquean la entrada de la Biblioteca Nacional española.

<sup>1031</sup> VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854.

<sup>1032</sup> MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862.



históricas sobre su persona -*Carlos I de España, o los siete embajadores* de Sánchez de Fuentes<sup>1034</sup>, *Rey, emperador y monje* de Andueza<sup>1035</sup>, *Carlos I de España y V de Alemania, o Venganzas reales. Novela histórica* de Velázquez Sánchez<sup>1036</sup>,.....-. A lo que habría que añadir la existencia de una abundante iconografía de época, en particular Tiziano, que facilitaba grandemente el trabajo de los pintores<sup>1037</sup>.

La imagen del reinado del primero de los Autrias se articula en torno a dos ejes fundamentales: expansión imperial y nacionalización de la figura del monarca, cuyo retiro en Yuste se convierte en una especie de garante de su españolidad, de acto simbólico de nacionalización.

La visión negativa que podía derivarse de Carlos V como el verdugo de las libertades nacionales en Villalar, es eliminada por completo gracias a un curioso subterfugio: ni un solo cuadro relaciona al monarca con la Guerra de las Comunidades. Un hecho histórico que, según la iconografía decimonónica, parece haber tenido lugar en una cierta intemporalidad, en el que hay víctimas, pero no verdugos. Carlos V se configura así en el imaginario colectivo como el monarca español -Yuste lo españoliza- que lleva la tradición imperial española, uno de los rasgos definitorios de lo español como ya veremos, a su cénit. Y esto es todo.

La imagen de una tradición nacional de carácter imperial se vertebra en torno a dos grandes ciclos: expansión americana y guerras con Francia.

Por lo que se refiere al primero, la expansión americana, lo mismo que ocurre en el caso de los Reyes Católicos, es uno de los temas más frecuentes de la iconografía carolina. Tradición imperial centrada, en este caso, en la conquista y no en los descubrimientos, y muy particularmente en la conquista de Méjico por Cortés (Ver cuadro nº 14). Un tema que ya había sido considerado por Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso y que, finalmente, aunque no aparece como tal tema en sí en el programa de Carlos Luis de Ribera, sí lo hace

---

<sup>1033</sup> NEBOT Y PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855.

<sup>1034</sup> SÁNCHEZ DE FUENTES, J., *Carlos I de España, o los siete embajadores*, Madrid, 1851.

<sup>1035</sup> ANDUEZA, J.M., *Rey, emperador y monje*, Barcelona, 1856.

<sup>1036</sup> VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Carlos I de España y V de Alemania, o Venganzas reales. Novela histórica*, Sevilla, 1855.

<sup>1037</sup> No deja de ser significativo, a este respecto, que un crítico, a propósito de la *Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste* de Joaquín Agrasot, reproche al pintor precisamente el no haber respetado la iconografía histórica del emperador: "uno de sus mayores defectos consiste en haber prescindido de los retratos de Carlos V, y aplicándole una cabeza que en nada se parece a las conocidísimas de Tiziano y Pompeyo Leoni" (VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 2 de junio de 1887).

Cortés en una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes españolas, ornan el techo del hemiciclo<sup>1038</sup>.

La distribución temporal de cuadros sobre la conquista de Méjico vuelve a mostrar, una vez más, cómo es el periodo isabelino el que configura la mayoría de los grandes mitos nacionales españoles, produciéndose una auténtica avalancha de obras sobre el tema en torno a los años centrales del siglo.

Joaquín Fernández Cruzado lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*.

En 1852 Isabel II adquiere, en 100.000 reales, un cuadro de Antonio Gómez y Cros titulado *La batalla de Otumba*<sup>1039</sup>.

Pero será la aparición de las Exposiciones Nacionales la que marcará el éxito definitivo del tema entre los pintores de historia. Ya en la primera, la de 1856, obtuvo un gran éxito la *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico* de Carlos María Esquivel, medalla de segunda clase<sup>1040</sup> y compra por el Estado<sup>1041</sup>.

<sup>1038</sup> La presencia de Cortés en la cultura decimonónica, no se limita únicamente a la pintura. Es también habitual en otros ámbitos: libros de historia -Gayangos publica en 1870 las *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V*-, obras de teatro -*Las mocedades de Hernán Cortés* de Escosura, estrenado con gran éxito en 1845-, poesías -*La Buena ventura*, romance del duque de Rivas-, novelas -*El nigromántico mejicano* de Pusalgas Guerris, publicada en Barcelona en 1838; *Guatimocín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicada en Madrid en 1846, ésta bastante curiosa ya que está escrita desde una perspectiva favorable a los indígenas; *La Conjuración de México o los hijos de Hernán Cortés* de Escosura, publicada en Madrid en 1850; *Hernán Cortés* de Nombela y Tavares, publicada en Madrid en 1868;...-, óperas - *Hernán Cortés o La conquista de Messico* de Ignacio Ovejero, *Las naves de Cortés* de Chapí-, artículos de revistas - "Hernán Cortés", *Semanario Pintoresco Español*, 126, 1838; FERNÁN CABALLERO "La casa en que murió Hernán Cortés, en Castilleja de la Cuesta", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1877, pp. 246-247; ASQUERINO, E., "Las cenizas de Hernán Cortés", *La América. Crónica hispano-Americana*, I, 1862, p. 4; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El conquistador de Méjico", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 3; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La batalla de Otumba", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 157;...-, etc.

<sup>1039</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1040</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>1041</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856 en 7.000 reales. Depositado en Zaragoza por R.O. de 24 de enero de 1877. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

En la de 1858 Antonio Gómez y Cros recibirá medalla de tercera clase<sup>1042</sup>, y la correspondiente compra del cuadro por el Estado<sup>1043</sup>, con *Hernán Cortés entrando en el aposento de Montezuma*.

En la de 1862 el mismo pintor valenciano, que parece haberse especializado en el tema, expone *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*<sup>1044</sup>.

También de hacia estas fechas, fue expuesto en el Ministerio de Fomento en julio de 1863<sup>1045</sup>, es el *Hernán Cortés quemando las naves* de Sans y Cabot, encargo de Miguel Aldana para hacer pareja con *El desembarco de los puritanos* de Gisbert, motivo por el que se trae aquí, a pesar de no ser llevado a ninguna Nacional ni ser adquirido por el Estado. Cuadro que gozó de una cierta celebridad, además de la ya referida exposición pública en un centro oficial, fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>1046</sup>.

En la Nacional de 1866 se produce una auténtica eclosión de lienzos de temática cortesiana: *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma* de Luis López Piquer<sup>1047</sup>; *Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés* de Eusebio Valleperas, consideración de tercera medalla<sup>1048</sup>; y *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Nervéz* de Francisco de Paula van Halen, inspirado éste en la *Conquista de la Nueva España*, de Solís<sup>1049</sup>.

Eduardo Gimeno y Canencia lleva a la Nacional de 1871, sin ningún éxito, *Episodio de la conquista de México*<sup>1050</sup>.

Ya en la época de la Restauración, Ramírez Ibáñez expone en la Nacional de 1887 *De la Conquista de Méjico; Otumba*<sup>1051</sup>, no premiado pero adquirido por el Estado<sup>1052</sup> y

1042 R. O. 18 de septiembre de 1858.

1043 En 10.000 reales. R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 8 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde sigue actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

1044 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

1045 La noticia de su exposición en el Ministerio de Fomento es recogida por varios periódicos: *La Esperanza*, 14 de Julio de 1863; *La Época*, 14 de Julio de 1863; *La España*, 14 de Julio de 1863;...

1046 *El Museo Universal*, 49. año IX, 1865, p. 388.

1047 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

1048 Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

1049 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

1050 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1051 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1053</sup>; el mismo Ramírez Ibáñez en la de 1890, *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico*<sup>1054</sup>, una imagen melancólica de la primera derrota de Cortés:

El héroe a quien España debió no menos que un imperio, aparece sentado en una peña en actitud que denota profundo abatimiento; tras él está la india que le amó, de quien fue amado y que supo servirle con fidelidad admirable; no lejos de ellos se ven varios capitanes y hacia la parte de la derecha desfilan los restos destrozados de las tropas entonces allí por primera vez vencidas y que luego tomaron gloriosas venganzas<sup>1055</sup>;

y José Uría y Uría, también en la de 1890, *Hernán Cortés ante Carlos V*<sup>1056</sup>, éste una representación bastante banal del primer encuentro, tras la conquista de Méjico, entre el emperador y el conquistador extremeño:

Llega el héroe acompañado de indígenas de las tierras conquistadas, los cuales traen ricos presentes, y es recibido por el emperador<sup>1057</sup>.

Fuera de la conquista de Méjico, ya en 1808 la Academia había propuesto para la prueba de repente, segunda clase, de pintura.:

Martín de Elvira, soldado del ejército español en la provincia de Arauco, sale del fuerte avergonzado y ardiendo en ira por haber perdido su lanza en la batalla, se arroja al ejército Araucano y la recobra matando a un valiente indio que la defiende con gran valor<sup>1058</sup>;

y en 1832 para la prueba de pensado, primera clase, de pintura:

Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa. Con las noticias vagas que adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos á descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino á muchos caciques que se le oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta sierra, que media entre ambos Océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubría el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo; y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lágrimas da gracias a Dios por haberle ayudado<sup>1059</sup>.

<sup>1052</sup> En 2.000 pts., R.O. de 9 de noviembre de 1888. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900. La adquisición fue recomendada por el Jurado de la Exposición.

<sup>1053</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.505.

<sup>1054</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

<sup>1055</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

<sup>1056</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1057</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 13 de mayo de 1890.

<sup>1058</sup> *Distribución...27 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>1059</sup> *Distribución...27 de Marzo de 1832*, Madrid, 1832.

Posiblemente haya que relacionar con el concurso anterior un cuadro de Luis Ferranz, *El descubrimiento del Mar del Sur por Hernando de Magallanes*, que figura en el inventario de las pinturas propiedad del infante Sebastián Gabriel de Borbón hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes, si suponemos que el título está cambiado. En todo caso, entraría dentro del mismo grupo.

Después hay que esperar hasta la Nacional de 1878 para encontrarnos con un cuadro sobre la expansión americana en tiempos de Carlos V, no referido a la conquista de Méjico, se trata de *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú* de Ramírez Ibáñez, que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>1060</sup>, compra por el Estado<sup>1061</sup> y envió a la Exposición Universal de París de 1878-. Con este cuadro la Restauración parece iniciar una especie de miniciclo pizarrista que, en ningún caso, llegará a adquirir la fuerza del dedicado a Cortés<sup>1062</sup>. Angel Lizcano expone en la Nacional de 1881 *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro*<sup>1063</sup>, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue profusamente repetido en grabado por las revista de la época: *La Ilustración Española y Americana*, esta en dos ocasiones<sup>1064</sup>, *Ilustración Artística*<sup>1065</sup> e *La Ilustración Ibérica*<sup>1066</sup>. José Laguna Pérez en la de 1887 *Pizarro muerto por sus compañeros*<sup>1067</sup>. Trinidad Solano, también en esta misma Nacional de 1887, *Atabalipa meditabundo*<sup>1068</sup>. Y Vicente Campesino Mingo, que cierra el ciclo, *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro*, en la de 1890<sup>1069</sup>.

<sup>1060</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1061</sup> En 1.750 pts., R.O. de 5 de mayo de 1879. Depositado en el Senado por R.O. de 3 de agosto de 1901. Desde 1941 en el Museo del Ejército de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>1062</sup> Resulta llamativa esta menor presencia de Pizarro, siempre con respecto a Hernán Cortés, en la pintura de historia. Máxime si tenemos en cuenta que no ocurre lo mismo en los demás medios de expresión y comunicación, donde la figura de Pizarro es, al menos, tan habitual como la de Cortés: teatro -*Francisco Pizarro* de Ferrer del Río, estrenada en 1861-, novelas históricas -*Alonso y Cora o La abolición del culto del Sol, sacada de la historia de los Incas* de López de Letona, publicada en Valladolid en 1834; *Pizarro y el siglo XVI* de Alonso de Avecilla, publicada en Madrid en 1845-, libros de historia -*Los Incas, o la destrucción del Perú* de Marmontel, publicado en Barcelona en 1837; o *Historia de la conquista del Perú*, de Prescott, publicado en Madrid en 1853-, artículos en revistas -"Francisco de Pizarro", *Semanario Pintoresco Español*, 41, 1848, pp. 321-323; FERRER DEL RÍO, A., "Historia. Francisco Pizarro", *El Siglo Pintoresco*, I, 1845, pp. 75-79; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La conquista del Perú", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 154; ANDUEZA, J.M. de, "Francisco de Pizarro", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 148-. Sería interesante ver hasta qué punto Méjico ha ocupado un lugar privilegiado en la imaginería imperial española.

<sup>1063</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1064</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105 y *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40.

<sup>1065</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 353.

<sup>1066</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52.

<sup>1067</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1068</sup> *Ibidem*.

<sup>1069</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

Los conflictos entre Carlos V y Francisco I de Francia, con episodios como el de la batalla de Pavía -a la que la participación personal del propio monarca dotaba de un aura caballerescas-, cuya importancia simbólica como recuerdo de una época en que las armas españolas habían enseñoreado Europa era evidente, o la prisión del monarca francés en Madrid, habían atraído la atención de los primeros escritores e historiadores románticos. Así el duque de Rivas no sólo dedica uno de sus *Romances históricos* a la batalla de Pavía, sino que escribe además *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid*, sobre la forzada estancia de Francisco I en la torre de los Lujanes<sup>1070</sup>; o, del lado de los historiadores, Mignet, quien publica *Rivalidades entre Francisco I y Carlos V*.

En pintura, su aparición es también relativamente temprana. En fecha indeterminada, pero en todo caso anterior a 1868, Giovanni Migliara pinta una *Prisión de Francisco I*, que sería adquirido por el Estado<sup>1071</sup>.

Mariano de la Roca y Delgado lleva a la Exposición de la Academia de 1850 *La batalla de Pavía*.

En 1853, por encargo de Isabel II, quien al parecer elige ella misma el tema, Antonio Gómez y Cros pinta *La batalla de Pavía*, expuesto posteriormente en la Nacional de 1856<sup>1072</sup>, y por el que la Corona pagó 40.000 reales. Representa:

el momento en que el soldado español Juan de Urbietta pone la espada al pecho al rey de Francia Francisco I<sup>1073</sup>.

En la siguiente Nacional, la de 1858, se pudieron ver tres cuadros sobre este asunto: *La batalla de Pavía* de Paulino de la Linde<sup>1074</sup>, éste un cuadro extraño ya que, en fechas tan tempranas como éstas -posteriormente este tipo de cuadros proliferarán mucho más- es una recreación paródica del episodio de la batalla, representa una matanza de pavos: *El canje de Francisco I por sus dos hijos* de Miguel Fluyxench<sup>1075</sup>, reproducido en grabado por *El*

<sup>1070</sup> No fue el duque de Rivas el único escritor decimonónico en sentirse atraído por estos hechos históricos. Pérez Rioja publica en San Sebastián en 1863 *Jeanes de Urbietta. Leyenda histórica*; López Borreguero en Madrid en 1864 *Elena de Montasanto o Episodios del sitio de Pavía. Novela histórica...* El tema es también habitual en la prensa de la época: QUEVEDO, J., "Batalla de Pavía y prisión de Francisco I", *El Museo de las Familias*, IV, 1846, pp. 97, 121 y 151; "Glorias militares españolas. Batalla de Pavía", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 73-84; "La batalla de Pavía", *Semanario Pintoresco Español*, 42, 1848, pp. 329-332 (incluye grabados de la batalla y de Carlos V y Francisco I);...

<sup>1071</sup> Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

<sup>1072</sup> *Catálogo... 1856*, Madrid, 1856. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1073</sup> EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

<sup>1074</sup> *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858.

<sup>1075</sup> *Ibidem*.

*Museo Universal*<sup>1076</sup>; y *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión* de Eduardo La Rochette<sup>1077</sup>.

En la de 1866 dos: *Carlos V y la duquesa de Alenzón visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid* de Justo García Vilamala<sup>1078</sup>; y *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert<sup>1079</sup>. Éste último, que valió a su autor la Encomienda de la Orden de Carlos III<sup>1080</sup> y que fue expuesto siendo ya propiedad del marqués de Salamanca<sup>1081</sup>, representa el encuentro en Illescas del rey francés y la hermana del emperador, entregada en matrimonio a aquél como garantía de los pactos firmados entre ambos monarcas,:

se encuentran los contrayentes en Illescas, viniendo de Toledo la infanta española, y de Madrid el rey francés, donde, hincándose aquella y pidiendo la mano a su esposo, este, con palabras corteses que le catálogo cita, "la levantó y besó.

A espaldas de Francisco I se agrupan los distraídos cortesanos, de que forma parte la dama rubia del brial celeste, y a la parte opuesta se ven la reina germana de Foix, el emperador con su lebril favorito, y más lejos un cardenal y un caballero armado<sup>1082</sup>.

Cuadro de temática un tanto extraña, sólo marginalmente relacionado con lo que aquí se está analizando, cuyo carácter anecdótico, centrado en los aspectos más puramente sentimentales, y tratamiento pictórico lo hacen más próximo a la pintura *troubadour* que a la gran pintura de historia; posiblemente este fuese el motivo de que no gozase de los favores de la crítica. Así para Cruzada Villaamil:

falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte (...) el cuadro histórico, en su acepción altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos o los otros personajes, que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo (...). El espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre damas y caballeros de la corte<sup>1083</sup>.

Mientras que para Domenech:

El momento escogido por el artista es aquel en que besa a su prometida, tomado de estos dos renglones: "La reina se hincó de rodillas, y le pidió la mano. El Rey la dijo: "No os he de dar sino la boca"; e la levantó e besó". Atendida la gran misión del arte, su fin altamente moralizador y civilizador, quisiéramos se nos dijera si el asunto del Sr. Gisbert, en las dimensiones colosales que

<sup>1076</sup> *El Museo Universal*, 1857, p. 35.

<sup>1077</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>1078</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1866.

<sup>1079</sup> *Ibidem*.

<sup>1080</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1081</sup> El cuadro respondía a un encargo hecho por el político isabelino al pintor.

<sup>1082</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Divagaciones", *La Época*, 28 de marzo de 1867.

<sup>1083</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura", *El Arte en España*, 1867, p. 17.

aparece, tiene toda la importancia que requieren las bellas artes, porque en nuestro concepto, carece de la grandiosidad que exigen éstas (...) en el gran arte moderno, en el del Catolicismo, en el que nos dicta la estética, la idea debe ser primada de la forma, mientras en el cuadro del Sr. Gisbert nos parece encontrar la forma superior a la idea<sup>1084</sup>.

Aunque la importancia histórica de los personajes representados podía paliar, en opinión de otros críticos, la intrascendencia del asunto:

Entrevío, no dudarle, al concebir tal pensamiento, las dos figuras más colosales de aquella época; el primer Rey diplomático y el último Rey caballero; dos figuras dignas de estudio y de atención<sup>1085</sup>.

Juan García Martínez obtiene una condecoración<sup>1086</sup> en la Nacional de 1871 con *Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos*, adquirido años más tarde por el Estado<sup>1087</sup>.

En la Nacional de 1884 se exponen otros dos: *Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525* de Vicente Campesino<sup>1088</sup>; y *Francisco I en la torre de los Lujanes* de Antonio Pérez Rubio, éste último, adquirido por el Estado<sup>1089</sup>, representa la llegada del rey francés a la casa que hará las veces de prisión durante su estancia madrileña:

A la derecha un alcalde de casa y corte seguido de caballeros indica al rey que está en el centro la escalera que conduce a los aposentos que le han de servir de prisión. A la izquierda, caballeros, servidores del rey y guardias<sup>1090</sup>.

En la de 1887 Manuel Arroyo y Lorenzo recibe medalla de tercera clase con *La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V*<sup>1091</sup>, también comprado por el Estado<sup>1092</sup> y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>1093</sup> y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1094</sup>.

<sup>1084</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

<sup>1085</sup> BENEDICTO, J., "La exposición Nacional de Bellas Artes en el año de 1867", *La España*, 12 de febrero de 1867.

<sup>1086</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1087</sup> R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>1088</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1089</sup> En 1.500 pts, R.O. de 24 de julio de 1887. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901. El pintor había pedido en las hojas de inscripción 2.000 pts., aunque pareció aceptar la cifra ofrecida sin problemas.

<sup>1090</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>1091</sup> Mayoría, faltaron siete votos, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1092</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Actualmente en el Instituto Zorrilla de Valladolid.

<sup>1093</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684.

<sup>1094</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.



Por último, en la Exposición Internacional de 1892 Parladé y de Heredia recibirá una medalla de tercera clase con *Jornada de Pavía*<sup>1095</sup>.

También, aunque de forma indirecta, podría incluirse en este grupo el cuadro de Francisco Jover Casanova, *Tratado de Cambrai, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya*, expuesto en la Nacional de 1871<sup>1096</sup>, que fue adquirido por el Estado en 1883<sup>1097</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1098</sup>.

El resto de la política de hegemonía imperial en Europa llevada a cabo por el primero de los Austrias, apenas si merece la atención de los pintores de historia, si se exceptúa un curioso cuadro de Francisco Javier Américo y Aparici, *El saqueo de Roma*, basado en la *Historia de España* de Rosew Saint Hilaire<sup>1099</sup>, que tuvo un gran éxito en la Nacional de 1887 -medalla de primera clase<sup>1100</sup>, compra por el Estado<sup>1101</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1102</sup>- y que, más que la reivindicación de una tradición imperial, parece un intento de lavar a los españoles de su responsabilidad en el famoso saco, pues, como recuerda el *Catálogo*:

estas parodias burlescas eran ejecutadas por los luteranos de Frandberg<sup>1103</sup>,

obviamente no iban a ser los católicos españoles los responsables del saqueo de la capital de la cristiandad. Se volverá sobre este cuadro -que, para colmo de inoportunidad, fue expuesto al público en 1887, precisamente el año de los acuerdos entre el Vaticano y el Estado español, que ponían fin a muchos años de tirantez- más adelante.

El retiro y muerte del emperador en Yuste, con el folletinesco episodio de la presentación de su hijo don Juan de Austria, ocupa un lugar privilegiado en la iconografía carolina. La reiterada elección de un asunto tan aparentemente anodino, al margen de la fascinación por la muerte de la cultura romántica, habría que relacionarlo con el carácter nacionalizador que el retiro de Yuste adquiriría, como muestra de nacionalización simbólica del primero de los Austrias. Un monarca extranjero que, como repiten una y otra vez las historias decimonónicas,

1095 R.O. de 2 de diciembre de 1892.

1096 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1097 R.O. de 4 de diciembre de 1883. Actualmente en la Universidad de Santiago de Compostela, depósito del Museo del Prado.

1098 *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 20.

1099 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1100 Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

1101 R.O. de 19 de enero de 1887, en 8.000 pts. con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, actualmente en el Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia, depósito del Museo del Prado.

1102 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 104-105.

1103 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887, p. 17.

llega a España ignorando la lengua de Castilla y rodeado de flamencos, podía difícilmente ser considerado como un monarca español. Salvo que pudiese mostrar, de alguna manera, su españolidad, su carácter de español de adopción. ¿Y qué mejor prueba de españolidad que el que, al final de su vida, quien había sido emperador del mundo se sienta tan español como para elegir, entre sus muchas posesiones, morir en un remoto rincón de la España más profunda?

El episodio resultaba lo suficientemente novelesco como para haber atraído sin más la atención de los artistas decimonónicos<sup>1104</sup>. Pero, prueba de que era considerado también un importante hecho histórico, lo hará también de los historiadores, mereciendo una monografía: *Carlos V, su abdicación, estancia y muerte en el Monasterio de Yuste* de Mignet.

Los pintores plasmarán en sus lienzos cada uno de los episodios del retiro imperial. La llegada del emperador a Yuste dará lugar a:

*Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste* de Angel Lasso de la Vega, expuesto en la Nacional de 1856<sup>1105</sup>.

*Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste* de Joaquín Agrasot y Juan - medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>1106</sup>, adquirido por el Estado<sup>1107</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1108</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>1109</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1110</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1111</sup>-. Muestra el momento en que el emperador, seguido de su séquito, hace entrada en el monasterio, caminando sobre las hojas muertas del pórtico, en el que le esperan los monjes, con el prior vestido de pontifical.

*Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste* con el que José Alarcón y Córcoles obtuvo una mención en esta misma Nacional de 1887<sup>1112</sup>. Éste, basándose en *Carlos V, su abdicación, estancia y muerte en el Monasterio de Yuste* de Mignet<sup>1113</sup>, sitúa la escena en el

<sup>1104</sup> Al margen de la pintura, inspirará una novela histórica, *El monasterio de Yuste. Leyenda tradicional del siglo XVI* de Herrero, publicacada en Sevilla en 1856. La prensa también se ocupará del asunto con cierta asiduidad, por ejemplo, MUÑOZ Y GAVIRIA, J., "Carlos V en Yuste", *El Museo de las Familias*, 1855, p. 193.

<sup>1105</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>1106</sup> Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1107</sup> R.O. de 1 de diciembre de 1887. Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo donde, fue destruido en 1934.

<sup>1108</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 440-441.

<sup>1109</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 231.

<sup>1110</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 440.

<sup>1111</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

<sup>1112</sup> R.O. de 22 de junio de 1887, por unanimidad.

<sup>1113</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

exterior del monasterio, con un Carlos V renqueante, que, apoyándose en el conde de Oropesa, se dirige hacia el prior; al fondo, en medio de un numeroso séquito, aparece la carroza, todo ello en un melancólico paisaje invernal. Fue reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>1114</sup> y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1115</sup>.

Por último, Antonio Casanova y Estorach volverá nuevamente a la carga en la Nacional de 1890 con otra *Entrada de Carlos V en Yuste*<sup>1116</sup>, con la que no obtuvo ningún éxito, ya se debían haber visto demasiadas, en el que el emperador, más decrepito que en el cuadro anterior, hace su entrada en litera:

El emperador viene en una litera traída a hombros por robustos alemanotes en cuyos coletes amarillos campea el águila de los Austrias. A la puerta del monasterio aparecen los frailes envueltos en hermosas capas de imaginiería o brocado, con cruz alzada y denotando en sus rostros grande alegría por la honra que reciben en albergar al soberano. La escena es al caer la tarde de un día sereno; un árbol seco, desnudo de hojas, indica que el suceso ocurre en pleno invierno. El vencedor de tantas batallas, el señor de tantas tierras, aparece hundido entre almohadones y cojines, con el rostro enfermizo, la color perdida y caua la barba; se asemeja a una hermosa ave de rapiña, ajadas las galas del plumaje y en los últimos momentos de su vida<sup>1117</sup>.

La estancia en el monasterio, no ya la entrada, será el tema elegido por Marcelino de Unceta y López, *Carlos V en Yuste*, Nacional de 1866<sup>1118</sup>; Manuel Garay Arévalo, *Carlos V en Yuste*, Nacional de 1871<sup>1119</sup>; y Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, *Carlos V en Yuste*, éste -medalla de segunda clase en la Nacional de 1878<sup>1120</sup>, compra por el Estado<sup>1121</sup>, envió a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1122</sup> y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones<sup>1123</sup>- representa al emperador sentado ante una mesa sobre la que se mueven unas figuras mecánicas construidas por Turriano, que aparece de pie a su izquierda, y rodeados ambos por otros monjes.

También relacionado con la estancia del emperador en Yuste, aunque en este caso con entidad propia, está el novelesco episodio del encuentro entre el emperador y su hijo bastardo don Juan de Austria -éste último un personaje que gozó de gran popularidad en la cultura

<sup>1114</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600.

<sup>1115</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453.

<sup>1116</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1117</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 7 de mayo de 1890.

<sup>1118</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1119</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1120</sup> Por unanimidad., R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1121</sup> En 2.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. Depositado en la Cámara de Comercio de Salamanca, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de septiembre de 1919.

<sup>1122</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1879, p. 49.

<sup>1123</sup> *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 223; y *La Ilustración Católica*, 1890, p. 30.

romántica, de lo que es una buena prueba su continua presencia en las revistas de la época<sup>1124</sup> que será elegido por varios pintores como tema de sus cuadros.

En 1863 Adophe Aze pinta *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria*, que será adquirido por Isabel II<sup>1125</sup>.

Benito Mercadé y Fábregas lleva a la Nacional de 1862 *Presentación de Don Juan de Austria al emperador Carlos V*, basado en la *Crónica de Carlos V* de Amedee Pichot<sup>1126</sup>, que, a pesar de no haber obtenido ningún premio, será adquirido por Isabel II al año siguiente en 20.000 reales<sup>1127</sup>. Representa a un Juan de Austria niño que, conducido por una dama, es llevado a la presencia del emperador, quien pone afectuosamente la mano sobre su hombro; cuadro de tipo doméstico, casi costumbrista.

Eduardo Rosales expone en la de 1871 *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste*<sup>1128</sup>, una escena de carácter aún mas ceremonioso que la anterior. Carlos V, representado como un anciano, que, enfermo de gota y protegidas las piernas con gruesos ropajes, va desgranando los días desde el dintel de una ventana, se vuelve hacia el joven príncipe, quien, presentado por un personaje completamente vestido de negro, se adelanta ligeramente a sus acompañantes iniciando un gesto de reverencia hacia el anciano; todo ello en medio de una perspectiva escénica de gran efectismo, muy dependiente de la pintura francesa - particularmente *Muerte del duque de Guisa* de Delaroche<sup>1129</sup> y *Luis XIV desayunando con Molière* de Gerome<sup>1130</sup>-. El cuadro de Rosales, aunque no premiado ni adquirido por el Estado<sup>1131</sup>, tuvo un cierto éxito, siendo reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1132</sup>. Pero lo más interesante de este cuadro es su pequeño formato, que, desafiando las grandes máquinas compositivas de la época, se convierte en un

<sup>1124</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M., "D. Juan de Austria", *Semanario Pintoresco Español*, 1849, pp. 26-29; "Don Juan de Austria o la batalla de Lepanto" *Semanario Pintoresco Español*, 1836; "Don Juan de Austria", *Semanario Pintoresco Español*, 1853, p. 361; SEPÚLVEDA, R., "El anillo de boda de D. Juan de Austria", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1877, p. 98; "Don Juan de Austria", *El Museo de Familias*, I, 1838, pp. 370-372; "Cuestión histórica sobre quién fue la madre de D. Juan de Austria", *La Ilustración*, 1852, p. 383; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El vencedor de Lepanto", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 195;...

<sup>1125</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>1126</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>1127</sup> Actualmente en el Palacio de Riofrío.

<sup>1128</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1129</sup> Museo de Chantilli, pintado en 1835.

<sup>1130</sup> Public Library de Malden, pintado en 1863.

<sup>1131</sup> Aunque actualmente forme parte de las colecciones estatales -Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid- es gracias a la donación hecha al Museo del Prado en 1919 por la duquesa viuda de Bailén.

<sup>1132</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 88-89.

precedente precoz de la pintura de gabinete, con escenas de historia, que tanto éxito tendrá entre la burguesía española, y no española, de finales de siglo.

La visita de San Francisco de Borja, quien había tomado la decisión de retirarse a la vida monástica al contemplar el cadáver de la emperatriz, al emperador en Jarandilla es también llevada al lienzo en varias ocasiones. A la Nacional de 1862 concurren dos cuadros sobre el tema: uno de Carlos María Esquivel, que recibe mención especial<sup>1133</sup>, *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V*, basado en Sandoval<sup>1134</sup>; y otro de Joaquín María Herrer, quien recibirá idéntica recompensa por *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla*<sup>1135</sup>, éste adquirido por el Estado<sup>1136</sup>.

Pero el tema estrella de los cuadros sobre Yuste es la muerte del emperador, episodio que permitía unir en un mismo cuadro la relevancia del personaje con la fascinación por lo mortuario de la cultura decimonónica. Son múltiples los pintores que plasman los últimos momentos del emperador. En 1840 Domingo Gallego y Álvarez presenta en la Exposición de la Academia *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*. Ya en época de las Nacionales, Joaquín Medina López de Haro expone en la de 1862 *Últimos momentos del emperador Carlos V*<sup>1137</sup>; también en esta misma de 1862, Antonio Pérez Rubio, *Últimos momentos de Carlos V en Yuste*<sup>1138</sup>; en la de 1864, Joaquín María Herrer, *Últimos días de Carlos V*<sup>1139</sup>, adquirido por la Corona<sup>1140</sup>; y en la de 1881, el mismo Joaquín Herrer vuelve a la carga con *Carlos V recibiendo el viático en el monasterio de Yuste*<sup>1141</sup>, medalla de tercera clase<sup>1142</sup> y compra por el Estado<sup>1143</sup>.

La guerra de las Comunidades, de la que como ya se verá en su momento, se hace una interpretación claramente política -un episodio más de la larga lucha por la libertad y contra la arbitrariedad monárquica- no fue, a pesar de esto, y teniendo en cuenta la proliferación de cuadros sobre los Austrias en general y Carlos I en particular, un acontecimiento demasiado

---

1133 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1134 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Museo de la catedral de Segovia.

1135 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1136 En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1880. Depositado en el Gobierno Civil de Albacete, donde sigue actualmente, el 20 de agosto de 1956.

1137 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

1138 *Ibidem*.

1139 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1140 Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

1141 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1142 Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

1143 En 5.000 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de diciembre de 1884.

representado<sup>1144</sup>, en lo que debió de influir, sin ninguna duda, la interpretación partidista que el siglo XIX hace del suceso histórico. Su aparición en pintura es, de hecho, bastante tardía. Hay que esperar hasta la Nacional de 1860 -justo cuando comienzan a aparecer las primeras fisuras en el modelo ideológico puesto a punto por el moderantismo isabelino- para encontrarnos los primeros cuadros sobre el tema. Aunque su irrupción es con gran fuerza y por partida triple. Manuel Domínguez obtiene mención de medalla de segunda clase con *Doña María Pacheco logrando salir disfrazada de Toledo, merced a la generosidad de Gutierre López de Padilla*<sup>1145</sup>, un asunto pintoresco y sin demasiadas implicaciones políticas<sup>1146</sup>; lo mismo cabría decir del *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla* de Gabriel Maureta, inspirado en la *Historia General de España* de Lafuente. Pero esta Nacional es, sobre todo, la del que pasaría a convertirse en el cuadro emblemático sobre los comuneros: *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Antonio Gisbert, basado también en la *Historia general de España* de Lafuente<sup>1147</sup>. Premiado con medalla primera clase<sup>1148</sup>, medalla que una parte del público consideró insuficiente, fue llevado a las Exposiciones Universales de Londres, 1862, y París, 1867<sup>1149</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>1150</sup>, *La Ilustración de España*<sup>1151</sup>, y *Pluma y Lápiz*<sup>1152</sup>, y adquirido por el Congreso en 1861<sup>1153</sup>.

Con posterioridad a esta Exposición, nuevos cuadros sobre el tema se van a ir sucediendo en las Nacionales, sin lograr atraer la atención del público: *Doña María Pacheco en la*

<sup>1144</sup> Algo que choca todavía más si consideramos su continua presencia en la prensa decimonónica: SAINZ MILANÉS, J., "Juan de Padilla", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 223; "Bosquejo histórico de la guerra de las comunidades", *Album Pintoresco Universal*, 3, 1843, pp. 38, 44 y 51; "Padilla y los Comuneros", *La Crónica*, 1845, p. 209; PIRALA, A., "Villalar, 23 de abril de 1521", *La Semana*, I, 1849-1850, p. 388; FERRER DEL RIO, A., "Comunidades de Castilla", *El Museo de las Familias*, IX, 1851, p. 164; "Resumen histórico de las Hermandades de Castilla, desde su origen hasta la época en que se extinguieron" *El Museo Universal*, III, 1859, pp. 11-12 y 65-66; FERRER DEL RIO, A., "Villalar", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 18, 1860, p. 10; FERRER DEL RIO, A., "El último comunero", *El Museo de las Familias*, 1860, pp. 79, 111, 125, 148 y 171; PAZ, A., "Consideraciones sobre la revolución de las comunidades", *El Museo Universal*, 1864, p. 50; TORRE MUÑOZ, D., "El obispo comunero don Antonio de Acuña (apuntes sobre su familia)", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 170; CASTRO, A. de, "El obispo Acuña y Martín Lutero", *La Ilustración Católica*, 1894, pp. 162 163 y 166;...

<sup>1145</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1146</sup> Las figura de Padilla y de su mujer, doña María, habían atraído desde muy pronto la atención de los escritores e historiadores románticos, con una clara preferencia sobre los otros héroes comuneros. Martínez de la Rosa había estrenado en Cádiz, en 1812, *La viuda de Padilla*: Quintana dedica una de sus odas patrióticas a Padilla: Vicente Barrantes escribe una novela histórica titulada *Juan de Padilla*...

<sup>1147</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1148</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1149</sup> Se expuso una copia encargada por Olózaga, de menor tamaño que el original.

<sup>1150</sup> *La Ilustració Catalana*, III, 1882, p.124.

<sup>1151</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

<sup>1152</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

<sup>1153</sup> En 8.000 reales. Actualmente en el Palacio del Congreso, Madrid.

*defensa de Toledo* de Francisco Rica y Almarza, basado en *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla* de Ferrer del Río, expuesto en la Nacional de 1864<sup>1154</sup>; *Doña María Pacheco recibiendo la caria de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Villalar* de Alberto Commelerán, Nacional de 1878<sup>1155</sup>; *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar* de Vicente Borrás y Mompó, Nacional de 1881<sup>1156</sup>, éste con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>1157</sup>, compra por el Estado<sup>1158</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1159</sup>; también en esta Nacional de 1881, aunque con peor suerte, *Padilla en la prisión* de José Mendiguchía<sup>1160</sup>; en la de 1887, *Villalar* de Manuel Picolo y López, medalla de tercera clase<sup>1161</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1162</sup>; y, cerrando el ciclo con una medalla de segunda clase, en esta misma exposición, *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla* de Juan Planella y Rodríguez, medalla de segunda clase<sup>1163</sup> y compra por el Estado<sup>1164</sup>.

Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que la revuelta de las Germanías, contemporánea de la de las Comunidades, pero de mucha más difícil inclusión en una tradición liberal-democrática, nunca llegaría a ser considerada como un episodio clave de la tradición nacional, ni un solo cuadro de la pintura de historia nacional llega a recoger el hecho.

La fascinación por lo macabro y el dramatismo exacerbado, en estado puro y sin ningún tipo de referencia política, explica el relativo éxito pictórico de la vida de San Francisco de Borja, marqués de Lombay y duque de Gandía, y más concretamente del episodio que le llevó a abandonar la vida cortesana y vestir el hábito monástico: aquél en que al hacer entrega, por encargo de Carlos V, al cabildo de Granada del cadáver de la mujer del rey, Isabel de Portugal, el marqués descubre horrorizado cómo el indisimulado objeto de su pasión amorosa, la jovencísima emperatriz, se ha convertido en una pestilente carroña, y se promete “nunca más servir a señor que se me pueda morir”. El asunto fue resumido así por el crítico de *La*

1154 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1155 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

1156 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

1157 Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

1158 En 4.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en la Facultad de Medicina, depósito del Museo del Prado

1159 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305.

1160 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1161 Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

1162 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 57.

1163 Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

1164 En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona.

*República*, con motivo de la exposición pública del que quizás sea el cuadro más famoso sobre el tema, *La conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero.:

La malicia de algunos escritores insinúa que D. Francisco de Borja, marqués de Lombay, duque de Gandía, caballero mayor de la emperatriz, virrey de Cataluña, deudo de los tremendos Borgias de Italia, esforzado capitán en las campañas de Carlos V, sucesor después de Ignacio de Loyola en la Compañía de Jesús, y santo, por último, que la Iglesia venera en sus altares, alimentaba, aunque oculta culpable pasión amorosa por su señora y soberana Isabel de Portugal. Sea cierto o no, lo único averiguado es que, según refiere la historia, muerta la esposa del emperador a consecuencia de malparto, su cuerpo fue llevado con gran ponipa al panteón de Granada, acompañando el funeral el duque de Gandía y otros muchos hombres ilustres.

Al tiempo de hacer la entrega del cadáver, se abrió la caja de plomo en que iba, y pedido juramento a Borja, a quién se había entregado con toda solemnidad, respondió que de ningún modo podía asegurar, sin temor de faltar a la verdad, que aquel que miraba fuese el cuerpo de la emperatriz, pues le veía mudado de aquella grande hermosura y belleza que había tenido en vida. Atónito en gran manera con este espectáculo de la fragilidad y la miseria humana, hizo firme propósito de renunciar cuanto antes pudiese toda su grandeza y fausto, y dedicarse enteramente a Dios y a su servicio<sup>1165</sup>.

La macabra historia había sido ampliamente difundida por la literatura hagiográfica barroca, no en vano parecía una ilustración del los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, habiendo atraído la atención de los pintores y grabadores ya desde muy pronto, desde Rizzi a Goya.

En el siglo XIX, aunque por motivos diferentes, que tienen más que ver, como ya se ha dicho, con la fascinación por la muerte de la cultura romántica que con lo estrictamente religioso, va a seguir gozando de cierta popularidad: el duque de Rivas le dedica uno de sus *Romances*, el *Semanario Pintoresco Español* un artículo en fecha tan temprana como 1836<sup>1166</sup>... En pintura, a los cuadros ya reseñados sobre su entrevista con el emperador en Jarandilla, indirectamente relacionados con este tema, hay que añadir dos más que plasman justo el momento de la apertura del féretro: *Conversión del marqués de Lombay* de Lorenzo Vallés, Nacional de 1864<sup>1167</sup>, en el que:

Sumido en grave y dolorosa meditación el noble Lombay, contempla el féretro abierto sobre un amplio sillón. A la parte opuesta y en segundo término algunas damas y cortesanos de noble tipo muestran su asombro o se tapan las narices con los pañuelos (...); el féretro, puesto perpendicularmente al plano del lienzo, deja ver la parte superior (el coronal) del cráneo de la muerta, cuya limpia raya y luciente y sedosa cabellera tienen la apariencia de la vida aletargada o dormida, no la de aquel estado en que, próximos a desaparecer los últimos vestigios de la forma humana, al espanto causado por la muerte, se junta la repulsión física producida por la descomposición y las transformaciones de la materia<sup>1168</sup>.

<sup>1165</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 31 de mayo de 1884.

<sup>1166</sup> "El marqués de Lombay (duque de Gandía)", *Semanario Pintoresco Español*, 13, 1836.

<sup>1167</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>1168</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 31 de enero de 1865.



y el ya citado *La conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero, que representa exactamente el mismo momento que el anterior:

En primer término el féretro con el cadáver de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, cubierta por un velo finísimo y transparente que cae sobre un paño con las armas imperiales en el que descansa el féretro. Un caballero mantiene abierta la tapa con una mano y con la otra se lleva la gorra a la nariz, no pudiendo resistir el olor del cadáver en descomposición; en el centro, el duque de Gandía, que ha recibido terrible impresión al contemplar el cadáver descompuesto de la que fuera en vida hermosísima mujer, reposa medio desvanecido la cabeza sobre el hombro del un caballero revestido de rica armadura.

En el fondo frailes, damas y caballeros confundidos; hacia la izquierda, un obispo revestido de rica capa pluvial y recitando preces, próximo a una escalera por la que descende parte del acompañamiento del duque y a cuyo pie se ve una dama que cubre con la mano su rostro bañado en llanto. Junto a la dama un precioso pajeillo de expresivo semblante, contemplando aquella fúnebre escena que se representa en la cripta de un templo<sup>1169</sup>.

Cuadro éste último que sobrecogió al público en la Exposición del año 1884, en la que obtuvo un gran éxito -medalla de primera clase<sup>1170</sup>, compra por el Estado<sup>1171</sup>, envió a las Exposiciones Internacionales de Munich, Viena, Vaticano, Chicago y París y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1172</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1173</sup>, *La Ilustración de España*<sup>1174</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>1175</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>1176</sup>-, pasando a convertirse en la imagen real del hecho histórico.

La proliferación de cuadros sobre la vida del emperador, con el consiguiente agotamiento de temas, llevará a los pintores a plasmar en sus cuadros otros muchos episodios de su vida. Unos de un cierto significado político, como es el caso de *Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros* de Ricardo Villodas, que:

presenta aquel supremo instante en que al llegar a manos del prelado las reales misivas, le faltan las fuerzas para firmar la respuesta ya dictada y deja caer sobre el pecho la cabeza abatida a un tiempo por el dolor moral y el desfallecimiento físico, mientras el correo portador de los pliegos presencia impasible la escena y, sin tomar parte en ella<sup>1177</sup>.

<sup>1169</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>1170</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1171</sup> En 9.000 pts., R.O. de 20 de junio de 1884. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde sigue en la actualidad, por O.M. de 21 de mayo de 1957.

<sup>1172</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 169.

<sup>1173</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 503-504.

<sup>1174</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 181.

<sup>1175</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 592.

<sup>1176</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 488-489.

<sup>1177</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

Cuadro que obtuvo un cierto éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1878<sup>1178</sup>, envió a la Exposición de París de ese mismo año y compra por el Estado<sup>1179</sup>- y en el que la crítica vio, por encima de cualquier otra consideración, un rechazo frontal a la figura de Carlos V y lo que éste representaba en la historia del país: el responsable de la muerte Cisneros y del fin de la política nacional y democrática que éste representaba:

en aquella estancia donde mueren con un solo hombre una política salvadora y un ideal grandioso<sup>1180</sup>.

Interpretación que produjo, al chocar de forma frontal con la imagen, mayoritariamente positiva, que del emperador daba la pintura de historia, algunas disensiones por parte de los que no consideraron legítimo, "aun siendo cierto", que el arte conmemorase la muerte de Cisneros por la ingratitud de Carlos V.

Otros completamente anecdóticos, como el *Tiziano retratando al emperador Carlos V*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la Nacional de 1871<sup>1181</sup>, interesante sólo en lo que tiene de incorporación del pintor italiano en una tradición cultural española.

Hay, por último, algunos otros que se refieren a personajes de la época pero sin ninguna relación directa con el emperador. Es el caso de *Visita del cardenal Tavera a Alonso Berruguete* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, Nacional de 1884<sup>1182</sup>, adquirido por el Estado<sup>1183</sup>, uno de los escasos cuadros de historia en hacer referencia a una tradición cultural española anterior al siglo XVII, tema que será retomado por Eulogio Varela en la Nacional de 1890 con *Berruguete en su estudio*<sup>1184</sup>; de *Miguel Servet descubriendo la circulación de la sangre*, expuesto por Julián Tordesillas en esta misma Nacional de 1884<sup>1185</sup>, interesante en la medida en que significa un tímido intento de legitimación de una tradición cultural heterodoxa, en un doble sentido: heterodoxa en el plano religioso, y heterodoxa en lo que tenía de reivindicación de una tradición científica: o de dos cuadros inspirados en *El Lazarillo de Tormes*; *El lazarillo de Tormes* de Suárez Llanos, medalla de

<sup>1178</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1179</sup> En 3.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde se encuentra actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

<sup>1180</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

<sup>1181</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1182</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1183</sup> En 2.000 pts., R.O. 12 de mayo de 1886, aunque el autor había pedido en las hojas de inscripción 4.500. Depositado en Palacio del Senado de Madrid, donde sigue actualmente, por R.O. 26 de diciembre de 1907.

<sup>1184</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1185</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

tercera clase en la Nacional de 1858<sup>1186</sup>; y *El lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría y Pizarro, Nacional de 1887<sup>1187</sup>, adquirido por el Estado<sup>1188</sup>. Cuadros ambos que remiten a una tradición cultural mucho más ortodoxa.

Por lo que se refiere a Felipe II, los cuadros sobre hechos de su reinado son significativamente menos que los de los referidos al reinado anterior (ver cuadro nº 14), aunque bastante numerosos<sup>1189</sup>. Además, y lo mismo que su padre, también tendrá su plaza en el cielo de la bóveda del hemiciclo de las Cortes, en este caso como autor de las *Leyes de Indias*, un ejemplar de las cuales lleva en su mano.

Lo mismo que en el caso de Carlos V, son muchos los cuadros en los que es el propio monarca el que aparece en la composición. Pero aquí acaban las coincidencias. Mientras la imagen del primero de los Austrias se configura como globalmente positiva, la culminación de una tradición imperial, la de Felipe II adquiere tintes más sombríos: no es ya el pasado imperial lo que interesa de su reinado, sino el símbolo de la intransigencia religiosa y de la arbitrariedad real, de una tradición nacional negativa y contra la que se debe luchar. Son los conflictos con Lanuza, Antonio Pérez o su propio hijo, el príncipe Carlos, los que definen la imagen del rey prudente; y no, como parecería lógico, los grandes hechos de su política exterior. Resulta llamativo que episodios como Lepanto, la Invencible o las guerras de Flandes queden oscurecidos por éstos otros que dibujan una lóbrega imagen de la época.

Aunque dentro de la época de Felipe II, pero completamente al margen de la figura del rey habría que situar a Santa Teresa de Jesús, de aparición frecuente en la pintura de historia y que parece configurarse como el primer gran escalón de una tradición cultural española.

El conflicto entre Felipe II y su secretario Antonio Pérez, con el epílogo del ajusticiamiento de Lanuza, es uno de los episodios históricos del reinado de Felipe II que más atrajo la atención del siglo XIX<sup>1190</sup>, tanto por parte de la historiografía erudita -Bermúdez de Castro publica en

1186 R. O. 18 de septiembre de 1858.

1187 *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

1188 En 750 pts., R.O. de 1 de octubre de 1887. Depositado en el Instituto de Almería por R.O. de 12 de diciembre de 1887. Actualmente en el Museo de Almería, depósito del Museo del Prado.

1189 Esto se corresponde bien con la también habitual presencia del reinado de este monarca en libros de historia (SAN MIGUEL, E., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madr.d, 1844-1847:...), prensa (BORREGO, A., "Estudio sobre el reinado de Felipe II y la decadencia del poderío español", *La América. Crónica hispano-Americana*, 1861, p. 3; PÉREZ DE GUZMAN, J., "Un monarca ideal. Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp. 102-106; LLANOS, A., "Cosas de Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 367 y 386; GÓMEZ, V., "Felipe II y el Escorial", *La Ilustración Católica*, 1880, p. 315;...) y literatura (ESCOSURA, P. de la, *Ni rey ni roque*, Madrid, 1835; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Martín Gil (Memorias de tiempo de Felipe II)*, Madrid, 1854; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El pastelero de Madrigal. Memorias del tiempo de Felipe II*, Madrid, 1862;...) de la época.

1190 Y desde fechas muy tempranas: el *Lanuza* del duque de Rivas es de 1822.

1841 Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II<sup>1191</sup>; Mignet, en 1845, Antonio Pérez y Felipe II<sup>1192</sup>...- como, a nivel más popular, de la prensa, en cuyas páginas la presencia del tema es prácticamente habitual<sup>1193</sup>, y la literatura<sup>1194</sup>; en ambos casos con un claro matiz de crítica a la actitud real. En pintura será también uno de los temas recurrentes de la iconografía filipina.

En la Nacional de 1858 Carlos Larraz recibe mención de primera medalla por *Prisión de Lanuza*<sup>1195</sup>, adquirido por el Estado<sup>1196</sup>.

En la de 1862 Víctor Manzano obtiene medalla de segunda clase con *El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez*<sup>1197</sup>, adquirido por el infante Sebastián Gabriel en 40.000 reales y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>1198</sup>, *El Arte en España*<sup>1199</sup> y *La Ilustración de España*<sup>1200</sup>. Ilustra, basándose en *Epistolario español: fragmentos de una carta de Antonio Pérez*<sup>1201</sup>, un hecho truculento, y particularmente reprobable, ya que afecta a unos niños, del enfrentamiento entre Felipe II y Antonio Pérez: aquél en que el presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, se ensaña con la mujer del secretario del rey, Juana Coello, y sus hijos torturándolos a base de hambre y frío mientras que se regodea en su sufrimiento. Suceso que el lienzo muestra con una cierta sobriedad, aunque obviamente contribuye a la imagen negativa del reinado del segundo de los Austrias:

representa la puerta de la prisión de doña Juana y la escalera de frente a la misma, por donde se dispone a bajar el presidente, apoyado en un personaje que parece su secretario. En el dintel del calabozo están implorando la piedad del duro Vázquez doña Juana y sus hijos (...). De pie junto a la puerta, hallase el carcelero<sup>1202</sup>.

1191 BERMÚDEZ DE CASTRO, *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, 1841.

1192 MIGNET, M., *Antonio Pérez y Felipe II*, Barcelona, 1845.

1193 "Antonio Pérez", *Semanario Pintoresco Español*, 97, 1837; PIZARROSO, C., "Biografía de Antonio Pérez", *La lectura para todos*, I, 1859, pp. 487-488; NARD, "Causa contra Antonio Pérez, ministro de Felipe II", *La Semana*, I, 1849-1850, pp. 77, 86, 102 y 118;...

1194 ESCAMILLA, P., *La hija de Antonio Pérez*, Madrid, 1859.

1195 R.O. de 18 de noviembre de 1858.

1196 En 14.000 reales., R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

1197 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1198 *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 60.

1199 *El Arte en España*, VI, 1867, p. 9.

1200 *La Ilustración de España*, 1887, p. 56.

1201 *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

1202 VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes". *El Diario Español*, 25 de octubre de 1862.

Marcelino de Unceta y López expuso en esta misma Nacional *Don Juan de Lanuza auxiliado en la capilla por los frailes agustinos y los padres de la Compañía de Jesús*<sup>1203</sup>, llevado posteriormente a la Exposición Aragonesa de 1868.

Manuel Ferrán obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1864 con *Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591*<sup>1204</sup>, adquirido por el Estado<sup>1205</sup>.

En la Nacional de 1871 se exponen dos obras sobre Lanuza: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor* de Ramón Elorriaga<sup>1206</sup>; y *La sentencia de Lanuza*, de Nicasio Serret y Comín<sup>1207</sup>.

Una en la 1876, *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza* de Vicente Barneto, basado en las *Relaciones* de Antonio Pérez<sup>1208</sup>.

En la Nacional de 1884 Vicente Borrás y Mompó recibe una condecoración<sup>1209</sup> por *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento*, basado en la *Historia General de España* de Lafuente<sup>1210</sup>, adquirido por el Estado<sup>1211</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1212</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>1213</sup>.

Finalmente, José Bermudo Mateos lleva a la Exposición de 1892 *Los hijos de Antonio Pérez ante el magistrado Rodrigo Vázquez*<sup>1214</sup>, que, aunque no premiado, será adquirido por el Estado en 1893<sup>1215</sup>.

---

1203 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Ayuntamiento de Zaragoza.

1204 R.O. de 13 de enero de 1865.

1205 En 12.000 reales, R.O. de 24 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de noviembre de 1866. Actualmente en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

1206 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1207 *Ibidem*.

1208 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

1209 Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

1210 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

1211 En 4.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de noviembre de 1884.

1212 *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 41.

1213 *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 487-488.

1214 *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

1215 R.O. de 14 de diciembre de 1893. Actualmente en la Escuela de Bellas Artes de la Corona, depósito del Museo del Prado.

La trágica relación entre Felipe II y su hijo el príncipe Carlos, que culminará con la muerte de éste último, con sus claras connotaciones, como veremos en su momento, de crítica de la arbitrariedad real, ocupa un lugar importante en la imagen que de la historia del país se hace el siglo XIX. Ya en una fecha tan crítica como 1837 Eugenio Ochoa había publicado su *Auto de fe*, novela histórica sobre el príncipe Carlos en la que se hace una despiadada crítica de Felipe II, convertido en ejemplo prototípico del tirano. A esta primera y temprana creación literaria seguirán otras -*El príncipe don Carlos, leyenda histórica en verso* de Francisco Díaz, *El haz de leña* de Manuel Tamayo...-, todas ellas con una imagen negativa del monarca; la misma que propagan los frecuentes artículos aparecidos en las revistas de la época sobre el tema<sup>1216</sup>.

En pintura su aparición es más tardía. Hay que esperar hasta la Nacional de 1858, en la que Antonio Gisbert -y no es casual que sea justamente él, el pintor de los liberales, el primero en atreverse con un argumento de estas características- obtiene un gran éxito -medalla de primera clase<sup>1217</sup>, compra, extrañamente dado el tema, por la Corona<sup>1218</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*<sup>1219</sup> y *La Ilustración de España*<sup>1220</sup>, con *Últimos momentos del Príncipe don Carlos*; representa:

el príncipe tendido en su lecho, atiende las exhortaciones que le dirige su confesor Fray Diego de Chaves, en tanto que su padre, por entre el príncipe de Éboli y el Prior, extiende la mano para bendecirle, teniendo la otra colocada sobre el corazón como denotando la sinceridad de su perdón a su hijo, de un genio tan turbulento y que tantos pesares le había ocasionado; al lado del enfermo está el Doctor, colocando sobre una mesa un frasco con hicoi<sup>1221</sup>.

Una imagen, a pesar de todo, bastante benévola del monarca, empeñado en dar la última bendición a su hijo, lo que explicaría el que un crítico como Murguía sólo vea en el cuadro una mera recreación de un drama shakespeariano, sin ningún otro tipo de connotaciones:

el hijo de un rey de los más grandes de la tierra, cuyo poderoso imperio debería heredar más tarde, muriendo por haber querido ambicionar una corona antes de tiempo<sup>1222</sup>.

La Nacional de 1871, única de las celebradas en el periodo que va de la Gloriosa a la Restauración -lo que probaría el inequívoco carácter de denuncia liberal que la historia tenía-, se

<sup>1216</sup> "Carlos de Austria, príncipe de Asturias", *Semanario Pintoresco Español*, 11, 1836; N.S., "Relación histórica de la prisión y muerte del príncipe D. Carlos, hijo del rey Felipe II y nieto de Carlos V", *Revista de Madrid*, 1841, pp. 286-292; NARD, F., "Proceso contra don Carlos de Austria, hijo de Felipe II", *La Semana*, I, 1849-1850, p. 54; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El príncipe Carlos. Hijo de Felipe II", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 129; SUERO, J., "El príncipe Don Carlos de Austria", *El Museo Pintoresco*, 1859, pp. 319 y 324;...

<sup>1217</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1218</sup> Isabel II. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1219</sup> *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 21.

<sup>1220</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 61.

<sup>1221</sup> IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 19.

<sup>1222</sup> MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

puieron ver tres cuadros sobre este asunto: *Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid* de Rogelio Egusquiza<sup>1223</sup>, plasmación pictórica del que había tenido lugar el 21 de mayo de 1559 y en el que el príncipe don Carlos y la infanta doña Juana juraron defender la fe católica; *Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos*, de Antonio Pérez Rubio<sup>1224</sup>; y *Felipe II presenciando un Auto de Fe* de Domingo Valdivieso Henarejos<sup>1225</sup>. Éste último, por el que su autor obtuvo una condecoración<sup>1226</sup>, además de la correspondiente compra por el Estado<sup>1227</sup>, representa:

En un balcón o galería de elegante arquitectura del renacimiento, está sentado el temido rey; austera y mezquina corte le acompaña, un cardenal, un fraile dominico y un caballero. Entre los balaustres y columnas de la galería se descubre el fondo, cielo azulado y triste, edificios de una plaza donde se verifica el auto, de cuyo trágico aparato se ven únicamente algunas llamaradas y las nubes de humo que surgen y se ensanchan oscureciendo el ambiente (...) un niño, adolescente apenas, que con más gentileza que respeto se apoya en el sillón del rey, y por encima de su hombro, mira, sin pestañear, como vulgarmente decimos, esto es, sin perder ripio, lo que pasa en la plaza<sup>1228</sup>.

También relacionado con el conflicto entre Felipe II y su hijo, aunque de forma menos directa, está *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois*, expuesto por Vicente Campesino en la Nacional de 1881<sup>1229</sup>. En esta misma Nacional, José Uría y Uría obtiene medalla de tercera clase con *El príncipe don Carlos y el duque de Alba*<sup>1230</sup>, adquirido por el Estado<sup>1231</sup>.

Enrique Oñate Ariño cierra el ciclo sobre el príncipe Carlos con *Prisión del príncipe don Carlos de Austria*, expuesto en la Nacional de 1890<sup>1232</sup>.

El propio rey gozará también de las preferencias de los pintores de historia. Además de los cuadros en los que aparece interviniendo en hechos importantes ocurridos durante su reinado, son también muchos en los que es su propia vida privada la que se convierte en argumento principal, casi siempre asociada al Escorial, la obra filipina por excelencia en la imaginería popular española: *Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de

<sup>1223</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1224</sup> *Ibidem*.

<sup>1225</sup> *Ibidem*.

<sup>1226</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1227</sup> En 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>1228</sup> GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 30 de diciembre de 1871.

<sup>1229</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>1230</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1231</sup> En 1.625 pts., R.O. de 16 de junio de 1887. Actualmente en la Universidad Complutense de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>1232</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

1858<sup>1233</sup> y compra por el Estado al año siguiente en 12.000 reales<sup>1234</sup>. *Felipe II en sus últimos días* de Víctor Manzano y Mejorada, Nacional de 1860<sup>1235</sup>, que nos muestra a un Felipe II, ya viejo y achacoso, asistiendo a los oficios divinos desde su alcoba. *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad* de Alfredo Perea y Rojas, mención de medalla de segunda clase en esta misma Nacional de 1860<sup>1236</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>1237</sup>; representa:

a Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad, después de haber celebrado junta de teólogos, a la cual consulta las pretensiones de los Países Bajos sobre la libertad de conciencia<sup>1238</sup>.

*Últimos momentos de Felipe II* de Francisco Jover Casanova, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864<sup>1239</sup>, compra por el Estado<sup>1240</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1241</sup>. Representa el momento de la muerte del monarca en El Escorial:

Postrado en el lecho, teniendo a la vista el ataúd para no apartar de sí ni un momento la idea de la muerte, aparece Felipe II, sostenido el brazo derecho por un prelado, al alargar la mano al príncipe don Felipe que, hincada en tierra una rodilla, la besa en postrera despedida. Más abajo, casi al pie del lecho, la infanta Doña Isabel Clara Eugenia, la hija querida del rey, lleva el pañuelo a los ojos para enjugar el llanto.

Al otro lado del lecho un caballero, apoyada la barba en la mano, medita tristemente. Acaso uno de los médicos que le han asistido en la enfermedad.

A la derecha e izquierda, grupos de caballeros, frailes y prelados. D. Cristóbal Mora y D. Fernando de Toledo, privados del rey, el arzobispo de Toledo Loaysa, su confesor Fray Diego de Yepes, el prior del Escorial, los confesores del príncipe don Felipe y de la infanta doña Clara y otros personajes. Dando frente al rey y algo a la derecha, un secretario escribe palabras que le dicta y que ha sorprendido para despedirse de sus hijos.

En el fondo una ventana a través de la cual Felipe II contempla desde su lecho la iglesia del Escorial<sup>1242</sup>.

*Felipe II en Hampton Court*, cuadro de tema un tanto extraño llevado por Ignacio León y Escosura a la Nacional de 1878<sup>1243</sup> y que figuró también en la Exposición Universal de París de 1878, uno de los pocos sobre la vida del rey no ambientado en el Escorial. *La silla de Felipe II en el Escorial*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1881<sup>1244</sup>.

1233 R. O. 18 de septiembre de 1858.

1234 R.O. 10 de febrero de 1959. Depositado en la Universidad de Oviedo por R.O. de 22 de octubre de 1879. Fue destruido en el incendio de 1834.

1235 *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

1236 R.O. de 2 de diciembre de 1860.

1237 *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

1238 "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

1239 R.O. de 13 de enero de 1865.

1240 En 8.000 reales, R.O. de 20 de marzo de 1865. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

1241 *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 21.

1242 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

1243 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

1244 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.



*Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial* de Santiago Arcos, medalla de tercera clase en esta misma Nacional de 1881<sup>1245</sup>. *Últimos momentos de Felipe II* de Antonio Casanova y Estorach, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884<sup>1246</sup>, fue propuesto por el jurado para adquisición por el Estado, pero la tasación, 3.000 pts., no fue aceptada por el autor. Y *La silla de Felipe II en el Escorial*, centrado en la imagen del rey como constructor de Escorial:

aparece el fundador de la octava maravilla ocupando el asiento que mandó labrar en lo alto de una de las rocas que domina el Monasterio, para inspeccionar de una mirada el estado de las obras. Uno de sus secretarios da lectura del contenido de un pliego, y el Rey parece preocupado, fijando en el suelo su mirada distraída. A pocos pasos está un noble que expresa con su grave actitud el respeto que el Rey imponía aun a los más elevados; en primer término la silla de manos y los lacayos y al fondo, envueltas en las vagas tintas del amanecer, la silueta del magnífico edificio en cuya construcción empleó el Monarca sus afanes<sup>1247</sup>.

con el que Luis Álvarez Catalá obtuvo un un gran éxito en la Nacional de 1890 -medalla de primera clase<sup>1248</sup>, repitiendo el premio obtenido una año antes en la Exposición de París, compra por el emperador de Alemania para el Museo de Munich y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1249</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>1250</sup>.

La victoria sobre los turcos en Lepanto, a pesar de su carácter grandilocuente y emblemático y haber sido uno de los temas propuestos para la decoración del Congreso -el último episodio anterior al siglo XIX y único del reinado de Felipe II de los propuestos por Madrazo- sólo dará origen a tres cuadros de historia, lo que probaría, aparentemente, el carácter marginal atribuido al enfrentamiento con los turcos en la construcción de una identidad nacional. Algo difícil de entender, tanto si tenemos en cuenta la habitual presencia del tema en la historiografía decimonónica<sup>1251</sup>; como lo escrito por algunos autores de este siglo a propósito de este hecho histórico<sup>1252</sup>. Quizás la explicación habría que buscarla en esa especie de fascinación por la derrota, por la autoflagelación colectiva, que puede rastrearse en gran parte de

<sup>1245</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1246</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884. Actualmente en el Museo de Tortosa.

<sup>1247</sup> CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 178.

<sup>1248</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>1249</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 96.

<sup>1250</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 203-204.

<sup>1251</sup> FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y ACEVEDO, *Memoria histórico-crítica del combate naval y victorioso de Lepanto*, Madrid, 1853; ROSELL, C., *Historia del combate naval de Lepanto, y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, 1853;...

<sup>1252</sup> Véase sino, como ejemplo, lo escrito por un crítico de arte con motivo de la exposición en la Nacional de 1862 del cuadro de Sans *Episodio de Trafalgar*: "Trafalgar y Lepanto son dos nombres que incluyen como en un paréntesis todos los brillantes hechos de la marina española. Un triunfo, el más grande, el más glorioso que ha visto la cristiandad, y una derrota más gloriosa aún que el mismo triunfo. He aquí los dos puntos culminantes de la historia de nuestro temido poder naval: *Lepanto*, el *Himno*, *Trafalgar*, la *Elegía*" ("La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862).

la pintura de historia decimonónica española y que podría tener mayor importancia ideológica que la que aparenta. Estaríamos ante una especie de constante, común tanto a la religión<sup>1253</sup> como al nacionalismo, fruto de la necesidad que toda ideología totalitaria parece tener de mitos de sacrificio colectivo, de formas de recreación sacrificial capaces de soldar la solidaridad entre los miembros del grupo. En este sentido las victorias, y Lepanto sería un buen ejemplo, tienen mucha menos utilidad que las derrotas. Es este un aspecto sobre el que se volverá más adelante.

En todo caso, y como ya se dijo, la batalla de Lepanto sólo llegará a ser tomada como tema pictórico en tres ocasiones. Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856, en la que obtuvo mención por el conjunto de las obras presentadas<sup>1254</sup>, *Episodio del combate naval de Lepanto*, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>1255</sup>, más un pretexto para una marina que un cuadro de historia en sentido estricto, y así lo entendió la crítica<sup>1256</sup>. Después habrá que esperar hasta bien entrada la Restauración para encontrarnos, en la Nacional de 1887, con *La batalla de Lepanto* de Luna Novicio<sup>1257</sup>, un encargo del Senado para hacer pareja con *La rendición de Granada*<sup>1258</sup>. Finalmente, Justo Ruiz Luna cerrará el ciclo con *Lepanto*, expuesto en la Nacional de 1895<sup>1259</sup>.

No referido a la batalla de Lepanto, pero con el trasfondo común de la lucha de españoles y turcos por el dominio del Mediterráneo, estarían dos cuadros del mismo título. *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz*, uno de Ricardo Balaca y otro de Alejandro Ferrant y Fischermans, expuestos ambos en la Nacional de 1866<sup>1260</sup> -el de Fischermans premiado con medalla de segunda clase<sup>1261</sup> y, según alega el pintor<sup>1262</sup>, no adquirido por el Estado por ser ya propiedad del Ayuntamiento de Cádiz en el momento de su exposición- e inspirados ambos en una relación anónima del hecho conservada en el archivo municipal de Cádiz<sup>1263</sup>. Un asunto de importancia estrictamente local -de hecho el cuadro nace

1253 No deja de ser llamativo a este respecto la mucho mayor presencia en la iconografía cristiana del momento de la crucifixión y no de la resurrección.

1254 R.O. de 7 de agosto de 1856.

1255 R.O. de 7 de agosto de 1856, en 10.000 reales. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Museo Marítimo de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

1256 El crítico de *La Época*, por ejemplo, incluye el cuadro directamente en el apartado de marinas (EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 6 de junio de 1856).

1257 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

1258 El precio final pagado por el Senado en 1888 fue de 30.000 pts.

1259 *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

1260 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867. El de Alejandro Ferrant y Fischermans se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

1261 R. O. de 15 de febrero de 1867.

1262 En los méritos para el concurso de pensionado de mérito en la Academia de Roma del año 1873.

1263 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

como respuesta a un concurso convocado sobre el tema por la Academia de Bellas Artes de Cádiz- pero al que la presencia en una Nacional hace trascender de su carácter localista.

El otro gran episodio bélico del reinado de Felipe II, la desgraciada expedición naval contra Inglaterra, figurará sólo dos veces en la pintura de historia. Escasa presencia que hay que atribuir al carácter luctuoso que el hecho tenía para la conciencia nacional española. La derrota había sido demasiado estrepitosa careciendo además de ese carácter heroico y ejemplar de otras derrotas, la de Trafalgar por poner el ejemplo de otro desastre naval. Y es que como escribirá un crítico, justamente a propósito de la elección de la batalla de Trafalgar por Ruiz Luna como tema de un cuadro.:

Pudo pensar también en el naufragio de la armada "Invencible"; pero este infortunio nacional es para llorarlo, no para conmemorarlo por el arte, y así no puede ni debe tener mas conmemoración que el epitafio que le puso Felipe II: "Yo envié mi armada a combatir contra los hombres, no contra los elementos"<sup>1264</sup>.

Los dos cuadros, ambos ya de fecha muy tardía, son: *La Invencible*, llevado, con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>1265</sup>, compra por el Estado<sup>1266</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1267</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1268</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1269</sup>- por José Gärtner de la Peña a la Exposición de 1892; que representa

los restos de la célebre armada de 150 buques, que Felipe II confió a don Álvaro de Bazán primero, y luego al duque de Medina Sidonia por muerte del marqués de Santa Cruz del Marcenado: restos de nuestro poderío naval, que después de una lucha titánica con los desencadenados elementos, fueron a estrellarse en las costas de Inglaterra, a donde debieron llegar en son de guerra y retornar victoriosos<sup>1270</sup>.

Y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible* de Elena Brockmann, Exposición Nacional de 1895<sup>1271</sup>.

Las relaciones del rey con el duque de Alba son llevadas al lienzo también en dos ocasiones: *Arresto del duque de Alba*, expuesto por Eduardo Carceller en la Nacional de 1864<sup>1272</sup>; y *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir*

<sup>1264</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de mayo de 1890.

<sup>1265</sup> Por unanimidad, en el apartado de marinas, paisajes y flores, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>1266</sup> En 320 pts. -el bajo precio hay que ponerlo en relación con el liecho de que no fue considerado como un cuadro de historia- R.O. de 1 de diciembre de 1893. Depositado en Málaga el 28 de enero de 1933.

<sup>1267</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433.

<sup>1268</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39.

<sup>1269</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550 (fotografía).

<sup>1270</sup> PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 6 de noviembre de 1892.

<sup>1271</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>1272</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

*desde su prisión a la conquista de Portugal* de Antonio Sánchez Narváez, Nacional de 1867<sup>1273</sup>.

Las tampoco demasiado fáciles con un personaje que gozó de las simpatías de la historiografía romántica<sup>1274</sup>, su hermano bastardo, Don Juan de Austria, en una sola ocasión: *Don Juan de Austria (un episodio de su vida)*, expuesto por Antonio María Jaspe Moscoso en la Nacional de 1881<sup>1275</sup>, que recoge el enfrentamiento entre Juan de Austria y Felipe II narrado por Lafuente en su *Historia General de España*.

Dentro del reinado de Felipe II, pero sin relación con el monarca, están los cuadros sobre Santa Teresa de Jesús, figura en la que convergían, a un tiempo, la triple condición de santa, escritora y personaje de uno de los momentos más brillantes de la tradición nacional, lo que la convertía, como se verá en su momento, en una figura especialmente simbólica<sup>1276</sup>. Limitándonos por el momento al número de veces que episodios de su vida fueron llevados al lienzo, su primera aparición se remonta a la Exposición de la Academia de 1852 en la que Luis de Madrazo y Kuntz expuso un cuadro titulado *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús*, posteriormente adquirido por el Estado<sup>1277</sup>. Víctor Manzano y Mejorada obtiene medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 con *Santa Teresa en Pastrana*<sup>1278</sup>. Ricardo Balaca expone en la de 1862 *Episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús*<sup>1279</sup>.

Benito Mercadé y Fábregas recibe una condecoración<sup>1280</sup> en la Nacional de 1871 con *Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas*<sup>1281</sup>, adquirido por el Estado<sup>1282</sup> y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>1283</sup>; representa:

<sup>1273</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1274</sup> Todas las historias generales describen pormenorizadamente cada uno de los episodios de su vida: desde su educación separado de la corte, hasta su gran éxito en Lepanto, pasando por el novelesco episodio de la visita a su padre en Yuste. Los artículos sobre episodios de su vida son también frecuentes en las revistas de la época.

<sup>1275</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1276</sup> De hecho, su presencia en las revistas del XIX es constante: "Santa Teresa de Jesús", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 37; "Santa Teresa", *El Laberinto*, 1843-1844, pp. 317 y 323; CORONADO, C., "Los genios gemelos. Safo y Santa Teresa de Jesús", *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp. 89-94; FABRAQUER, conde de, "Estudios histórico religiosos. Santa Teresa de Jesús", *El Museo de las Familias*, 1863, p. 52; ANTEQUERA, J.M., "Santa Teresa de Jesús", *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 124; LASSO DE LA VEGA, A., "Santa Teresa de Jesús en la literatura patria", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 210;...

<sup>1277</sup> Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

<sup>1278</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>1279</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>1280</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1281</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

a la santa de pie en medio de una sala, alrededor de la cual están sentadas las monjas, sus hermanas, presididas por un prelado<sup>1284</sup>.

Pablo Pardo expone en la Nacional de 1876 *Viático de Santa Teresa*, basado en la *Vida de la Santa* del Padre Rivera<sup>1285</sup>, también adquirido por el Estado<sup>1286</sup>.

En la Nacional de 1884 figuraron dos cuadros sobre la vida de Teresa de Cepeda: *Éxtasis de Santa Teresa* de José Alcázar Tejedor<sup>1287</sup> y *Uno de los éxtasis de Santa Teresa* de José María Domenech<sup>1288</sup>; cuadros ambos más de pintura religiosa, casi devocional, que histórica. De los dos fue el de Alcázar Tejedor, una imagen recogida y monacal de la santa de Ávila:

Dejando caer lánguidamente los brazos a lo largo del cuerpo y apoyando la cabeza en el muro está sentada la figura en el banco semicircular del coro de un templo, junto a la silla principal, realizada por dos o tres escalones. Viste la Santa hábito pardo con manto y toca blanca, y en la mano derecha sostiene la cruz del rosario que ha resbalado por los paños casi hasta tocar el pavimento; delante de ella hay colocado un elegante soporte que sostiene un gran tomo, acaso de cantos religiosos; en primer término, tirado en el suelo, se ve un *in folio*, y en el fondo, luminoso sin ser brillante, se dibuja la curva de un hemicíclo decorado con pinturas murales de colores pálidos<sup>1289</sup>.

el único que tuvo algún éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>1290</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1291</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1292</sup>.

Uno en la de 1890, *Santa Teresa* de Herreros de Tejada<sup>1293</sup>, que cierra el ciclo teresiano en la pintura de historia española del siglo XIX.

Como muy cercanos por temática a los cuadros sobre Santa Teresa se podría incluir dentro de este grupo *Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid*, expuesto por Carlos Giner en la Nacional de 1864<sup>1294</sup>.

---

<sup>1282</sup> En 6.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877.

<sup>1283</sup> *La Horniga de Oro*, 1886, pp. 664-665.

<sup>1284</sup> R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 3 de noviembre de 1871.

<sup>1285</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1286</sup> En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 23 de diciembre de 1897.

<sup>1287</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1288</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1289</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 30 de mayo de 1884.

<sup>1290</sup> *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 169.

<sup>1291</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 533.

<sup>1292</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 342.

<sup>1293</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1294</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

Otros santos de la época de los Austrias figurarán también en esta genealogía imaginaria de la nación, aunque sólo en su vertiente de santos españoles. Es el caso de San José de Calasanz, *Viático de San José de Calasanz*, expuesto por José María Domenech en la Nacional de 1871<sup>1295</sup> y que, a pesar de sus antecedentes dentro de la pintura religiosa, cabe considerar como un cuadro de historia; y de San Juan de Dios, *San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada* de Gómez Moreno, éste sí una característico cuadro de historia, que obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>1296</sup> y que sería reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1297</sup>, *La Ilustración Católica*<sup>1298</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>1299</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>1300</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1301</sup>.

La época de los Austrias menores, vista como un tiempo de crisis y decadencia, tiene curiosamente una presencia importante en la pintura de historia (ver cuadro nº 14), pero centrada casi exclusivamente, no en hechos políticos, sino en la configuración de una imagen de la cultura nacional. Son las grandes figuras literarias y artísticas del siglo XVII las que aparecen una y otra vez en los cuadros de historia sobre este periodo, contribuyendo, junto con los estudios históricos y de historia literaria llevados a cabo a lo largo del siglo XIX, a la configuración del mito del siglo XVII como siglo de oro de la cultura española, lo que, al margen de valoraciones estéticas, supone la elección de un modelo de cultura frente a otros posibles.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Época Carlos V	29	34	29	33	29	26	39
(1)Carlos V	11	11	12	0	9	13	19
(1)Conquista de América	8	9	5	0	5	9	6
(2)Conquista de Méjico	5	6	4	0	5	9	3
(1)Estancia en Yuste	7	8	10	0	9	4	13
(1)CarlosV-Francisco I	5	6	5	0	0	9	6

<sup>1295</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1296</sup> Po unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1297</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 405.

<sup>1298</sup> *La Ilustración Católica*, 1886, p. 79.

<sup>1299</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, p.108.

<sup>1300</sup> *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 12.

<sup>1301</sup> *La Ilustración Católica*, 1890, p. 235.

Época Felipe II	19	21	25	33	24	22	23
(3) Felipe II	6	6	10	33	5	9	10
Austrias Menores	43	35	37	17	33	30	32
(4) Cervantes	27	28	22	0	19	21	23
(5) Episodios del <i>Quijote</i>	22	19	12	0	9	12	13

**Cuadro n° 14.** Importancia relativa de los diferentes ciclos de la época de los Austrias. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de la época de los Austrias. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

- (1) Los cuadros de estos apartados están incluidos en el de Época Carlos V, el apartado de Carlos V se refiere a aquellos cuadros en los que figura el emperador.
- (2) Los cuadros de este apartado están incluidos en el de Conquista de América.
- (3) Los cuadros de estos apartados están incluidos en el de Época Felipe II, el apartado de Felipe II se refiere a aquellos cuadros en los que figura el rey.
- (4) Los cuadros de este apartado están incluidos también en el de Austrias Menores. Se incluyen todos aquellos cuadros que hacen referencia tanto al propio Cervantes como a personajes de sus obras.
- (5) Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Cervantes.

El gran mito cultural de la España del siglo de oro, muy por encima de cualquier otro escritor y, por supuesto, de cualquier otra manifestación cultural, es *El Quijote* de Cervantes. Los cuadros sobre pasajes del *Quijote* u otras obras cervantinas suponen de hecho la mayor parte de todos los referidos al periodo de los Austrias menores<sup>1302</sup>; generalmente, y a diferencia de los grandes cuadros de historia, en pequeño formato, en la mayoría de los casos casi cuadrillos de género, dirigidos a los compradores particulares, con un mercado más amplio, que explica el menor peso de las compras estatales (véase cuadro n° 14), y muestra a la vez su aceptación social. Fenómeno éste del pequeño formato que afecta especialmente a los cuadros sobre *El Quijote*.

En los cuadros de temática cervantina se incluyen tanto escenas de su vida como otras sacadas de sus obras literarias, *El Quijote* en primer lugar, pero no exclusivamente. Por lo que se refiere a su vida, de presencia habitual en la vida intelectual del siglo XIX -especialmente en la prensa<sup>1303</sup>, pero no sólo<sup>1304</sup>-, la mayoría de los cuadros se centran en episodios

<sup>1302</sup> Se incluye a Cervantes aquí, porque, a pesar de que su vida se desarrolla a caballo entre los dos siglos, en la mitología nacional su figura queda irrevocablemente unida a la época barroca, al siglo de oro español y a la época de decadencia.

<sup>1303</sup> Las referencias a Cervantes son continuas en las revistas del XIX: "Miguel de Cervantes Saavedra", *El Museo de familias*, II, 1839, pp. 30-32; LÓPEZ, J. M., "Pintura de las inmediaciones y pueblo de Esquivias, donde escribió Cervantes una parte del Quijote: reseña de esta obra inmortal", *Revista de Europa*, I, 1846, p.

relacionados con la creación del *Quijote* y composiciones de tipo más o menos alegórico de exaltación del genio cervantino, aunque a veces puedan figurar también otros como su muerte - todo personaje de cierta entidad tiene que tener su correspondiente muerte o muertes en la pintura de historia- o prisión en Argel.

En la Nacional de 1858 pudieron verse, *Cervantes escribiendo el Quijote y hollando con sus pies los libros de caballería* de Antonio Gómez y Cros<sup>1305</sup>; *Últimos momentos de Cervantes* de Víctor Manzano Mejorada, adquirido por el Estado<sup>1306</sup>; y *Cervantes preso, imaginando el Quijote* de Mariano de la Roca, medalla de tercera clase<sup>1307</sup> y compra por el Estado<sup>1308</sup>. Éste último representa a Cervantes:

en la prisión de Argamasilla de Alba, imaginando *El Quijote*: Cervantes está sentado en una piedra, con las piernas tendidas y cruzadas, una mano en la mejilla y la izquierda apoyada en la cintura; en el fondo oscuro se ve alegóricamente a Don Quijote apoyado en la lanza y a Sancho con su rucio<sup>1309</sup>.

En la de 1860, *Lectura, por su autor, de la primera parte del Quijote* de Manuel Cabral<sup>1310</sup>; y *La recomendación del alma de Cervantes* de José María Doménech<sup>1311</sup>.

129; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Miguel de Cervantes Saavedra", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 3; PALACIO, J., "Miguel de Cervantes", *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 234; TUBINO, F., "Cervantes revolucionario" *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 163-166; CASENAVE, J.M., "Miguel de Cervantes Saavedra", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 266-267; CASTRO, A. de, "Cervantes y el conde de Lemos", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1875, pp. 251-254; ASENSI, J.M., "El conde de Lemos, protector de Cervantes", *La Ilustración Católica*, 1880, pp. 11 y 22; MERCADER, L., "Cervantes", *La Ilustración Catalana*, 1880-1881, p. 235; NIN MANÉ, L. M., "Miguel de Cervantes Saavedra", *La Ilustración Ibérica*, 17, 1883, pp. 6-7; PRÍNCIPE, M., "Homero y Cervantes", *La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 238; LASSO DE LA VEGA, A., "Cervantes, autor dramático", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1883, p. 250; SEPULVEDA, E., "La hija de Cervantes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1883, p. 191, 219, 234 y 247; BARADO, F., "Cervantes soldado", *La Ilustración Artística*, 1895, p. 16:...

<sup>1304</sup> También la literatura se ocupó de su vida, por ejemplo *Cervantes. Novela histórica* de Ortega y Frías, publicada en Madrid en 1859.

<sup>1305</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>1306</sup> En 5.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de octubre de 1905.

<sup>1307</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>1308</sup> En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1880. Depositado en Ciudad Real por R.O. de 24 de octubre de 1923. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>1309</sup> IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 9.

<sup>1310</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1311</sup> *Ibidem*.



En la de 1864, *Rescate de Cervantes* de Federico Catalá<sup>1312</sup>; y *Últimos momentos de Cervantes* de Eduardo Zamacois<sup>1313</sup>.

En la de 1866, *Cervantes en la cárcel de Argamasilla, escribiendo el Quijote* de Eduardo Carceller<sup>1314</sup>; *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos<sup>1315</sup>; *Apoteosis de Cervantes* de Manuel Ferrán, consideración de medalla de segunda clase<sup>1316</sup> y compra por el Estado<sup>1317</sup>; y *Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión* de Plácido Francés, mención honorífica de segunda clase<sup>1318</sup>.

En la de 1876, *Cervantes en el momento de empezar a escribir el Quijote* de Pedro Sánchez Acuña<sup>1319</sup>.

En la de 1878, *La dedicatoria del Quijote* de Rafael Montes<sup>1320</sup>.

En la de 1884 *Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos* de Eugenio Oliva y Rodrigo, medalla de segunda clase<sup>1321</sup>, compra por el Estado<sup>1322</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1323</sup>, *La Ilustración de España*<sup>1324</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>1325</sup>. Representa un Cervantes decrepito, ya cercano a su fin:

Cervantes enfermo, escribe sobre un libro que le sostiene un sacerdote, la dedicatoria de la segunda parte del Quijote al conde de Lemos. Su hermana sigue con mirada ansiosa lo que escribe. A la derecha un fraile y un licenciado<sup>1326</sup>.

---

<sup>1312</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1313</sup> *Ibidem*.

<sup>1314</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1315</sup> *Ibidem*.

<sup>1316</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1317</sup> En 1.200 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 2 de abril de 1924. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>1318</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1319</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1320</sup> *Ibidem*.

<sup>1321</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1322</sup> En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de noviembre de 1931.

<sup>1323</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1883, p. 284.

<sup>1324</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 124.

<sup>1325</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, pp. 104-105.

<sup>1326</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

En la de 1887: *Apoteosis de don Miguel de Cervantes Saavedra* de Juan García Martínez<sup>1327</sup>, propuesto para ampliación de medalla por el jurado, ampliación que no fue aceptada; y *Cervantes y sus personajes*, de Angel Lizcano, medalla de segunda clase<sup>1328</sup>, compra por el Estado<sup>1329</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1330</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1331</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1332</sup>.

El grupo más numeroso es, con todo, el de cuadros sacados de pasajes del *Quijote*. José Ribelles y Helip lleva a la Exposición de la Academia de 1835 *Don Quijote en el acto de ser armado caballero y Manteamiento de Sancho*.

En la Nacional de 1858 pudieron verse *Sancho Panza revelando a la Princesa el secreto del encanto de Dulcinea* de Víctor Manzano Mejorada<sup>1333</sup>; y *El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Mercadé y Fábregas<sup>1334</sup>.

En la de 1860, *Don Quijote mirando el manteamiento de Sancho* de Ventura Miera<sup>1335</sup>; *Como D. Quijote se hizo armar caballero por el ventero* de Miguel María Ocal<sup>1336</sup>; y *El Quijote preguntando a la cabeza encantada si fue verdad o sueño lo de la cueva de Montesinos*, también de Ocal<sup>1337</sup>.

En la de 1862 *Entierro del pastor Grisóstomo* de Manuel García Hispaleta, medalla de tercera clase<sup>1338</sup> y compra por el Estado<sup>1339</sup>; y *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Manuel Rodríguez de Guzmán<sup>1340</sup>.

1327 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1328 Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

1329 En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de noviembre de 1897. Actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

1330 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 41.

1331 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 473.

1332 *La Ilustración Católica*, 1888, p. 421.

1333 *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

1334 *Ibidem*.

1335 *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

1336 *Ibidem*.

1337 *Ibidem*.

1338 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1339 En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877. Depositado en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Villafranca de los Barros por O.M. de 5 de enero de 1933. Actualmente en la Diputación Provincial de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

1340 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

En la 1864 *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada<sup>1341</sup>.

En la de 1866, con una auténtica invasión de asuntos cervantinos, *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Egusquiza, adquirido por el Estado<sup>1342</sup>; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán<sup>1343</sup>; *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de José María López y Pascual; y, por último, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros* -consideración de medalla de tercera clase<sup>1344</sup> y compra por el Estado<sup>1345</sup>-, *Entierro del pastor Grisóstomo* -éste propiedad ya de la Corona, infante Sebastián Gabriel de Borbón, cuando fue expuesto- y *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* -también adquirido por el Estado<sup>1346</sup>-, obra los tres de Antonio Pérez Rubio, pintor especializado en esta pintura de pequeño tamaño, a medio camino entre el género histórico y el de costumbres<sup>1347</sup>.

En la de 1871, *Hidalgo en casa de los duques* de Antonio Gisbert<sup>1348</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1349</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>1350</sup>.

En la de 1876: “*Y vieron un molino de viento que en aquel campo había*” de Luis Muriel López<sup>1351</sup>; *Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Ínsula Barataria*, y *Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes*, estos dos últimos del prolífico Antonio Pérez Rubio<sup>1352</sup>.

En la de 1878: *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Arturo Montero y Calvo<sup>1353</sup>; y *Una aventura del Quijote* de José Moreno

<sup>1341</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1342</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1895. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente desaparecido.

<sup>1343</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1344</sup> Por unanimidad. R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1345</sup> En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Palma de Mallorca por R.O. de 5 de enero de 1887.

<sup>1346</sup> En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>1347</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1348</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1349</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 585.

<sup>1350</sup> *La Hormiga de Oro*, 1893, p. 455.

<sup>1351</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1352</sup> *Ibidem*.

<sup>1353</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Carbonero, ésta última, medalla de segunda clase<sup>1354</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española Americana*<sup>1355</sup> y envió a la Exposición Universal de París de 1878.

En 1880 el Estado adquiere *Una escena del Quijote* de Jadraque y Sánchez Ocaña<sup>1356</sup>, cuadro que, cosa extraña, pasó directamente a las colecciones del Estado sin ser previamente expuesto en una Nacional.

En la Nacional de 1881 se expusieron: *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de José Alarcón Suárez<sup>1357</sup>; *Casamiento de Quijote y Basilia* de Manuel García Hispaleto<sup>1358</sup>; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de Pedro González Bolívar<sup>1359</sup>, medalla de tercera clase<sup>1360</sup> y compra por el Estado<sup>1361</sup>; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, adquirido por el Estado<sup>1362</sup>, y *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, también adquirido por el Estado<sup>1363</sup> ambos de Antonio Pérez Rubio<sup>1364</sup>; y *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil, medalla de tercera clase<sup>1365</sup>, compra por el Estado<sup>1366</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1367</sup> y *La Ilustración de España*<sup>1368</sup>.

<sup>1354</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1355</sup> *La Ilustración Española Americana*, I, 1878, p. 308.

<sup>1356</sup> En 2.450 pts., R.O. de 22 de abril de 1880. Depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela por R.O. de 19 de julio de 1886. Depositado en el Museo de Balajoz, donde sigue actualmente, por O. M. de 26 de febrero de 1932

<sup>1357</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1358</sup> *Ibidem*.

<sup>1359</sup> *Ibidem*.

<sup>1360</sup> Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1361</sup> En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de noviembre de 1896. Depositado en la Diputación Provincial de Alicante, donde sigue actualmente, por O.M. de 12 de enero de 1932.

<sup>1362</sup> En 1.500 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 12 de mayo de 1903. Depositado en la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 18 de agosto de 1913. Depositado Escuela Superior de Canto de Madrid, donde sigue actualmente, por O.M. de 21 de junio de 1971.

<sup>1363</sup> En 1.250 pts., R.O. de 20 de junio de 1885. Depositado en el Ministerio de Fomento de Madrid, actualmente desaparecido.

<sup>1364</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1365</sup> Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1366</sup> En 2.000 pts., R.O. de 3 de enero de 1887. Depositado en la Diputación de Cáceres, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de febrero de 1887

<sup>1367</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 156.

<sup>1368</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 13.

En 1882 el Estado adquiere, con destino al Museo del Prado, *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)*<sup>1369</sup> de Sánchez Pescador, cuadro no expuesto en ninguna Nacional.

En la Nacional de 1884 pudieron verse: *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de Manuel García Hispaleta<sup>1370</sup>, no premiado, aunque había sido propuesto por el jurado para condecoración, pero sí adquirido por el Estado<sup>1371</sup>; y *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Manuel Suárez Espada<sup>1372</sup>.

En la de 1887: *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria<sup>1373</sup>; *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Borra<sup>1374</sup>; *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia<sup>1375</sup>; *El mensaje de Sancho a su mujer* de José Haza y Astier<sup>1376</sup>; y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Antonio Pérez Rubio, adquirido por el Estado<sup>1377</sup>.

En la de 1892: *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores<sup>1378</sup>; *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña<sup>1379</sup>; *La aventura de los mercaderes y Escena del Quijote*, estos dos últimos de José Moreno Carbonero<sup>1380</sup>.

El mismo Moreno Carbonero cierra la serie con *El encuentro del rucio*, Nacional de 1895<sup>1381</sup>, reproducido en fotografía por *Blanco y Negro*<sup>1382</sup>.

---

<sup>1369</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1882. Depositado en el Instituto Maestro Juan de Ávila por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>1370</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1371</sup> En 2.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. 20 de octubre de 1884.

<sup>1372</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1373</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1374</sup> *Ibidem*.

<sup>1375</sup> *Ibidem*.

<sup>1376</sup> *Ibidem*.

<sup>1377</sup> En 750 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en la Academia Militar de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

<sup>1378</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1379</sup> *Ibidem*.

<sup>1380</sup> *Ibidem*.

<sup>1381</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>1382</sup> *Blanco y Negro*, 215, 1895, s. pag.

Aunque en mucha menor medida que *El Quijote*, las escenas sacadas de las *Novelas ejemplares* son también tema frecuente en la pintura de historia. El primero en plasmar un episodio de las *Novelas Ejemplares* en el lienzo fue Rodríguez de Guzmán quien en la Nacional de 1858 expuso, con un cierto éxito -mención de medalla de primera clase<sup>1383</sup> y compra por el Estado<sup>1384</sup>- un cuadro titulado *Rinconete y Cortadillo*. Ignacio Suárez Llanos lleva a la Exposición Nacional de 1860 *Una escena de La tía fingida*, inspirado también en las *Novelas Ejemplares*, que será premiado con medalla de tercera clase<sup>1385</sup> y adquirido por la Corona<sup>1386</sup>. Después hay que esperar hasta la Nacional de 1881, ya en plena Restauración, para encontrarnos nuevamente asuntos sacados de las *Novelas Ejemplares*: *La presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio* de Juan Giménez Martín, medalla de tercera clase<sup>1387</sup>; y *Rinconete y Cortadillo* de Arturo Montero, medalla de tercera clase<sup>1388</sup>, compra por el Estado<sup>1389</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1390</sup>.

Fernando Tirado expone en la de 1884 un nuevo *Rinconete y Cortadillo*<sup>1391</sup>, que cierra el ciclo sobre la obra cervantina.

Tras Cervantes, y a gran distancia del autor del *Quijote*, Quevedo es el escritor del siglo de Oro de presencia más habitual en la pintura de historia. Hace su aparición en la Nacional de 1858, y por partida doble, *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans y Cabot, medalla de segunda clase<sup>1392</sup> y compra por el Estado<sup>1393</sup>, ilustra un pasaje de un capítulo de *Los Sueños*, el titulado "Las zahúrdas de Plutón"<sup>1394</sup>; y *Quevedo leyendo una de sus producciones* de Rafael García Hispaleto<sup>1395</sup>.

En la siguiente Nacional, la de 1860, fueron también dos los cuadros de tema quevediano, *Quevedo de sobremesa* de Paulino de la Linde<sup>1396</sup> y *Don Francisco de*

<sup>1383</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>1384</sup> En 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación Provincial de Cáceres por R.O. de 3 de febrero de 1887. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 7 de junio de 1993.

<sup>1385</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1386</sup> Infante Sebastián Gabriel de Borbón.

<sup>1387</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1388</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>1389</sup> En 2.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en el Instituto General y Técnico de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

<sup>1390</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 323.

<sup>1391</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1392</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>1393</sup> En 12.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 10 de abril de 1886.

<sup>1394</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>1395</sup> *Ibidem*.

<sup>1396</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

*Quevedo en San Marcos de León* de Mariano de la Roca y Delgado<sup>1397</sup>; éste último claramente en esa línea de imagen negativa de la monarquía de los Austrias que persigue y encarcela a sus mejores hombres: representa a Quevedo,

en San Marcos de León, encerrado en un aposento, cauterizándose las llagas de las piernas causadas por los grillos, revela en su semblante todo lo triste y afligida que era su situación. Un velón en el suelo proyecta su sombra en la pared<sup>1398</sup>.

Otros dos en la 1876: *La vida del Gran Tacaño*, sacado de un pasaje de la *Vida del Buscón llamado Pablos*, de Juan García Martínez<sup>1399</sup>; e *Intriga contra Quevedo en los jardines del Buen Retiro* de Antonio Pérez Rubio<sup>1400</sup>, éste adquirido por el Estado<sup>1401</sup>.

José Gallegos cierra el ciclo quevediano con *El loco de los ángeles*, inspirado también en el *Buscón*, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881<sup>1402</sup>.

De los grandes dramaturgos del siglo XVII es Lope de Vega el de aparición más frecuente en la pintura de historia. Ignacio Suárez Llanos obtiene medalla de primera clase en la Nacional de 1862 con *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*<sup>1403</sup>, adquirido por el Estado<sup>1404</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>1405</sup>, *La Ilustración de España*<sup>1406</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1407</sup>; representa el paso del féretro del escritor frente al convento de las Trinitarias:

En primer término, a la derecha del cuadro, vense algunos señores de la corte de Felipe IV, que parecen ser poetas y caballeros amigos del finado. En igual término, a la izquierda, gente del pueblo representada por una mujer, una niña y una anciana (...). Detrás de estos personajes aparecen los sacerdotes naturales de Madrid, los caballeros de la orden de San Juan y frailes mercedarios que llevan hachas verdes; Lope de Vega era familiar del Santo Oficio. Cuatro capellanes con bonete y sobrepelliz conducen sobre unas andas la caja que encierra los restos del poeta, que se descubre con las vestiduras sagradas y el cáliz de oro entre las manos cruzadas. Desde el féretro hasta la cohorte de caballeros que le sigue hay el suficiente espacio para que se vea en el segundo término el atrio de las Trinitarias, donde está la comunidad acompañando a sor Marcela, tristemente apoyada en la alta verja que cierra el convento. Por delante del ataúd y siguiendo a la izquierda, hacia donde se supone

1397 *Ibidem*.

1398 "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

1399 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

1400 *Ibidem*.

1401 En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado Instituto General Técnico de Logroño por R.O. de 18 de diciembre de 1908. Actualmente en el Museo de La Rioja, Logroño, depósito del Museo del Prado.

1402 Por unanimidad, extrareglamentaria, R.O. de 14 de abril de 1881.

1403 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1404 En 24.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. Depositado en el Museo Municipal de Madrid, donde actualmente se encuentra, en 1927.

1405 *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 20.

1406 *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

1407 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 245.

que marcha el cortejo, una multitud de cabezas, entre las que se descubren las rapadas de los frailes, completan el cuadro<sup>1408</sup>.

Antonio Pérez Rubio expone en la Nacional de 1871 *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viático*<sup>1409</sup>.

Enrique Recio, en la de 1884, *Últimos momentos de Lope de Vega*<sup>1410</sup>. Y, también en esta misma Nacional de 1884, José Uría y Uría recibe medalla de tercera clase con *Lope de Vega en el cementerio*<sup>1411</sup>, adquirido por el Estado<sup>1412</sup>.

Los demás dramaturgos del Siglo de Oro tienen una presencia mucho más episódica. En dos ocasiones es llevado al lienzo Calderón de la Barca, personaje sin embargo habitual en la prensa decimonónica<sup>1413</sup> -y al que la revista *La Ilustración Española y Americana* rindió homenaje, con motivo del segundo centenario de su muerte en 1881, convocando un concurso de pintura en el que fueron premiados cuadros de Serra, Domingo Muñoz, Morera, Checa, etc.-: *La hija del aire* de Puebla, expuesto en la Nacional de 1881<sup>1414</sup>, y *Calderón* -a pesar del título representa una escena de *El Alcalde de Zalamea*- expuesto por Carlos López en la Nacional de 1887<sup>1415</sup>. En una sola ocasión lo será Tirso de Molina, *Fray Gabriel Téllez*, expuesto por Juan Vancells en la Nacional de 1881<sup>1416</sup>, no premiado pero adquirido por el Estado.

Entre los pintores, los más numerosos son los cuadros referidos a Velázquez. Eusebio Valldeperas lleva a la Nacional de 1856 *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*<sup>1417</sup>. Benito Mercadé y Fábregas a la de 1860 *Velázquez premiado por Felipe IV*<sup>1418</sup>, una recreación del legendario episodio en que el monarca pinta, con su propia mano, sobre el autorretrato del pintor en *Las Meninas* la cruz de caballero de la Orden de Santiago:

<sup>1408</sup> VII.LALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de octubre de 1862.

<sup>1409</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1410</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1411</sup> R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1412</sup> En 2.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>1413</sup> BURGOS, J. de, "Biografía. Don Pedro Calderón de la Barca", *El Panorama*, IV, 1840, pp. 305-308; ROSSELL, C., "Don Pedro Calderón de la Barca", *Almanaque de la Ilustración*, 1879, p. 15; LASSO DE LA VEGA, A., "Caracteres generales y distintivos de las obras de Calderón", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, pp. 317, 334 y 387;...

<sup>1414</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1415</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1416</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1417</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>1418</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.



Trabajando Velázquez en Palacio en su admirable cuadro de las *Meninas*, conocido también por la *Teología de la pintura* (...) en el que se retrató así mismo con la paleta en la mano, Felipe IV, el rey amigo de los poetas y de los artistas, en un momento de admiración por su pintor de cámara, le condecora con el hábito de caballero de Santiago, pintando con su propia mano en el retrato del príncipe de nuestros pintores, la cruz roja de la Orden.

El rey conserva en la mano el pincel con el que acaba de trazar aquella en el cuadro, y Velázquez, sorprendido por la honra que merece al soberano, se inclina hacia éste, en actitud de respetuoso agradecimiento; la reina, la infanta Margarita y los enanos, Mari Borbola y Nicolasio Pertusato, completan la escena<sup>1419</sup>.

Antonio Pérez Rubio obtiene medalla de tercera clase en la de 1862 con *Meninas y pajes de Felipe IV*<sup>1420</sup>, cuadro, a pesar de no figurar el pintor, de claras resonancias velazqueñas. Manuel Garay expone en la de 1866 *Presentación de Alonso Cano, hecha por Velázquez, al conde duque de Olivares*<sup>1421</sup>, mención de medalla de tercera clase<sup>1422</sup>. Pérez Rubio, en la de 1876, *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV*. Y, por último, una vez más Pérez Rubio, basándose ahora en la *Biografía de Velázquez* de Palomino, el reconocimiento real hacia el artista, *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)*, expuesto en la Nacional de 1881<sup>1423</sup>.

Murillo es, prácticamente al mismo nivel que Velázquez, el otro gran pintor del siglo de oro, según la pintura de historia decimonónica<sup>1424</sup>. Alejandro Ferrant y Fischermans expone en la Nacional de 1864 *Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*<sup>1425</sup>, reproducido en grabado por *Blanco y Negro*<sup>1426</sup>, un boceto del cuadro con el que el pintor había ganado el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz tres años antes y que, según el mismo pintor<sup>1427</sup>, no fue adquirido por el Estado por ser ya propiedad del Ayuntamiento de Cádiz cuando vino a la Exposición; Vicente Izquierdo, en la misma Nacional, *Murillo pintando la Concepción*<sup>1428</sup>; Manuel Ussel en la de 1866 *Murillo en los*

<sup>1419</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

<sup>1420</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>1421</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1422</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1423</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1424</sup> Y no sólo según la pintura, tal como muestra su continua presencia en las revistas de la época: SERINGAPATAN, "Bartolomé Esteban Murillo", *El Panorama*, II, 1838, pp. 15-16; "Murillo", *El Museo de familias*, II, 1839, pp. 117-118; AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Murillo y la escuela sevillana", *El Siglo Pintoresco*, 1845, pp. 241-246; MUÑOZ Y GAVIRIA, J., "Bartolomé Esteban Murillo", *El Museo de las Familias*, 1859, p. 67; CRUZADA VILLAAMIL, G., "Nuevas noticias de la vida y obras de Murillo", *El Arte en España*, VI, 1867, pp. 5-8; MADRAZO, P. de, "Bartolomé Esteban Murillo", *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 41; BARADO, F., "Murillo", *La Ilustración Catalana*, III, 1882, p. 118:...

<sup>1425</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1426</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 207.

<sup>1427</sup> Lo alega como mérito en el concurso para pensionados de mérito de la Academia de Roma del año 1872.

<sup>1428</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

*capuchinos, pintando la virgen de la servilleta*<sup>1429</sup>; José Muriel en la de 1878, *Sueño de Bartolomé Esteban Murillo*<sup>1430</sup>; e Ignacio León y Escosura en la de 1884, *Murillo en el convento*<sup>1431</sup>, éste representa, en una escena más bien de género,:

Dos frailes característicos, tomando chocolate uno y rapé el otro, hablan con el pintor o miran a la modelo que está en el fondo<sup>1432</sup>.

Velázquez y Murillo configuran por sí solos, en la versión de la pintura de historia decimonónica, la escuela de pintura española. Los demás pintores sencillamente no existen. Únicamente Valdés Leal llega a figurar en dos cuadros de historia: *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858<sup>1433</sup>, que previamente había obtenido una medalla de oro en la Exposición de Cádiz de 1854; y *Valdés Leal inspirándose para pintar el cuadro de la Caridad de Sevilla*, llevado por José Arpa y Perea a la Exposición de 1892, donde obtuvo mención<sup>1434</sup>. A destacar que en ambos casos lo que parece interesar es más la truculencia de los asuntos llevados por el pintor sevillano a sus lienzos que el pintor en sí.

Por lo que se refiere a los propios monarcas, la aparición de los tres últimos Austrias, excepción hecha de los cuadros en que Felipe IV figura en relación con Velázquez o Felipe III con Lope de Vega, es muy escasa.

Felipe III lo hace en una sola ocasión, en un curioso cuadro expuesto por José María Avrial en la Nacional de 1862, *Vista del Panteón de los Reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidoro (fundada por Alfonso V) en el acto de ser visitada por el rey don Felipe en agosto de 1600*<sup>1435</sup>, que habría que relacionar más con la reproducción de monumentos históricos, un género con gran auge en la pintura decimonónica, que con la propia pintura de historia.

Felipe IV figura en varios cuadros, en los que, generalmente, se muestra el patronazgo sobre Velázquez. Es, muy por encima de cualquier otro concepto, el rey protector del artista. Las pocas ocasiones en que se sale de esta iconografía son: *Isabel de Borbón reprochando*

<sup>1429</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1430</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>1431</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1432</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>1433</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>1434</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>1435</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

a *Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares*, basado en la *Historia de España* de Antonio Caballero y Zamora, expuesto en la Nacional de 1881 por José Bru<sup>1436</sup>, sobre las relaciones con el valido real, el conde-duque de Olivares, cuadro mal acogido por la crítica:

la explicación o leyenda de este cuadro (...) llena casi dos páginas en el catálogo de la Exposición; el lienzo tiene 3,37 metros de alto por 5,47 de anchura. ¡Lástima de papel y de lienzo!<sup>1437</sup>

y *El rey don Felipe IV en Navacarnero*, expuesto por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1884<sup>1438</sup>, un asunto completamente anecdótico, el único motivo de la elección de este tema podría ser el que Navacarnero era la patria chica del pintor, a pesar de lo cual, y que aunque no premiado, bien es cierto que fue propuesto por el jurado para condecoración, será adquirido por el Estado<sup>1439</sup>.

Carlos II aparece en varios cuadros, todos ellos de tipo anecdótico, que difunden la imagen de una corte llena de intrigas, presidida por un rey débil y enfermizo. Antonio Pérez Rubio expone en la Nacional de 1862 *La menor edad de don Carlos II*<sup>1440</sup>; Juan García Martínez en la de 1876 *Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz*, basado en la *Historia de España* de Lafuente<sup>1441</sup>. El pintoresco asunto de los hechizos y contrahechizos del rey será retomado nuevamente por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1881 con *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II*, inspirado también en Lafuente<sup>1442</sup>. Finalmente, Ángel Lizcano cierra el ciclo con la exposición en esta misma Nacional de 1881 de *Carlos II visitando el monasterio de Cardeña*, premiado con una medalla de segunda clase<sup>1443</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1444</sup>; cuadro que, a medio camino entre la pintura de historia y la de copia de monumentos, representa a Carlos II, en el centro de la composición, con su fisonomía característica, pero a una escala muy reducida, lo que resalta aún más, la sobria grandeza de las sepulturas que le rodean, en primer término la del Cid.

1436 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1437 VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 4 de junio de 1881.

1438 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

1439 En 759 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Pérez Rubio había pedido 5.000. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884.

1440 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

1441 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

1442 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1443 Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

1444 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 172.

Otros hechos históricos del siglo XVII, de relevancia escasa, hacen también su aparición en la pintura de historia de forma más esporádica, aunque contribuyendo a esa omnipresencia de la época de los Austrias en la imagen que de su pasado se hacen los españoles.

El ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, decapitado en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de octubre de 1621, visto como un suceso a medio camino entre la denuncia de la arbitrariedad real y la exaltación del valor y el orgullo como esencia del ser español -la valerosa actitud de Rodrigo Calderón al subir al patíbulo se había convertido en proverbial- que dará lugar a dos cuadros de historia. Uno de Carlos Luis de Ribera, *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*, que pudo verse en la Exposición de la Academia de 1839, en la de París de ese mismo año y, de forma póstuma, en la Nacional de 1892<sup>1445</sup>, y que será adquirido por la Corona<sup>1446</sup>; y otro de José Rodríguez Losada, *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*, llevado también a esta misma Exposición de 1892<sup>1447</sup>.

La expulsión de los moriscos será llevada al lienzo en tres ocasiones: *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera*, con el que Francisco Domingo Marqués obtuvo un mención en la Nacional de 1864<sup>1448</sup>; *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia* de Vicente Nicolau Cutanda, también expuesto en la Nacional de 1864<sup>1449</sup>; y de otro cuadro con el mismo título expuesto por Cutanda en la de 1881<sup>1450</sup>.

Las intrigas cortesanas en la época del último de los Austrias, que sirven para reafirmar la imagen de decadencia de este periodo, inspirarán: *Privanza de don Juan de Austria* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1862<sup>1451</sup>; *Don Antonio de Toledo y duque de Medina Sidonia en búsqueda del favorito Valenzuela*, del mismo autor y en la misma Nacional; y *Prisión de don Fernando de Valenzuela*, de Manuel Castellano, medalla de tercera clase en la de 1866<sup>1452</sup> y compra por el Estado<sup>1453</sup>, fue también llevado a la Exposición de París de 1867. Estos dos últimos cuadros pueden trascender su mero carácter anecdótico,

<sup>1445</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1446</sup> En 30.000 reales. R.O. de 20 de diciembre de 1846.

<sup>1447</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1448</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado en el grupo de género histórico.

<sup>1449</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1450</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1451</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>1452</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1453</sup> En 1.000 escudos. R.O. de 3 de mayo de 1867. Propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias, fue depositado en Museo de Bellas Artes de Valencia por R.O. de 30 de julio de 1867.

en la medida en que el siglo XIX parece otorgar a Fernando de Valenzuela un peso político que va más allá del de cortesano intrigante.

Trasunto, para la historiografía decimonónica, del conde de Villamediana -de hecho, Lafuente en su *Historia General de España* establece un claro paralelismo entre ambos-, igual que aquél poeta, aficionado a los toros y a los galanteos reales, y, sobre todo, también como aquél, protagonista, en la mitología popular, de un pintoresco episodio de cañas y toros, también con la reina de protagonista -según la leyenda habría asistido a una fiesta de toros y cañas, vestido de negro y plata, obvia alusión a la viudez de doña Mariana de Austria, y luciendo sobre su pecho una banda de seda negra bordada en oro, con las empresas de un águila mirando perpendicularmente al sol, o con un rayo en las manos, y los lemas "A mi sólo es permitido" o "Yo sólo tengo licencia"<sup>1454</sup>-, el valido de doña Mariana de Austria, que había sucedido al padre Nithard en el favor real, representaba la vuelta a una tradición nacional y castiza. En la favorable imagen que de Valenzuela se hace el siglo XIX pesan tanto su madrileñismo -fue el principal impulsor de la reconstrucción de la plaza Mayor tras su incendio- como su defensa de las tradiciones populares -una de sus primeras medidas política fue levantar la prohibición de las corridas de toros hecha por el padre Nithard-. aspectos ambos que nos remitirían al complejo problema del casticismo, ya analizado con mayor detenimiento en el capítulo anterior, y que explicaría la atracción por el personaje de un pintor como Manuel Castellano, con una clara veta casticista. En todo caso un asunto con más implicaciones ideológicas de las que a primera vista aparenta.

Las campañas militares en Flandes, durante la época de Felipe IV, un reflejo del carácter imperial de la nación española en la época de los Austrias, que a veces parece extenderse incluso a los Austrias menores, serán el motivo elegido por Antonio de Brugada en *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*, Nacional de 1860<sup>1455</sup>.

El asesinato del conde de Villamediana, inspirará a Manuel Castellano un cuadro de gran éxito, *Muerte del Conde de Villamediana* -medalla de segunda clase en la Nacional de 1871<sup>1456</sup> y compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>1457</sup>-, cuyo exacto significado resulta más complicado de lo que a primera vista aparenta. El hecho histórico que inspira el

---

<sup>1454</sup> Compárese este episodio con el del conde de Villamediana, que tiene también por protagonista a la reina -en este caso Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV-, narrado más adelante, en el capítulo sobre el antiabsolutismo.: son tantas las semejanzas que más cabría hablar de arquetipo literario que de hecho histórico.

<sup>1455</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1456</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1457</sup> R.O. de 24 de junio de 1873 en 2.500 pts. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

cuadro tuvo ya una enorme resonancia en su época -baste reseñar para hacerse una idea que la muerte del de Villamediana dio lugar a una serie de letrillas o poemas firmados por lo más granado de la literatura del barroco español (Lope de Vega, Antonio de Mendoza, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua...)<sup>1458</sup>-, resonancia que, al margen de la propia relevancia del personaje, una especie de aventurero con ínfulas literarias -en muchos casos con mayúsculas ya que algunos de sus poemas soportan sin ningún desdoro la comparación con lo mejor de la producción literaria del siglo XVII- y exquisito gusto artístico<sup>1459</sup>, está directamente relacionada con el posible origen real de la conjura que acabó con su vida, lo que, para la cultura política del XIX, le convertía inmediatamente en un mártir más de la arbitrariedad real. Aunque Castellano, desdeñando los aspectos más ideológicos, opta por una composición casi de género histórico, una especie de retrato del turbulento y literario Madrid de la época de los Austrias, centrado en los aspectos más pintorescos y anecdóticos:

En primer término, y dentro del portal de su propia casa -hoy de los condes de Onate- yace el cadáver del conde de Villamediana, rodeado de un tropel de curiosos y gente de justicia; un médico le pulsa el yerto corazón, y un sacerdote parece acompañar con mentales preces el tránsito del alma pecadora, anticipado a la aplicación del Sacramento extremo. Por la puerta abierta se descubre el fondo, las gradas de San Felipe el Real, uno de los mentideros de Madrid -había dos especialmente renombrados, este y el crucero del León y el Prado, antonomasia que puede significar que todo Madrid era un mentidero-, oficina de embustes y ordinaria estación de curiosos y desocupados. A su ocio y curiosidad ha traído oportuna distracción y cebo el suceso acaecido, y discurren apresurados y se cruzan en sentidos opuestos, a informarse unos mejor, a dar cuenta otros de lo que han aprendido<sup>1460</sup>.

La conjura de Venecia, un asunto relativamente menor, pero declamatorio y grandilocuente, que mostraba tanto la tradición imperial como el orgullo y el arrojo español, tiene una presencia bastante habitual en la cultura decimonónica -*La Conjuración de Venecia*, drama histórico de Martínez de la Rosa estrenado en 1834; *La conjura di Venecia*, ópera de Ventura Sánchez Lamadrid, estrenada en el teatro de la Cruz en 1841...-. En pintura sólo será llevada al lienzo en una ocasión, aunque con bastante éxito: *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia* de Ricardo Navarrete, medalla de segunda clase en la Nacional de 1871<sup>1461</sup> y propuesta del Jurado para que fuese adquirido por el Estado<sup>1462</sup>.

<sup>1458</sup> Una selección de las poesías y epitafios escritos en Madrid con motivo de su muerte en COTARELO Y MORI, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico, con varias poesías inéditas*, Madrid, 1886, pp. 143 y ss.

<sup>1459</sup> Su colección de pinturas debió de ser una de las mejores del siglo XVII español. Para algunas noticias sobre ella, al margen de la temprana referencia de Palomino en sus *Diálogos de la Pintura*, donde nos cuenta como todavía el príncipe de Gales a su llegada a Madrid pudo comprar algunos de los cuadros provenientes de la subasta hecha inmediatamente después de su muerte, véase CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, p. 328, n. 231.

<sup>1460</sup> GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 28 de enero de 1872.

<sup>1461</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1462</sup> Adquisición que no se llevó a cabo al llegar el pintor a un acuerdo mediante el cual el adquirido fue otro de sus cuadros, *El Dux Francesco Foscará*.

En otras ocasiones los hechos llevados al lienzo son completamente anodinos y sin ningún tipo de relevancia ideológica. Es el caso de *El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1871<sup>1463</sup>, y que, a pesar de no merecer la atención del jurado, fue bien acogido por la crítica:

bien imaginado, bien compuesto y muy bien caracterizado<sup>1464</sup>;

de *El aguacil de corte, Vergel, encuentra a su mujer junto a poderosos galanteadores*, del mismo Pérez Rubio, especializado en cuadros de pequeño formato y tema anecdótico, expuesto en la Nacional de 1878<sup>1465</sup>; de dos cuadros sobre la vida del caballero sevillano Miguel Mañara, supuesto modelo del Don Juan de Tirso, *Don Miguel de Mañara amparando a un desvalido*, expuesto por Narciso Senterach en la Nacional de 1887<sup>1466</sup>, y *Exposición del cadáver de don Miguel de Mañara en la caridad de Sevilla* de José Arpa y Perea, mención en la Exposición Internacional de 1892<sup>1467</sup>; o de *¡A las armas!*, una especie de cuadro de género histórico, tiene por protagonistas a un grupo de soldados de los tercios<sup>1468</sup>, con el que Peyró Urrea obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla de segunda clase<sup>1469</sup>, compra por el Estado<sup>1470</sup>, reproducción en graba por *La ilustración Española y Americana*<sup>1471</sup> y envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año-.

### 3.6. SIGLO XVIII.

Es el siglo ignorado de la pintura de historia decimonónica, el que da los índices de correlación más bajos (ver cuadro nº 1), prueba de hasta qué punto en la mitología nacional decimonónica se configura como un siglo esencialmente no español, ajeno al auténtico ser nacional. Por lo que respecta a la distribución temporal, su presencia es todavía significativa en el primer tercio de siglo, época fernandina, en que la monarquía absolutista de éste parece verse

<sup>1463</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1464</sup> CAÑETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 70.

<sup>1465</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>1466</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1467</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>1468</sup> En un artículo aparecido en la *Revista de Valencia* se identifica este cuadro con un episodio de las Germanías (VALENTINO, *art. cit.*, p. 239).

<sup>1469</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1470</sup> En 2.000 pts., R.O. 26 de febrero de 1880. Depositado en el Museo Provincial de Málaga, donde sigue actualmente, por R.O. de 27 de octubre de 1931.

<sup>1471</sup> *La ilustración Española y Americana*, 1878, II, p. 283.

a sí misma como una mera continuación de los Borbones del XVIII, para caer posteriormente hasta cifras prácticamente despreciables.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	1	2	3	0	0	0	1
1808-1833	7	8					
1834-1854	0	0					
1855-1867	1	2	2	0	0	0	0
1868-1874	2	0	0	0	0	0	0
1875-1895	1	2	1	4	0	0	1

**Cuadro nº 15.** Cuadros sobre el siglo XVIII. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

El primer cuadro sobre el siglo XVIII es *Rescate de Cautivos durante el reinado de Carlos III*<sup>1472</sup>, pintado en Roma por José Aparicio e Inglada en 1813<sup>1473</sup>, expuesto en la Academia en 1815 y adquirido por la Corona. Representa el rescate de cautivos cristianos llevado a cabo en Argel en 1768 por religiosos trinitarios y mercedarios descalzos con la ayuda de Carlos III. Tanto desde el punto de vista estético como ideológico es una mera continuación de los cuadros de historia dieciochescos.

Después habrá que esperar hasta 1862 para volvernos a encontrar con la representación pictórica de un hecho del siglo XVIII, se trata de *Batalla de Almansa* de Ricardo Balaca, con la que éste obtuvo una mención honorífica en la Nacional de ese año<sup>1474</sup>, además de su adquisición por el Estado<sup>1475</sup>; cuadro curioso en la medida en que muestra la influencia de las pinturas antiguas sobre las imágenes que sobre las épocas pasadas se hacen los pintores del siglo XIX: la batalla está tratada como un cuadro de batallas dieciochesco.

<sup>1472</sup> Este monarca figura también, junto a Felipe V y Fernando VI (éstos dos últimos en medallas, aquél entre los legisladores) en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso.

<sup>1473</sup> Estuvo primero en el Museo del Prado de donde pasó al Museo de Arte Moderno en 1896, figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Actualmente desaparecido, se conserva un grabado en el Museo Municipal de Madrid, obra de Bartolomeo Finelli.

<sup>1474</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862, en el apartado de cuadro de costumbres, tuvo votos para medalla.

<sup>1475</sup> En 2.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.



Incluso el motín de Esquilache, un episodio histórico cuya posible interpretación como episodio nacionalista y popular frente a las influencias foráneas debería haberle convertido en uno de esos hechos que mostraban el espíritu de la nación -máxime si tenemos en cuenta, como ya se verá en su momento, que la exaltación del amor a la independencia como rasgo identificador de España y lo español es uno de los mitos más queridos de la imaginaria nacional española decimonónica-, se vio lastrado por esta especie de mancha antinacional que parece perseguir a todo el siglo XVIII. Un solo cuadro trata el tema, *El motín de Esquilache* de José Martí y Monsó, mención especial en la Nacional de 1864<sup>1476</sup> y compra por el Estado para el Museo Nacional<sup>1477</sup>.

En la mayoría de los casos, además de ser poco numerosos, los cuadros sobre esta época tienen un carácter claramente anecdótico, más de cuadro de costumbres que de historia en sentido estricto. Aquí entrarían cuadros como *Farinelli aliviando con su canto las dolencias de Felipe V*, expuesto por José Martí y Monsó en la Nacional de 1864<sup>1478</sup>; *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1871<sup>1479</sup>, a medio camino, en este caso, entre el siglo XVIII y XIX y favorecido, sin ninguna duda, por la importancia de Goya y Moratín en la configuración de una cultura nacional española; *Don Leandro Fernández de Moratín leyendo una de sus producciones a varios amigos en el café (1790)*, expuesto por Manuel Amell y Jordá en la Nacional de 1876<sup>1480</sup>, del que cabría decir lo mismo que del anterior; *Decadencia de la Inquisición, en el siglo XVIII* de Domingo García Díez, Nacional de 1878<sup>1481</sup>; *La capa de don Ramón de la Cruz*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1881<sup>1482</sup>; *La bendición de los campos en 1800* de Salvador Viniegra -un cuadro en principio de género pero cuyo tratamiento pictórico es estrictamente el de un cuadro de historia-, medalla de primera clase en la Nacional de 1887<sup>1483</sup>, compra por el Estado<sup>1484</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1485</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1486</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>1487</sup>; o *La casa de Tócame-Roque* de García Hispaleta, aunque inspirado en la obra

<sup>1476</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>1477</sup> En 2.500 reales, R.O. de 20 de marzo de 1866. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>1478</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1479</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1480</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1481</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>1482</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1483</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1484</sup> En 8.000 pts., R.O. 9 de julio de 1887.

<sup>1485</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 333.

<sup>1486</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 680.

<sup>1487</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, p. 12.

homónima de Ramón de la Cruz, mera disculpa para un cuadro de género madrileño, un poco a la manera del costumbrismo romántico sevillano que, obviamente, debía de conocer muy bien el pintor sevillano -éste último cuadro, aunque no presente en ninguna Nacional, fue adquirido por el Estado en 1886<sup>1488</sup>, motivo por el que es incluido aquí-.

A estos cuadros sobre figuras y hechos del siglo XVIII habría que añadir aquellos personajes que obtuvieron el honor de figurar en la decoración ideada por Carlos Luis de Ribera para el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso: bien entre las medallas que simbolizan las virtudes de los españoles: Luis de Velasco, Gobernador del castillo del Morro en 1763, y marqués de la Ensenada; bien entre los que, en representación de las ciencias, las artes y las letras, rodean el trono de Isabel II en el centro de la composición: Campomanes y Jovellanos. Y, aunque con una importancia menor, los representados por Juan Antonio de Ribera en su *Parnaso de españoles célebres*: Juan de Villanueva, Ventura Rodríguez y Francisco Bayeu.

### 3.7. EL SIGLO XIX.

Es, después de los Reyes Católicos, aunque prácticamente al mismo nivel, el periodo histórico que da tasas de correlación más altas (véase cuadro nº 1). Varios factores determinan esta preferencia, factores de los que habría que destacar básicamente tres: la mayor cercanía histórica, la historia del siglo XIX era historia vivida, real; la existencia, no por larvada menos evidente, de una idea de nación de tipo político, la nación como proyecto de futuro y no sólo de pasado; y, por último y no menos importante, el sentimiento, ampliamente compartido, de que el siglo XIX era el de la resurrección nacional, aquél en que, tras siglos de decadencia, la nación española volvía a ocupar su lugar en el mundo.

El primero de estos aspectos es bastante obvio. La capacidad para conmover los sentimientos del espectador es necesariamente mayor cuanto menor sean las generaciones que le separan del suceso histórico. La mayor cercanía a los hechos hace más fácil la implicación afectiva del público, objetivo central de la pintura de historia. Como recuerda Tubino:

No puede afectarnos en igual grado el heroísmo de Numancia que el de Zaragoza, ni el triunfo de San Quintín, comparado con la batalla de Bailén ó de Wad Ras<sup>1489</sup>.

<sup>1488</sup> En 2.250 pts., R.O. de 15 de abril de 1886. Depositado en el Museo Balaguer de Vilanova y Geltrú por R.O. de 7 de mayo de 1886. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 3 de febrero de 1981.

<sup>1489</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 75.

El segundo aspecto es más problemático y complejo, pero, en todo caso, no debe desdeñarse lo que esta preferencia de la pintura de historia por el siglo XIX tiene de intento de generar una identidad nacional como proyecto de futuro. Una identidad de carácter fundacional y revolucionario que, aunque en menor medida que la histórica, es también fácilmente perceptible en el desarrollo del nacionalismo español. Desde esta perspectiva el acto fundacional de la nación sería la Guerra de la Independencia -no en vano asunto favorito de la pintura de historia- entendida como una revolución, que echa las bases del Estado y la sociedad moderna española, y no como una mera oposición a un invasor extranjero. Todo el siglo XIX se convierte así en el largo camino de articulación de una identidad nacional forjada sobre las cenizas de una guerra, las hogueras de varias revoluciones y el sacrificio de los que supieron morir por el progreso de la humanidad. Al trasladar a sus lienzos hechos de la historia contemporánea los pintores estarían dando respuesta a las exhortaciones de Pi y Margall en 1851:

Artistas que amáis de corazón el arte, cerrad ante vosotros las puertas de lo pasado, vivid y pensad en medio de los pueblos que rugen a vuestro alrededor como las olas del Océano. La humanidad sufre y está en perpetua lucha; en lugar de inmortalizar a los héroes que sucumbieron en la guerra, immortalizad con vuestros pinceles los mártires de nuestras sangrientas revoluciones. Pintad, medio tendida en el sepulcro, a esa misma humanidad; pintadla cubierta aún con los viejos harapos de la aristocracia y la monarquía; pintadla cayendo de nuevo en su ensangrentado ataúd, a impulso de las lanzas de la barbarie; pintadla agonizando, lleno de podre el corazón, de úlceras el cuerpo, de tinieblas el alma; pintadla muerta ya, hasta que animada otra vez del espíritu del que volvió la vida a Lázaro, rompa sus ataduras y renazca al mundo rejuvenecida por el amor y la ciencia. Sed constantemente los cantores de vuestro siglo; sed, si es que sois artistas, sus profetas (...). Si sólo pintáis lo presente, reconocerán eternamente en vosotros a los artistas del siglo XIX; si llegáis, además, a encerrar lo futuro en el círculo de vuestras producciones, seréis tenidos eternamente como artistas y como precursores<sup>1490</sup>.

Y, por último, el sentimiento de resurrección nacional que tienen los españoles del siglo XIX con respecto a su propia época. Es éste un aspecto que, acostumbrados a una imagen negativa y esperpéntica -valleinclanesca- del siglo pasado -imagen que, aunque puesta cada vez más en cuestión por la historiografía reciente, sigue siendo operativa, tópicos y estereotipos tienen la piel dura- nos resulta difícil de entender, pero sobre la que no cabe la menor duda. Cuando uno se asoma a lo que escribían y opinaban los hombres del diecinueve español, una de las cosas que más llama la atención es esa fe monolítica en la mejora del país, en que la nación ha vuelto a encontrar el buen camino, en que, tras varios siglos de decadencia, se está a punto de volver a figurar entre las grandes naciones del mundo. Una fe que comparten los hombres de la época isabelina con los del sexenio revolucionario, y los del sexenio revolucionario con los de la restauración: una fe que resiste incólume todos los embates del siglo, hasta el punto que sólo la derrota de 1898 fue capaz de hacer mella en este sentimiento de resurrección nacional, lo

---

<sup>1490</sup> PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, o. cit., p. 15.

que de paso explica la profunda repercusión que ésta tuvo en la conciencia de las clases dirigentes españolas: fue como el amargo despertar del sueño de un siglo que todavía seis años antes había celebrado, pleno de pompa y retórica imperialista, el IV centenario del descubrimiento de América. Celebración que venía a significar la reivindicación, en pleno auge del imperialismo, de la primacía de la nación española entre las naciones imperiales del mundo.

Este sentimiento de resurrección nacional, que explicaría la preferencia por los hechos y sucesos del siglo XIX en la pintura de historia, es omnipresente, comenzando por la propia pintura y la idea, enunciada de forma reiterativa por todos los críticos a partir de la década de los cincuenta, de la resurrección de la antigua escuela española de pintura. Citemos, sólo por poner un ejemplo -son múltiples los que se podrían traer a colación, y a lo largo de este estudio se hará referencia a otros-, el siguiente párrafo de un artículo aparecido en el periódico *La Época* el 22 de octubre de 1860:

España regenerada empieza a moverse, y aspira a reconquistar en política, en industria, en comercio, en artes, en todas las esferas del poder, del valor moral y de la inteligencia el puesto que tuvo un día en el mundo y que nunca debió perder. El camino está emprendido y se andará todo. El año de 1860 es un elocuente testimonio de la vitalidad y del progreso del país. A la sombra de un trono querido y de un gobierno paternal y justo, España se cruza de caminos de hierro y de alambres eléctricos, Madrid se embellece, Barcelona levanta, como por encanto, en breves días, el palacio de su industria<sup>1491</sup>.

Por lo que se respecta a la evolución cronológica de la presencia del siglo XIX en la pintura de historia se dan una serie de rasgos particularmente llamativos. En primer lugar la hegemonía de los temas decimonónicos en el primer tercio del siglo XIX, en este caso, reflejo, sin duda, de un intento, a la sombra de la Guerra de la Independencia, de construcción de una identidad nacional de tipo político, la surgida de las Cortes de Cádiz, basada en un proyecto de futuro. Esta hegemonía se fundamenta casi exclusivamente en los cuadros pintados en y sobre la Guerra de la Independencia, lo que muestra hasta que punto ésta tuvo el carácter de una auténtica ruptura con el pasado, frustrada por los sucesos posteriores.

Proyecto de integración que pierde peso en el periodo posterior, regencia/época isabelina, en que la legitimación historicista, la identificación nacional basada en un pasado común y no en un proyecto de futuro en común, se vuelve claramente hegemónica. Posteriormente, el sexenio revolucionario retomará este carácter de la nación como proyecto de futuro, que, con algunas matizaciones -es muy llamativo ver como la política adquisitiva del Estado y las decisiones de los jurados parecen oponerse a esta tendencia, algo que había ocurrido también en el sexenio revolucionario- se mantendrá durante la Restauración (véase cuadro nº 16).

---

<sup>1491</sup> "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

	Total	Adqui- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	22	21	17	8	19	19	20
1808-1833	43	46					
1834-1854	13	18					
1855-1867	16	18	12	7	10	19	16
1868-1874	30	23	20	33	0	0	15
1875-1895	26	22	20	4	23	19	21

**Cuadro nº 16.** Cuadros de historia con temas sacados del siglo XIX. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

### 3.7.1. EL SIGLO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.

Lo mismo que en los demás periodos históricos la historia del siglo XIX queda reducida para la pintura de historia a unos pocos ciclos que se repetirán una y otra vez por los diferentes pintores, principalmente la Guerra de la Independencia, a la que le corresponde, sin ninguna duda, un lugar estelar en esta representación de los hechos significativos de la historia nacional, (véase cuadro nº 17). Guerra de Independencia, convertida, no sólo en una de las gestas emblemáticas de la nación española, sino también, y quizás sobre todo, en símbolo de uno de los rasgos definitorios para la mitología nacionalista del ser español: el amor a la independencia. Será en este contexto en el que serán analizados en su momento cada uno de estos cuadros, limitándome aquí a una mera enumeración.

Antes de seguir adelante, sin embargo, es necesario hacer una pequeña precisión sobre le significado real de la Guerra de la Independencia, máxime cuando todos los medios de formación de opinión decimonónicos, y no sólo, ni principalmente, la pintura, consiguen configurar una imagen monolítica del conflicto bélico contra los franceses hasta lograr su definición exclusiva como una guerra nacional: la guerra de independencia por antonomasia. Se obvia, deliberadamente y de forma absoluta, otros aspectos no menos significativos, como pueden ser el carácter exclusivamente religioso que toma en algunos momentos y por parte de determinados sectores, de revolución burguesa en otros e, incluso, de auténtica guerra civil. El éxito de esta genuina campaña propagandística llevada a cabo por el Estado decimonónico se mide en que, como ya se ha dicho más arriba, la guerra acabe configurándose en la ideología

popular exclusivamente como una guerra contra el invasor, una guerra de independencia nacional, y ello prácticamente hasta nuestros días.

Aunque esta simbología de lucha por la independencia es claramente preponderante, la percepción de la Guerra de la Independencia por el siglo XIX es enormemente compleja, incluyendo otros muchos aspectos más sutiles y más difíciles de analizar. En muchos casos la guerra es vista como un despertar nacional, como la gran empresa que sacó a la nación española del marasmo en que había vegetado desde la época de los Austrias. La demostración al mundo, y a sí misma de que:

aquí había un pueblo, aquí en España, y se mostró muy pronto. Desamparados de sus reyes, pusieron nuestros padres al frente de la guerra la patria individual e indivisible, la nación eterna<sup>1492</sup>.

Así como una muestra de cómo, a pesar de los avatares históricos, la esencia nacional permanecía incólume al paso del tiempo.

Habría que ver hasta que punto la guerra no supuso también la culminación de un proceso de definición por oposición: el español como lo opuesto o lo contrario al francés. Una forma de identificación colectiva por oposición al otro, un poco el mismo fenómeno perceptible en el caso de Portugal frente a lo español. La guerra venía a culminar todo un proceso intelectual, gestado al menos desde el siglo XVI, en que españoles y franceses aparecían como dos pueblos antitéticos e incapaces de convivir en paz<sup>1493</sup>. La guerra era, desde este punto de vista, la culminación militar de un enfrentamiento larvado a lo largo de los siglos, con el aditamento de representar la victoria de un país marginado, de segunda, en el contexto europeo, sobre una de las grandes potencias de la época. Es curioso a este respecto que se hable siempre de los franceses y no de las tropas napoleónicas.

Dentro de la propia Guerra de Independencia la polarización es también muy grande, de forma que el dos de mayo madrileño y los sitios de Zaragoza se convierten en la imagen por excelencia del conflicto (véase cuadro nº 17). Posiblemente porque ambos hechos representaban mejor que ningún otro el carácter popular y nacional de la contienda.

<sup>1492</sup> CASTELAR, E., "Discurso dicho por Don Emilio Castelar en los juegos florales de Vigo, consagrados a conmemorar nuestra guerra de la Independencia", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 230.

<sup>1493</sup> El número de panfletos, libros... que, a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, hacen referencia a este enfrentamiento es interminable: *Antipatía de los franceses y los españoles*, Carlos García, 1627; *Antipatía entre españoles y franceses, con la indicación de su remedio*, Madrid, 1838; también el padre Feijoo echo su cuarto a espadas sobre el tema. *Antipatía de franceses y españoles...* Para un estudio más detenido de este tipo de literatura, véase TEMPRANO, E., *La caverna racial europea*, Madrid, 1990, en especial capítulo III.

Los sucesos del dos de mayo en Madrid, con su carácter de revuelta popular que mostraba el patriotismo de las clases bajas madrileñas y su unión con el ejército en la defensa de la patria en peligro, son un tema recurrente en la vida pública española durante todo el siglo XIX: artículos de revistas<sup>1494</sup>, obras de teatro<sup>1495</sup>, libros de historia<sup>1496</sup>, novelas<sup>1497</sup>,...

En pintura los dos primeros cuadros sobre el tema, los de Goya -ambos encargo del Consejo de Regencia, lo que se suele olvidar en detrimento de su carácter netamente propagandístico-, son prácticamente coetáneos de los hechos, de 1814: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos*<sup>1498</sup> y *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*<sup>1499</sup>. Un poco más tardío y de significado más ambiguo es *El hambre de Madrid*, pintado por José Aparicio e Inglada en antes de 1818<sup>1500</sup>, adquirido por la corona<sup>1501</sup> y que, ya a finales de siglo, será reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>1502</sup>.

Fuera de estos tres primeros cuadros, casi de crónica periodística, los hechos del dos de mayo serán llevados nuevamente al lienzo en varias ocasiones.

El primero en hacerlo, después de Goya y Aparicio, será Leonardo Alenza quien lleva a la Exposición de la Academia de 1836 su *Muerte de Daoíz en el Parque de Artillería*<sup>1503</sup>.

Manuel Castellano recibe medalla de tercera clase en la Nacional de 1862 con *Muerte de Daoíz y Velarde*<sup>1504</sup>, basado en la obra de Emilio Tamarit, *Memoria histórica de los*

---

1494 "El dos de mayo", *Semanario Pintoresco Español*, 57, 1837; "Dos mayo", *El Laberinto*, 1843-1844, p. 176; "El dos de mayo. Elegía", *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1847, pp. 137-138; *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1848, número dedicado por completo al dos de mayo, incluye grabados de Castaños, Palafox, Napoleón, Wellington y diferentes batallas; CAMPILLO, N., "Dos de mayo 1808", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1871, pp. 222-223; BENAVIDES, A., "Dos de mayo", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 22, 1861, p. 2; LÓPEZ GARCÍA, B., "El dos de mayo", *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 280;...

1495 Por ejemplo, *El dos de mayo de Montemar*, Santana y Bravo, es renada en 1847.

1496 RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J., *Elogio fúnebre de las víctimas del Dos de Mayo de 1808*, Madrid, 1820;...

1497 ARIZA, J., *El Dos de Mayo*, Madrid, 1845;...

1498 Museo del Prado, Madrid.

1499 Museo del Prado, Madrid.

1500 Ese año fue expuesto en la Academia de Bellas Artes de Madrid.

1501 Pasó después al Museo del Prado, figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado

1502 *La Ilustración Católica*, 1891, p. 61.

1503 Museo Romántico, Madrid.

1504 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

*principales acontecimientos de día dos de Mayo de 1808 en Madrid*<sup>1505</sup>, muestra el momento más álgido de la batalla:

Daoíz está con una rodilla en el suelo, herido en el muslo, según cuenta la historia, y defendiéndose aún. De Velarde nada sabemos; se nos figura que será otro oficial español, algo alejado de los primeros términos, que lucha con desesperación. El resto del cuadro compónelo hombres, mujeres, granaderos franceses y artilleros españoles, formando la más extraña confusión de tiros, sablazos, navajadas, culatazos y pedradas<sup>1506</sup>.

El mismo Manuel Castellano prácticamente repite premio -obtuvo consideración de medalla de tercera clase<sup>1507</sup>- y tema en la siguiente Nacional, la de 1864 con *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808*, reproducido años más tarde en fotografía por la revista *Blanco y negro*<sup>1508</sup>.

José Nin y Tudó auna el recuerdo de los dos héroes del parque de Monleón en *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)*, inspirado en la obra de Gayosse *Independencia española*<sup>1509</sup>, medalla de segunda clase en la Nacional de 1876<sup>1510</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1511</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1512</sup>.

Joaquín Sorolla recibe medalla de segunda clase en la Nacional de 1884 con *Dos de Mayo*<sup>1513</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>1514</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1515</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1516</sup>.

Eugenio Álvarez Dumont de tercera clase en la de 1887 con *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo*<sup>1517</sup>, adquirido por el Estado<sup>1518</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1519</sup>, *La Ilustración Ibérica* (en dos ocasiones)<sup>1520</sup>, *La Ilustración*

<sup>1505</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>1506</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>1507</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>1508</sup> *Blanco y negro*, V, 209, 1895, s. pag.

<sup>1509</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1510</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>1511</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 828.

<sup>1512</sup> *Blanco y Negro*, V, 209, 1895, s. pag.

<sup>1513</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1514</sup> R.O. de 20 de junio de 1884 en 2.500 pts. Depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, donde sigue actualmente, por R.O. de 9 de marzo de 1886.

<sup>1515</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 424-425.

<sup>1516</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 257 (fotografía).

<sup>1517</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1518</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887, en 2.000 pts. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>1519</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 5.

<sup>1520</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452; y X, 1892, p. 53



*Artística*<sup>1521</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1522</sup>, *Pluma y Lápiz*<sup>1523</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1524</sup>.

Manuel Picolet lleva, sin ningún éxito, a la Nacional de 1890 *Por la patria*<sup>1525</sup>, también inspirado en los sucesos del dos de mayo y en su carácter popular. Representa:

Un manolo del año 1808 en Madrid, erguido y sereno, y una maja, deshecha en llanto, y entre arrodillada y caída, comparecen ante un Consejo de Guerra de oficiales franceses. No hay duda; él ha sido capturado haciendo armas contra los soldados del emperador; ella -su hija tal vez, tal vez su amada- no ha querido abandonarlo y el sigue; entra con él en la estancia del fiero tribunal y comenta con sollozos la sentencia que el bravo patriota escucha impávido.<sup>1526</sup>

Marinas cierra el ciclo de cuadros sobre el dos de mayo con un cuadro titulado precisamente así, *Dos de Mayo*, llevado a la Exposición de 1892<sup>1527</sup> y, a pesar de no recibir ningún premio, adquirido ese mismo año por el Estado.

Los fusilamientos del tres de mayo, tras su temprana plasmación por Goya, no volverán a figurar en un cuadro hasta 1866, en cuya Nacional José Marcelo Contreras obtiene consideración de medalla de segunda clase con *La madrugada del 3 de mayo de 1808*<sup>1528</sup>.

En la de 1871 Vicente Palmaroli recibe medalla de primera clase con *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*<sup>1529</sup>, comprado ese mismo año, en 9.000 pts., por Amadeo de Saboya, quien lo regaló al Ayuntamiento de Madrid<sup>1530</sup>, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1531</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1532</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1533</sup>. Y José Nin y Tudó expuso *Independencia española*<sup>1534</sup>, representa el velatorio de los cadáveres de Daoiz y Velarde.

---

<sup>1521</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 225.

<sup>1522</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601.

<sup>1523</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92.

<sup>1524</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258 (fotografía).

<sup>1525</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>1526</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3 de junio de 1890.

<sup>1527</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1528</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1529</sup> Con 16 votos a favor, 2 contra y 2 abstenciones, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1530</sup> Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>1531</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 552-553.

<sup>1532</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

<sup>1533</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

<sup>1534</sup> *Catálogo...1871*.

Los Sitios de Zaragoza, prácticamente al mismo nivel que el dos de mayo madrileño, son también asunto habitual en la vida pública española del XIX. Lo mismo que ocurrió con éste, prensa<sup>1535</sup> y literatura<sup>1536</sup> se ocuparon profusamente de ellos hasta convertirlos en tema cotidiano para las clases cultivadas, y no tanto, del país.

En pintura su aparición es más tardía: el primer cuadro sobre la defensa de Zaragoza se remonta a la Exposición Nacional de 1858, en la que Juan José Martínez de Espinosa recibió una consideración de medalla de segunda clase con *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen*<sup>1537</sup>, adquirido al año siguiente por el Estado, con destino al Museo de la Trinidad, en 10.000 reales<sup>1538</sup>. Con posterioridad a esta fecha los cuadros sobre el tema se suceden en las Nacionales con una cierta regularidad. Miguel Navarro expone en la de 1862 *La defensa de Zaragoza*<sup>1539</sup>, una representación del célebre gesto de Agustina de Aragón:

Agustina de Aragón, primera figura del lienzo, da fuego a un cañón, abandonado por hallarse heridos cuantos le servían<sup>1540</sup>.

Nicolás Ruiz de Valdivia obtiene mención de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 con *La Junta de Salvación nombrada el 24 de Junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reducto de la Puerta del Carmen*<sup>1541</sup>; Alejandro Ferrant y Fischermans cruz sencilla de María Victoria en la de 1871 con *Primer Sitio de Zaragoza*<sup>1542</sup> -representa el momento en el que el brigadier Quadros, encargado la defensa de la Comandancia de Santa Engracia y que hallaría la muerte en esta acción, anima a sus diezmadas tropas en medio del desastre de un combate lleno de grandilocuencia y heroísmo-, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1543</sup>, *La Ilustración de Madrid*<sup>1544</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1545</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1546</sup>;

<sup>1535</sup> NIEVA, R. de, "El cuatro de agosto de 1808 ¡Zaragoza! ¡Palafox!", *La Ilustración Artística*, 1889, pp. 418-419; ZAMORA Y CABALLERO, E., "Los soldados de la Independencia", *La Ilustración Artística*, 1895, p. 134 y 180; MELLADO, F. de P., "La defensa de Zaragoza", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 26:...

<sup>1536</sup> VALVIDARES Y LONGO, R., *La Iberiada, poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses*, Madrid, 1825; COBO, C., *La ilustre heroína de Zaragoza*, Madrid, 1829; PISADO, L., *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, Madrid, 1831-1832:...

<sup>1537</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>1538</sup> R.O. de 10 de febrero 1859. Depositado en el Museo Provincial de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>1539</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>1540</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>1541</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

<sup>1542</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>1543</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 748.

<sup>1544</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1872, p. 57.

<sup>1545</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886, p. 528.

<sup>1546</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 264.

también en la de 1871, Marcos Hiráldez Acosta otra cruz sencilla de Maria Victoria con *La heroína Agustina de Zaragoza*<sup>1547</sup>. César Álvarez Dumont obtiene medalla de tercera clase en la de 1884 con *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia*<sup>1548</sup>, adquirido por el Estado<sup>1549</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1550</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>1551</sup>.

En la Nacional de 1887 se expusieron cinco cuadros sobre los sitios de Zaragoza, *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa* de Victoriano Balasanz y Sánchez<sup>1552</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1553</sup>; *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Federico Jiménez Nicanor<sup>1554</sup>, adquirido por el Estado<sup>1555</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración de España*<sup>1556</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>1557</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1558</sup>, *La Ilustración Madrileña*<sup>1559</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1560</sup>, había sido premiado anteriormente en la Exposición Aragonesa de 1885-86 con una primera medalla; *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase<sup>1561</sup>, compra por el Estado<sup>1562</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1563</sup>, *La Ilustración Ibérica*, en dos ocasiones<sup>1564</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>1565</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>1566</sup>; *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Federico Jiménez

<sup>1547</sup> R.O de 28 de noviembre de 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

<sup>1548</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1549</sup> En 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. 17 de diciembre de 1884. Actualmente en la Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, depósito del Museo del Prado.

<sup>1550</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189.

<sup>1551</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321.

<sup>1552</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1553</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 689.

<sup>1554</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1555</sup> En 1.500 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>1556</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 132.

<sup>1557</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 601.

<sup>1558</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532.

<sup>1559</sup> *La Ilustración Madrileña*, 1887, p. 52.

<sup>1560</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 157.

<sup>1561</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1562</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>1563</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 40.

<sup>1564</sup> *La Ilustración Ibérica*. V, 1887, p. 611; y *La Ilustración Ibérica* IX, 1891, pp. 792-793.

<sup>1565</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 168.

<sup>1566</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 117.

Nicanor, basado en los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós<sup>1567</sup>; y *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza* de Félix Pastor<sup>1568</sup>.

Nicolás Mejía y Marqués recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 con *Defensa de Zaragoza en 1809*<sup>1569</sup>, adquirido por el Estado en 1898<sup>1570</sup>. Representa el momento en que:

Paisanos y frailes de la inmortal Zaragoza se aprestan a la defensa detrás de una trinchera formada con colchones, muebles y toda clase de utensilios<sup>1571</sup>.

Domingo Muñoz cierra el ciclo con *Las últimas reservas de Zaragoza*, expuesto en la Nacional de 1895<sup>1572</sup>, la última de las aquí analizadas, y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>1573</sup>.

Aunque no estrictamente dentro de la Guerra de la Independencia en un sentido cronológico, la destrucción de la armada española en Trafalgar puede ser vista como un prolegómeno de la guerra posterior, y así lo hará la ideología decimonónica, para la que además Trafalgar se convierte en símbolo, otro más, de ese morir con honor que tanto prolifera como rasgo característico de lo español.

Lo mismo que ocurre con otros episodios de la Guerra de la Independencia, la destrucción de la flota naval española en Trafalgar es asunto habitual en los libros de historia<sup>1574</sup> y revistas del siglo XIX<sup>1575</sup>. En pintura su presencia es también bastante frecuente. Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856 *El combate de Trafalgar*<sup>1576</sup>, comprado por Isabel II en 1857 por 20.000 reales. El mismo Brugada pinta hacia 1858 *Combate del*

<sup>1567</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

<sup>1568</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1569</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>1570</sup> En 3.500 pts., R.O. de 7 de julio de 1898. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de diciembre de 1900.

<sup>1571</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 9 de mayo de 1890.

<sup>1572</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>1573</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 209.

<sup>1574</sup> Entre otros, MARLIANI, M., *Combate de Trafalgar. Vindicación de la armada española contra las aseveraciones injuriosas vertidas por M. Thiers en su "Historia del consulado y el Imperio"*, Madrid, 1850.

<sup>1575</sup> FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La batalla de Trafalgar", *El Museo de las Familias*, VII, 1849, p. 267; ALCALÁ GALIANO, A., "Recuerdos de un anciano: Cádiz en los días del combate de Trafalgar", *La América. Crónica Hispano-americana*, 5, 1863, p. 5; VALCÁRCEL, F., "Combate naval de Trafalgar", *La Academia*, IV, 1878, p. 235; MENDOZA, C., "Trafalgar", *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 628-682 (incluye varios grabados sobre la batalla y los héroes principales); MERCADER, L., "Lo combat de Trafalgar", *La Ilustració Catalana*, 1880-1881, p. 222;...

<sup>1576</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

*cabo de San Vicente*, episodio considerado como un mero preámbulo de la batalla de Trafalgar, adquirido por el Estado, para el Museo Naval, en 1859.

Francisco Sans Cabot obtiene un gran éxito en la Nacional de 1862 con *Episodio de Trafalgar* -medalla de segunda clase<sup>1577</sup>, compra por el Estado<sup>1578</sup>, reproducción en grabado por *El Mundo Militar*<sup>1579</sup>, *El Museo Universal*<sup>1580</sup>, *La Ilustración de España*<sup>1581</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>1582</sup> y envió a la Exposición Universal de París de 1867-. Representa<sup>1583</sup>:

Desechos sobre los escollos de un mísero navío de la destrozada escuadra española, los restos de su tripulación, restos mutilados y gloriosos del naufragio, procuran su salvación en las peñas de la costa. Los más afortunados, en salvo ya, procuran ayudar a los que luchan todavía con las olas, arrojan cables a los más próximos, hacen señales a los más lejanos y los animan con el ademán; otros se esfuerzan en robar a las olas el exánime compañero; otros indiferentes a cuanto les rodea, descansan en la inacción y alzan al cielo miradas de angustia o de resignación suprema. En el centro un oficial, tal vez el comandante del buque, empuñando todavía la inútil y rota espada sostiene a un guardiamarina, un niño casi, próximo a desfallecer a la fatiga quizás, quizás a las heridas recibidas en la batalla. El noble rostro del primero mira ceñudo al horizonte, donde parece, no desafiar a la tempestad enviada por la providencia, sí al enemigo para provocarle de nuevo; al aliado infiel para retarle por cobarde (...) A los pies de este grupo yacen jarcias, poleas, trozos de mástiles y entre estos despojos el cadáver de un marinero<sup>1584</sup>.

Emilio Millán expone en la Nacional de 1871 *Muerie de Churruca*<sup>1585</sup>.

Justo Ruiz Luna obtiene una gran éxito -medalla de primera clase, compra por el Estado<sup>1586</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1587</sup>- en la Nacional de 1890 con *Combate Naval de Trafalgar*<sup>1588</sup>. Éxito que se justifica en que el pintor logró plasmar en el cuadro la imagen simbólica de lo que la derrota de Trafalgar significaba en la conciencia colectiva de las clases dirigentes españolas:

<sup>1577</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>1578</sup> En 26.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>1579</sup> *El Mundo Militar*, 1862, p. 388.

<sup>1580</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 4.

<sup>1581</sup> *La Ilustración de España*, 1886, pp. 340-341.

<sup>1582</sup> *La Ilustración Católica*, 1894, p. 7.

<sup>1583</sup> En su primera exposición en la Nacional de 1862 el cuadro se acompañaba de una cartela donde se explicaba la escena representada: "Cansado el comandante del navío *Neptuno* de la inacción en que se encontraba la batalla, y viendo en peligro al *Trinidad* y al *Bocentauro*, abandona de improviso la línea de combate, y se arroja en medio de cuatro navíos ingleses, con los que sostiene una sangrienta y desesperada lucha. Después de la refriega, en que encontró honrosa muerte la mayor parte de los que le montaban, víctima el *Neptuno* de la deshecha tempestad que sobrevino, se estrella contra las rocas del castillo de Santa Catalina, en el puerto de Santa María, donde el resto de la tripulación, que se libró de las balas halla salvación momentánea"

<sup>1584</sup> GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 10 de noviembre de 1862.

<sup>1585</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1586</sup> En 6.000 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz por R.O. de 12 de mayo de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de Cádiz, depósito del Museo del Prado.

<sup>1587</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 33.

<sup>1588</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

El Trafalgar de Ruiz Luna no es, por tanto, la representación pictórica del combate naval de 21 de Octubre de 1805; es menos y más. Es menos, porque no ha podido ser, inútil es decirlo- trasunto del natural, ni siquiera reconstitución erudita y artística a la vez del suceso; es más, porque el cuadro no es el "desastre" glorioso de Trafalgar, sino el símbolo de aquel glorioso desastre. A la derecha y en el fondo, lejos, envueltos en nubes de humo, se vislumbran, más que se ven, poderosas naves de las tres naciones, destrozándose con el fuego de sus andanadas; en el centro, hasta el primer término, el escenario sublime de aquella tragedia: el mar; a la izquierda, lo más cerca, cual condensación soberana del poema, la popa desmantelada de un navío español (¿cuál? cualquiera, todos, ninguno; el del artista), con el aparejo deshecho, las bordas derruidas, maltrecha la cubierta, acribillado el casco; un tronco informe de bajel; un cuerpo de buque heroico, cuya vida se escapa por infinitas mordeduras de cañón.

En medio del velamen derribado, sobre el mutilado castillo de popa, en el entrepuente hecho pedazos, columbranse aquí y allá, envueltos en la insignia amarilla y roja, a guisa de sudario de la patria, los cadáveres de los defensores del navío. El navío no se ha rendido, ha muerto, pero mientras le quedó un soplo de vida combatió, y por ello, al ver cruzar a breve distancia una lancha inglesa, abajo, en la segunda batería, de entre el montón de muertos, se ha alzado uno, solamente moribundo, ha aplicado una mecha a un cañón y ha empleado el último disparo y el último aliento contra el enemigo... Y arriba, rompiendo bruscamente las líneas del cuadro, se alza, fatídico, cual cruz de aquel sepulcro flotante de madera, un mástil derrumbado sobre la borda, que dijérase que es la verdadera firma del pintor de "La marina del palo".

Aquel trozo de barco en ruínas, aquellos cadáveres amortajados con la bandera nacional, aquel cañonazo, estertor de la agonía de nuestro poder marítimo, aquello que en Trafalgar probablemente no pasaría, aquello es Trafalgar, y, sobre todo, el Trafalgar de España<sup>1589</sup>.

Cierra el ciclo Eugenio Álvarez Dumont con *Muerte de Churruca en Trafalgar*, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892<sup>1590</sup> y adquirido por el Estado años más tarde, en 1889<sup>1591</sup>.

El sitio de Gerona por las tropas napoleónicas, a pesar de sus evidentes similitudes con los dos de Zaragoza, tuvo un eco mucho menor. Sólo cuatro cuadros hacen referencia a los sucesos de Gerona, y tres de ellos centrados además únicamente en la figura de Álvarez de Castro: *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro* de José María Fenollera, Nacional de 1878<sup>1592</sup>; *El cadáver de Álvarez de Castro* de Tomás Muñoz Lucena, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>1593</sup>, compra por el Estado<sup>1594</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1595</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1596</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1597</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>1598</sup>, que representa al

<sup>1589</sup> ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de mayo de 1890.

<sup>1590</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892. Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, depósito del Museo del Prado.

<sup>1591</sup> En 6.000 pts., depositado en el Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

<sup>1592</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>1593</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1594</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo Arte Catalán de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>1595</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25.

<sup>1596</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 696.

<sup>1597</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436.

el heroico defensor de Gerona, que ya vencido y preso en el castillo de Figueras, apareció una mañana estrangulado. Su cuerpo, abandonado en el campo, es contemplado por el pueblo. Un monje le administra los últimos auxilios de la religión. El cielo presenta las grises masas de nubes rizadas por un viento que trae tempestad<sup>1599</sup>;

**Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras** de Vicente Nicolau Cutanda, mención en esta misma Nacional de 1887<sup>1600</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1601</sup> y *La Ilustració Catalana*<sup>1602</sup>; y **El gran día de Gerona** de César Álvarez Dumont, basado en *Dietario del sitio de Gerona en 1809. Manuscrito inédito de D. Juan Pérez, vocal de la junta gubernativa*<sup>1603</sup>, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1890<sup>1604</sup>, adquirido por el Estado<sup>1605</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1606</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>1607</sup>. Éste el único en representar un episodio de defensa de la ciudad en sentido estricto:

Los franceses han abierto brecha y dan el asalto, trepando como fieras por entre los escombros de un murallón deruido; la gente de Gerona resiste como quien es, con el tranquilo valor de la serenidad.

La pelea, casi envuelta en humo es horrible; más sin detalle que repugne. Hay un grupo que sintetiza bien el carácter de aquella horrible lucha con sólo dos figuras: la de un catalán que intenta pegar un culatazo a un granadero francés, y la de éste que procura parar el golpe: es decir no combaten un ejército contra otro ejército, sino un pueblo contra un conquistador. La bandera negra que flota a lo lejos y la serena actitud de D. Mariano Álvarez de Castro expresan que todo el mundo está dispuesto a morir. (...) la figura de Álvarez de Castro, claramente concebida, puesta con gran tino y además muy diferente de Palafox, no permite vacilación. Indudablemente se trata de Gerona; y tan revuelto es el combate que apenas hay figuras en actitud tranquila. No se ven sino vivos que atacan y se defienden a la desesperada y muertos caídos en posturas descompuestas<sup>1608</sup>.

Otros hechos acaecidos durante el conflicto tendrán una aparición mucho más episódica. Las Cortes de Cádiz, que tan importante lugar podían haber tenido en la imaginaria colectiva como símbolo y fundamento de una tradición representativa y democrática, y así fue entendido por muchos de los liberales españoles<sup>1609</sup>, figurarán en la pintura de historia en sólo dos

---

<sup>1598</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 229.

<sup>1599</sup> SILES, J. de, "Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 16 de abril de 1887.

<sup>1600</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1601</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388.

<sup>1602</sup> *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 133.

<sup>1603</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>1604</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>1605</sup> En 2.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>1606</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 457.

<sup>1607</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 76-77.

<sup>1608</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

<sup>1609</sup> Sobre el carácter simbólico de las Cortes de Cádiz en el imaginario liberal español, véase, a modo de ejemplo, lo escrito en el periódico *El Contemporáneo* con motivo de la exposición en la Nacional de 1862 de *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de José Casado del Alisal: "La instalación y juramento de las Cortes de Cádiz, es una de las páginas más brillantes de nuestra historia moderna, puede

ocasiones -ausencia con importantes implicaciones en la concepción del ser nacional, que serán analizadas en su momento-: *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de José Casado del Alisal<sup>1610</sup>, encargo del Congreso, que fue expuesto fuera de concurso en la Nacional de 1862 y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>1611</sup> y *La Ilustración de España*<sup>1612</sup>; y *Libertad e Independencia. Cádiz 1812* de Francisco Sans Cabot, medalla de segunda clase en la Nacional de 1860<sup>1613</sup>, envió a la Exposición Universal de Londres de 1862, reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>1614</sup> y *La Ilustración de España*<sup>1615</sup> y compra por la Corona<sup>1616</sup>.

Aunque no directamente referido a las Cortes de Cádiz, pero si relacionado con ellas, se podría incluir aquí también *La Junta de Cádiz en febrero de 1810* de Ramón Rodríguez, primera medalla en la Exposición de París de 1867, expuesto posteriormente en la Nacional de 1871<sup>1617</sup>, a pesar de no recibir ningún premio, fue adquirido por el Ayuntamiento de Cádiz para su salón de sesiones. El éxito se completó con su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1618</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>1619</sup>.

La batalla de Bailén, una de las escasas victorias militares en combate regular de los españoles sobre las tropas napoleónicas, era, en principio, un asunto que debería haber atraído la atención de la pintura de historia, ya que, tal como podemos leer en *La Época*:

En cuanto a la importancia del asunto, al interés que ha de despertar en el público, y a la correspondencia de simpatía que debe establecerse entre el observador y la época, pocos serán los que los aventajen.

Suceso de ayer que hemos oído contar a nuestros padres, suceso de cuyos actores aun sobreviven algunos, hecho transcendental de la historia contemporánea, no de la nuestra sola, sino de la europea, puesto que inicia la decadencia del poder imperial con la del prestigio de Napoleón y sus armas, acontecimiento que tanto lisonjea la gloria española, uno de los que con más justicia puede envanecerse la patria, que tanto enorgullece la común altivez nacional, y satisface y halaga aun a los espíritus más fríos y escépticos; reúne cuantas condiciones son precisas para ser desde luego

---

decirse que es el punto de donde arranca el movimiento innovador, cuyo impulso se siente aun, y nos empuja rápidamente por las sendas del progreso y los adelantos; políticamente considerado, tiene tal importancia, que a la ciudad en que se realizó la ha valido los sobrenombres gloriosos de cuna de la libertad y oriente del sol de la independencia" ("La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862).

<sup>1610</sup> Actualmente en el Palacio del Congreso de Madrid.

<sup>1611</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 413.

<sup>1612</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 333.

<sup>1613</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1614</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 53.

<sup>1615</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 52-53.

<sup>1616</sup> Isabel II en 60.000 reales.

<sup>1617</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>1618</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1871, p. 580.

<sup>1619</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 52-53.



comprendido y aceptado por el público, para encender su amor de gloria, para herir las fibras íntimas del alma<sup>1620</sup>.

No ocurrirá así, sin embargo, posiblemente, tanto debido a que ya el primer cuadro sobre el tema, *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal se convirtió en la imagen real del hecho histórico, como, sobre todo, a que al hecho en sí le faltaba esa aureola de levantamiento popular, de guerra nacional, que la ideología nacional española buscaba en la Guerra de la Independencia: había sido una batalla demasiado “fría”, el enfrentamiento de dos ejércitos profesionales, no el levantamiento pasional de un pueblo.

Sólo en dos ocasiones es elegida esta batalla como tema por los pintores de historia, las dos en la Nacional de 1864<sup>1621</sup>. José Casado del Alisal obtuvo medalla de primera clase con el ya citado *La rendición de Bailén*<sup>1622</sup>, adquirido por Isabel II ese mismo año con destino al Palacio Real de Madrid<sup>1623</sup>, que se convertirá, casi de inmediato, en la imagen verdadera del hecho histórico, como confirma el hecho de que todavía a finales de siglo siga siendo reproducido en grabados por la prensa de la época, en 1893 por *La Gran Vía*<sup>1624</sup>, en 1894 por *Blanco y Negro*<sup>1625</sup> y en 1895 por *La Ilustración Artística*<sup>1626</sup>.

Menor éxito tuvo el cuadro de Ricardo Balaca, *Episodio de la batalla de Bailén*, aunque también premiado -mención especial<sup>1627</sup>, dentro del grupo de pintura de género- y adquirido por el Estado<sup>1628</sup>.

La llamada al levantamiento contra el invasor del alcalde de Móstoles, a pesar de su carácter anecdótico y casi localista, figurará por dos ocasiones en las Exposiciones Nacionales de pintura. La primera en la de 1881, *El alcalde de Móstoles* de Antonio Pérez Rubio, que se basa en la *Historia de España* de Toreno<sup>1629</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración*

---

<sup>1620</sup> GARCÍA, J., “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente”, *La Época*, 30 de diciembre de 1864.

<sup>1621</sup> Ya ante, en 1824, el Ayuntamiento de Madrid había encargado a José Aparicio un cuadro sobre esta batalla, cuadro que no llegó a pintarse por oposición del monarca.

<sup>1622</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>1623</sup> Pasó al Museo del Prado en 1921 por donación de Alfonso XII. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>1624</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 52.

<sup>1625</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449 (fotografía).

<sup>1626</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 531.

<sup>1627</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>1628</sup> En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia por R.O. de 26 de octubre de 1866.

<sup>1629</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

*Española y Americana*<sup>1630</sup>; y la segunda en la de 1895, *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles* de Cosme Algarra<sup>1631</sup>.

La batalla de San Marcial es llevada al lienzo en una sola ocasión, en fechas muy tempranas y con un tratamiento que recuerda más al de los antiguos cuadros de batallas que a un cuadro histórico en sentido estricto; se trata de *La batalla de San Marcial*<sup>1632</sup>, pintado por José Aparicio e Inglada hacia 1814 y comprado por la Corona.

También una sola vez son motivo de un cuadro de historia: las andanzas del marqués de la Romana quien, enrolado en el ejército napoleónico, al recibir noticias del levantamiento contra los franceses, consigue repatriar en barcos ingleses parte de sus hombres desde las playas de Dinamarca para unirse a los que luchan en la península contra Napoleón. Llevadas al lienzo por Manuel Castellano en *El juramento del Marqués de la Romana*<sup>1633</sup> -fue su cuadro de último año de pensionado en Roma y uno de los pocos de éstos no expuesto en ninguna nacional-, representa la promesa que éste y su ejército "hacen antes sus banderas de abandonar las playas del Norte y volar al socorro de la patria en 1808"; el episodio del tambor del Bruschi, *Episodio del Bruschi (6 de junio de 1808)*, expuesto por Antonio de Ferrer en la Nacional de 1881<sup>1634</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración*<sup>1635</sup>; el levantamiento de Oviedo, *El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo* de José Uría y Uría, Nacional de 1887<sup>1636</sup>, adquirido por el Estado<sup>1637</sup>; y la entrevista de Bayona, *La entrevista de Bayona* de Adolfo de Villapadierna, inspirado en *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* de Toreno, expuesto en la Nacional de 1890.

Otras veces la guerra es tomada de forma global como motivo pictórico, sin hacer referencia a ningún hecho concreto. Es el caso de *Episodio de la Guerra de Independencia* de Eduardo Zamacois, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1867<sup>1638</sup>, que representa:

unos tirando a un pozo el cadáver de un francés<sup>1639</sup>;

<sup>1630</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 284.

<sup>1631</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>1632</sup> Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

<sup>1633</sup> Actualmente en el Museo del Ejército, depósito del Museo del Prado.

<sup>1634</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1635</sup> *La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 300.

<sup>1636</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1637</sup> Depositado en la Diputación de Oviedo, donde sigue actualmente, por R.O. de 31 de julio de 1907.

<sup>1638</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>1639</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

de *Huyendo de los invasores*, con el que Antonio Pérez Rubio obtuvo la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878<sup>1640</sup>; de *¡Salvemos el cadáver!*, expuesto por Eugenio Álvarez Dumont en la Nacional de 1884<sup>1641</sup>; de *Episodio de la Guerra de Independencia de 1808* de Ramón García Espínola, Nacional de 1890<sup>1642</sup>; de *Episodio de la Guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Exposición de 1892<sup>1643</sup>, compra por el Estado<sup>1644</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1645</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1646</sup>; o de *Un episodio de la Guerra de Independencia* de Enrique Gregorio Rocasolano, Nacional de 1895<sup>1647</sup>.

### 3.7.2. LA RENUDACIÓN DE UNA POLÍTICA IMPERIALISTA.

La reanudación de una cierta tradición imperial, campañas militares de África y el Pacífico principalmente, será otro de los temas favoritos de la pintura de historia de tema decimonónico (ver cuadro nº 17), de forma que iconográficamente el siglo XIX parece verse reducido a una guerra por la independencia nacional y otras dos de recuperación del orgullo nacional tras la gloria perdida. Reflejo, sin duda, de una cierta idea de renacimiento de la nación española, claramente perceptible en torno a mediados de siglo, que hará que las campañas militares en África y el Pacífico aparezcan a los contemporáneos cargadas de un alto sentido simbólico, que va más allá de la mera expansión exterior: son la imagen del renacer de la nación:

Motivos para una declaración de guerra [se refiere a la de África] los había habido, no sólo en distintas ocasiones, sino aun en otros reinados. Y sin embargo, ninguno hasta ahora lo había realizado. Y es que desde los tiempos de Carlos III, nunca se había sentido España tan fuerte como al presente<sup>1648</sup>.

La Guerra de África es vista como una auténtica resurrección del espíritu nacional, la prueba de que España volvía a ocupar el lugar que le correspondía en el concierto de las naciones:

Se ha necesitado que un sacudimiento tan eficaz y vigoroso como la guerra de África viniese a herir la cuerda del patriotismo, despertando y exaltando nuestro antiguo espíritu de hazañas, para que empezásemos a comprender los elementos de vida y fuerza que residen en la varonil gente española,

<sup>1640</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>1641</sup> *Catálogo...1884*.

<sup>1642</sup> *Catálogo...1890*.

<sup>1643</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892

<sup>1644</sup> En 1899, por 6.000 pts., con destino al Museo Nacional. Depositado en el Museo de Arte de Canarias.

<sup>1645</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 177.

<sup>1646</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 413 (fotografía).

<sup>1647</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>1648</sup> ANGELON, M., Isabel II. *Historia de la reina de España*, Madrid, 1860, p. 512.

y nos persuadiésemos de que, gracias a Dios, estamos aún muy lejos de ser la última palabra del Credo. España vuelve a renacer como el Fénix<sup>1649</sup>.

Reivindicaciones imperiales al margen, tenía además a su favor el aparecer en el imaginario español como la continuación natural de una guerra, ininterrumpida desde los tiempos medievales, entre dos mundos y dos civilizaciones, una guerra de raza y religión que mostraba el destino manifiesto de la nación española desde sus orígenes: nada más caro a todo nacionalismo que estas transposiciones que mostrarían la fidelidad de las naciones a sí mismas a lo largo del tiempo y de la historia. Esta interpretación de la guerra de África, y es sólo un ejemplo entre otros muchos, aparece muy bien reflejada en la portada de *El Mundo Pintoresco* del 23 de octubre de 1859, en la que aparece, a toda plana, un grabado de Prim enarbolando una bandera en la que se lee en grandes letras: “¡Santiago y cierra España!/Siete siglos de horrores nos contemplan/ ¡Al África! Nietos de Isabel la Católica./ acabad con los nietos de Boabdil”<sup>1650</sup>.

Que esta idea de continuación histórica no es sólo fruto de la efervescencia nacionalista del momento lo muestra que todavía en 1884 Fernanflor considere que los cuadros de Fortuny sobre la guerra de África carecían de interés al no ser capaces de reflejar esta continuidad histórica:

¿Qué vendía Fortuny en sus cuadros? Luz africana, recogida por él cuando acompañó a las tropas españolas; fotografías de sitios y personas enriquecidas con colores vivísimos; reducciones maravillosas del natural. Nuestros soldados veían en los moros enemigos de raza y enemigos personales; Fortuny no veía esto<sup>1651</sup>.

Dentro de esta especie de reivindicación imperial, rezagada y a trasmano, las campañas de Prim en el norte de África, que como, se verá en su momento, se vieron rodeadas de una verdadera efervescencia nacionalista, van a ser las favoritas de los pintores de historia. Ya justo en el inicio de la guerra, Castelar pedirá a los artistas que se apresten a celebrar con sus pinceles la gloria de la patria:

Ahora ya no se debe preguntar si la guerra es oportuna o conveniente, ahora el soldado debe batirse, el artista apereibir su buril y su pincel para grabar en el espacio las glorias de la patria<sup>1652</sup>.

En la Nacional de 1860 se presentaron cinco cuadros sobre la Guerra de África, *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, basado en “Artículos de la

<sup>1649</sup> CANETE, M., “Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert”, *La América. Crónica Hispano Americana*, 22, 1863, p. 12.

<sup>1650</sup> *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 337

<sup>1651</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), “Exposición de Bellas Artes”, art. cit., p. 6.

<sup>1652</sup> Citado por Carlos Reyero (REYERO, C., “Castelar y la pintura de historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXXIII, 1986, p. 98).

guerra de Africa”<sup>1653</sup>; *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea<sup>1654</sup>, cuadro tremebundo, representa:

el cadáver de un oficial que yace en tierra, despojado en parte de sus ropas y que es acometido por aves de rapiña, de las cuales le defiende su fiel perro que le custodia<sup>1655</sup>;

*El asistente de un oficial muerto en la guerra de África, entregando el equipaje de aquél a su madre y a su hermana* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase<sup>1656</sup> y compra por el Estado<sup>1657</sup>; *Episodio de la Guerra de África* de Marcelino Unceta y López<sup>1658</sup>; y *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África*, de Ramón Rodríguez, consideración de primera medalla<sup>1659</sup> y compra por el Estado<sup>1660</sup>. De los que, en opinión de Pi y Margall, ninguno representaba el auténtico espíritu de lo que había significado la contienda:

Ha habido ya entre los expositores artistas que han bajado a reproducir el sentimiento de nuestra nacionalidad en una de sus últimas manifestaciones; pero sólo incidentalmente y sin hacer brotar del fondo de sus cuadros, ni la idea que lo ha excitado, ni la objetivación misma del sentimiento. Nos referimos a la guerra de África, de que ha sido el Sr. Esquivel uno de sus intérpretes. La idea generalizadora de aquella guerra, el espíritu que ha conducido a nuestros soldados de victoria en victoria, no está reflejada en ninguna pintura<sup>1661</sup>.

Cinco se expusieron en la de 1864: *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca<sup>1662</sup>; *Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* del mismo Ricardo Balaca<sup>1663</sup>; *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* de Juan Font<sup>1664</sup>; *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán* de Joaquín Sigüenza<sup>1665</sup>, adquirido por la Corona; y *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán*, también de Joaquín Sigüenza<sup>1666</sup> y también adquirido por la Corona.

---

<sup>1653</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1654</sup> *Ibidem*.

<sup>1655</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 22 de octubre de 1860.

<sup>1656</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1657</sup> En 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 10 de abril de 1866. Actualmente desaparecido.

<sup>1658</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1659</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>1660</sup> En 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>1661</sup> PI Y MARGALL, F., “Exposición de Bellas Artes”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4.

<sup>1662</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1663</sup> *Ibidem*.

<sup>1664</sup> *Ibidem*.

<sup>1665</sup> *Ibidem*.

<sup>1666</sup> *Ibidem*.

A éstos habría que añadir *La batalla de Tetuán* de Sans y Cabot, no llevado a ninguna Nacional, pero que fue expuesto al público en los locales del Ministerio de Fomento el verano de 1864<sup>1667</sup> y adquirido por el Ministerio de la Guerra<sup>1668</sup>.

En la de 1866 Joaquín Sigüenza vuelve a probar suerte con *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860*<sup>1669</sup>, adquirido por la Corona<sup>1670</sup>.

En la de 1871 el tema vuelve a estar nuevamente de moda. *Batalla de Wad-Ras* de Ángel María Cortellini y Sánchez<sup>1671</sup>; *Batalla de Tetuán*, un boceto de Alejandro Ferrant y Firschemans<sup>1672</sup>; y *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860*, otra más, de Vicente Palmaroli<sup>1673</sup>, éste adquirido por el Estado<sup>1674</sup>.

Con la Restauración el tema de las campañas de África sufre un claro declive: un solo cuadro en la Nacional de 1878. *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)* de Enrique Moreno Rubí<sup>1675</sup>. Dos en la de 1884. *Relicario de la Guerra de África* de Lorenzo Fuentes<sup>1676</sup>; y *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860* de Marcelino de Unceta y López<sup>1677</sup>. Y otros dos en la de 1887, que cierran el ciclo de cuadros sobre la guerra de África. *África: 1860* de Enrique Estevan<sup>1678</sup>, que representa un episodio de la batalla de Tetuán; y *El cabo Mur en el combate de los Castillejos* de Vicente Silvestre<sup>1679</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1680</sup>.

A los anteriores habría que añadir *La batalla de Wad-Rus (Episodio de la guerra de África)* de Fortuny, aunque no presente en ninguna Nacional, adquirido por el Estado en 1878<sup>1681</sup>.

1667 A partir del 29 de julio. Sobre esta exposición pública del cuadro de Sans véase REYERO, C., "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 1210.

1668 Actualmente en el Cuartel General del Ejército, Madrid.

1669 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

1670 Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

1671 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1672 *Ibidem*.

1673 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1674 Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid.

1675 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

1676 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

1677 *Ibidem*.

1678 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1679 *Ibidem*.

1680 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

1681 R.O. de 29 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

Las campañas de Méjico y el Pacífico, llevadas a cabo, lo mismo que las de Prim en África, durante el segundo periodo moderado, tienen una presencia en la pintura de historia mucho menor que aquéllas. La primera sólo llegará a figurar en las Exposiciones Nacionales en una ocasión, *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)* de Juan Font, Nacional de 1864<sup>1682</sup>. La segunda gozará de una mayor atención de los pintores<sup>1683</sup>, *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals, Nacional de 1867<sup>1684</sup>; *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Leonardo Santiago, Nacional de 1867<sup>1685</sup>; *Campaña del Pacífico. "Blanca" y "Numancia" en Chiloe* de Isidro Posadillo, Nacional de 1881<sup>1686</sup>; *La "Navas de Tolosa" corriendo el huracán del 26 de octubre de 1882, en su viaje de misión amistosa a los puertos del Pacífico* de Angel María Cortellini y Sánchez, Nacional de 1887<sup>1687</sup>; y, en esta misma Nacional de 1887 y del mismo Cortellini, *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico*<sup>1688</sup>.

Aunque con muchas matizaciones, también se podrían incluir en este grupo de cuadros que reivindicaban una imagen de potencia colonial algunos cuadros sobre la presencia española en Cuba, aunque en la mayoría de ellos parece más perceptible una cierta idea de crítica social que de exaltación colonial en sentido estricto. Es el caso de los dos cuadros expuestos por Alfonso Calderón y Roca en la Nacional de 1876: *Los voluntarios del segundo batallón de Barcelona, dando sepultura a sus compañeros coléricos en las inmediaciones de un campamento en Cuba*<sup>1689</sup> y *Familia insurrecta conducida ante el coronel López Cámara, en la isla de Cuba*<sup>1690</sup>.

Carácter mucho más anecdótico, aunque con el mismo trasfondo de expansión colonial y tradición imperial, tiene el único cuadro sobre la presencia española en Filipinas, *Asalto y toma de Balaguíngui en las Filipinas*, llevado por Antonio Brugada a la Exposición de la Academia de 1850 y adquirido ese mismo año por el Estado en 6.000 reales. Representa la

---

<sup>1682</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1683</sup> También de la prensa y la opinión pública. Algunos artículos sobre la campaña del Pacífico: FULGOSIO, F., "Últimas relaciones de España con la república de Chile" *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; PALACIO, M. de, "De la guerra de España con los republicanos del Pacífico", *Revista de España*, tomo XIII, 1870;...

<sup>1684</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>1685</sup> *Ibidem*.

<sup>1686</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1687</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1688</sup> *Ibidem*.

<sup>1689</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1690</sup> *Ibidem*.

expedición llevada a cabo por un destacamento español en 1848 contra la isla de Balaguin, nido de piratas de los mares de Filipinas.

### 3.7.3. LAS GUERRAS CIVILES.

La presencia de los conflictos civiles decimonónicos en la pintura de historia es constante. Aunque cabría esperar la minimización de estos enfrentamientos en aras de un interés nacional común, lo cierto es que no ocurre así, y la iconografía histórica se deleita en un pasado conflictivo, violento, que contribuye a la construcción de una imagen belicosa de la nación. Una nación cainita incapaz de resolver sus conflictos sin apelar al uso de las armas, la imagen de las dos Españas que tantas resonancias posteriores va a tener.

La preeminencia de esta imagen fratricida va a corresponder a las Guerras Carlistas, cuya presencia en las Exposiciones Nacionales es relativamente frecuente, muy por encima de cualquier otro conflicto civil. Llamar la atención sobre la casi nula presencia de elementos ideológicos en esta representación de las Guerras Carlistas -para la pintura de historia las campañas carlistas quedan reducidas al aspecto militar más estricto-, así como sobre su tardía aparición, pues hay que esperar hasta la Restauración, cuando el conflicto se puede considerar ya como resuelto para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el tema<sup>1691</sup>.

En la Nacional de 1876 se expusieron tres cuadros sobre las Guerras Carlistas: *Episodio de la Guerra Civil* de Augusto Comby<sup>1692</sup>; *Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)* de Juan Peyró Urrea, medalla de tercera clase<sup>1693</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>1694</sup>, más un paisaje que un cuadro de historia; y *Episodio de la guerra civil* de Fernando Rouzé<sup>1695</sup>. En la de 1878 hace su aparición, por partida doble, uno de los episodios bélicos de las Guerras Carlistas más representados en la pintura de historia, la batalla de Treviño<sup>1696</sup>; *Jornada de Treviño* de Pablo López<sup>1697</sup>; y *El coronel*

<sup>1691</sup> Existe el precedente, dentro del *corpus* aquí analizado, de *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* -representa una batalla que tuvo lugar en las cercanías de Madrid al presentarse los carlistas en el momento en que la reina gobernadora asistía a una revista militar con su hija-, pintado por Fortuny hacia 1868, pero que no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894). Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>1692</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1693</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>1694</sup> En 1.500 pts., R.O. de 9 de agosto de 1876. Depositado en el Museo Provincial de San Sebastián.

<sup>1695</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1696</sup> Había tenido lugar el 7 de julio de 1875, siendo lo más destacable la carga del general Contreras al frente de 98 lanceros del Regimiento del Rey.

<sup>1697</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.



*Contreras en Treviño* de Francisco Oller<sup>1698</sup>, reproducido en grabado por *Pluma y Lápiz*<sup>1699</sup>. Otro dos en la de 1881: *Aduanero carlista registrando una diligencia* de Joaquín Araujo Ruano, cuadro más de costumbres que de historia, que obtuvo una medalla de tercera clase<sup>1700</sup>, además de su adquisición por el Estado<sup>1701</sup>; y *Batalla de Treviño, librada el 7 de Julio de 1875* de Ricardo Balaca<sup>1702</sup>, éste un encargo del marqués de Miravalles. Dos en la de 1884, *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)* de Joaquín Agrasot y Juan<sup>1703</sup> -adquirido ese mismo año por el Senado en 7.000 pts.<sup>1704</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1705</sup>-, que representa el traslado del cadáver desde el campo de batalla:

Un oficial de húsares sostiene delante de su caballo el cadáver del general. Un oficial de infantería marcha a la derecha, sujetando una pierna del cadáver, y al otro lado, un criado, la otra. Siguen a derecha y a izquierda un sargento y un soldado de cazadores. Un corneta herido mira con angustia la marcha del fúnebre cortejo. En el fondo los accidentes de la batalla<sup>1706</sup>.

y *Por la patria* de Benlliure y Gil -medalla de segunda clase<sup>1707</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>1708</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>1709</sup>-, que representa, en una escena casi de pintura de género pero plena de dramatismo historicista, a un militar llevando el escapulario de un compañero muerto a sus padres:

Un sargento de infantería de línea presenta a los ancianos padres el último recuerdo del hijo querido, muerto en combate: un escapulario ensangrentado. La triste escena está presentada en la cocina de un pueblo, no faltando en todo el cuadro pormenor alguno que concorra a la verdad. En el fondo el hogar; a la derecha el sargento, de militares facciones; sigue hacia el fondo la madre, y luego una niña, retratado el temblor en el semblante. A la izquierda el padre, sentado en una silla y apoyada la cabeza sobre la mano derecha. La capa se le desliza hasta el suelo<sup>1710</sup>.

Las dos últimas Exposiciones de las aquí analizadas, la de 1892 y la de 1895, supusieron una auténtica explosión de cuadros sobre las guerras carlistas, convertidas ya en un elemento casi pintoresco de la historia de la nación. Cuatro en la primera: *El segundo batallón de*

1698 *Ibidem*.

1699 *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 196-197.

1700 Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

1701 En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de septiembre de 1896.

1702 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1703 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

1704 Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

1705 *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 456-457.

1706 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

1707 Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

1708 En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Valencia, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de noviembre de 1935.

1709 *La Ilustración Artística*, 1885, p. 216.

1710 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

*infantería de marina en el ataque del 27 de marzo de 1874* de Eduardo Banda, premiado con una mención<sup>1711</sup>; *Marcha de Baztán* de José Cusachs<sup>1712</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>1713</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>1714</sup>; *Sitio de Seo de Urgel* del mismo José Cusachs<sup>1715</sup>, también reproducido en grabado, aunque en este caso sólo por *La Ilustración Ibérica*<sup>1716</sup>; y *Episodio de la guerra civil* de Víctor Morell<sup>1717</sup>. Y tres en la segunda: *Batalla de Treviño (Carga del regimiento de lanceros)* de Eduardo Banda, mención ordinaria<sup>1718</sup>; *Por el llano de Vitoria (recuerdos de la guerra civil)* de Manuel González Simancas, también mención ordinaria<sup>1719</sup>; y *El capitán Temprado en Castellfullit* de Víctor Morell, misma distinción<sup>1720</sup>.

Fuera de las Guerras Carlistas, serán los enfrentamientos entre liberales y absolutistas durante el reinado fernandino los favoritos de los pintores de historia, hasta el punto de convertir esta época histórica en una de las de más frecuente aparición en la pintura de historia de tema decimonónico. Comienza la serie, todavía en pleno periodo fernandino, Aparicio e Inglada con *Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*<sup>1721</sup>, un cuadro claramente propagandístico, de celebración del fin del trienio liberal -encargado por el Ayuntamiento de Madrid, muestra el júbilo con que es recibido en la ciudad andaluza Fernando VII tras su liberación por el duque de Angulema de manos de los liberales, que le mantenían contra su voluntad en Cádiz-, que en su época gozó de gran fama<sup>1722</sup>. Ésta será la única excepción a una imagen claramente negativa en la que los héroes nacionales son las víctimas del absolutismo fernandino.

<sup>1711</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>1712</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1713</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 291.

<sup>1714</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 247.

<sup>1715</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1716</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 292.

<sup>1717</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1718</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>1719</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>1720</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>1721</sup> Comprado por la Corona, destruido en el incendio de las Salesas de 1915.

<sup>1722</sup> Buena prueba de ello es el que a la muerte de Fernando VII fuese tasado en 180.000 reales. Para hacerse una idea de lo que esta cifra significa como valoración artística basta compararla con los 80.000 reales en que fue tasado, también con motivo de la muerte de Fernando VII, *La familia de Carlos IV* de Goya. En esta alta valoración económica debió de influir su alto coste, que hace de él uno de los cuadros más caros de toda la pintura española: comenzado en 1823 y acabado en 1827, su coste total fue de 187.416,17 reales, 8.000 pagados por el Ayuntamiento de Cádiz y el resto por el de Madrid, a los que habría que añadir lo pagado por la Corona; se incluyen 22.000 reales del marco y 6.000 reales de los retratos del duque de Angulema y varios de sus generales, así como un dibujo de los uniformes y entorchados de los franceses mandados hacer a París.

Como hecho curioso, y también de obvio significado ideológico, el trienio liberal, uno de los escasos momentos de monarquía representativa de toda la historia del siglo XIX español, prácticamente no existe desde la perspectiva de la pintura de historia. Son los “mártires” posteriores de la década ominosa los preferidos en este sanctoral laico de la pintura de historia. Prueba por una parte de la necesidad de un martirologio por parte de los liberales, y por otra de las contradicciones en las que se mueve el marco político cecimonónico español. Ninguno de los grupos ideológicos dominantes se atreve a reivindicar este pasado, excesivamente liberal, como un pasado nacional. Sólo dos cuadros, y ambos de carácter bastante anecdótico, hacen referencia al trienio liberal: *La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822*, llevado por Julián Verdú a la Exposición de la Academia de 1842; y *Muerte del cura de Tamajón*, expuesto por José Parada y Santín en la Nacional de 1876, que sorprendentemente, representa a alguien muerto por los liberales<sup>1723</sup>.

Más frecuente es la aparición de los grandes mártires de la libertad durante la década ominosa, el enfrentamiento civil visto mediante la exaltación de sus víctimas. A la cabeza de ellos la heroína romántica por excelencia, Mariana Pineda, que llegará a figurar en tres ocasiones en la pintura de historia de alcance nacional: *Doña Mariana Pineda en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipcíaca, en cuyo beaterio estaba presa para ir a la capilla* de Isidoro Lozano, medalla de tercera clase en la Nacional de 1862<sup>1724</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>1725</sup>; *Doña Mariana Pineda en el momento de ir al patíbulo* de Juan Antonio Vera, mención ordinaria en la Nacional de 1862<sup>1726</sup> y compra para el Congreso de los Diputados, representa el momento en que la heroína liberal rechaza librarse del patíbulo a cambio de delatar a sus correligionarios:

Todo el mundo sabe que esta noble y heroica dama granadina rechazó el perdón que se la ofrecía en el momento de salir para el patíbulo si consentía en descubrir los nombres de los conspiradores para quienes bordaba la bandera constitucional, causa de su muerte, y éste es el instante que el artista retrata en al capilla<sup>1727</sup>;

y *Lectura de la petición fiscal a doña Mariana Pineda* de José Ponce y Puente, medalla de tercera clase en la Nacional de 1892<sup>1728</sup>, que representa el momento en que

<sup>1723</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>1724</sup> Con 11 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>1725</sup> En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ayuntamiento de Granada por R.O. de 13 de junio de 1881. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado.

<sup>1726</sup> Con 8 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>1727</sup> VILLALVA, F., “Exposición de Bellas Artes”, *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>1728</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

la reo del inmenso delito de haber bordado una bandera, escucha anodadada su sentencia de muerte. Varias hermanas de la Caridad la sostienen en el amargo trance. En el fondo, y al pie de un Crucifijo, el lector de aquella iniquidad desempeña insensible su tremendo cometido<sup>1729</sup>.

Peor suerte, pictórica, correrán otros mártires liberales, El Empecinado, Torrijos o el propio Riego. El Empecinado, una de las figuras claves en la oposición a Fernando VII durante la década ominosa, a pesar de su participación anterior en la gran lucha patria contra los franceses, no llegará a figurar más que en una sola ocasión en la pintura de historia, *El Empecinado sufriendo insultos y vejámenes*, expuesto por José Parada y Santín en la Nacional de 1876<sup>1730</sup>, haciendo pareja con el de *Muerte del cura de Tamajón*, en una especie de intento de equilibrar el horror de unos con el de los otros. Lo mismo les ocurrirá a Riego -*Prisión de Riego* de Vicente Borrás y Mompó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878<sup>1731</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>1732</sup>- y Torrijos -*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Gisbert<sup>1733</sup>, encargado por el gobierno en 1886, siendo ministro de Fomento Montero Ríos<sup>1734</sup>, cuadro al que le cupo la honor de convertirse en una de las obras emblemáticas del liberalismo español. Encargada a Gisbert, el pintor oficial de los liberales, después del éxito con *Los Comuneros*, se expuso en la Internacional de París de 1889 y su triunfo posterior fue apoteósico, siendo reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1735</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>1736</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>1737</sup>, *Blanco y Negro*<sup>1738</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>1739</sup>.

Otros sucesos tuvieron una aparición más episódica. Es el caso de *El motín de palacio* de Antonio Gil Montejano<sup>1740</sup> y *El 17 de julio de 1834* de Ramón Pulido<sup>1741</sup>. Representa el primero, inspirándose en *Mis memorias íntimas* del general Córdova, el que tuvo lugar en la Granja el 12 de agosto de 1836, un asunto bastante banal y sin demasiada importancia. Mayor relevancia tiene el de Ramón Pulido<sup>1742</sup>, una sanguinolenta recreación de los asaltos de

1729 CÁNOVAS VALLEJO, A., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 2 de noviembre de 1892.

1730 *Catálogo...1876*. Madrid, 1876.

1731 Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

1732 En 4.000 pts., R.O. de 22 de junio de 1880. Depositado en el Palacio del Senado.

1733 Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

1734 R.D. de 21 de enero de 1886, fijándose un pago de 160.000 reales. Fue adquirido por el Estado por R.O. de 28 de julio de 1888 para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

1735 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1888, p. 121.

1736 *La Ilustración Artística*, 1889, p. 501.

1737 *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 8.

1738 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 786.

1739 *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 140-141.

1740 *Catálogo...1890*. Madrid, 1890.

1741 *Ibidem*.

1742 *Ibidem*.

conventos que tuvieron lugar en la ola anticlerical de julio de 1834<sup>1743</sup>, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, será reproducido en grabado por *Blanco y Negro*<sup>1744</sup>, mereciendo además la atención de la crítica, que, en general, se mostró bastante en desacuerdo con la elección del tema -representaba un hecho con el que difícilmente podía identificarse la nación, ni siquiera la nación más liberal-:

Hay páginas sangrientas en la historia de los pueblos que deshorran y vale más dejar en el olvido. El remover las cenizas de hecatombes hijas del furor de turbas desenfrenadas, ni es muy patriótico ni muy artístico<sup>1745</sup>;

pero no así con su plasmación pictórica:

es la revelación de un gran artista. No he de alabar ciertamente el gusto en la elección de asunto que ha tenido este pintor de veintitún años, pero aun dada la antipatía que produce el recuerdo de unos asesinatos que se encubrieron cobardemente bajo la bandera de la libertad, fuerza es convenir que hay tal energía de expresión y tan gran vigor en la manera de componer, que plácemes y sólo plácemes merece<sup>1746</sup>.

Un poco al margen de los cuadros anteriores, pero también dentro de una imagen negativa del absolutismo, está la *Entrada triunfal de Fernando VII en Utrera* de Adrián Méndez López, expuesto en la Nacional de 1887<sup>1747</sup>, a medio camino entre la caricatura política y la pintura de historia:

El cuadro tiene expresión de caricatura política, dada con fina intención y encontrada con muchísima gracia<sup>1748</sup>.

#### 3.7.4. LA VIDA COTIDIANA DE LOS MONARCAS.

Los cuadros sobre la vida de los monarcas representando escenas de la vida cotidiana o su participación en ceremonias y actos públicos son relativamente frecuentes, hasta un 8% del total de los cuadros sobre el XIX (véase cuadro nº 17). Es un tipo de pintura de carácter intrascendente, muy cercana en su concepción a lo que hoy son las revistas del corazón, pero cuya función legitimadora, como elementos de una liturgia pública no debe ser desdeñada, sobre todo tras el, por otra parte discutido estudio, de Edward Shils y Michael Young sobre la coronación de la reina de Inglaterra en 1953, en el que, polémicas aparte, muestran la

---

<sup>1743</sup> Asunto que mereció también una novela: *La degollina de frailes* de Wenceslao Ayguals de Izco.

<sup>1744</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 249.

<sup>1745</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

<sup>1746</sup> TINTORETTO, "La Exposición de Bellas Artes", *La Justicia*, 13 de mayo de 1890.

<sup>1747</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1748</sup> *Ibidem*.

importancia de este tipo de ceremonias rituales en la cohesión social. Lo que haría la pintura de historia en estos casos es fijar el elemento ritual sacramentalizándolo en una imagen atemporal.

Comienza la serie el propio Fernando VII, *La enfermedad del Rey* de Federico de Madrazo, expuesto durante quince días en el Museo del Prado en 1833 y que valió a su autor el título de Pintor Supernumerario de la Real Cámara<sup>1749</sup>.

Sigue la reina María Cristina de Borbón, en su papel de reina regente, *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* de Fortuny, que, aunque pintado antes de 1868, no será adquirido por el Estado hasta 1894<sup>1750</sup>

A continuación Isabel II, con una serie de cuadros en los que se muestran: su abnegación, *Isabel II besando la mano al pobre más antiguo de la Caridad de Sevilla* de José Roldán, Nacional de 1864<sup>1751</sup>; su contribución al desarrollo del país, *La inauguración de la traída de aguas a Madrid*, adquirido por la Corona en 1857<sup>1752</sup>; su actividad como gobernante, *S.M. la Reina doña Isabel II y su Estado Mayor* de Porión, adquirido por el Estado<sup>1753</sup>; o su religiosidad, *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial* de Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1868.

Pero serán especialmente los aspectos más cotidianos de su reinado los que más atraerán la atención de los pintores: *Presentación de la princesa de Asturias, María Isabel de Borbón en la Real Cámara*, en el aparecen el rey, la reina, la princesa, en una canastilla, el presidente del Consejo de ministros, Bravo Murillo, prelados, nobles, etc., también de Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1854; *Bautismo del Príncipe Alfonso* del mismo Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1854<sup>1754</sup>; *Boda de Adalberto de Baviera y María Amalia de Sajonia* de Galofre, comprado por Isabel II en 1854<sup>1755</sup> y expuesto en la Nacional de 1860<sup>1756</sup>; y *Episodio del viaje de los reyes a Valencia en mayo de 1858* de Antonio Galvien, Nacional de 1866<sup>1757</sup>.

<sup>1749</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>1750</sup> R.O. de 22 de septiembre de 1894. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>1751</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>1752</sup> Isabel II en 1857, 4.000 reales.

<sup>1753</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

<sup>1754</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>1755</sup> Actualmente en el Palacio de Riofrío de Segovia.

<sup>1756</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>1757</sup> *Catálogo...1867*, Madrid, 1867.

La iconografía isabelina culmina con su representación en el centro del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, sentada en un trono y en torno a ella, representando las ciencias, las artes y las letras: el Cid, Cristóbal Colón, Saavedra Fajardo, Campomanes, Jovellanos, el P. Mariana, Vives, Cervantes, Lope de Vega, Velázquez, Berruguete y Francisco Salinas.

Pero no es Isabel II el monarca decimonónico más representado, será su hijo, Alfonso XII el rey Pacificador, convertido en el héroe de un gran drama popular y romántico, al que le cabrá el honor de ser el monarca decimonónico que más veces será llevado a la pintura de historia. Todo sirve para exaltar al restaurador borbónico: su primer matrimonio, una especie de novela rosa con final trágico, pasto de coplas y romances -la prensa del corazón de la época-, *Honras fúnebres a la memoria de la reina Mercedes, en la iglesia de San Francisco el Grande* de Carlos Hurtado, Nacional de 1881<sup>1758</sup>; las analogías históricas, *Alfonso XII contemplando un retrato de Alfonso X* de Juan Pablo López y Elorga, también Nacional de 1881<sup>1759</sup>; los gestos humanitarios, *El rey Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez* de José Bermudo Mateos, Nacional de 1887<sup>1760</sup>, una especie de recreación histórica de los antiguos reyes taumaturgos; su participación en actos oficiales, que mostraba la vuelta a una tradición interrumpida -estamos ante un rey restaurador-, *En el campo de maniobras* de José Cusachs, Nacional de 1887<sup>1761</sup>, y *Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestre de las Órdenes Militares* de Joaquín Sigüenza, adquirido por el Senado en 1887<sup>1762</sup> y llevado a la Exposición de 1892<sup>1763</sup>; o su temprana muerte con un hijo póstumo como heredero<sup>1764</sup>, *Muerte de don Alfonso XII (el último beso)* de Juan Antonio Benlliure y Gil, certificado de segunda medalla en la Nacional de 1887<sup>1765</sup> y adquirido por el Estado al año siguiente<sup>1766</sup>.

El cuadro de Benlliure resulta especialmente representativo de este tipo de pintura legitimadora a la que se ha hecho referencia más arriba. La muerte del monarca es mostrada al

---

<sup>1758</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>1759</sup> *Ibidem*.

<sup>1760</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1761</sup> *Ibidem*.

<sup>1762</sup> En 7.500 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>1763</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1764</sup> Falleció a la edad de 28 años y ya antes había enviudado de su primera mujer, la célebre María de las Mercedes.

<sup>1765</sup> Por unanimidad. R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>1766</sup> R.O. de 10 de agosto de 1888 en 10.000 pts. para el Museo Nacional. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Actualmente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

modo que lo haría una novela por entregas, donde la familia real es convertida en heroína de un drama pequeño-burgués y lacrimógeno:

Aparece el Rey en su lecho de muerte en la cámara del Pardo. Acaba de espirar. La Reina, la Duquesa de Medina de las Torres, las dos preciosas niñas del Monarca se agrupan a la cabecera del augusto cadáver en una escena tiernísima, profundamente humana, sencilla y natural en el dolor que expresa. La Reina viuda oculta el rostro en su mano. Su cuerpo, de líneas tan severas como elegantes, se diseña en el traje negro que viste. La entonces Princesita, con su cabellera rubia, su cara de rosa, su vestidito corto, de una entonación suave, aparece de pie, alzado el rostro angelical hacia su regio padre. La Infantita, sostenida por la camarera mayor de S. M. la Reina mírase sobre el lecho mortuorio con sus bracitos abiertos como alas, iluminada su cara de querubín por un crepúsculo de sonrisas y lágrimas. No sabe si reír o llorar. Es el trágico momento en que Doña Cristina dice a sus hijas: ¡“No sabéis lo que habéis perdido!” Al pie del lecho se ven, en actitud respetuosa, los altos funcionarios que acudieron primero al saber la noticia de la muerte del Rey<sup>1767</sup>.

Todo -la actitud de los personajes, el mobiliario...- refleja este intento de plasmar una escena de novela popular, de estampa laica de la nueva sentimentalidad. Un aire de convencionalidad, de “aburguesamiento”, con el que podía indentificarse cualquier tendero de provincias, recorre el cuadro. La candidez de la infanta María Teresa, que trepa al lecho mortuorio para dar “el último beso” a su difunto padre, y las flores esparcidas sobre el lecho, acentúan aún más el tono cursi y sentimentaloides de la escena.

La popularidad del monarca afectará incluso a la regencia de su viuda, la reina María Cristina: *Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona* de Antonio de Caula, una especie de marina con las escuadras vistas en gran perspectiva, adquirido por el Senado en 1889<sup>1768</sup> y llevado posteriormente Exposición Internacional de 1892<sup>1769</sup>; y *Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*<sup>1770</sup>, encargado por el Senado a Casado del Alisal en 1886, pero no terminado hasta 1897, y tras haber trabajado en él Jover<sup>1771</sup> y Sorolla<sup>1772</sup>; representa el momento en que la reina, de pie, con la mano en la Biblia y acompañada de sus dos hijas, jura la Constitución.

### 3.7.5. LA TRADICIÓN CULTURAL DECIMONÓNICA.

<sup>1767</sup> SILES, J. de, “Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 16 de abril de 1887.

<sup>1768</sup> Por 5.000 pts.

<sup>1769</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>1770</sup> Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

<sup>1771</sup> Percibió por su trabajo en el cuadro 10.000 pts.

<sup>1772</sup> Percibió por su trabajo en el cuadro 15.000 pts.



Como se verá en su momento, la reivindicación de una determinada tradición no se limita a lo que podemos considerar una tradición nacional política, sino que tiene también, y a veces de forma prioritaria, claras connotaciones culturales. Como en los demás aspectos de la imagen nacional de la pintura de historia, esta tradición cultural tiene dos grandes hitos, el siglo de oro y la cultura decimonónica. En ambos este panteón cultural iconográfico se nutre, fundamentalmente, como ya se ha visto al hablar de siglo XVII, de literatos. La cultura nacional española se configura en el imaginario colectivo fundamentalmente como una cultura literaria.

Dos rasgos llaman poderosamente la atención en esta construcción imaginaria de una cultura nacional de raíz decimonónica: primero que es obra casi exclusiva de la Restauración, aunque quizás habría que poner el inicio un poco antes, Nacional de 1871, hasta ese momento la presencia de temas basados en el mundo cultural decimonónico en la pintura de historia es prácticamente despreciable; segundo, la presencia de temas no españoles provenientes de una tradición cultural europea. Aspectos ambos que serán analizados con más detenimiento en el apartado dedicado a la invención de una cultura nacional.

Gustavo Adolfo Bécquer será el escritor decimonónico cuyas obras servirán más veces de inspiración a los pintores de historia, iniciando así una popularidad que se mantendrá intacta prácticamente hasta nuestros días. Cuatro son los cuadros relacionados con Bécquer que concurren a las Exposiciones Nacionales. Tres inspirados en sus *Leyendas*, sin duda la obra literaria más popular del poeta sevillano,: *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista* de Leoncio Bory, Nacional de 1887<sup>1773</sup>; *Maese Pérez el organista* de Cayetano Vallcorba Mexía, también en esta misma Nacional de 1887<sup>1774</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>1775</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>1776</sup>; y *El Miserere de la Montaña* de Isabel Baquero Rosado, Nacional de 1890<sup>1777</sup>. Uno en sus *Rimas*, *¡Dios mio, que solos se quedan los muertos!* (Bécquer), expuesto por Modesto Urgell en la Nacional de 1878, adquirido por el Estado<sup>1778</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>1779</sup> y *La Ilustració Catalana*<sup>1780</sup>; a pesar de su explícita referencia a Bécquer, el escueto paisaje de un cementerio:

---

<sup>1773</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1774</sup> *Ibidem*.

<sup>1775</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 489.

<sup>1776</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 485.

<sup>1777</sup> *Catálogo...1890*. Madrid, 1890.

<sup>1778</sup> En 2.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878. Depositado en el Museo Provincial de Lugo por R.O. de 4 de enero de 1936.

<sup>1779</sup> *La Ilustración Católica*, 1885, p. 335.

<sup>1780</sup> *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 392.

Una tapia poblada de nichos, ya medio ruinosos, algunos árboles a la derecha, la puerta en medio; por la izquierda se acaba de poner el sol<sup>1781</sup>.

Y otro sobre la estancia del poeta en Veruela, *Gustavo Adolfo Bécquer en Veruela* de Baltasar González y Ferrándiz, Nacional de 1895<sup>1782</sup>.

Tras Bécquer, otro poeta romántico, éste del primer romanticismo, Zorrilla, será el preferido de los pintores de historia: *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, un retrato colectivo de la primera generación romántica llevado por Esquivel y Suárez a la Exposición de la Academia de 1846 y que será adquirido por el Estado en 1866<sup>1783</sup>; *El Bravo Alcaide de Zahara*, cuadro de Rodríguez Losada, inspirado en el poema *Granada*, expuesto en la Nacional de 1858<sup>1784</sup>; *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)* de Manuel Ruiz Morales, basado en las *Leyendas*, Nacional de 1884; *Moraima* de Arroyo Fernández, inspirado en *Poema Oriental de Granada*, también Nacional de 1884<sup>1785</sup>; y *A buen juez mejor testigo* de Luis Menéndez Pidal, Nacional de 1890<sup>1786</sup>. Éste último, que tuvo un cierto éxito -medalla de segunda clase<sup>1787</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1788</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1789</sup>-, éxito favorecido, sin duda, por el hecho de que se daban cita en un mismo lienzo referencias a Zorrilla, uno de los más prestigiosos poetas románticos -concretamente al célebre pasaje del drama homónimo al cuadro, aquél que comienza:

“Está el Cristo de la Vega  
la cruz en tierra posada (...).  
Hacia la severa imagen  
un notario se adelanta,  
de modo que con el rostro  
al pecho santo llegaba.  
De un lado tiene a Martínez.  
al otro lado a Inés de Vargas:  
detrás el gobernador  
con sus jueces y sus guardias.  
Alzó la turba medrosa  
la vista a la imagen santa (...)  
la boca tenía abierta  
y una mano desclavada...”-;

<sup>1781</sup> VILLAMIL, M.P., “Exposición de Bellas Artes”, *El Siglo Futuro*, 21 de marzo de 1878.

<sup>1782</sup> *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

<sup>1783</sup> R.O de 17 de abril de 1866. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>1784</sup> *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

<sup>1785</sup> *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

<sup>1786</sup> *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

<sup>1787</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>1788</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, pp. 128-129.

<sup>1789</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 84.

a una conocidísima leyenda medieval, -aquella en que el Cristo de la Vega actúa de testigo en un pleito amoroso-; a Toledo -que a estas alturas de siglo se ha configurado ya como una de las ciudades símbolo de la nación-; y al siglo de oro y las campañas de Flandes -una de las épocas favoritas de los pintores de historia-. Representa el punto culminante de esa especie de juicio de Dios que es el drama de Zorrilla, justo el momento en que el Cristo del crucifijo hace su declaración ante el escribano:

El crucifijo aparece bajo el dosel de paños carmesís sobre los cuales se destaca el bulto de la escultura; ante ella en actitud reverente, está el escribano; junto a él la figura de Inés de Vargas con los ojos clavados en la imagen, y detrás el grupo de curiales y gentes del pueblo, movidos por medrosa curiosidad; en primer término, a la izquierda, se ve a Diego Martínez en postura movida y descompuesta por el asombro que le causa ver el brazo del Salvador desprendido de la cruz y extendido para jurar sobre los folios que le presenta el escribano<sup>1790</sup>.

Zorrilla vendría a ser aquí poco más que un mero pretexto, lo que importaría sería la capacidad del episodio representado en el lienzo para evocar una serie de rasgos inherentes al ser de la nación española:

El asunto genuinamente español, caracterizando vigorosamente el legendario y caballeresco romanticismo nacional<sup>1791</sup>.

Otro romántico de primera hora, el duque de Rivas, figurará por dos veces en las Nacionales de pintura, las dos con cuadros inspirados en su obra más célebre, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Los dos con el mismo título, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y en la misma Nacional, la de 1887; uno de Antonio Ruiz de Salces<sup>1792</sup> y otro de Vicente Nicolau Huguet<sup>1793</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Guerra de la Independencia	31	41	55	100	69	31	71
*Madrid	7	12	15	33	15	15	19
*Zaragoza	7	8	13	0	8	15	13
Expansión colonial	16	12	5	0	0	8	0
**Campañas de África	11	9	4	0	0	8	0
**Méjico/Pacífico/Cuba	5	3	1	0	0	0	0

<sup>1790</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

<sup>1791</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 6 de junio de 1890.

<sup>1792</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>1793</sup> *Ibidem*.

Guerras civiles	15	16	24	0	15	31	19
***Guerras Carlistas	10	8	15	0	8	15	13
Vida cotidiana reyes	8	9	2	0	8	0	0

**Cuadro nº 17.** Importancia relativa de los diferentes ciclos referidos al siglo XIX. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema decimonónico. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

\* Los cuadros de estos apartados están todos incluidos en el de Guerra de la Independencia.

\*\* Los cuadros de este apartado están todos incluidos en el de Expansión colonial.

\*\*\* Los cuadros de este apartado están todos incluidos en el de Guerras civiles.

Dos cuadros de historia inspirados en temas galdosianos concurren a las Exposiciones Nacionales, ambos inspirados en los *Episodios Nacionales*: *Inés de Florit* y Arizcun, Nacional de 1884<sup>1794</sup>; y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Federico Jiménez Nicanor, Nacional de 1887<sup>1795</sup>, aunque en este último caso más que ante un tema galdosiano estaríamos ante otro cuadro más de exaltación de la defensa de Zaragoza frente a los franceses.

La poesía del hoy prácticamente olvidado, pero cuya fama en vida fue enorme, Núñez de Arce, servirá de inspiración a dos cuadros de historia, expuestos los dos en la Nacional de 1884. El que tuvo un mayor éxito de los dos fue *La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)* de Vicente Nicolau Cutanda<sup>1796</sup>, premiado con medalla de tercera clase<sup>1797</sup> y adquirido por el Estado<sup>1798</sup>, barroca plasmación de una supuesta tentación de Lutero:

En el coro bajo de un magnífico templo, el visionario heresiarca, puesto de pie, lucha con tentadora aparición en forma de bellísima mujer que roza con sus hábitos y le muestra un bien dispuesto grupo de bellas y ángeles representando casi todos los placeres terrenales. En medio un facistol compone muy bien; varios frailes alrededor y otros sentados en el coro (...); y allá a lo lejos, en segundo término, varias filas de esqueletos completan el cuadro<sup>1799</sup>.

El otro, *Paisaje del poema El Vértigo de Núñez de Arce* de Francisco Mas Carrasco<sup>1800</sup>, pasó completamente desapercibido.

<sup>1794</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1795</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

<sup>1796</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>1797</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>1798</sup> En 1.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en el Instituto de Murcia por R.O. de 8 de febrero de 1905. Actualmente en el Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

<sup>1799</sup> ITACUS. "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 17 de junio de 1884.

<sup>1800</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

Hay toda una serie de escritores que aparecen una sola vez en las Exposiciones Nacionales. Quintana, un poeta hoy muy olvidado pero cuya celebridad en vida llegó a que fuese considerado el vate de la nación, inspirará a Luis López Piquer *La coronación de Quintana*, Nacional de 1860<sup>1801</sup>, adquirido ese mismo año por el Senado. Federico Guisasaola y Lasala se inspira la obra *Cantares* de Rosalía de Castro para su cuadro *Rosiña*, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1864<sup>1802</sup>. Un episodio del drama histórico de Luis de Ulloa, *Raquel*, será llevado al lienzo por Manuel Picolo en *La judía de Toledo*, expuesto en la Nacional de 1884<sup>1803</sup>. Otro drama histórico, en esta ocasión de Echegaray e inspirado en la figura de Pedro IV servirá de argumento a *En el seno de la muerte* de Constantino Gómez Salvador, Nacional de 1887<sup>1804</sup>, único cuadro sobre la obra del hoy olvidado Nobel. La novela *Sotileza* de Pereda está detrás de *El joven Antonio de Rivadeo*, expuesto por Ardanal en la Nacional de 1890<sup>1805</sup>; el origen cántabro del pintor convierte este cuadro en una especie de pintura de costumbres de tipo regionalista, un género que merecería un estudio más detallado. Y *El sombrero de tres picos* de Alarcón de *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón*, llevado a la Exposición de 1892 por Moreno Carbonero y que, aunque no premiado, tuvo un cierto éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>1806</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>1807</sup> y *Blanco y Negro*<sup>1808</sup>.

De entre los pintores únicamente Goya ocupa un lugar destacado en este panteón iconográfico de la cultura nacional<sup>1809</sup>. *Goya en su estudio* de Vicente Sabater, Nacional de 1864<sup>1810</sup>; *Goya después del Dos de Mayo* de José Nin y Tudó, Nacional de 1871<sup>1811</sup>; *Moratin y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, también Nacional de 1871<sup>1812</sup>; del mismo Pérez Rubio, y en esta misma Nacional, un cuadro de tema goyesco, aunque no aparezca el pintor, *La duquesa de Alba en San Antonio de*

1801 *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

1802 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1803 *Ibidem*.

1804 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1805 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

1806 *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 171.

1807 *La Ilustración Artística*, 1893, p. 129.

1808 *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 609 (fotografía).

1809 Es también el único de los pintores del XIX cuya presencia es habitual en la prensa de la época (FERRER DEL RIO, A., "Don Francisco de Goya y Lucientes", *Revista de España*, tomo III, 1868; "Goya", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838;...).

1810 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1811 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1812 *Ibidem*.

*la Florida*<sup>1813</sup>; y, también de Pérez Rubio, *Goya y Pepe Hillo, de romería en San Isidro*<sup>1814</sup>, uno de los escasos cuadros de tema taurino de toda la pintura de historia.

Sólo otro pintor del siglo XIX llegará a figurar como tema en un cuadro de historia de carácter oficial, se trata de Fortuny. Ricardo de Madrazo expone en la Nacional de 1890 *El último cuadro de Mariano Fortuny*<sup>1815</sup>, que representa a Fortuny, en su estudio, delante de su cuadro *La playa de Portici*:

El gran pintor aparece sentado ante el caballete y examinando atentamente la obra que trae entre manos, fondo de estudio atestado de objetos ricos, raros y curiosos<sup>1816</sup>.

### 3.7.6. OTROS HECHOS HISTÓRICOS DEL SIGLO XIX.

La escasa presencia en la pintura de historia de otros sucesos históricos del siglo XIX de cierta relevancia es significativa en la medida en que supone el ocultamiento, cuando no un claro rechazo, de parte de la historia más reciente, convertida así en una imagen heterodoxa, marginal y sin ninguna importancia simbólica ni real.

Amadeo I, el fugaz rey español de la casa de Saboya, es el tema de dos cuadros de historia: *Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim*, pintado, a encargo del Gobierno, por Gisbert en 1871<sup>1817</sup>, cuadro de gran dramatismo en el que, además del monarca, figuran otros personajes de la vida política, como Serrano, Topete, etc.; y otro de tipo más anecdótico, *Dato histórico del reinado de don Amadeo de Saboya*, expuesto por Rafael del Hoyo y Montero en la Nacional de 1887<sup>1818</sup>. A los que cabría añadir dos cuadros encargados por el gobierno pero que, posiblemente debido a lo efímero de la presencia de los Saboya en el trono español, nunca llegaron a figurar en las colecciones estatales. Uno sobre el desembarco de Amadeo I en España -desembarco que simbólicamente marcaba el inicio de una nueva época- encargado por el rey a Gisbert<sup>1819</sup> y que una noticia aparecida en *El Globo* el 31 de abril de 1888 da por terminado<sup>1820</sup>, Ossorio y Bernard, en su *Galería biográfica de artistas*

1813 *Ibidem*.

1814 *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

1815 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

1816 PICON, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial*, 9 Mayo de 1890.

1817 Actualmente en propiedad de los duques de Aosta.

1818 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1819 "A nuestro paisano el pintor D. Antonio Gisbert tiene encargado el rey un cuadro que representa la entrada de S.M. en Cartagena" (*Diario de Alcoy* 21 de febrero de 1871, citado por ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, p. 100).

1820 Citado por CÓNDOR ORDUÑA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", *Archivo Español de Arte*, 63, 1990, p. 103

españoles del siglo XIX da también la obra por concluida<sup>1821</sup>. Y otro de Casado del Alisal sobre la jura de la Constitución por Amadeo de Saboya, resaltando el carácter democrático de la nueva monarquía, cuya única referencia es la que da Dióscoro de la Puebla en 1890 en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*<sup>1822</sup>. Resulta significativo del carácter integrador de la nueva monarquía el hecho de que los encargos se distribuyan, equitativamente, entre el pintor de los liberales, Gisbert, y el de los moderados, Casado del Alisal.

En relación con lo anterior habría que poner la práctica inexistencia, desde el punto de vista de la pintura de historia, de los grandes políticos del XIX; ni siquiera los omnipresentes espadones, que tan señero lugar ocupan en la historia política del XIX español, consiguen escapar a este ocultamiento generalizado, salvo que aparezcan por otros motivos ajenos a la actividad política estricta, como el caso de Prim, cuya frecuente presencia está relacionada principalmente con sus campañas en África. Es como si la actividad política partidista apareciese como algo fuera de la deseable unanimidad nacional. El, en algún momento, todopoderoso Serrano figura en una sola ocasión, *Juramento del duque de la Torre como regente del reino*, expuesto por Joaquín Sigüenza en la Nacional de 1871<sup>1823</sup>; lienzo que, además de no tener ningún éxito, fue mal acogido por la crítica:

cuadro de retratos que no se parecen, sin dibujo, sin gusto y sin arte<sup>1824</sup>.

Otras veces son hechos anecdóticos, de crónica de sucesos, los que van a ser llevados a la pintura de historia, una pintura banal, cotidiana, pero frecuente en las Exposiciones Nacionales: *Naufragio de la corbeta "Villa de Bilbao" (1857)* de Antonio Brugada, Nacional de 1860; *Simulacro naval en Alicante* de Domingo Gallego y Álvarez, Nacional de 1862<sup>1825</sup>, adquirido por el Estado para el museo Naval<sup>1826</sup>; *El general Martínez Campos practicando un reconocimiento en el muelle de Barcelona* de Joaquín Torres, misma Nacional<sup>1827</sup>; *La escuadra real a su llegada a Alicante, en febrero de 1875* de Antonio de Caula, Nacional de 1884<sup>1828</sup>; *Coronación de la virgen de las Mercedes en*

---

1821 OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 292.

1822 PUEBLA, D.T. de, "Apuntes Biográficos. Don José Casado del Alisal", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tomo X, 1890, pp. 156-158.

1823 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1824 R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 24 de octubre de 1871.

1825 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

1826 R. O. de 11 de marzo de 1863.

1827 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1828 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

*la catedral de Barcelona en 1888* de Francisco Galofre, medalla de segunda clase en la Nacional de 1895<sup>1829</sup>.

En otras ocasiones son asuntos todavía más peregrinos los que atraen la atención de los pintores. Es el caso de cuadros tan extraños y exóticos como *El doctor Livingstone derribado por un león* y *El naturalista Enrique Mohnot mata a un leopardo que sorprende a sus criados*, presentados ambos por Federico Catalá a la Nacional de 1876<sup>1830</sup>. Interesantes en la medida en que apuntan a la aparición en España de un género, el de tema exótico y de viajes, que, a pesar de su éxito en otros países europeos, apenas atrajo a los artistas de la península, pero sin ninguna relación con lo que aquí se está analizando.

---

<sup>1829</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>1830</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.



#### 4. LA INVENCION DE UNA CULTURA NACIONAL.

La nación española, tal como fue concebida por el nacionalismo decimonónico, no era sólo una nación política, sino también, y posiblemente de forma prioritaria, una nación cultural. Esto en una nación de raíz estatal, cuyo núcleo básico no es la cultura etnográfica, rasgo característico de las naciones sin Estado, sino una alta cultura burocrática, presuponia la existencia de una literatura nacional, de un arte nacional y de una serie de rasgos específicos en las formas de expresión cultas de esta nación capaces de diferenciarla del resto de las naciones de la tierra. Cabría incluso ir más lejos y afirmar que para las clases cultivadas españolas del XIX, y posteriores, España es una nación cultural en el sentido antropológico del término: una nación, al margen de lo que haya ocurrido en la realidad, basada en una cultura nacional de origen popular, única, según la mitología romántica, capaz de definir una forma de ser y estar en el mundo. Cultura nacional que tendría su mejor expresión en la alta cultura, pero que hundiría sus raíces en la tradición popular para fructificar en las grandes creaciones de aquella. Es ésta una imagen tan arraigada en nuestro pensamiento que nos impide ver cuánto de falso y de pseudo-sociología literaria -y digo literaria porque, como se verá en su momento, la tradición cultural española se articula fundamentalmente en torno a la literatura- hay en un espíritu nacional definido por el quijotismo o por la picaresca, por poner dos ejemplos señeros, sin tener en cuenta lo que de reconstrucción arbitraria, de elección de unas formas de expresión artística en detrimento de otras, cuando no de mera asunción de imágenes estereotipadas provenientes del exterior -no se debe olvidar que España es un país romántico, no por decisión de los españoles del XIX, sino porque los viajeros decimonónicos así lo deciden- tiene esta supuesta cultura nacional. Lo mismo que la historia puede justificar naciones distintas, la historia cultural puede dibujar culturas distintas. Piénsese si no en el empeño, ya en nuestro siglo, de un escritor como Juan Goytisolo por descubrir una tradición "distinta", de delimitar unas "señas de identidad", y no en vano este es el título de una de sus novelas más representativas, diferentes; o en los miles de olvidados, de proscritos, que toda historia de no importa que cultura nacional oculta en sus bodegas.

En el campo concreto de la pintura de historia, esta invención de una cultura nacional se plasmó, curiosamente, no en la configuración de un "estilo" nacional, sino en una selección de temas nacionales. La pintura decimonónica española se mueve estilísticamente dentro de las grandes corrientes europeas de la época, y la influencia de Goya, la única que podía haber

configurado una escuela nacional de pintura, se mantuvo como algo residual, alejada de los círculos académicos y sin apenas influencia en los pintores posteriores. La ausencia de un estilo nacional resulta aún más llamativa si se considera que el gusto por la expresión pictórica es para la cultura decimonónica uno de esos rasgos inherentes al ser nacional que definen la esencia de lo español:

Podrá suceder que en España no se hayan encontrado en ciertas épocas aquellas dotes que provienen de la abundancia y elevación de las ideas, de la instrucción profunda y sólida de los artistas; pero lo que sí puede asegurarse con incontestable evidencia, es que los españoles nacen pintores y sienten el color, digámoslo así, por temperamento<sup>1</sup>.

Los pueblos, como los individuos, nacen con un carácter particular y una fisonomía determinada, que no los abandona hasta su muerte. Nuestra España, por ejemplo, en lo que toca al mundo de la belleza, o sea a la manifestación artística de los afectos se ha distinguido constantemente, desde que entró en las vías de la civilización, por su afición decidida al romance y a la pintura, expresiones genuinas y espontáneas de su inspiración (...). Para cada estatua, para cada templo, para cada tragedia que figura en nuestro panteón artístico y literario encontraréis en el mil cuadros y mil romances (entendiendo también por romance, como es justo, el drama puramente español): romances y cuadros que representan con su franqueza y libertad de acción nuestro genio nacional, y nos han valido la reputación de pueblo esencialmente romántico, legendario por excelencia. (...) El romance y la pintura son el idioma nativo de los ingenios españoles (...) estas exposiciones, que podremos llamar de pintura (pues las demás artes apenas tienen en ellas una escasa, laboriosa y mediana representación)<sup>2</sup>.

La falta de un estilo nacional es especialmente evidente en la pintura de historia, que ya desde sus orígenes -piénsese en su gran figura en el primer tercio del siglo XIX, José de Madrazo y Agudo, fundador de una dinastía de pintores con una gran influencia en los ambientes académicos durante todo el siglo XIX, formado en París con David, de quien, si hemos de creer las afirmaciones del propio pintor cántabro, habría sido uno de sus alumnos favoritos- se decanta por la preferencia por los temas sobre la forma a la hora de transmitir mensajes ideológicos<sup>3</sup>.

Hubiese existido la posibilidad de establecer una tradición nacional basada en la existencia de una escuela española de pintura, con sus propias características y sus propios clásicos; o, lo que es lo mismo, remitirse a una tradición autóctona diferente en la forma. Idea que parece subyacer en la conversión de las colecciones reales en Museo Nacional, donde se ordenarían con criterios cronológicos los diferentes pintores de la escuela española, y que parece estar presente en muchos de los críticos y pintores decimonónicos. Así, para Galofre la principal objeción que se puede poner a la creación de las Exposiciones Nacionales de pintura es,

<sup>1</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 26 de octubre de 1860.

<sup>2</sup> ALARCÓN, P.A.de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 2.

<sup>3</sup> El caso más llamativo a este respecto es el de Gisbert y Casado del Alisal, pues mientras el primero, el pintor liberal por excelencia, cultiva una técnica extremadamente academicista, el segundo, mucho más moderado políticamente, es dueño de un estilo más libre y realista.

justamente, el que no se haga ninguna referencia a la protección de la escuela española de pintura:

El Real Decreto -se refiere al que establece la creación de las Exposiciones Nacionales- no habla una palabra respecto de la escuela española antigua. Aquí está para nosotros la falta capital. Alguno de los premios debía de señalarse especialmente a las obras de pintura que se acercasen más a nuestra antigua escuela nacional. Sin dejar de proteger lo bueno, venga de donde venga y sea la escuela que fuese, podía estimular la restauración de la escuela española<sup>4</sup>.

El caso de Galofre resulta especialmente interesante -estamos ante uno de los personajes más polémicos de la vida artística española del XIX- pero no es único, ni siquiera el más radical. Hay toda una corriente de opinión, más o menos soterrada, que, empeñada en esta defensa de una escuela española de pintura, llegará incluso a considerar nocivo el que los pintores vayan a estudiar al extranjero, ya que esto les hace perder su carácter nacional:

Porque si es verdad que el arte no es más que uno, las escuelas son muchas, y en cada país reflejan su carácter, el sello de la raza, las condiciones del suelo, las costumbres, las tradiciones, las glorias o infortunios que forman la rica herencia, el precioso patrimonio de cada pueblo<sup>5</sup>.

Aunque, como se ven obligados a reconocer otros defensores a ultranza de la escuela española, el problema no es tanto que los pintores vayan a estudiar al extranjero como la propia intercomunicación del mundo moderno que hace casi imposible el mantenimiento de las antiguas escuelas nacionales:

en medio de los adelantos que se observan en la exposición que acaba de terminar, se ve muy bien a las claras el mal que aqueja a las artes de todas las naciones. Cuando los pueblos se hallaban puede decirse incomunicados por la falta de caminos, o, mejor dicho, cuando no estaba de moda ir a educarse a países extraños, se formaron las grandes escuelas que conocemos en artes; hoy que nos hallamos en plena fusión de naciones (...) se experimenta en las artes lo que no podía menos de suceder, fusión también, pero de estilos, lo que, si Dios no lo remedia, concluirá con todo el bellísimo sabor de localidad que aquellas tenían<sup>6</sup>.

Esta añoranza de una escuela nacional de pintura tropezará una y otra vez con el escollo del eclecticismo de la Academia, vivero de los pintores de historia, que remite más a un gran arte de tipo internacional que a la formación de una escuela nacional, y al hecho de que la mayor parte de los pintores de historia reciban su formación fuera de España y con maestros no españoles, ya sea en Roma o París. Tal como argumentaron algunos críticos contemporáneos,

<sup>4</sup> GALOFRE, J., *Las Novedades*, 19 de enero de 1854. Ya en un artículo previo a la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes había propugnado que, en caso de crearse una exposición de estas características, se diese "Una condecoración al autor del cuadro que se acercase más a la antigua escuela española limitada a los clásicos Murillo, Velázquez y Ribera, con objeto de resucitar la escuela nacional" (GALOFRE, J., "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 21 de diciembre de 1852).

<sup>5</sup> S.U., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 16 de noviembre de 1862.

<sup>6</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 28 de febrero de 1865.

no era muy coherente esperar que fuesen precisamente estos artistas formados en el extranjero los que continuasen la escuela española de pintura:

Por otra parte, si nuestros jóvenes pintores van pensionados por el gobierno a estudiar en países extranjeros, ¿qué mucho es que en sus obras inspiradas allí y allí concluidas, se note la leve huella de una escuela extraña? El aire que se respira, el sol que alumbra, el cielo que cobija, la tierra que se descubre, la naturaleza toda y los tipos y los usos y los sentimientos y las ideas y las pasiones que con ella se armonizan de una manera diferente en cada país, han dado sin duda alguna el carácter a las diversas escuelas de pintura que se conocen. ¿Cómo es posible que nuestros jóvenes artistas, que no estudian, ni piensan, ni se inspiran, ni ejecutan sus obras en España, sean por completo españoles en la expresión de sus ideas? Lo que nos admira, lo que no nos cansaremos de aplaudir en ellos, es que a pesar de todo no sean absolutamente franceses, o italianos, o cualquier otra cosa<sup>7</sup>.

Planteamiento que llevará a los más comprometidos en la defensa de una escuela nacional de pintura, conscientes de las trabas que tanto la Academia como la influencia de las modas extranjeras suponían a su desarrollo, a arremeter virulentamente contra ambas. Ya se han citado los casos de Galofre y del crítico de *La España*, pero hay muchos más. Pedro Antonio de Alarcón, otro entusiasta defensor de la existencia de una escuela española, escribirá a propósito del *Licinia deteniendo con súplicas y ruegos a su esposo Cayo Graco*, expuesto por Suárez Llanos en la Nacional de 1858 -cuadro que, desde la perspectiva de un defensor de la pintura nacional, reunía todos los anatemas para ser reprobado: pintado en Roma -su realización correspondía al envío del pintor como pensionado de la Academia-, sobre un tema sacado de la historia romana y, para colmo de males, dentro del más estricto respeto al academicismo internacional-:

Decimos al Sr. Llanos muy particularmente lo que hemos aconsejado á la generalidad en la introducción de estos artefactos: independencia; espontaneidad; españolismo sobre todo; entre la Academia y el Museo de Pinturas, elija este último; Rivera y Velázquez son modelos más respetables que los abaniqueros de París<sup>8</sup>.

El problema es que, salvo esa genérica apelación a la gran pintura del XVI y XVII y la oposición a las modas francesas, nadie en el siglo XIX parece saber demasiado bien en qué consiste esa supuesta "escuela nacional", más una coletilla que un concepto preciso, aunque todo el mundo hable de ella, y de forma laudatoria. Ya sea para lamentar su desaparición, avasallada por modas foráneas, francesas en primer lugar,:

en cuanto a la pintura se ha perdido cuasi en un todo el tipo de la escuela española, y en general domina en nuestro suelo la moda arrastradora del gusto francés y de la moda académico-parisiense<sup>9</sup>:

El más amargo dolor baña nuestra alma cuando vemos la escuela española, aquella escuela de Velázquez, Zurbarán y Ribera, atada al carro victorioso de la francesa<sup>10</sup>:

<sup>7</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862.

<sup>8</sup> ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 15 de octubre de 1858.

<sup>9</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

<sup>10</sup> MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 9 de junio de 1856.

El primer crítico de Europa, el eminente Teófilo Gautier se expresa de esta manera al hablar de nuestro último renacimiento: "Después de Goya, la imitación francesa tomó la iniciativa: Aparicio y Don José de Madrazo copiaron a David, y hoy, sin el escudo sembrado de leones y de torres, los pintores españoles se confundirían fácilmente con los nuestros... Lo que es un bien en política, es una desgracia en artes, y nosotros hubiéramos querido que los pintores de Madrid y de Sevilla se hubieran acordado más de sus antepasados (...)"<sup>11</sup>. Se nos cae la pluma de la mano al considerar que hasta los mismos franceses se lamentan del abandono en que está el arte en España, al contemplar que *para nada tenemos presente nuestras famosas escuelas, las que "han brillado con un incontestable esplendor"* como dice Gautier, y esto lo dicen viendo que en artes ya no hay Pirineos, cuando más halagado se halla su amor propio considerándonos hasta parisienses<sup>11</sup>.

### Ya para felicitarse por su resurrección:

La antigua escuela española reina hoy en el mundo del arte, hasta el punto de que casi todos los artistas europeos colocan a Murillo antes que a Rafael, y a Velázquez antes que a Ticiano; y lo que es mucho mejor aún, más halagüeño, la antigua escuela española que ha dormido largos años el glorioso sueño de Homero, parece que despierta con nuevos bríos<sup>12</sup>.

Cuando se intenta precisar más el concepto de escuela española, aunque de forma un tanto nebulosa, parece hacerse referencia tanto al fondo como a la forma. García Barzallana, en un curioso artículo del año 1841, identifica la escuela española de pintura con un cierto *ethos* religioso y vital: la expresión de una actitud "española" ante la vida que impregnaría todas las manifestaciones del arte de esta nación. Actitud ante la vida que se mostraría tanto en la preferencia por determinados géneros: *pintura religiosa y de historia* -llamativa esta última afirmación en un momento en que la pintura de historia española en sentido estricto es todavía minoritaria- como en la plasmación de determinados sentimientos: *espíritu religioso, caballerosidad, fidelidad, etc.* *La escuela española de pintura no sería tanto una cuestión de estilo como de ideas:*

en efecto tenemos nuestra escuela nacional, pero no por las causas a que generalmente se atribuye (...). El arte no es en rigor, sino la idea. Por eso no se da ya a la expresión arte del pintor o del escultor, la significación que en lo antiguo; ni se vería sin disgusto que se agregase a estos artistas, obligándolos a concurrir en corporación a las procesiones de semana santa, unidos como en otro tiempo a los demás artesanos (...). ¿Cuál será pues el sello original de nuestros pintores? El que debe y no puede ser menos de ser en la nación de Carlos V y de Felipe II, la nación católica por excelencia; la que sostuvo su doctrina con la diplomacia, y con las armas contra la Europa septentrional; la que guerreó por ocho siglos con los árabes en una lucha de nacionalidad y de religión; la que en recuerdo de una gran victoria elevó por arco de triunfo ese monumento religioso de nuestras glorias artísticas y guerreras, El Escorial (...). He visto cuadros españoles, [habla de una visita al Museo del Prado] y ante ellos he comprendido lo sublime de la religión, la gravedad del carácter de nuestros mayores, y la severidad de su continente. En los cuadros de historia, he notado *el mando unido a la amabilidad y nobleza; la obediencia unida a la dignidad* (...). Saco por consecuencia que si las artes son el reflejo de los pueblos, puesto que el estilo es el hombre, y las artes son el estilo llevado a su mayor expresión, el pueblo italiano es entusiasta de la belleza física

<sup>11</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1866", *La Esperanza*, 20 de marzo de 1867. No deja de ser curioso el que para constatar la decadencia de la escuela española Domenech recurra a un crítico francés, prueba inequívoca, esto sí, del carácter dependiente del arte español decimonónico.

<sup>12</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 234

(...). El pueblo flamenco (...). Se ha limitado a copiar su país (...). A cada cual su gloria; que no es pequeña la que nos toca sin temor de ser pródigos. Porque, ¿que más puede apetecer nuestro patriotismo que poder apoyarse en una larga serie de artistas fieles, intérpretes de la hidalguía castellana, de esa aristocracia de sentimientos, más evidente que la de clase; de esa fe viva, a que debemos tan grandes cosas, las páginas tal vez más esplendentes de nuestros anales?<sup>13</sup>.

Esta idea de una escuela nacional definida por su carácter cristiano debió de contar con un cierto predicamento pues todavía en 1871, bien es cierto que desde las páginas de un periódico de signo tan claramente conservador como *La Esperanza*, mantendrá Domenech, apoyándose en Gautier, que lo específico del arte español era justamente la ausencia de cualquier contaminación pagana:

Nadie más constante que el Sr. D. Antonio Pérez Rubio. Con sus lindos cuadritos no hace más que recordarnos sin cesar los últimos destellos de la personalidad artística española, Alenza, Velázquez y aun a Goya; pero la fatalidad quiere que se siga otro camino, y se prefiera seamos todo en bellas artes menos españoles. Siga, sin embargo, el Sr. Pérez Rubio trayendo a la memoria las escuelas que nos immortalizaron (...). Lo volvemos a repetir: continúen el Sr. Pérez Rubio, el Sr. Domingo, el Sr. Irances, que también nos recuerdan admirablemente a Velázquez y tantos otros que no recordamos; sigan cultivando el arte en sentido *nacional*, una vez que tenemos en España la fuente más pura, la exenta de todo paganismo, como dice Teófilo Gauthier el primer crítico del mundo<sup>14</sup>.

Para Galofre, como ya se ha visto uno de los más ardientes defensores de la existencia de una escuela nacional de pintura, como buen nazareno<sup>15</sup>, la esencia de un arte auténticamente nacional hay que buscarla en el pasado, en las fuentes de dicho arte, y en particular en aquellos momentos de máximo esplendor, aquéllos en que la nación ha sido capaz de dar lo mejor de su espíritu, en el caso español los siglos XVI y XVII. La escuela española de pintura sería, y no sólo para Galofre<sup>16</sup>, la forma en que habían pintado los grandes maestros del XVI y XVII, de Roelas y Pacheco a Murillo y Zurbarán. Volver a la escuela nacional consistiría sencillamente en pintar como habían pintado ellos<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> GARCÍA BARZALLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano*, II, 1841, pp. 209-213.

<sup>14</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871.

<sup>15</sup> Para las relaciones de Galofre con el movimiento nazareno, véase ARIAS ANGLÉS, E., "Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor", *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 189-205.

<sup>16</sup> Véase sino, como ejemplo, lo escrito por otro crítico a propósito de la Exposición Nacional de 1887: "siendo este mal entre nosotros crónico y de hondas raíces, exige la conservación de la excelente pintura nacional, volver a renovar la manera que los citados maestros emplearon [se refiere a los maestros españoles] y de la que jamás debieron los pintores modernos apartarse, optando por las extrañas de París y Roma (...). Porque bajo el punto de vista plástico la pintura del siglo XVII debe de constituir su ideal" (MARTÍNEZ FERRER, M., "Bellas Artes. La pintura moderna", *La Fe*, 25 de junio de 1887).

<sup>17</sup> Sobre esta idea de Galofre, véase, especialmente, un artículo suyo aparecido en *La revista de ambos mundos* en 1854 (GALOFRE, J., "Nobles Artes. Del segundo renacimiento de las Nobles Artes españolas", *La revista de ambos mundos*, 2, 1854, pp. 77-92).

Otros, sin embargo, no parecen verlo tan claro y cuando tienen que enfrentarse a la tarea de definir en qué consiste la escuela española acaban: bien lamentándose de que las peculiaridades de la evolución histórica en España hayan impedido la consolidación de una escuela española en el sentido estricto del término:

Lamentanse los que se precian de más entendidos en artes de que falta a estas en el suelo de España un principio constante de unidad, un pensamiento fecundo que las domine y aliente; un carácter fijo y determinado, que constituya lo que se entiende técnicamente por escuela<sup>18</sup>;

bien concluyendo que ésta es una pura entelequia:

Huiremos de usar las denominaciones de escuela española y escuela francesa, de que tanto abuso se está haciendo para ensalzar y deprimir a falta de razones, porque creemos que son palabras enteramente vacías de sentido (...) ¿Qué queda de la tan cacareada escuela española? Un sueño, un mito, una palabra hueca: lo que queda de la supuesta escuela francesa moderna, que si bien se analiza es también un compuesto de negaciones y contradicciones. Bien conocemos sin embargo lo que se quiere dar a entender con las calificaciones de escuela española y escuela francesa: se quiere designar sin duda con lo primero lo rico de tono y de color, lo natural y armonioso, lo que recuerda los inmortales lienzos de Velázquez y Murillo. Pero ¿por qué no hemos de ser francos y denominar a eso bueno lisa y llanamente? ¿Se querrá asimismo designar con la segunda calificación a la escuela francesa lo que carece de aquellas dotes y hablando en absoluta prosa es malo? Pues en tal caso se dice un solemnísimos disparate<sup>19</sup>.

A pesar de todo tuvimos a Velázquez, y es bastante, que en ninguna parte se dan todos los días personajes de tal talla. En la masa general, siempre fuimos influidos y a la zaga de italianos, alemanes y flamencos. Hoy lo vamos de los franceses, aunque nos pese<sup>20</sup>.

Hay que llamar la atención, una vez más, sobre esa continua y reiterativa necesidad que parece tener la cultura española de definir lo español por oposición a lo francés.

Finalmente, a medida que avanza el siglo, las llamadas a un estilo español parecen servir más para impedir la penetración de nuevas corrientes artísticas provenientes del exterior, en la defensa de un academicismo aferrado al pasado glorioso de un género, que para mantener una, por otra parte, inexistente escuela española.

Hay, sin embargo, abundantes referencias a un cierto estilo español, entendido como una continuación de la gran pintura del siglo XVII; especialmente en la pintura de historia de tema religioso, donde esta prolongación resultaba más fácil, como es el caso del *San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada* de Gómez Moreno, en el que la crítica vio un recuerdo de las "obras de la buena escuela española"<sup>21</sup>. Pero

<sup>18</sup> AMAADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 546.

<sup>19</sup> "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Sur*, 22 de junio de 1856.

<sup>20</sup> ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 9 de mayo de 1890.

<sup>21</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 335.

también en las de género histórico estricto: *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez* de Eusebio Valldeperas, aunque aquí casi más que de escuela española cabría hablar de pastiche velazqueño, lo que no fue óbice para que Galofre hablase de “muy buenas cualidades de escuela española”<sup>22</sup>; *El Lazarillo de Tormes* de Suárez Llanos, cuadro en el que Alarcón vio una continuación de la mejor escuela sevillana:

Podría pasar este cuadro por uno antiguo; recuerda las mejores obras de la escuela sevillana<sup>23</sup>;

*La rendición de Bailén* de Casado del Alisal, cuya exposición en la Nacional de 1864 asombró al público con sus manifiestas dependencias velazqueñas, dependencias, por otra parte, más superficiales que reales; *Doña Isabel dictando su testamento* de Eduardo Rosales, cuyo descubrimiento del realismo velazqueño, tal como lo entendían los pintores decimonónicos, supuso un auténtico cambio en la pintura española del pasado siglo; *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*, también de Casado del Alisal, y en el que los recuerdos de *La rendición de Breda* de Velázquez son evidentes, tanto formales como ideológicos (gesto noble del vencedor hacia el vencido); *La educación del príncipe don Juan* de Martínez Cubells, en el que la crítica vio la mano de “un pintor vigoroso, espontáneo, inspirado en los grandiosos modelos de la escuela española”<sup>24</sup>; *Alfonso el Sabio dictando las partidas* de Peyró y Urrea, expuesto en la Nacional de 1881, y en el que la crítica alabó el color “de la antigua escuela española”<sup>25</sup>; *El Lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría Pizarro, cuadro en el que, curiosamente dado su carácter casi de pintura de género, las referencias a la pintura religiosa del XVII son obvias; *A buen juez mejor testigo* de Menéndez Pidal, en el que los contemporáneos vieron la obra de un epígono de Velázquez<sup>26</sup>. También Murillo, el otro “gran pintor” de la escuela española tendrá su particular homenaje en *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, cuadro de Cano de la Peña.

La lista podría alargarse con unos cuantos ejemplos más, pero en general la construcción de una cultura nacional va a tener plasmación, no en el campo formal sino en el iconográfico, mediante la representación de personajes de la literatura, las artes o el pensamiento, hasta erigir

<sup>22</sup> GALOFRE, J., “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

<sup>23</sup> ALARCÓN, P.A., de, “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 15 de octubre de 1858.

<sup>24</sup> GARCÍA CADENA, P., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 111.

<sup>25</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 37.

<sup>26</sup> Hago hincapié en el hecho de que fueron los contemporáneos los que percibieron este “velazquismo” ya que a los ojos actuales resulta bastante menos evidente; fenómeno que mostraría, no tanto la influencia, o falta de influencia, de Velázquez en el cuadro de Menéndez Pidal, como los cambios producidos en la forma de ver la pintura de Velázquez desde el siglo XIX hasta hoy.



una especie de panteón imaginario de las glorias nacionales, que sirva para acotar una determinada idea de la cultura nacional. Se va configurando así una historia ideal de la cultura española, significativa tanto por las ausencias como por las presencias, que, como toda organización nacionalista de una comunidad, tiende hacia la monocultura.

Por lo que se refiere a la evolución cronológica de los cuadros de tema cultural, la tendencia es a un progresivo aumento de su peso a medida que avanza el siglo con algunas variaciones altamente significativas. De presencia prácticamente despreciable durante el primer tercio de siglo, cuando, siguiendo las pautas dieciochescas, la reivindicación de una nación cultural es prácticamente inexistente -la imagen de la nación parece referirse exclusivamente a una nación política-, experimenta un brusco cambio con la muerte de Fernando VII y el fin real del Antiguo Régimen, de forma que durante los dos periodos siguientes (1834-1854 y 1855-1867) el peso de los factores culturales como elemento de identificación colectiva se dispara, y la idea de una cultura nacional compartida se convierte en uno de los argumentos de más frecuente aparición en la pintura de historia. Con el sexenio revolucionario, más proclive a una idea de nación menos esencialista, se produce una clara inflexión de esta tendencia creciente y el porcentaje de cuadros de tema cultural comienza a disminuir. La gran eclosión se produce ya durante la Restauración, cuando los cuadros de tema cultural llegan a suponer más de una cuarta parte del total de obras presentadas y adquiridas por el Estado, porcentaje un poco menor en el caso de las premiadas, aunque también por encima del de los periodos anteriores. A esto habría que añadir que las características de esta pintura sobre personajes de la literatura y el arte, una pintura de pequeño formato, de carácter amable y pintoresco, cercana en la mayoría de los casos en su tratamiento formal a los cuadros de costumbres, tuvo también un amplio mercado privado, inexistente en el resto de los cuadros de historia, lo que hace más meritorio el alto número de los que acabaron en manos del Estado. Máxime cuando estas mismas cualidades, que la hacían atractiva para los coleccionistas privados, debía de haber tenido el efecto contrario en el Estado, siempre en busca de grandes lienzos para decorar los muros de los edificios públicos (véase cuadro nº 1).

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	25	20	18	8	19	28	15
1808-1833	7	8					
1834-1854	14	9					
1855-1867	26	19	19	7	16	35	14

1868-1874	20	9	13	33	20	0	23
1875-1895	27	27	20	4	22	24	16

**Cuadro nº 1.** Cuadros de tema "cultural", dada su importancia cuantitativa se incluyen también cuadros de tema no español. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada apartado

El peso de los diferentes periodos históricos en la configuración de una cultura nacional es enormemente heterogéneo (véase cuadro nº 2). Como rasgo general, el predominio temático del siglo de los Austrias es absoluto y las grandes figuras del siglo XVII se convierten en el símbolo del esplendor de la cultura española, contribuyendo no poco a la asunción popular del siglo XVII como siglo de oro de las letras y las artes, una creación en gran parte decimonónica. Cuando, en 1873, Castelar, en un discurso en las Cortes, quiera expresar lo que él entiende por ser español, lo hace remitiéndose, fundamentalmente -las únicas excepciones son el Cid y Viriato- a figuras de las artes y las letras -prueba, por otra parte, de hasta qué punto para el nacionalismo decimonónico español la nación es fundamentalmente una nación cultural-pertencientes todas a la época de los Austrias:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón; quiero teñirme de fantasía en los matices que llevaban disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez; quiero considerar como mi pergamino de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid<sup>27</sup>.

Pero la atención, o falta de atención, prestada a otros periodos históricos es también enormemente significativa.

Ya Juan Antonio de Ribera en su *Parnaso de los grandes hombres de España*, frescos del Palacio del Pardo, había reducido prácticamente su grupo "homenaje al arte" a los artistas del XVI y el XVII -Juan de Herrera<sup>28</sup>, Velázquez, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra<sup>29</sup>, Murillo y José de Ribera<sup>30</sup>-, con las inclusiones dieciochescas de Juan de Villanueva<sup>31</sup>, Ventura Rodríguez<sup>32</sup> y Francisco Bayeu<sup>33</sup>; la hegemonía es todavía mayor en el de escritores, pertenecientes todos a la época de los Austrias: en el centro fray Luis de León<sup>34</sup>, teniendo en la mano *Poesías* y *El Cantar de los Cantares*, y Miguel de Cervantes, quien sujeta

<sup>27</sup> Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40.

<sup>28</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>29</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>30</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>31</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>32</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>33</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>34</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

un pergamino en el que se puede leer *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*; detrás, en el zócalo, Calderón de la Barca, Luis de Góngora<sup>35</sup>, Fernando de Herrera<sup>36</sup>, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Alonso de Ercilla<sup>37</sup>, Bartolomé Leonardo de Argensola<sup>38</sup> y Garcilaso de la Vega<sup>39</sup>.

	Total	Adqui- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Cultura española	76	75	72	67	61	84	75
Austrias(1)	47	47	46	35	38	58	37
Cervantes(4)	31	36	32	0	31	37	29
El Quijote(5)	24	25	18	0	15	21	17
Siglo XIX(1)	20	18	12	0	8	21	12
No españoles	24	25	28	33	39	26	25
Italia(2)	11	13	16	0	15	16	12
Dante(3)	5	7	10	0	8	10	8
Alemania (Goethe)(2)	6	8	6	0	0	10	0
Francia (2)	5	3	6	0	0	5	4

**Cuadro nº 2.** Distribución de los cuadros de temas de cultura referidos a las diferentes épocas y temas. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de tema cultural, incluidos los "no españoles".

- (1) Están también incluidos en el apartado cultura española.
- (2) Están también incluidos en el apartado No españoles.
- (3) Están también incluidos en el apartado Italia.
- (4) Están también incluidos en el apartado Austrias.
- (5) Están también incluidos en el apartado Cervantes.

*La cultura española queda reducida a la cultura de la época de los Austrias, con lo que esto significa de asumir determinados rasgos de esa época como los únicos intrínsecamente españoles en detrimento de los plasmados por otras épocas, convirtiendo así lo específico de un*

<sup>35</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>36</sup> No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

<sup>37</sup> No volverá a aparecer en la pintura de historia.

<sup>38</sup> No volverá a aparecer en la pintura de historia.

<sup>39</sup> No volverá a aparecer en la pintura de historia.

momento histórico y cultural en una especificidad nacional. El espíritu caballeresco, la picaresca, el quijotismo... se convierten en el santo y seña de una supuesta quintaesencia nacional, a la vez que los autores que mejor mostraron estas supuestas características en los auténticos bardos nacionales: Cervantes, Lope de Vega, Quevedo...

Cervantes, visto casi exclusivamente como el autor del *Quijote*, se convierte, muy por encima de cualquier otro escritor o pintor, en el símbolo señero de la cultura española. Cuando Castelar, en su retórico discurso, citado anteriormente, intenta definir en qué consiste ser español, el primer personaje que trae a colación es Cervantes:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes<sup>40</sup>.

Pero la entronización de Cervantes en lo más alto del panteón de la cultura española venía de lejos, de mucho antes. Ya su figura, junto a la de fray Luis de León, ocupaba un lugar preeminente, por delante de los demás escritores del Siglo de Oro, en el *Parnaso de los grandes hombres de España* pintado por Juan Antonio de Ribera en uno de los techos del Palacio del Pardo en 1825. Posteriormente, además de ser incluido entre los personajes que figuran en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, el Olimpo de la imaginaria nacional española, y de que su estatua sea una de las que defienden la entrada de la Biblioteca Nacional, templo de la cultura nacional española, los cuadros de tema cervantino se suceden una y otra vez en las exposiciones nacionales<sup>41</sup>, convirtiendo su figura, y las de sus personajes, en algo común y cotidiano para el gran público.

La azarosa biografía de Cervantes, de tintes realmente novelescos, facilitará en gran medida su presencia en la pintura de historia. Todos y cada uno de los episodios de su vida tienen cabida en la iconografía cervantina.

Será la escritura del *Quijote*, generalmente asociada a su estancia en la cárcel, la que se convertirá en fuente de inspiración recurrente para los pintores de historia, que fijarán así la imagen de Cervantes como escritor maldito, muy del gusto romántico.

<sup>40</sup> Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873 (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40).

<sup>41</sup> Cruzada Villaamil escribe, refiriéndose a la de 1866, que "No exceden de ciento ochenta los cuadros de composición que vemos en el edificio del paseo del Cisne, y de ellos, el 14 % representan asuntos del Quijote o de la vida de Cervantes" (CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p.29).

La aparición de este asunto en las Nacionales es muy temprana, ya en la segunda, la de 1858, figuraron dos cuadros sobre el tema<sup>42</sup>, de los que uno de ellos, el de Roca y Delgado, inspirado en la *Vida de Cervantes* de Pellicer, del que el *Catálogo* reproduce un texto aclaratorio<sup>43</sup>, tuvo bastante éxito -medalla de tercera clase<sup>44</sup> y compra por el Estado<sup>45</sup>-. Representa a Cervantes sentado, con su característica fisonomía, basada en el supuesto retrato anónimo que del autor se conservaba en la Academia; al fondo de la estrecha celda, desdibujadas -una forma bastante pueril de representar lo que Cervantes está imaginando- las figuras de Don Quijote y Sancho.

La imagen de Cervantes preso escribiendo el Quijote seguirá presente en las siguientes nacionales. Un cuadro en la de 1860<sup>46</sup>; tres en la de 1866<sup>47</sup>, uno de ellos, el de Plácido Francés, mención de medalla de segunda clase<sup>48</sup>, recreación bastante inverosímil en la que, salvo el aspecto lóbrego de la estancia, nada parece recordar el interior de una prisión: Cervantes, en el centro de la composición y apoyado contra una mesa, lee en voz alta a una nutrida compañía un libro, sin que nada en el porte ni en la actitud de los personajes haga sospechar que no estamos ante una amena tertulia; uno en la de 1876<sup>49</sup>; y otro más en la de 1878<sup>50</sup>.

---

<sup>42</sup> *Cervantes escribiendo el Quijote y hollando con sus pies los libros de caballería* de Antonio Gómez y Cros y *Cervantes preso, imaginando el Quijote* de Mariano de la Roca y Delgado (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858).

<sup>43</sup> "En el año de 1602 fue Cervantes a Argamasilla de Alba con una ejecución contra los deudores morosos en pagar los diezmos a la dignidad del gran priorato de Consuegra, los cuales, ayudados de sus parientes, no sólo lograron que la justicia le negase el cumplimiento, sino que le pusiese preso en la cueva o sótano de la casa llamada de Medrano; en ella ideó y escribió la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, como lo testifica su prólogo". Habría que aclarar que esta referencia al propio prólogo del Quijote como base para afirmar que la obra fue concebida en la cárcel es bastante discutible, pero lo que importa es la idea, parece que completamente arraigada, que sobre el hecho tiene el siglo XIX.

<sup>44</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>45</sup> En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 mayo de 1880. Depositado en Ciudad Real por R.O. de 24 de octubre de 1923. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>46</sup> *Lectura, por su autor, de la primera parte del Quijote* de Manuel Cabral (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860).

<sup>47</sup> *Cervantes en la cárcel de Argamasilla, escribiendo el Quijote* de Eduardo Carceller, *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos y *Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión de Argamasilla de Alba*, de Plácido Francés (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 -a pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867-).

<sup>48</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867. Fue premiado conjuntamente con otro cuadro titulado *Un anacoreta*.

<sup>49</sup> *Cervantes en el momento de empezar a escribir el Quijote* de Pedro Sánchez Acuña (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876).

<sup>50</sup> *La dedicatoria del Quijote* de Rafael Montes (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878).

Como ocurre con todos los personajes de una cierta relevancia histórica, la muerte de Cervantes será también llevada al lienzo en varias ocasiones. Víctor Manzano y Mejorada expone en la Nacional de 1858 *Últimos momentos de Cervantes*<sup>51</sup>, que, a pesar de no haber sido premiado, será adquirido por el Estado, con destino al Museo de Arte Moderno, ese mismo año<sup>52</sup>; representa a Cervantes, ya recibida la Extremaunción<sup>53</sup> y próximo a expirar, escribiendo la dedicatoria de su *Persiles y Sigismunda* al conde de Lemos; la hija de Cervantes, sentada junto al lecho de su padre, observa la escena. Siguen *La recomendación del alma de Cervantes*, expuesto por José María Doménech en la Nacional de 1860<sup>54</sup>; *Últimos momentos de Cervantes* de Eduardo Zamacois, Nacional de 1864<sup>55</sup>; y *Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos* de Eugenio Oliva y Rodrigo, Nacional de 1884<sup>56</sup>.

Fue éste último, cuyo argumento fue resumido así por el crítico de *La Fe*:

El autor del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el Príncipe de los Ingenios, próximo a la muerte, dedica la segunda parte de su obra a el Sr. Conde de Lemos, Marqués de Sarría (...). Cervantes ocupa un viejo sillón sobre cuyo respaldo se apoya su hermana: delante un sacerdote le sostiene los escritos que rubrica el inmortal genio; un caballero de pie en primer término presencia la escena, tan bajos los ojos que parece dormir; un fraile detrás del caballero; un estante con libros, sobre una mesa donde hay varios enseres; un lecho y otros accesorios, todos pobres y modestísimos, revelando el estado de penuria del Manco de Lepanto, tan magistralmente retratado por el inolvidable Narciso Serra en el final de su obra *El loco de la guardilla*, constituyen el conjunto del cuadro<sup>57</sup>.

el que tuvo un mayor éxito -premiado con medalla de segunda clase<sup>58</sup>, fue adquirido ese mismo año por el Estado<sup>59</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>60</sup>, *La Ilustración de España*<sup>61</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>62</sup>-. Éxito al que no debió de ser ajena la insistencia en esa imagen arquetípica, que, como un sino fatal, parece perseguir a la mayoría de los héroes nacionales españoles: la de la muerte en la pobreza y el olvido. Todo en el cuadro -la desnudez de la habitación, oscura y con escasos muebles, las figuras de los personajes que

<sup>51</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>52</sup> En 5.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de octubre de 1905.

<sup>53</sup> Tal como explicita el *Catálogo*, "Después de recibir la Extrema-Unción escribe la Conde de Lemos la dedicatoria de su novela *Persiles y Segismunda*".

<sup>54</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>55</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>56</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

<sup>57</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

<sup>58</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>59</sup> En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de noviembre de 1931.

<sup>60</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1883, p. 284.

<sup>61</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 124.

<sup>62</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, pp. 104-105.

asisten a la escena, todos vestidos de negro, el propio gesto del escritor, escribiendo una carta a su protector a la que nunca obtendrá respuesta, su aspecto decrepito, la melancólica frase que se supone está escribiendo<sup>63</sup>...,- remite a esta idea de fracaso y abandono. A pesar del éxito, las críticas fueron bastante frías, con un cierto tono condescendiente. Buen ejemplo de este tono es lo escrito por Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*:

Asunto poético, poetizado, en efecto, por Oliva... es resultado feliz de un equilibrio de facultades excelentes; no es superior en nada; en todo es agradable. Bien pensado, bien compuesto; pintado con habilidad, simpático en sus detalles, tiene carácter de época y local: diríase pintado por un discreto hidalgo... mas no es el Cervantes del *Quijote*, sino el de las *Novelas Ejemplares* o del *Persiles*. ¿Que necesita este cuadro para ser de primer orden? ¿Una cualidad eminente? No la tiene<sup>64</sup>.

La prisión en Argel será tema de un solo cuadro: *Rescate de Cervantes*, expuesto por Federico Catalá en la Nacional de 1864<sup>65</sup>.

No faltan incluso, en el caso de Cervantes, las obras de carácter alegórico. Entre ellas *Apoteosis de Cervantes* de Manuel Ferrán y *Cervantes y sus personajes* de Ángel Lizcano<sup>66</sup>.

El primero, que tuvo un cierto éxito en la Nacional de 1866 -consideración de medalla de segunda clase<sup>67</sup> y compra por el Estado<sup>68</sup>-, representa el triunfo de Cervantes como novelista a través de sus dos personajes más célebres, Don Quijote y Sancho Panza, y ante quien más le debía importar, los grandes literatos de la historia de la humanidad. La fama, encarnada en una vaporosa figura alada de luz resplandeciente, guía a Don Quijote y Sancho Panza a través de una senda flanqueada por un numeroso cortejo, compuesto por grandes escritores de todos los tiempos que arrojan flores al paso de la comitiva. El carácter alegórico, de exaltación del genio creador de Cervantes, no puede ser más obvio, aunque la mayoría de los críticos tuvieron dificultades a la hora de incluirlo en un género u otro:

---

<sup>63</sup> "El autor del Quijote, sentado al pie de la cama, asistido por su hija y en compañía de dos sacerdotes, escribe al conde de Lemos: -Puesto ya el pie en el estribo..." (VICENTÍ, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884).

<sup>64</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 383.

<sup>65</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1884.

<sup>66</sup> A éstos habría que añadir *Apoteosis de don Miguel de Cervantes Saavedra*, expuesto por Juan García Martínez en la Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887).

<sup>67</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>68</sup> En 1.200 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 2 de abril de 1924. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

Difícil es, sin embargo, clasificar la Apoteosis de Cervantes. Para obra de género le sobra tamaño; para pintura decorativa le falta grandeza<sup>69</sup>.

El de Ángel Lizcano, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>70</sup>, adquirido por el Estado<sup>71</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>72</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>73</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>74</sup>, es también cuadro de difícil clasificación. A medio camino entre la alegoría, la pintura de género y la de historia representa a Cervantes, en primer plano, escribiendo en una esquina de lo que parece ser el patio de una posada manchega, por el que pululan los diferentes personajes salidos de su pluma. Blanco Asenjo lo calificará de “composición fantástica”:

En realidad no puede incluirse este lienzo en el número de los cuadros históricos, aunque las figuras en él agrupadas visten trajes de hace dos siglos, pero por esta razón no debe ser considerado tampoco como un cuadro de costumbres. Es una composición fantástica<sup>75</sup>.

La primera intención del autor debió de ser una composición alegórica, en la que figurasen los personajes más representativos de la obra cervantina en torno a su autor, pero la plasmación final más parece una escena del *Quijote*, o un cuadro de costumbres manchegas, que una alegoría. Es en todo caso una alegoría muy particular que puede interpretarse, tanto como una ensoñación de Cervantes -Cervantes imagina mientras escribe los personajes que pueblan el patio-, o como una interpretación del acto de crear -el cuadro de Lizcano parece situarnos en un momento histórico previo a la creación literaria, aquél en que Cervantes toma de la realidad los personajes que, posteriormente, llevará a sus libros-. Esta última interpretación supone dotar de historicidad, de realidad, a los personajes cervantinos, convertidos así en personajes reales de un momento histórico concreto, salvados del olvido por el genio de Cervantes que hilaría los distintos episodios hasta componer el *Quijote*. La sensación de realidad, de historicidad, se ve acentuada por la exacta reproducción pictórica del patio de la Posada de la Sangre de Toledo donde tiene lugar la escena, un Cervantes que habría pergeñado personajes y episodios en su deambular por las posadas manchegas.

Es el propio Cervantes quien preside la composición, en primer plano a la izquierda, sentado, escribiendo, tras una mesa cubierta con un rico mantel; a su derecha, sobre una silla,

<sup>69</sup> BALART, F., “Exposición de Bellas Artes”, *Gil Blas*, 7 de febrero de 1867.

<sup>70</sup> Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>71</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de noviembre de 1897. Actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

<sup>72</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 41.

<sup>73</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 473.

<sup>74</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 421.

<sup>75</sup> BLANCO ASENJO, R., “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 470



sus ropas de caballero, sombrero, capa y espada, y, en el suelo, los grillos de su prisión argelina; en frente, en el centro del cuadro, dos personajes que habrían servido a Cervantes de modelo para sus criaturas más inmortales: don Quijote, un pintoresco individuo cubierto con una raída manta, y Sancho, a su lado los pellejos de vino que remiten a uno de los episodios del *Quijote*; también al *Quijote* parecen hacer referencia los libros de caballería esparcidos por el suelo, entre los que se identifica el *Amadís de Gaula*, y la quema de libros de caballería que tiene lugar al fondo del patio. Toda una turba de personajes, de difícil identificación, pulula por el resto del cuadro.

La crítica se mostró, en general, bastante benévola, aunque la mezcla de realidad y alegoría hizo que fuera bastante comedida. Un buen ejemplo de esta ambigüedad es lo escrito por Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*:

El asunto del cuadro que ahora contemplamos es, puede afirmarse, el resumen de su carácter [se refiere al pintor], de sus aficiones, de su estilo y de su género. Compendia sus ensueños y sus estudios. Bellísima idea es, en efecto, reunir en un solo cuadro, en una sola escena, los personajes ideados por Cervantes, y hacerlos desfilar ante el gran novelista, como desfilaron en su imaginación cuando meditó su obra. Por desgracia, tan magnífica concepción no ha sido realizada por el Sr. Lizcano con la grandiosidad, diversidad y unidad que debiera haberlo sido. Nadie caerá en la cuenta de que se trata de una gran apoteosis, sino que tomará la escena por la reunión casual en el patio de una posada de varios viajeros y huéspedes, mezclados bulliciosos y disparatadamente. Claro es que el Sr. Lizcano se ha propuesto que su cuadro tenga carácter de realidad; pero personajes literarios, famosos en la historia moral del universo, no pueden afectar vulgaridad ni resultar insignificantes... La obra, sin embargo, resulta simpática<sup>76</sup>.

Pero no es la vida de Cervantes el principal foco de atención de los pintores de historia, este lugar está reservado al *Quijote*, que se convierte en uno de los temas más repetidos de toda la pintura decimonónica y en el mito español y españolista por excelencia. Los cuadros sobre Sancho Panza y Don Quijote se suceden, sin contar aquellos otros en que se asocia expresamente a Cervantes con la creación de su obra más emblemática, incluidos en el apartado anterior<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas", *La Ilustración Española y Americana*, 1, 1887, p. 386.

<sup>77</sup> Lógicamente esta presencia del *Quijote* tiene su correlato en las sucesivas reediciones que de la novela se hacen durante el siglo XIX -Fernández Navarrete, 1819; Diego Clemencín, 1833; Ochoa, 1844; Hartzenbusch, 1868...- y con la continua reproducción en las revistas ilustradas de la época de grabados con escenas del *Quijote*. Por lo que se refiere a este último aspecto es de destacar la publicación, a lo largo del año 1879, en *El Mundo Ilustrado*, revista de gran calidad gráfica editada en Barcelona, de una selección de grabados sacados de las diferentes ediciones de la novela cervantina en distintos países europeos -Inglaterra, Holanda, Francia- (*El Mundo Ilustrado*, 2, 1879).

Cronológicamente los primeros cuadros de argumento quijotesco se remontan a 1835, año en que José Ribelles y Helip llevó a la Exposición de la Academia dos lienzos con argumentos sacados del *Quijote*<sup>78</sup>.

Después, ya con la llegada de las Exposiciones Nacionales los cuadros sobre personajes y pasajes del *Quijote* se suceden año tras año: dos en la de 1858<sup>79</sup>, tres en la de 1860<sup>80</sup>, dos en la de 1862<sup>81</sup>, uno en la de 1864<sup>82</sup>, siete en la de 1866<sup>83</sup>, uno en la de 1871<sup>84</sup>, tres en la de

<sup>78</sup> Se trata de *Don Quijote en el acto de ser armado caballero*, y *Manteamiento de Sancho*.

<sup>79</sup> *Sancho Panza revelando a la Princesa el secreto del encanto de Dulcinea* de Víctor Manzano y Mejorada y *El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Mercadé y Fábregas (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858).

<sup>80</sup> *Don Quijote mirando el manteamiento de Sancho* de Ventura Miera, *Como D. Quijote se hizo armar caballero por el ventero* de Miguel María Ocal, y *El Quijote preguntando a la cabeza encantada si fue verdad o sueño lo de la cueva de Montesinos*, también de Ocal (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

<sup>81</sup> *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Manuel Rodríguez de Guzmán y *Entierro del pastor Grisóstomo* de Manuel García Hispaleta (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862).

<sup>82</sup> *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864).

<sup>83</sup> *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Eguisquiza, *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos, *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán, *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de José María López Pascual, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros* de Antonio Pérez Rubio, *Entierro del pastor Grisóstomo* del mismo Pérez Rubio, y *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* también de Pérez Rubio. (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

<sup>84</sup> *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert Pérez (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871).

1876<sup>85</sup>, dos en la de 1878<sup>86</sup>, seis en la de 1881<sup>87</sup>, dos en la de 1884<sup>88</sup>, cinco en la de 1887<sup>89</sup>, cuatro en la de 1892<sup>90</sup> y uno en la de 1895<sup>91</sup>.

De todos ellos sólo *Entierro del pastor Grisóstomo*, *Casamiento de Quiteria y Basilio* y *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras*, los tres de García Hispaleto; *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Egusquiza; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán; *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros*, *Entierro del pastor Grisóstomo*, *Don Quijote en el carro saliendo de la venta*, *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, *Las vindicaciones de la pastora Marcela* y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, estos seis de Pérez Rubio; *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert; *Una aventura del Quijote* y *El encuentro del rucio*, ambos de José Moreno Carbonero; *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de González Bolívar; y *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra merecen un poco más de atención ya que el resto pasaron completamente desapercibidos.

---

<sup>85</sup> "Y vieron un molino de viento que en aquel campo había" de Luis Muriel y López, *Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Ínsula Barataria* de Antonio Pérez Rubio y *Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes* también de Pérez Rubio (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876).

<sup>86</sup> *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Arturo Montero Calvo<sup>86</sup> y *Una aventura del Quijote* de José Moreno Carbonero (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878).

<sup>87</sup> *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de José Alarcón Suárez, *Casamiento de Quiteria y Basilio* de Manuel García Hispaleto, *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de Pedro González Bolívar, *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes* de Antonio Pérez Rubio, *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, también de Pérez Rubio y *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881).

<sup>88</sup> *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Manuel Suárez Espada y *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de Manuel García Hispaleto (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

<sup>89</sup> *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria, *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra, *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia, *El mensaje de Sancho a su mujer* de José Haza y Astier y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Antonio Pérez Rubio (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>90</sup> *La aventura de los mercaderes* y *Escena del Quijote*, ambos de José Moreno Carbonero, *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque y *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).

<sup>91</sup> *El encuentro del rucio* de Moreno Carbonero (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

El *Entierro del pastor Grisóstomo* de García Hispaleto, que tuvo un cierto éxito - medalla de tercera clase en la Nacional de 1862<sup>92</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>93</sup>-, representa a Grisóstomo, en el centro de la composición, yaciendo sobre unas parihuelas y cubierto de flores, rodeado de amigos y pastores; en el extremo derecho, Don Quijote, a caballo, embrazando sus armas, y Sancho a pie; al fondo, en una abertura entre las peñas y en alto, Marcela en actitud de ir a pronunciar su alambicado discurso. El cuadro es una mera ilustración de un pasaje del capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*, reproducido por el *Catálogo*:

Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión (que tal parecía ella) que improvisadamente se le presentó a los ojos, y fue por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura<sup>94</sup>.

Paralelo éxito tuvo éste mismo autor con el segundo cuadro sobre tema quijotesco que llevó a una Nacional. Su *Casamiento de Quiteria y Basilio*, que obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>95</sup> y fue adquirido ese mismo año por el Estado<sup>96</sup>, representa la escena del matrimonio, casi *in articulo mortis*, entre Basilio y Quiteria, tras una estratagema de aquél que evita, en el último momento, la boda de ésta con el rico Camacho. Es un cuadro bastante extraño ya que, además de la escena principal, la del matrimonio, con el falso agonizante recostado contra Don Quijote dando la mano a la novia mientras el sacerdote bendice la unión, se incluyen, casi a modo de viñetas, otros episodios relacionados con la historia y narrados en páginas anteriores por Cervantes, que ayudan a una más cabal comprensión del argumento principal.

El tercer cuadro inspirado en *El Quijote* que Manuel García Hispaleto lleva a una Nacional es *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras*, adquirido por el Estado en 1884<sup>97</sup>, que ilustra un pasaje del capítulo XXXVII de la primera parte del *Quijote*: áquel en que el héroe cervantino defiende la superioridad de las Armas sobre las Letras.

<sup>92</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862. Premiado en el apartado de cuadros de costumbres.

<sup>93</sup> En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877. Depositado en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Villafranca de los Barros por O.M. de 5 de enero de 1933. Actualmente en la Diputación Provincial de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

<sup>94</sup> *Catálogo...1862*. Madrid, 1862.

<sup>95</sup> Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>96</sup> En 3.000 pts., R.O. de 20 de diciembre de 1881. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública por R.O. de 22 de octubre de 1921. Depositado en el I.B. Cervantes el 22 de octubre de 1921. Depositado en la Casa de Cervantes de Alcalá de Henares, donde actualmente se encuentra, por O.M. de 21 de mayo de 1992.

<sup>97</sup> En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 20 de octubre de 1884. Había sido propuesto también para condecoración por el jurado pero finalmente no le fue concedida.

La composición gira en torno a la figura de Don Quijote, de pie y con armadura, que destaca sobre los demás comensales, todos sentados a la mesa de Juan Palomeque, salvo Sancho, que, en una posición secundaria, detrás de su amo, escucha con aire satisfecho lo que éste dice. Resulta tentador ver en esta imagen de Don Quijote, dominado desde la altura de sus ideales, a cuyo servicio se ha consagrado, todo el cuadro, una exaltación de las virtudes nobiliarias mantenidas por la ideología romántica, hija, por lo demás de una sociedad burguesa antitética con este tipo de virtudes.

El de Egusquiza fue adquirido por el Estado en 1895<sup>98</sup>.

El de Manuel Ferrán, mal acogido por la crítica, fue acusado, acusación grave en el caso de un cuadro sobre el máximo símbolo de la cultura nacional, de no estar pintado dentro de los cánones de la escuela española, sino de la francesa:

lamentamos que su estilo sea más francés que español<sup>99</sup>;

De los de Pérez Rubio, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros*, que había obtenido una consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>100</sup>, fue adquirido por el Estado en 1867<sup>101</sup>; *Entierro del pastor Grisóstomo* era ya propiedad de la Corona, del infante don Sebastián Gabriel de Borbón, cuando fue expuesto; *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* fue adquirido por el Estado en 1876<sup>102</sup>; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, que representa, en esa peculiar interpretación del estilo de Goya que hace Pérez Rubio -y éste es posiblemente uno de sus cuadros más goyescos- el ataque de don Quijote a una procesión de penitentes a los que confunde con una banda de malhechores, 1882<sup>103</sup>; *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, en 1885<sup>104</sup>, y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, también adquirido por el Estado<sup>105</sup>,

<sup>98</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1895. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente desaparecido.

<sup>99</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

<sup>100</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>101</sup> En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Mallorca por R.O. de 5 de enero de 1887.

<sup>102</sup> En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>103</sup> En 1.500 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 12 de mayo de 1903. Depositado en la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 18 de agosto de 1913. Depositado en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde actualmente se encuentra, por O.M. de 21 de junio de 1971.

<sup>104</sup> 1.250 pts., R.O. de 20 de junio de 1885. Actualmente desaparecido.

<sup>105</sup> En 750 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Mallorca por O.M. de 28 de febrero de 1942. Actualmente en el gobierno militar de Baleares, depósito del Museo del Prado.

representa, en el característico estilo abocetado de su autor, el episodio del capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*, aquél en el que, bajo el engaño, urdido por el cura y el barbero, de hacerle creerse embrujado, Don Quijote es enjaulado y sacado de la venta camino de su casa. Como en la mayoría de los cuadros de Pérez Rubio, la numerosa comitiva aparece completamente desdibujada, pudiendo apenas distinguirse, aparte del propio caballero, en una jaula puesta sobre un carro del que tiran una pareja de bueyes, al cura, con sombrero de teja y hábito negro, detrás del carro, y a Dorotea y Luscinda despidiéndose de Don Quijote.

El de Gisbert, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>106</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>107</sup>.

*Una aventura del Quijote* de Moreno Carbonero, premiado con medalla de segunda clase<sup>108</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>109</sup>, mereció una prolija descripción del crítico Rouget, muy representativa de la forma en que los críticos "hacían ver" a los lectores los cuadros no reproducidos en grabado:

D. Quijote a la izquierda, en un término algo lejano; más allá Sancho remolcando su jumento y dando voces a su amo; a la derecha, junto al marco, y en la parte más elevada de la desigualdad del terreno, la carreta, de la cual baja la reina ayudada por otro personaje, mientras los demás forman el ala defensiva y ofensiva de que habla Cervantes<sup>110</sup>.

El otro cuadro de Moreno Carbonero, *El encuentro del rucio*, que fue reproducido en fotografía por la revista *Blanco y Negro* en 1895<sup>111</sup>, se inscribe dentro de este tipo de cuadros de escenas de género para las que los pintores de finales de siglo encontraron en *El Quijote* un auténtico filón. Para éste en concreto, Moreno Carbonero se inspiró en un pasaje del capítulo XXX de la primera parte del *Quijote*, aquél en que Sancho Panza recupera su burro, que le había sido robado, lo que le permite componer una amable escena de tipo rústico, de figuras muy pequeñas y colorido amable, con un claro carácter decorativo.

El de Enrique Recio Gil, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881<sup>112</sup>, compra por el Estado en 1887<sup>113</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>114</sup> y

<sup>106</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 585.

<sup>107</sup> *La Hormiga de Oro*, 1893, p. 455.

<sup>108</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>109</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 308.

<sup>110</sup> ROUGET, E., "La exposición general de Bellas Artes. Apuntes críticos", *Revista Contemporánea*, I, 1878, p. 231.

<sup>111</sup> *Blanco y Negro*, V, 1895, p. 127.

<sup>112</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>113</sup> En 2.000 pts., R.O. de 3 de enero de 1887. Depositado en la Diputación de Caecres, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de febrero de 1887.

<sup>114</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 156.

*La Ilustración de España*<sup>115</sup>, representa la ceremonia del lavado de manos del caballero, tal como es descrita en el capítulo XXXI de la Segunda parte del *Quijote*, cuyo texto se recoge en el *Catálogo de la Exposición*<sup>116</sup>; escena que es reproducida hasta en sus menores detalles, reflejando perfectamente su tono jocoso y burlesco, muy a tono con un cuadro de formato “poussinesco” dirigido a un público privado.

El del cántabro Pedro González Bolívar, también medalla de tercera clase en esta Nacional de 1881<sup>117</sup> y también adquirido por el Estado, aunque en este caso unos años antes, en 1882<sup>118</sup>, que ilustra un pasaje del capítulo XXIX de la primera parte del *Quijote*, del que el *Catálogo* reproduce un pequeño fragmento<sup>119</sup>, representa el momento en que Dorotea, arrodillada en el centro del cuadro, en complicidad con el cura y el barbero, intenta engañar a Don Quijote, de pie a la derecha, para hacer que vuelva a su casa; Sancho, hablando al oído de su amo, y el barbero, arrodillado detrás de Dorotea, que a duras penas consigue sujetarse la barba postiza y disimular la risa, completan la composición.

El de Lino Casimiro Iborra, *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue bien acogido por la crítica, que vio en él, gran elogio, un ejemplo de escuela española:

La figura de Sancho es de las representaciones mejores que hemos visto de la antigua escuela española de pintura, de la que tiene su obra todos los rasgos característicos: fondo oscuro, segundos términos llenos de penumbra, amor al claro-oscuro y a los tonos parduscos y de la sierra quemada, primeros términos con destellos de luz y de color de hermoso efecto, etc.<sup>120</sup>

A éstos habría que añadir otros dos cuadros más, no presentes en ninguna nacional pero adquiridos ambos por el Estado.: *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)* de José Sánchez Pescador<sup>121</sup>, que sigue el esquema compositivo de ilustración literal de un pasaje del *Quijote* habitual en este

<sup>115</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 13.

<sup>116</sup> “Vistióse D. Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron; y con este adorno salió a la gran sala, a donde halló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos, lo cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias” (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

<sup>117</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>118</sup> En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de noviembre de 1896. Depositado en la Diputación Provincial de Alicante, donde sigue actualmente, por O.M. de 12 de enero de 1932.

<sup>119</sup> “De aquí no me levantaré, ó valeroso y esforzado caballero, fasta que la vuestra bondad y cortesía, me otorguen un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto” (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

<sup>120</sup> “El Arte en la Exposición”, *El Imparcial*, 4 de junio de 1887.

<sup>121</sup> En 2.450 pts., R.O. de 2 de diciembre de 1882 para el Museo del Prado. Depositado en el Instituto Maestro Juan de Ávila por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

tipo de cuadros; y *Una escena del Quijote* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña<sup>122</sup>. Éste ilustra un pasaje del capítulo I de la segunda parte del *Quijote*, aquél en que el cura y el barbero intentan comprobar si el convaleciente hidalgo ha remitido ya de su locura. El cuadro representa, en el interior de una estancia cuidadosamente ambientada a la castellana -y aquí cabría un amplio análisis de cómo se configura, especialmente a lo largo del siglo XIX, un supuesto estilo "castellano" (sillones fraílunos, puertas de cuarterones...) que, si por un lado culmina en el estilo "parador", por otro acaba cristalizando en una imagen del "ser" castellano austero y esencialista, que llegaría a su culmen con la generación del 98- el momento en que Don Quijote, irguiéndose en la cama con gesto declamatorio, plantea su solución a un supuesto ataque de los turcos:

¿hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniere sino media docena, tal podría venir entre ellos que solo bastase a destruir toda la potestad del turco?<sup>123</sup>.

Declaración ante la que el cura muestra su desesperación extendiendo los brazos hacia atrás, mientras la sobrina, al fondo junto a una ventana, junta las manos como invocando ayuda.

Otras obras de Cervantes servirán también de fuente de inspiración a los pintores de historia, aunque en mucha menor medida. Las aventuras y desventuras de Rinconete y Cortadillo inspirarán también varios cuadros<sup>124</sup>, de los que únicamente los de Arturo Montero, Rodríguez de Guzmán y Giménez Martín, los tres con el mismo título de *Rinconete y Cortadillo* tuvieron algún éxito.

En el del primero, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881<sup>125</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>126</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* en 1890<sup>127</sup>, figura el momento de la presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio, tal como es descrito en un párrafo de la novela, incluido en el *Catálogo* de la exposición.:

<sup>122</sup> Adquirido por el Estado en 2.450 pts., R.O. de 22 de abril de 1880. Depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela por R.O. de 19 de julio de 1886. Depositado en el Museo de Badajoz, donde sigue actualmente, por O. M. de 26 de febrero de 1932

<sup>123</sup> Capítulo I, parte segunda.

<sup>124</sup> *Rinconete y Cortadillo* de Rodríguez de Guzmán, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *La presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio* de Juan Giménez Martín, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); *Rinconete y Cortadillo* de Arturo Montero y Calvo, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); y *Rinconete y Cortadillo* de Fernando Tirado, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

<sup>125</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>126</sup> En 2.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en el Instituto General y Técnico de Canarias "Cabrera Pinto" de La Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

<sup>127</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 323.



Éstos son los dos buenos mancebos que a vuestra merced dije, mi señor Monipodio: vuestra merced los dexamine y verá cómo son dignos de entrar en vuestra congregación<sup>128</sup>.

La escena está resuelta al modo de un cuadro de costumbres, con una representación de las diferentes artes del hampa sevillana, destacando la figura de Monipodio, plantado en el centro de la composición, tal como es descrito por Cervantes, hasta en sus menores detalles,:

de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso (...). Trafa cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados: cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los del hampa, campanudo y de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pechos a do colgaba una espada ancha y corta.

Podría pasar por una descripción de la figura del cuadro de Montero y Calvo. Menos real es la ambientación arquitectónica, una reproducción, tal como ya vio Brasas Egido<sup>129</sup>, de la Posada de la Sangre de Toledo. Reproducción que sirve para dar realidad histórica al cuadro.

El de Rodríguez de Guzmán, *Rinconete y Cortadillo*, mención de primera medalla en la Nacional de 1858<sup>130</sup> y adquirido por el Estado en 1859<sup>131</sup>, ilustra un pasaje posterior de la novela cervantina, también reproducido en el *Catálogo*:

Después de haber sido admitidos como cofrades en la Hermandad del Sr. Monipodio, y luego que almorzaron todos, rompió Monipodio un plato é hizo de él unas tejoletas, que colocadas entre sus dedos acompañó a su copla y en el baile a la Escalanta, que se había quitado un chapín que en forma de pandereeta golpeaba: la Gananciosa en tanto les hacía el son en las seguidillas con una escoba<sup>132</sup>.

Cada uno de estos detalles es cuidadosamente reproducido por Rodríguez de Guzmán en un cuadro de tipo costumbrista -muy entroncado con la pintura romántica andaluza de género, pintoresca y festiva-, cuyas características amables se ponen todavía más de manifiesto si se compara con la mayor sequedad del cuadro anterior.

El de Giménez Martín fue premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1860<sup>133</sup>.

Otra historia de las *Novelas Ejemplares* inspirará *Una escena de La tía fingida* de Suárez Jlanos, medalla de tercera clase en la Nacional de 1860<sup>134</sup> y compra por la Corona<sup>135</sup>.

<sup>128</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>129</sup> BRASAS EGIDO, J.C., *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 51.

<sup>130</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>131</sup> En 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación Provincial de Cáceres por R.O. de 3 de febrero de 1887. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 7 de junio de 1992.

<sup>132</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>133</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>134</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

Representa la primera escena de la novela del mismo título y tuvo una buena acogida por parte de la crítica:

el pintor ha sabido con la maestría que le distingue, interpretar la intención del autor, y nos presenta tipos que no rechazara el manco de Lepanto<sup>136</sup>.

Aunque en menor medida, también otros escritores de la época de los Austrias se incorporan a este panteón imaginario de la cultura española. Es el caso de Quevedo, un autor de cuya popularidad en el siglo XIX da idea su frecuente presencia en la prensa<sup>137</sup> y literatura de la época<sup>138</sup>, convertido un poco en símbolo de todo un periodo histórico. En pintura había sido ya uno de los personajes elegidos por Juan Antonio de Ribera para su *Parnaso de los grandes hombres de España* del Pardo. Posteriormente será su azarosa vida, y no su obra, la que va a inspirar la mayoría de los cuadros de historia sobre él. Su vida como ejemplo y quintaesencia de una cierta forma de ser español.

Aparece por primera vez en las Exposiciones Nacionales en la de 1858 con dos cuadros: *Quevedo leyendo una de sus poesías ante los principales personajes de la Corte de Felipe IV* de Rafael García Hyspaleta<sup>139</sup> y *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans Cabot<sup>140</sup>

Desarrolla el primero un asunto meramente anecdótico:

colocado el escritor satírico y profundo filósofo en el centro del lienzo, rodeándole damas y caballeros, sentadas aquéllas y de pie éstos, escuchándole con la mayor atención, y señalada complacencia<sup>141</sup>,

pero que, por extraño que pueda parecer, fue considerado por Galofre como digno de un cuadro de historia:

Considerando bajo este punto de vista [se refiere a la identificación entre cuadros útiles y cuadros buenos] los pocos cuadros históricos de la exposición, deben clasificarse de buenos, y por consiguiente útiles los asuntos elegidos (...) Hyspaleta, gran esperanza del arte en su bellissimo cuanto sumamente español cuadro de Quevedo<sup>142</sup>.

<sup>135</sup> Infante Sebastián Gabriel de Borbón.

<sup>136</sup> BASTÚS, F. "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, p. 26.

<sup>137</sup> "Quevedo", *Semanario Pintoresco Español*, 52, 1842 pp. 413-416, por poner un ejemplo. Esta misma revista publicará un grabado a toda página sobre el autor del *Buscón*, "Grabado de Quevedo inspirado por una musa" (*Semanario Pintoresco Español*, 21, 1840, p. 163).

<sup>138</sup> *Don Francisco de Quevedo* de Eulogio Florentino, obra de teatro estrenada en 1848; *Quevedo. Novela histórica* de Orellana, publicada en Barcelona en 1857;...

<sup>139</sup> *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, 1, 1856, p. 554.

<sup>142</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

Bien es cierto que, a pesar de esta favorable apreciación crítica, el cuadro no obtuvo ninguno de los galardones a los que aspiraba toda pintura de historia: medalla o compra por el Estado, o ambas cosas a la vez. Aunque tampoco se debe olvidar el hecho de que fue presentado como obra póstuma e inacabada de un jovencísimo Hispaleta, muerto, al decir un crítico,

al haberlo retirado su pensión el marqués de Salamanca, no se sabe si de hambre o de miedo a pasarla<sup>143</sup>.

El segundo, que, por el contrario, sí gozó de todos los beneplácitos a los que podía aspirar un cuadro de historia, medalla de segunda clase<sup>144</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>145</sup>, se inspira en uno de los seis discursos que componen los *Sueños de Quevedo*, el titulado primeramente *Sueño del Infierno* y conocido más tarde como *Las Zahúrdas de Plutón*, y al que Sans Cabot sigue en sus menores detalles. Representa a Lutero, en una lóbrega mazmorra y amarrado con argollas a la pared, atormentado por varias mujeres semidesnudas que se mueven en torno a él con gestos voluptuosos y lúbricos; Quevedo, con su característica fisonomía y la cruz de Santiago en el pecho, observa la escena, desde la derecha del cuadro, con gesto impasible, como de entomólogo; a su derecha el diablo parece decirle algo al oído. Cuadro de difícil delimitación temática ya que no es tanto un recuerdo de la figura de Quevedo, aquí mero espectador, como un afianzamiento de esa imagen negativa del protestantismo, el viejo estereotipo católico de un Lutero torturado por su concupiscencia como origen de su desviación del recto camino de la fe. Un Lutero atormentado por sus vicios, encarnados por tres figuras femeninas, semidesnudas y en actitudes lascivas, que se mueven en torno a él.

En la Nacional de 1860 pudo verse el *Quevedo de sobremesa* de Paulino de la Linde, un asunto completamente anecdótico<sup>146</sup>.

Serán otros hechos de mayor importancia simbólica los preferidos por los pintores. Es el caso de su prisión en San Marcos, con el posible matiz de denuncia de la arbitrariedad real, más sangrante en este caso por ejercerse contra una de las glorias nacionales, como era el caso de Quevedo, elegido por Mariano de la Roca y Delgado para su *Don Francisco de Quevedo en San Marcos de León*, expuesto en esta misma Nacional de 1860<sup>147</sup>; o de su participación en intrigas palaciegas, que inspirará el *Intriga contra Quevedo en los*

---

<sup>143</sup> El DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 2 de junio de 1856.

<sup>144</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>145</sup> En 12.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 10 de abril de 1886.

<sup>146</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

*jardines del Buen Retiro*, expuesto por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1876<sup>148</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>149</sup>. Éste, como la mayoría de los de Pérez Rubio, más un cuadro de costumbres que de historia.

De entre sus obras literarias será *Vida del Buscón llamado Pablos* la que gozará de las preferencias de los pintores de historia, afianzando la imagen de autor de novelas picarescas y, a la vez, de la picaresca como elemento característico de lo español. Juan García Martínez expone en la Nacional de 1876 *La vida del Gran Tacaño*<sup>150</sup>; y José Gallegos *El loco de los ángeles*, también inspirada en el *Buscón*, en la de 1881, éste premiado con medalla de tercera clase<sup>151</sup>.

Lope de Vega, que aparece ya en el *Parnaso de los grandes hombres de España* de Ribera en el Pardo, aunque en un lugar secundario, detrás de fray Luis de León y Cervantes, será también uno de los escritores más representados, compartiendo con Cervantes puesto en el techo del hemiciclo de las Cortes y en la entrada de la Biblioteca Nacional. Presencia en la que debió de influir tanto lo pintoresco de su vida como la alta estima otorgada por el siglo XIX a su obra literaria, que le aupó, en la visión decimonónica, al puesto de uno de los mayores escritores españoles de todos los tiempos. Su vida había merecido ya la atención de los escritores desde muy pronto: Gil de Zárate le dedica una de sus "Biografías Españolas", sección fija del *Semanario Pintoresco*, en fecha tan temprana como 1839<sup>152</sup>.

En pintura, a diferencia de otros autores del barroco, ninguna de sus obras servirá de inspiración para un cuadro, sin no que es su propia vida la que atraerá la atención de los pintores. Iconográficamente, Lope no es el autor de ninguna obra literaria concreta, es su vida, novelesca en extremo, la que se convierte en literatura.

Ignacio Suárez Llanos recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1862 con un cuadro titulado *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*<sup>153</sup> -adquirido por el Estado<sup>154</sup> y reproducido en grabado por *El Museo*

<sup>148</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>149</sup> En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en Instituto General Técnico de Logroño por R.O. de 18 de diciembre de 1908. Actualmente en el Museo de la Rioja, Logroño, depósito del Museo del Prado.

<sup>150</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>151</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>152</sup> GIL Y ZÁRATE, A., "Biografía Española. Lope de Vega", *Semanario Pintoresco Español*, 3, 1839, pp. 17-20.

<sup>153</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>154</sup> En 24.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. En 1927 pasó al Museo Municipal de Madrid, donde sigue en la actualidad.

*Universal*<sup>155</sup>, *La Ilustración de España*<sup>156</sup> y *Blanco y Negro*<sup>157</sup>, un buen ejemplo de cómo la imagen bohemia y atrabiliaria de Lope se prolongaba hasta su mismo entierro. Representa el momento en que el féretro de Lope, acompañado de un numeroso cortejo, pasa ante el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid donde profesaba su hija Marcela, fruto de los amores del poeta con María de Luján, que se asoma a la verja, mostrando su desesperación ante la vista del cadáver de su padre. Aparecen aquí todos los elementos que configuran la imagen de Lope en la historia de la literatura española: su popularidad, de la que es prueba el numeroso cortejo, su complicada vida amorosa.... A pesar del éxito el cuadro no fue considerado por el jurado digno de figurar en el palmarés de los cuadros de historia, creando una categoría específica para él, la del género histórico<sup>158</sup>. Fue, sin embargo, bien acogido por la crítica, que tampoco tenía muy claro en qué género ubicarlo.:

Resumiendo: el cuadro del Sr. Suárez Llanos, ya se le considere como histórico, ya se le llame de género, es uno de los mejores del actual concurso<sup>159</sup>.

Antonio Pérez Rubio lleva a la Nacional de 1871 un cuadro también de tema anecdótico, *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viatico*<sup>160</sup>.

En la Nacional de 1884 se expusieron dos cuadros sobre Lope de Vega<sup>161</sup>, de los que únicamente el de Uría, *Lope de Vega en el cementerio*, basado en la obra de Narciso Serra *El loco de la buhardilla*<sup>162</sup>, y a pesar de su carácter anodino, más un cuadro de costumbres, de escena en el cementerio, que un cuadro histórico, tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>163</sup> y compra por el Estado<sup>164</sup>.

En dos ocasiones estará presente la novela de *El Lazarillo de Tormes*, que, al margen de su importancia literaria, servía para afirmar la tradición picaresca de la nación española, uno de

<sup>155</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 20.

<sup>156</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

<sup>157</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 245.

<sup>158</sup> Años más tarde, cuando ya la rígida división en géneros comenzaba a ser puesta en entredicho, Araujo y Sánchez recordará la anécdota de forma crítica: "Suárez Llanos por su *Entierro de Lope de Vega*, obra que demostró lo absurdo de dividir los premios en géneros y asignar a estos categorías. El Jurado no supo cómo clasificar este cuadro, y creó un género intermedio entre la pintura religiosa y de historia, que suponía la primera categoría, y los asuntos de costumbres que pertenecían a la segunda, creando un premio especial para lo que denominó género histórico"(ARAUJO Y SANCHEZ, C., "Palmaroli y su tiempo", *La España Moderna*, noviembre, 1887, p. 86).

<sup>159</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de octubre de 1862.

<sup>160</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>161</sup> *Últimos momentos de Lope de Vega* de Enrique Recio y *Lope de Vega en el cementerio* de José Uría y Uría (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>164</sup> En 2.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

los tópicos "españolistas" de mayor calado y larga pervivencia. La primera en la 1858 en la que Suárez Llanos obtuvo medalla de tercera clase con *El Lazarillo de Tormes*<sup>165</sup>. La segunda en 1887, en cuya Nacional pudo verse *El Lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría y Pizarro<sup>166</sup>. Éste último, que tuvo también un cierto reconocimiento público -fue adquirido por el Estado<sup>167</sup>-, representa uno de los pasajes más conocidos de la novela, reproducido en el *Catálogo de la exposición*<sup>168</sup>, aquél en que el Lazarrillo, ayudándose de una paja, roba el vino a su amo. Al margen de la iconografía, que se limita a ilustrar el pasaje transcrito por el *Catálogo*, es de destacar el tratamiento pictórico, una extraña amalgama de la pintura de tipo social, que comienza a proliferar a finales de siglo, y de influencias barrocas.

Otros autores tienen una aparición mucho más episódica. Es el caso de Calderón de la Barca, quien, a pesar de que había figurado ya en el *Parnaso de los grandes hombres de España*, pintado por Ribera en el Palacio del Pardo, de ser, junto con Cervantes, uno de los escritores en los que Castelar cifra la esencia de los españoles en uno de sus discursos:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón<sup>169</sup>,

y de merecer, con motivo de la celebración del segundo centenario de su muerte en 1881 un apoteósico homenaje nacional, lo que nos da una prueba de su importancia en el imaginario español, únicamente fue tomado como tema de un cuadro de historia en dos ocasiones, y, además, sin ningún éxito<sup>170</sup>.

Peor suerte tendrán todavía otros escritores del siglo de Oro, presentes en la pintura de historia en una sola ocasión y con la misma falta de éxito. Es el caso de San Juan de la Cruz<sup>171</sup> y de Tirso de Molina<sup>172</sup>.

<sup>165</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>166</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>167</sup> En 750 pts., R.O. de 1 de octubre de 1887. Depositado en el Instituto de Almería por R.O. de 12 de diciembre de 1887. Actualmente en el Museo de Almería, depósito del Museo del Prado.

<sup>168</sup> "Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta, y por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido, mas no había piedra imán que trajese a sí el hierro como yo el vino con una paja larga de centeno, que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches" (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>169</sup> Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40.

<sup>170</sup> *La hija del aire* de Puebla, Nacional de 1881 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), y *Calderón* de Carlos López, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>171</sup> *Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid* de Carlos Giner, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864).

<sup>172</sup> *Fray Gabriel Téllez* de Juan Vancells, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

Habría que incluir también en este mismo grupo a Fray Luis de Granada, Vives, P. Mariana, Saavedra Fajardo y Francisco de Salinas, que, aunque no llegaron a figurar en ningún cuadro de historia, sí lo hacen en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso. El primero entre las doce medallas que simbolizan las virtudes de los españoles; los cuatro últimos entre las figuras, que en representación de las ciencias, las artes y las letras, rodean el trono de Isabel II en el centro de la composición.

Entre los pintores, es Velázquez el que se convierte, sin ningún posible rival, en el más genuino representante de la escuela española. Sólo Goya parece en algún momento poder disputarle este puesto de honor, posiblemente gracias al prestigio del aragonés en el mundo artístico europeo, pero los críticos insistirán, una y otra vez, en la enorme distancia entre la pintura del uno y del otro, por supuesto siempre a favor de la de Velázquez:

Goya con menos nombre [acaba de hacer un elogio de la revolución llevada a cabo por David en Francia], con menos elementos, pero con un genio extraordinario, aun cuando se vio rodeado de pintores de la *manera*, se separó mucho de ella inspirado por la brillante luz de los buenos cuadros que existían en España; pero tratando de imitar a Velázquez (sin pensar que este no se había formado por una especial imitación sino por un acertado estudio), no pudo llegar a la altura del gran pintor de Cámara de Felipe IV<sup>173</sup>.

Hoy se dice "Velázquez y Goya" y hasta "Goya y Velázquez" (...). Esta aglutinación de nombres me parece, sin embargo, un absurdo garrafal y hasta una grave irreverencia. Velázquez es el primer pintor naturalista del mundo (...). Velázquez, pues, ocupa una cumbre del arte, frente a frente de Rafael, aunque en región menos elevada. Desde ella puede ancar a tu por tu con todos los grandes maestros del mundo. El caso de Goya es muy distinto. Goya fue un gran pintor genial que, lleno de fogosa inquietud, nunca tuvo paciencia para perfeccionar su defectuosa educación artística. En pintura era lo que en política su tocayo Francisco Pizarro; ambos conquistaban imperios sin saber leer y escribir, y ambos deslucían luego sus conquistas con actos de salvaje arbitrariedad.

Velázquez sabe siempre lo que quiere hacer y lo hace como quiere; Goya suele ir, como el fraile del cuento, "a lo que salga". Velázquez tiene siempre la despensa provista de manjares exquisitos (...). Goya encierra cada día en una tinaja noventa y nueve culebras y una anguila. A la hora de guisar mete la mano en el depósito a riesgo y ventura. Si sale la anguila, *gran gaudeamus* tenemos; si no, habremos de contentarnos con el caldo, siempre sabroso, aunque nunca tan sano ni nutritivo como el de Velázquez<sup>174</sup>.

Esta superioridad de Velázquez, en la visión decimonónica, parte de un *a priori*: la consideración del realismo como una característica inherente al alma española, una marca distintiva del carácter nacional; la genialidad de Velázquez habría consistido en llevar este naturalismo a sus más sublimes cotas, lo que le convertía en una especie de símbolo del ser nacional.

<sup>173</sup> CANETE, M., "Crítica artística. Exposición pública del Liceo", *Revista de Europa*, I, 1846, p. 364.

<sup>174</sup> BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, s.a., pp. 9-10.

La presencia de Velázquez es bastante frecuente en la prensa del XIX<sup>175</sup>, que resalta siempre el lado más triunfalista y cortesano de su vida, especialmente sus relaciones con Felipe IV, en una imagen muy alejada del estereotipo romántico de artista maldito. Resulta también llamativo el escaso peso de los pintores en la invención de una cultura nacional, máxime en un medio de expresión como era la propia pintura; sin embargo, los datos son inapelables: compárese la omnipresencia de Cervantes con la mucho más modesta de Velázquez, por referirnos a dos figuras de importancia equiparable. Bien es cierto que en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso ambos comparten lugar en el centro de la composición -curiosamente en los frescos de Juan Antonio de Rivera en el Pardo, Velázquez ocupa todavía un lugar secundario con respecto a Juan de Herrera- y que Castelar, en su ya citado discurso, equipara, como esencia de lo español, el binomio Cervantes/Calderón al de Velázquez/Murillo.

Ya en la primera Nacional, la de 1856, figurará un cuadro sobre el novelesco episodio en el que el rey habría pintado, con su propia mano, la cruz de Santiago sobre el pecho de Velázquez en el cuadro de *Las Meninas*. Un especie de leyenda áurea, recogida entre otros por Palomino, que vendría a confirmar, de un lado el carácter sublime de la pintura del sevillano, y de otro el exquisito gusto estético del monarca. Este primer cuadro, *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*, obra de Eusebio Valleperas<sup>176</sup>, pasó bastante desapercibido, aunque para Galofre, además de considerar bueno el asunto, es un

buen lienzo de figuras pequeñas, inspirado del de las Meninas y de muy buenas cualidades de escuela española<sup>177</sup>;

esto último todo un elogio en boca de Galofre.

No fue, de hecho, Galofre el único en hablar de escuela española a propósito de este cuadro, para el crítico de *El Diario Español*

Este último cuadro, a pesar de ser de un discípulo de Mr. Cogniet, tiene cierto sabor a lo que llaman escuela española [en un artículo anterior, publicado en este mismo periódico el día 15 había

<sup>175</sup> "Don Diego de Velázquez", *Semanario Pintoresco Español*, 48, 1837; SERINGAPATAN, "Velázquez", *El Panorama*, I, 1838, pp. 412-414; MADRAZO, P. de, "Velázquez y sus obras", *El Siglo Pintoresco*, 1845, pp. 25-31; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Don Diego Velázquez de Silva", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 220; BONNAT, A., "Doña Juana Pacheco, mujer de Velázquez", *Semanario Pintoresco Español*, 1856, p. 265; LAYARD, "Velázquez", *Revista de España*, 30, 1873, pp. 289 y 243;...

<sup>176</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

<sup>177</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.



explicado que no entendía de que se hablaba cuando se hablaba de escuela española], sin duda por el asunto y los trajes de los personajes<sup>178</sup>.

Cabría preguntarse hasta que punto la supuesta escuela española no se limita, en este caso, al "asunto y los trajes de los personajes".

Benito Mercadé y Fábregas retoma el tema del reconocimiento real con *Velázquez premiado por Felipe IV*, expuesto en la Nacional de 1860<sup>179</sup>, que representa:

el acto de pintar Velázquez su famoso cuadro de las meninas. A la derecha están las pequeñas figuras de las meninas, de los meninos y de las infantas, como en el célebre cuadro. A la izquierda véese al rey que acaba de pintar la cruz de Santiago en el pecho del retrato de Velázquez, el cual se halla en el centro, como protagonista de la composición, absorto de verse tan extraordinariamente honrado<sup>180</sup>.

Antonio Pérez Rubio obtiene en la Nacional de 1862 medalla de tercera clase<sup>181</sup> con un cuadro de, a pesar de no referirse directamente a Velázquez, inequívocas resonancias velazqueñas, *Meninas y pajes de Felipe IV*.

Manuel Garay en la de 1866 mención de medalla de tercera clase<sup>182</sup> con *Presentación de Alonso Cano, hecha por Velázquez, al conde duque de Olivares*<sup>183</sup>.

Las relaciones de Velázquez con otros artistas de la época son también el tema elegido por Antonio Pérez Rubio en *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV*, Nacional de 1876<sup>184</sup>. El mismo Pérez Rubio retoma el motivo del reconocimiento real hacia el pintor con *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)*, basado en la *Biografía de Velázquez* de Palomino<sup>185</sup>, que pudo verse en la Nacional de 1881<sup>186</sup>, y con el que se cierra el ciclo velazqueño.

Murillo es junto con Velázquez, aunque su lugar en el imaginario nacional sea claramente secundario con respecto al pintor de *Las Meninas*<sup>187</sup>, la otra gran figura de la escuela

<sup>178</sup> G.S. "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de junio de 1856.

<sup>179</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>180</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 6 de noviembre de 1860.

<sup>181</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862. Fue premiado en el apartado de cuadros de costumbres.

<sup>182</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>183</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>184</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>185</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Representativo de este carácter secundario es el relativo fracaso con el que se saldó la cabalgata celebrada en Madrid en 1882 para conmemorar el segundo centenario de su muerte. Pues, si bien es cierto que la proliferación de este tipo de espectáculos, de los que hubo una auténtica epidemia en la segunda mitad del siglo, pudo de producir un cierto hartazgo colectivo hacia ellos; no lo es menos que, por poner un ejemplo, la celebrada sólo un año antes con motivo de cumplirse el segundo centenario de la muerte de Pedro Calderón de

española de pintura, una expresión que comienza a generalizarse en el siglo XIX. Es, también junto con Velázquez, uno de los pintores al que Castelar hace referencia en su ya citado discurso:

Yo quiero ser español, y sólo español; (...) quiero teñirme de fantasía en los matices que llevaban disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez<sup>188</sup>.

En la Nacional de 1864 pudieron verse dos cuadros sobre la vida del pintor, uno de Alejandro Ferrant y Fischermans, *Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*<sup>189</sup>, y otro de Víctor Izquierdo, *Murillo pintando la Concepción*<sup>190</sup>. El del primero, inspirado en un suceso anecdótico de la vida del pintor, tuvo su origen en un certamen, en el que se especificaba expresamente el asunto del cuadro, convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1861, certamen en el que el cuadro de Ferrant obtuvo el premio de 10.000 reales<sup>191</sup>; su éxito en esta Nacional de 1864 fue mucho menor, aunque años más tarde sería reproducido en grabado por la revista *Blanco y Negro*<sup>192</sup>, lo que indicaría una cierta pervivencia como imagen histórica. Igual de desapercibido pasó el de Vicente Izquierdo, centrado en la imagen más conocida de Murillo como pintor de Inmaculadas.

Manuel Ussel de Guimbarda expone en la Nacional de 1866 *Murillo en los capuchinos, pintando la virgen de la servilleta*<sup>193</sup>; José Muriel en la de 1878 *Sueño de Bartolomé Esteban Murillo*<sup>194</sup>; e Ignacio León y Escosura en la de 1884 *Murillo en el convento*<sup>195</sup>, un cuadro que parece remitir más al costumbrismo de género sevillano que a la pintura de historia propiamente dicha -el centro compositivo del cuadros son dos mojes, uno tomando chocolate y el otro rapé-.

---

la Barca fue todo un éxito. Para una primera aproximación a este curioso fenómeno de las cabalgatas conmemorativas en la segunda mitad del siglo XIX -merecedoras de un estudio más detenido en el que se analizase en profundidad su carácter de ritual cívico, de rememoración de un pasado compartido y, en definitiva, de factor de cohesión social-, véase GARCÍA FOLGUERA, M., "Centenarios de artistas en el fin de siglo", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 71-83.

<sup>188</sup> Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40.

<sup>189</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> Fue también premiado el cuadro presentado por José Marcelo Contreras, pero éste no llegó a ser expuesto en ninguna Nacional. Para los premios de éste certamen *Academia de Bellas Artes de primera clase de la provincia de Cádiz certamen pictórico año 1862*, Cádiz, 1862, p. 30.

<sup>192</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 207.

<sup>193</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>194</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>195</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

Comun a todos estos cuadros sobre el pintor sevillano es esa imagen de Murillo como pintor exclusivamente religioso.

La aparición de otros artistas plásticos es mucho más episódica. Es el caso de Alonso Berruguete, cuya fama en el siglo XIX fue muy superior a la que tendrá posteriormente<sup>196</sup>, y que había ya figurado en los frescos de Juan Antonio de Ribera para el Palacio del Pardo, a la izquierda de Juan de Herrera. En cuadros de historia propiamente dichos sólo figurará en dos ocasiones: *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso Berruguete* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, Nacional de 1884<sup>197</sup>, aunque no premiado adquirido por el Estado<sup>198</sup>, que nos muestra al cardenal en el estudio del escultor observando un San Sebastián, en el centro de la composición, entre el cardenal, sentado, y Berruguete, de pie; casi un cuadro de genero, en el que no podían faltar los característicos muebles que en la imaginaria decimonónica definían el aire de época de los cuadros sobre los Austrias. Y *Berruguete en su estudio* de Eulogio Varela, Nacional de 1890<sup>199</sup>, con menos éxito que el anterior. O el de Valdés Leal, presente también en dos ocasiones: *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858<sup>200</sup>, previamente había obtenido una medalla de oro en la Exposición de Cádiz de 1854; y *Valdés Leal inspirándose para pintar el cuadro de la Caridad de Sevilla* de José Arpa y Perca, Exposición Internacional de 1892<sup>201</sup>.

Un caso particular en esta reivindicación del periodo de los Austrias como punto clave en la invención de una tradición cultural nacional es el de Miguel Servet, un personaje enormemente conflictivo por su oposición a la ortodoxia católica, en la que la tradición española se quiere inmersa, pero que, sin embargo, y posiblemente por su carácter de liberal *avant la lettre* va a ser reivindicado por la historiografía liberal decimonónica, llegando a figurar, aunque sea una única vez, en la pintura de historia patrocinada por el Estado. En efecto, Julián Tordesillas expone, bien es cierto que sin gran éxito, en la Nacional de 1884, *Miguel Servet descubriendo la circulación de la sangre*<sup>202</sup>.

---

<sup>196</sup> Un síntoma de esta fama es la aparición en la prensa de artículos dedicados a su figura, como, por ejemplo, "Alonso Berruguete", *Semanario Píntoresco Español*, 22, 1842, pp. 169-171. Y que, junto con Velázquez, sean los dos únicos pintores en figurar en el techo del hemiciclo de las Cortes, entre los representantes de las artes, las ciencias y las letras.

<sup>197</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>198</sup> En 2.000 pts., R.O. 12 de mayo de 1886 -en las hojas de inscripción el autor había pedido 4.500-. Depositado en el Palacio del Senado de Madrid, donde sigue actuamente, por R.O. 26 de diciembre de 1907.

<sup>199</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

<sup>200</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>201</sup> *Catálogo...1892*.

<sup>202</sup> *Catálogo...1884*.

Lo mismo que ocurre en los demás aspectos de esta invención de una filiación nacional, en el caso concreto de la cultura, se pasa directamente de los Austrias al siglo XIX. La continuidad histórica se establece tendiendo un puente sobre el abismo del siglo XVIII, que, tanto desde el punto de vista histórico como cultural, aparece como un siglo vacío. La presencia de las grandes figuras de la cultura contemporánea es, en todo caso, mucho menor que las del siglo XVII, ya que éste es visto como una auténtica edad de oro, siglo de oro, de la cultura española, a cuyo lado los contemporáneos hacían un papel más que discreto.

Los grandes autores románticos ocupan, como no podía ser menos, un lugar de honor en esta recreación de la cultura contemporánea, pero siempre de forma colectiva, sin que ninguno de ellos descuella sobre el conjunto. El primer gran cuadro sobre las principales figuras del movimiento romántico es de hecho un cuadro colectivo: *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* de Carlos María Esquivel, llevado a la Exposición de la Academia de 1846 y adquirido por el Estado en 1866<sup>203</sup>. Una especie de quién es quién del romanticismo español, en el que figuran hasta los ya desaparecidos -en este caso en retrato, duque de Rivas y Espronceda-; entre los vivos: Eusebio Asquerino, Bretón de los Herreros, Francisco Javier de Burgos, Campoamor, Manuel Cañete, Conde de Cheste, Manuel Juan Diana, José María Díaz, Carlos Doncel, Agustín Durán, Patricio de la Escosura, Fernández de la Vega, Fernández Guerra, Flores de Lemus, Hartzzenbusch, Nicasio Gallego, Gil de Zárate, Gil y Baus, González de la Pezuela, González Elipe, Duque de Frías, José Güel, Pedro de Madrazo, Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Candido Nocedal, Luis de Olona, Joaquín Francisco Pacheco, Quintana, Amador de los Ríos, Roca de Togores, Rodríguez Rubí, Julián Romea, Ros de Olano, Romero Larrañaga, Gabino Tejado, Valladares y Garriga, Ventura de la Vega, Zorrilla, Cayetano Rosell, Conde de Toreno y el propio Esquivel. Cuadro interesante, además de por su valor como documento histórico, por mostrar de forma palpable la convivencia en la cultura romántica española entre pintores y escritores, entre literatura y pintura. Y también, desde una perspectiva más sociológica, por ser la primera prueba palpable de la aparición de la figura del intelectual como grupo social definido en la nueva sociedad burguesa, se da además la circunstancia, tal como ya resaltó en su día Gaya Nuño<sup>204</sup>, de una cierta precocidad -el conocido *Atelier* de Courbet es de 1855-, aunque con un claro antecedente en *Reunión de artistas en el estudio d'Isabey*<sup>205</sup>, expuesto por el francés Louis-Leopold Boilly en el

<sup>203</sup> R.O de 17 de abril de 1866. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>204</sup> "Es también imprescindible consignar que se trata del primer cuadro con una reunión de intelectuales en el estudio de un artista. Courbet no pintará su célebre *Atelier* hasta 1855" (GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae*, t. XIX, Madrid, 1966, p. 216).

<sup>205</sup> Museo del Louvre, París.

Salón de 1798, en este caso un retrato colectivo del medio artístico del Directorio: compositores, actores, pintores, escultores...

Ya de forma individual, el de más frecuente aparición es el rezagado Gustavo Adolfo Bécquer, algunas de cuyas leyendas serán llevadas al lienzo en varias ocasiones<sup>206</sup>, aunque sólo uno, el de Cayetano Vallcorba Mexía, llegará a gozar de algún reconocimiento -fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* en 1887<sup>207</sup> y por *La Ilustración Ibérica* en 1895<sup>208</sup>-. A estos cuadros inspirados en *Las Leyendas* hay que añadir uno sobre la estancia del poeta en el monasterio de Veruela<sup>209</sup> y otro inspirado en las *Rimas*<sup>210</sup>. Este último, que tuvo un cierto éxito -fue adquirido por el Estado<sup>211</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>212</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>213</sup>- a pesar de su explícita referencia a Bécquer, se limita a la representación de un cementerio vacío con una tumba reciente en primer término.

Tras él Zorrilla, cuyas obras inspirarán cuatro cuadros de historia, entre ellos<sup>214</sup> el interesante *A buen juez mejor testigo* de Luis Méndez Pidal, basado en la obra homónima del poeta castellano, a cuyo texto se aliene de forma estricta el argumento del cuadro:

representa la escena tal y como la pinta el poeta en los siguientes versos:

Está el Cristo de la Vega  
la cruz en tierra posada (...).  
Hacia la severa imagen  
un notario se adelanta,  
de modo que con el rostro  
al pecho santo llegaba.  
De un lado tiene a Martínez,  
al otro lado a Inés de Vargas;  
detrás el gobernador  
con sus jueces y sus guardias.

<sup>206</sup> *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista* de Leoncio Bory, *Maese Pérez el organista* de Cayetano Vallcorba Mexía, expuestos ambos en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887) y *El Miserere de la Montaña* de Isabel Baquero Rosado, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

<sup>207</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 489.

<sup>208</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 485.

<sup>209</sup> *Gustavo Adolfo Bécquer en Veruela* de Baltasar González y Ferrándiz, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

<sup>210</sup> *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* (Bécquer) de Modesto Urgell, Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878).

<sup>211</sup> En 2.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878. Depositado en el Museo Provincial de Lugo por R.O. de 4 de enero de 1936.

<sup>212</sup> *La Ilustración Católica*, 1885, p. 335.

<sup>213</sup> *La Ilustración Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 392.

<sup>214</sup> Los otros tres fueron *El Bravo Alcaide de Zahara* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)* de Manuel Ruiz Morales, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); y *Moraima*, recreación pictórica del *Poema Oriental de Granada*, de Arroyo Fernández, Nacional de en la de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1897).

El milagroso Cristo posa la mano en los Evangelios, y en todos los semblantes muéstrase profunda emoción<sup>215</sup>,

y cuyo éxito en la Nacional de 1890 se debe medir, no sólo por el premio obtenido -medalla de segunda clase<sup>216</sup>-, sino también, y sobre todo, por su reproducción en grabado por algunas revistas de la época -*La Ilustración Española y Americana* en 1890<sup>217</sup> y *Blanco y Negro* en 1893<sup>218</sup>- y por los elogios de una crítica que consideró el lienzo una especie de compendio de la cultura española, algo así como del Romancero al romanticismo pasando por Velázquez:

Al contemplar *El Cristo de la Vega* [a pesar del expreso título del *Catálogo* Jacinto Octavio Picón cree más oportuno utilizar el de la conocida leyenda toledana, que, sin duda, tenía un mayor eco en los oídos de sus lectores], sin querer, se le viene a uno a los labios el nombre de Velázquez (...) cuantas personas conozcan la tradición toledana y vean el cuadro, hermanarán en la memoria el recuerdo de la obra artística con la literaria, *El Cristo de la Vega* del señor Menéndez Pidal es tan español y tan hermoso como la leyenda de D. José Zorrilla<sup>219</sup>.

El *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas dará lugar a dos cuadros homónimos, obra el uno de Vicente Nicolau Huguet<sup>220</sup> y el otro de Antonio Ruiz de Salces<sup>221</sup>, cuya exposición en la Nacional de 1887 pasó completamente desapercibida para críticos ni jurados.

Pérez Galdós, a pesar del éxito de sus novelas y de la proximidad ideológica a la pintura de historia que supone su intento de reconstrucción de una historia nacional en los *Episodios Nacionales*, sólo será tomado explícitamente como fuente de inspiración por los pintores de historia en dos ocasiones: *Inés*, expuesto por Florit y Arizcun en la Nacional de 1884, inspirado en los *Episodios Nacionales*<sup>222</sup>; y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)*, expuesto por Federico Jiménez Nicanor en la de 1887, también inspirado en los *Episodios Nacionales*<sup>223</sup>.

La obra de Núñez de Arce, poeta con el que el tiempo no ha sido demasiado benévolo pero que en vida pasó por ser el vate del siglo, servirá de inspiración a dos cuadros de historia: *La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)* y *Paisaje del poema El Vértigo de Nuñez de Arce*.

<sup>215</sup> ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

<sup>216</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>217</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, pp. 128-129.

<sup>218</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 84.

<sup>219</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

<sup>220</sup> *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>221</sup> *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>222</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>223</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

*La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)*, expuesto por Vicente Nicolau Cutanda en la Nacional de 1884<sup>224</sup> y que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>225</sup> y compra por el Estado<sup>226</sup>-, es la plasmación pictórica del Canto I del poema homónimo de Núñez de Arce, y, lo mismo que el de Sans Cabot sobre los *Sueños* de Quevedo, interesa, más que por sus referencias a un determinado autor, Núñez de Arce en este caso, por la persistencia de esta imagen de un Lutero torturado por la tentación de sus muchos vicios. En la oscuridad de un coro conventual, la mente de Lutero se ve de pronto asaltada por una caterva de cuerpos humanos, representación de los diferentes vicios, que, como un rompimiento de Gloria, van desde donde se encuentra el agustino hasta la parte superior derecha del cuadro, dibujando una casi completa diagonal; a su izquierda una mujer, apenas cubierta con un vaporoso velo, parece querer llamar su atención sobre la danzante columna de cuerpos humanos; al fondo, tras las verjas del coro, en el que otros frailes siguen con sus oraciones, completamente ajenos a las visiones de Lutero, una hilera de esqueletos observan la escena. Quizás la mejor descripción del cuadro sea el propio poema de Núñez de Arce, al que el pintor siguió con prolija exactitud.:

Poblóse la ancha bóveda de informes  
y fantásticos seres, que en horrenda  
vertiginosa danza, en incesante  
giro, en continuo movimiento, como  
nocturnas aves, por el aire vago  
agitaban sus alas no sentidas.  
(...) Y cuantos vicios escondidos yacen  
en lo obscuro del alma, allí, en confuso  
turbión, tomando caprichosas formas,  
cruzaban cual relámpagos. La gula,  
la codicia, el rencor, la hipocresía,  
larvas del humano rostro, serpeaban  
con cárdeno fulgor en las tinieblas  
(...) Allí la voz en que el amor profano  
se revuelve ignorado y contenido,  
como el fuego volcánico en las duras  
entrañas de la tierra, revestía  
gallardas formas de mujer. ¡Cuán fácil  
mostrábase el amor, desnudo el ser o  
y palpitante, la febril mirada  
incitando al placer y la entreabierta  
boca ofreciendo al corazón lascivo  
un ósculo sin fin como el deseo!  
(...) El fraile, jadeante y confundido  
cual si tomara en la incesante rueda  
parte activa también, la deslumbrada  
vista alejó de la imponente nave,  
clavándola en el suelo. ¡Ay! Pero nunca

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>226</sup> En 1.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en el Instituto de Murcia por R.O. de 8 de febrero de 1905. Actualmente en el Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

hiciera tal. Horripilante cuadro,  
 que heló su sangre y de sudor de muerte  
 cubrió sus miembros rígidos, de pronto  
 hirió su trastornada fantasía.  
 Fríos y descarnados esqueletos  
 recién salidos de sus tumbas, mudos,  
 inmóviles y absortos, con los brazos  
 tendidos, en la iglesia se agolpaban  
 de espaldas al altar, mirando al coro,  
 y animaban sus mustias calaveras  
 mueca infernal, incomprensible, oscura<sup>227</sup>.

En el *Paisaje del poema El Vértigo de Núñez de Arce*, expuesto por Más Carrasco en la Nacional de 1884<sup>228</sup>, Núñez de Arce es sólo el pretexto para recrear una poética escena de sabor medieval:

Al amanecer.

Fondo: a la izquierda un castillo feudal rodeado de bosque, velado por los húmedos vapores de la mañana. En primer término, los cadáveres del caballero, del paje y del perro<sup>229</sup>.

Entre los que figuran una sola vez hay que citar a Quintana, poeta hoy muy olvidada pero cuya fama entre los contemporáneos fue enorme. Había aparecido ya, ocupando un lugar central, en el célebre cuadro de Esquivel de 1846, *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, pero es *La coronación de Quintana* de Luis López Piquer quien mejor muestra su importancia en la cultura isabelina. Este cuadro tuvo su origen en un concurso convocado por el Gobierno de Isabel II el 22 de agosto de 1855 para conmemorar la ceremonia de coronación pública del poeta que había tenido lugar el 25 de marzo de ese mismo año:

Sentados en el trono los Reyes, D. Pedro Calvo Asensio leyó un discurso en honor del poeta; éste apoyado en Martínez de la Riva y en el general Infante, llegó al pie del trono coronándole la Reina Isabel II mientras decía "me asocio a este homenaje en nombre de la Patria como Reina; y en nombre de las letras como discípula"<sup>230</sup>.

Ceremonia ésta de la coronación pública, no exenta de ciertos ribetes esperpénticos, que suponía el máximo reconocimiento literario y a la que tuvieron derecho, aparte del propio Quintana, figuras como Gómez de Avellaneda, el ya citado Núñez de Arce, Salvador Rueda o Zorrilla. El concurso fue ganado por López Piquer, que tardaría cuatro largos años en retratar - el cuadro es prácticamente una colección de retratos- a toda la élite intelectual y política de la corte isabelina. La escena, que transcurre en la Sala de sesiones del Palacio del Senado, representa el momento en que un tambaleante Quintana sube, agarrado al brazo de Martínez de

<sup>227</sup> Citado en el Catálogo de la Exposición *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 173.

<sup>228</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>229</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>230</sup> *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, p. 104.



la Rosa, las gradas del trono para recibir, de manos de la reina, la corona de oro que le acredita como poeta de la nación; frente al trono y sobre una palestra, Gertrudis Gómez de Avellaneda lee unos versos; al fondo las galerías de la Cámara repletas de una multitud de personajes, también retratos del natural, perfectamente identificables<sup>231</sup>.

El cuadro de López Piquer, expuesto en la Nacional de 1860<sup>232</sup> y adquirido ese mismo año por el Senado<sup>233</sup>, fue acogido por la crítica con cierta displicencia, aunque reconociendo la dificultad del empeño -no era tarea fácil hacer un retrato de todos los que tomaron parte en el evento y a la vez pintar un cuadro de historia-:

El Sr. López, siguiendo en lo posible el orden del ceremonial, ha colocado en su lienzo todas las personas que asistieron oficialmente a tan solemne acto. El artista se ha visto obligado, por lo tanto, a conservar el retrato hasta en las figuras más remotas<sup>234</sup>.

A Luis de Ulloa, *La judía de Toledo*, inspirado en la obra de teatro *Raquel*, expuesto por Manuel Pícolo en la Nacional de 1884<sup>235</sup>.

Al posterior premio Nobel de literatura Echegaray, con el que tampoco la posteridad, a pesar del premio, se ha mostrado muy complaciente, *En el seno de la muerte*, inspirado en un drama histórico de este autor sobre Pedro IV, expuesto por Constantino Gómez Salvador en la Nacional de 1887<sup>236</sup>.

A Rosalía de Castro, *Rosiña*, inspirado en los *Cantares* de la poetisa gallega, expuesto por Guisasola y Lasala en la Nacional de 1864<sup>237</sup>.

A Pereda, *El joven Antonio de Rivadeo*, inspirado en un personaje de *Sotileza*, que el cántabro Ardanal expuso en la Nacional de 1890<sup>238</sup>. Estamos ya en plena eclosión de los regionalismos, como prueban estas afinidades de paisanaje.

Y a Pedro Antonio de Alarcón, *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón* que Morero Carbonero expuso, con cierto

---

<sup>231</sup> Para una identificación de gran parte de los personajes que aparecen en el cuadro de López Piquer, véase LAFUENTE FERRARI, E., *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pp. 104-105.

<sup>232</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

<sup>233</sup> Actualmente en el Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado, Madrid.

<sup>234</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 6 de noviembre de 1860.

<sup>235</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>236</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>237</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>238</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

éxito, en la Internacional de 1892<sup>239</sup>, pues, aunque no premiado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>240</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>241</sup> y *Blanco y Negro*<sup>242</sup>.

Entre los pintores, será Goya, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, pero en quien se ve sobre todo un contemporáneo y no un artista dieciochesco, el preferido de los pintores de historia<sup>243</sup>, que le ponen a la altura del mismísimo Velázquez. Algo que resulta realmente llamativo si tenemos en cuenta, como ya se ha visto, su escasa influencia técnica e ideológica en la pintura de historia, que abandona sin ningún pudor el camino abierto por *Los fusilamientos* y *El dos de mayo*. Vicente Sabater expone en la Nacional de 1864 *Goya en su estudio*<sup>244</sup>. En la Nacional de 1871 pudieron verse tres cuadros que parecen querer resumir todo el registro pictórico de Goya: el pintor costumbrista, *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio<sup>245</sup>; el pintor de la duquesa de Alba y las romerías de San Antonio de la Florida, *La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida* del mismo Pérez Rubio<sup>246</sup>; y el de los sucesos del dos de mayo, *Independencia española (Goya después del Dos de Mayo)* de José Nin y Tudó<sup>247</sup>. En la Nacional de 1878 el prolífico Pérez Rubio expuso uno de los escasos cuadros de historia en los que aparecen referencias a una tradición taurina, *Goya y Pepe Hillo, de romería en San Isidro*<sup>248</sup>, evocación del Goya festivo, pintor de majos y manolas.

De entre los pintores contemporáneos, y una vez más hay que resaltar ese desequilibrio con la literatura, únicamente el celeberrimo Fortuny servirá de tema a un cuadro, se entiende de entre los presentados a las Nacionales, *El último cuadro de Mariano Fortuny*, expuesto por Ricardo de Madrazo en la Nacional de 1890<sup>249</sup>, que representa a Fortuny, en el estudio, delante de su cuadro *La playa de Portici*.

La época de los Austrias y el siglo XIX representan por sí solos la imagen global de lo que en este último siglo se entiende por una cultura nacional española. Todos los demás

<sup>239</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>240</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 171.

<sup>241</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 129.

<sup>242</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 609 (fotografía).

<sup>243</sup> No sólo de la pintura: la presencia de Goya es constante en las revistas de la época: CARDERERA, V., "Biografía de Goya", *El Artista*, II, 1835-1836, p. 253; SOMOZA, J., "El pintor Goya y lord Wellington", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838, p. 633; FERRER DEL RIO, A., "Don Francisco de Goya y Lucientes", *Revista de España*, tomo III, 1868;...

<sup>244</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>245</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>249</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

periodos ocupan un lugar subalterno y marginal, no llegando a suponer en ninguno de los casos ni siquiera el cinco por ciento del total de cuadros aquí analizados.

Por lo que se refiere al mundo clásico, los autores latinos nacidos en Hispania son considerados inmediatamente como españoles, algunos de ellos característicamente españoles, caso de Séneca, pero sin que su presencia llegue a ser por ello significativa. Sólo cuatro cuadros se inspiran en personajes de la antigüedad clásica.

José Ramón Garnelo y Alda expone en la Nacional de 1867 *La muerte de Lucano*, inspirado en *Lucano, su vida, su genio, su poema*, de Castelar<sup>250</sup>.

El mismo Garnelo repetirá tema en la Nacional de 1887 con *La muerte de Lucano*, también inspirado en Castelar<sup>251</sup>, que obtuvo un gran éxito -medalla de segunda clase<sup>252</sup>, compra por el Estado<sup>253</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>254</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>255</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>256</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>257</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>258</sup>. Cuadro bastante declamatorio y teatral, en el que la figura de Lucano, cuyo brazo derecho pendiendo hacia el suelo parece venir directamente de *La muerte de Séneca* de Domínguez, semienvuelta en un sudario blanco, ocupa el centro de la composición.

Manuel Domínguez Sánchez obtiene medalla de primera clase en la Nacional de 1871 con *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*<sup>259</sup>. Cuadro que reúne algunos de los tópicos característicos de lo español, plasmados en este caso en un "español" de la época clásica: gusto por lo macabro, valor, sentido de la dignidad, estoicismo..., lo que explicaría su éxito -además de la primera medalla, compra por el Estado<sup>260</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>261</sup> y *La*

<sup>250</sup> *Catálogo... 1866*. Madrid, 1867.

<sup>251</sup> *Catálogo... 1887*. Madrid, 1887.

<sup>252</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>253</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Instituto de Jerez de la Frontera, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 de julio de 1928.

<sup>254</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 100.

<sup>255</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 387.

<sup>256</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 548.

<sup>257</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 133.

<sup>258</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

<sup>259</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>260</sup> En 9.000 pts., R.O. de 24 de junio de 1873. Depositado en el Museo de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 2 julio de 1971.

<sup>261</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 566.

*Ilustración de Madrid*<sup>262</sup> y envió a las Exposiciones Internacionales de Viena, 1873, y París, 1878, en esta última fue premiado con una nueva medalla, en esta ocasión de segunda clase. Séneca no sería sólo un representante de la cultura española, un filósofo español, sino también, y sobre todo, un símbolo del carácter español. Por lo demás, obra de cierta frialdad neoclásica, que marca, junto con la *Muerte de Lucrecia* de Rosales, premiado también con una medalla de primera clase ese mismo año, el retorno a los episodios ejemplificadores sobre la dignidad humana sacados de la Historia Antigua<sup>263</sup>, y en el que, por otra parte, son perceptibles claros ecos de la *Muerte de Marat* davidiana. La bañera, sobre la que parece flotar el cuerpo exangüe de Séneca, ocupa todo el centro del cuadro; la horizontalidad de la bañera se ve contrapesada por las hieráticas figuras de los discípulos; sólo el personaje del primer plano, que se tapa la cara, apoyado sobre el borde de la bañera, rompe ligeramente la dignidad del conjunto; al fondo el pebetero del que emanan los gases tóxicos que pusieron fin, tras los infructuosos intentos anteriores, a la vida del filósofo.

En la Nacional de 1887 se expuso, ya sin ningún éxito, otro cuadro sobre el filósofo estoico: *Séneca* de Enrique Valls<sup>264</sup>, que cierra el ciclo.

La Edad Media, que tan importante lugar ocupa en la imaginaria política, tiene uno bastante discreto en lo cultural, a pesar de que el Estado favorezca su presencia a través de su política de adquisiciones y premios, muy por encima de lo que correspondería en relación con las obras presentadas. Como rasgos generales hay que destacar una clara preferencia por la tradición cultural castellana y la omnipresencia de la figura de Alfonso X, convertido en la imagen por excelencia de la cultura española medieval, algo a lo que no debió de ser ajeno, dentro de esa curiosa tendencia de la época a establecer paralelismos históricos, la homonimia con el rey en el trono en ese momento, pero que en todo caso sirvió para convertir al rey Sabio en un hito clave en la elaboración de la imagen de una cultura nacional, además de uno de los reyes castellanos más conocidos<sup>265</sup>.

El primer cuadro referido a una tradición cultural medieval es el presentado por Carlos Gironi a la Nacional de 1862, *San Fernando y su esposa admirándose del talento de*

<sup>262</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 309.

<sup>263</sup> En el caso de la muerte de Séneca incluso como tema concreto ya que es un episodio de presencia habitual en los cuadros expuestos en los salones franceses de las últimas décadas del siglo XVIII: *Muerte de Séneca*, Lefèvre, Salón de 1793; *La muerte de Séneca*, Bougault, Salón de 1795;...

<sup>264</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>265</sup> Todas las historias generales dedican amplio espacio a su figura, que llegó a contar con algún estudio monográfico como el de Suárez (SUÁREZ, D., *Don Alfonso X sus ideas políticas*, Madrid, 1861).

su hijo don Alfonso<sup>266</sup>, que habría que incluir en una tradición dieciochesca de escenas anecdóticas referidas a las vidas de los reyes, y que pasó completamente desapercibido.

En la siguiente Exposición, la de 1864, Francisco Javier Amérigo y Aparici expone *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas*<sup>267</sup>, que continua asociando a Alfonso X con su padre Fernando III, sin duda el rey más popular de la Edad Media.

A la de 1881 concurren dos cuadros sobre Alfonso X el Sabio, que en ambos figura como personaje central, uno de Peyró Urrea y otro de Dióscoro Teófilo de la Puebla. El de Urrea, *Alfonso el Sabio dictando las Partidas*<sup>268</sup>, una escena de interior de claras resonancias *troubadour*:

En un riquísimo gabinete, sin duda de la hermosa Sevilla, el docto monarca, revestido de espléndido traje talar, está en pie, dictando sus famosas leyes a un anciano religioso, de blancos hábitos, y luenga y enrespada barba. Un lindo y primoroso pajecillo presenta al rey voluminoso infolio, y en el fondo, arimadas a luenga mesa, véanse las figuras de otros dos legistas, colaboradores del regio compilador<sup>269</sup>,

a la que los críticos achacaron falta de verosimilitud -el hecho de que concurriesen dos obras con fisonomías diferentes para el mismo personaje debió contribuir a agudizar estas críticas-, pero cuya factura mereció, además de algunos elogios, una medalla de segunda clase<sup>270</sup>. El de Puebla, *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*<sup>271</sup>, que

Representa la academia que Alfonso X formó en Toledo, reuniendo los astrónomos más entendidos que halló tanto en España como fuera, en la cual se confeccionaron bajo su dirección las famosas obras científicas que le valieron el dictado de Sabio<sup>272</sup>,

obvia el problema de la verosimilitud mediante la recreación, bastante libre, de un espacio arquitectónico ampliamente conocido, el de la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo, recreación que tenía la ventaja de asociar un saber más o menos esotérico con la ciudad que se estaba configurando en el imaginario colectivo español como la ciudad mágica por excelencia. Fuese por estos u otros motivos -Dióscoro de la Puebla era ya a estas alturas un pintor de gran prestigio- la crítica fue muy benévola con la obra, alabando, entre otras cosas,

<sup>266</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>267</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>268</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>269</sup> VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, p. 239.

<sup>270</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>271</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>272</sup> COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 2 de junio de 1881.

su profundo conocimiento de la indumentaria y de la ornamentación de la época<sup>273</sup>,

y, aunque no premiada, fue adquirida años más tarde, por el Estado<sup>274</sup>.

Cuadro éste último interesante desde el punto de vista iconográfico, ya que es uno de los primeros en reflejar la imagen de una cultura española medieval no exclusivamente cristiano-europea. Uno de los primeros atisbos del posterior mito de la España de las tres culturas.

Raimundo Lulio, cuya azarosa vida reúne todos los rasgos de un héroe romántico, será otro de los escasos personajes medievales incorporados por el siglo XIX a la tradición cultural nacional. Gabriel Juan Marroig expone en la Nacional de 1864 *Raimundo Lulio presentándose a los dominicos en Pisa, después de su naufragio*<sup>275</sup>, obra significativa por lo que supone de fijación de una imagen aventurera del personaje, más allá de cualquier otra consideración.

También el carácter aventurero, culminado en este caso con una muerte violenta, parece explicar la presencia en un cuadro de historia del poeta gallego Macías. García Martínez obtiene en la Nacional de 1864 consideración de segunda medalla con *La muerte de Macías*<sup>276</sup>, que representa, en el centro de la composición, al poeta atravesado por una jabalina. El cuadro tuvo gran éxito, siendo adquirido por el Estado<sup>277</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>278</sup>.

El último cuadro de los del periodo aquí analizado que representa a un personaje de la cultura medieval, y el único de los aragoneses en obtener medalla en una Exposición Nacional, fue el *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* de Cebrián Mezquita, inspirado, según el *Catálogo* de la Exposición, en el *Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer* de Castelar, los *Anales de Aragón* de Zurita y la *Vida del Príncipe de Viana* de Quintana<sup>279</sup>. Cuadro que tuvo un gran éxito -medalla de tercera clase<sup>280</sup>,

<sup>273</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., pp. 58-59.

<sup>274</sup> En 5.000 pts., R.O. de 11 de junio de 1885. Depositado en el Museo Municipal de Santa Cruz, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

<sup>275</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>276</sup> R.O. de 13 de enero de 1865, por unanimidad.

<sup>277</sup> En 8.000 reales, R.O. de 20 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de marzo de 1866. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>278</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1889, p. 349.

<sup>279</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>280</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

compra por el Estado<sup>281</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>282</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>283</sup>- y en el que el tema central más parece ser la desgraciada vida del príncipe aragonés que el poeta.

Lo mismo cabría decir, por lo que se refiere a su importante peso político y escaso peso cultural, de la época de los Reyes Católicos, que, a pesar del lugar ocupado en la configuración de una identidad nacional desde una perspectiva política, resulta completamente marginal desde el punto de vista de la identidad cultural. Únicamente dos cuadros en todo el periodo analizado, y los dos más como exaltación de la figura de Isabel la Católica que como reivindicación de una tradición cultural nacional. Se trata de *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel* [sic] *Galindo* de Luisa Rodríguez del Toro, mencionada en la Nacional de 1856<sup>284</sup>, que había sido reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español* en 1851<sup>285</sup>; y *Doña Isabel la Católica con doña Beatrix Galindo*, expuesta por la condesa de Velarde en la de 1884<sup>286</sup>. Obras ambas de claro carácter anecdótico y sin mayor relevancia. Cabría también incluir aquí la figura de fray Hernando de Talavera, que, aunque no representado en ningún cuadro de historia, aparece en una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes de los españoles, adornan el techo del hemiciclo del Congreso de los Diputados.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, cuyo peso en la configuración de una imagen de lo español es, como ya se ha visto, despreciable, su lugar en la construcción de una mitología cultural española es también completamente marginal. Pocos son los autores que se libran de este olvido iconográfico, exclusivamente Moratín y Ramón de la Cruz.

Leandro Fernández de Moratín llegará a figurar en dos cuadros<sup>287</sup>, ambos bastante irrelevantes. Don Ramón de la Cruz, cuyo teatro costumbrista está más cerca del siglo XIX que del XVIII -de hecho su sainete más famoso, *La Petra y la Juana* o *La casa de tócame Roque*, publicado en 1791, fue repuesto con gran éxito en 1849- aparecerá también en otros dos, éstos

---

<sup>281</sup> En 2.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en la Universidad de Santiago de Compostela, en cuya Facultad de Geografía e Historia sigue actualmente, por R.O. de 24 de abril de 1885.

<sup>282</sup> *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 8-9.

<sup>283</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 634.

<sup>284</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>285</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 149.

<sup>286</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>287</sup> *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871) y *Don Leandro Fernández de Moratín leyendo una de sus producciones a varios amigos en el café* de Manuel Amell y Jordá, Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876).

con mayor éxito que los anteriores, uno de Pérez Rubio, *La capa de don Ramón de la Cruz* y otro de García Hispaleta, *La casa de Tócame-Roque*.

El primero, expuesto en la Nacional de 1881<sup>288</sup>, mero pretexto para la recreación de una escena costumbrista y jocosa:

Varias gallardas mozas rodean al ilustre sainetero, pidiéndole algunos maravedises para alumbrar el altarico de la Cruz de Mayo. -"Ved mi capa agujereada y harto traída (parece decirles el autor de *Las castañeras picadas*) y calculad cual será mi fortuna"<sup>289</sup>.

El segundo, que aunque no expuesto en ninguna Nacional fue adquirido por el Estado en 1886<sup>290</sup>, representa la discusión -en un patio de vecindad que posee ya las principales características lo que serán las corralas madrileñas- entre *la Petra* y *la Juana* sobre la valía de sus respectivos pretendientes, y tiene cierta importancia como uno de los primeros ejemplos de lo que acabará configurándose como la imagen del casticismo madrileño. Ahí aparecen, en torno a las dos rivales, toda la fauna posterior del sainete: sastres, majas, viudas, militares...

A éstos habría que añadir la presencia entre los personajes que rodean a Isabel II en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, representando las ciencias, las artes y las letras, de Campomanes y Jovellanos.

#### 4.1. LAS REFERENCIAS A UNA TRADICIÓN CULTURAL EUROPEA

La construcción de una identidad nacional cultural significó la consagración de un panteón de glorias nacionales, capaces de representar con su pluma o sus pinceles las características más genuinas del ser nacional. Pero esta identidad nacional, en un siglo por lo demás claramente cosmopolita, siempre que reduzcamos este adjetivo sólo al ámbito europeo, significaba además asumir como propia una cierta tradición cultural europea. Esto explicaría que en los cuadros de historia referidos al campo de la cultura el porcentaje de los no relacionados con España sea relativamente alto, un 24% sobre el total (ver cuadro nº 2), mientras que resulta insignificante en todos los demás.

<sup>288</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>289</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 19 de junio de 1881.

<sup>290</sup> En 2.250 pts., R.O. de 15 de abril de 1886. Depositado en el Museo Balaguer de Vilanova y Geltrú por R.O. de 7 de mayo de 1886. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 3 de febrero de 1981. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.



La imagen que nos transmite la pintura de historia es la de una cultura nacional inmersa en la común tradición cultural europea, proceso que parece acelerarse a partir del periodo 1868-1874, que marca una auténtica eclosión en la apertura hacia una tradición exterior. Son años de cambio político y social, en los que la tendencia a la tiberización cultural parece romperse, aunque la aparición de una serie de cuadros inspirados en el *Gil Blas de Santillana* de Le Sage, un personaje prototípicamente español, entroncado con la mitología nacional de la picaresca y los siglos imperiales, puede matizar un tanto esta afirmación. La ruptura parece alentada por la política adquisitiva del gobierno y se decanta por la reivindicación una tradición latina, Italia y Francia, en la que la primera ocupa el lugar principal, seguidas a cierta distancia de Alemania e Inglaterra, aumentando el peso de éstas dos últimas a medida que avanza el siglo, llegando a ser preponderantes en las décadas finales, cuando el fracaso del mundo latino parece forzar la apertura a otras tradiciones.

La presencia de una tradición cultural italiana se polariza en torno a la figura de Dante y su *Divina Comedia*, que se convierten así en un elemento familiar para las clases cultivadas españolas.

José Casado del Alisal expone en la Nacional de 1860 *Semíramis en el infierno de Dante*<sup>291</sup>, adquirido por la Corona<sup>292</sup>, en el que:

La hermosa reina, desnudo el turgente seno, y el resto del cuerpo cubierto con un paño blanco, la negra cabellera tendida graciosamente sobre los mórbidos hombros, y coronada la cabeza, aparece a los ojos del espectador como un espíritu, como una visión aérea y nacarada. Es, en suma, una bellísima figura que como una ilusión se desvanece en el espacio.

En el fondo se ve al Dante conducido por Virgilio, y ambos la están contemplando<sup>293</sup>.

Cuadro en el que Portela ve referencias claras a los desnudos de Pierre Paul Prud'hon y de Ingres<sup>294</sup> y que, en todo caso, gozó del beneplácito de la crítica:

Es obra que atrae con justísima razón las miradas de los inteligentes. El hermoso tipo de la esposa de Nino, la actitud movida de toda la figura, la morbidez de sus carnes, así como la brillantez de colorido, son las cualidades más sobresalientes que observamos en ella<sup>295</sup>.

También en esta misma Nacional de 1860 pudo verse *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia, que obtuvo mención de medalla de primera clase<sup>296</sup>.

<sup>291</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>292</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>293</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

<sup>294</sup> PORTELA, F.J., "Casado del Alisal, en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 258-256.

<sup>295</sup> PAREY Y VILLAVA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 23 de octubre de 1860.

<sup>296</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

Suñol lleva a la Exposición Nacional de 1864 *El Dante*<sup>297</sup>. Pasó completamente desapercibido.

Francisco de Paula Díaz Carreño obtiene un cierto éxito en la Nacional de 1866 con *Paolo y Francesca de Rímini* -medalla de tercera clase<sup>298</sup> y compra por el Estado<sup>299</sup>-, basado en el Canto V del Infierno<sup>300</sup>, asunto que contaba con el antecedente pictórico del *Francesca de Rímini y Paolo Malatesta*, pintado por Ingres en 1819. Díaz Carreño elige el momento culminante del episodio literario, aquél en que el marido de Francesca - en el cuadro al fondo de la estancia, con mirada torva y empuñando una espada- descubre el adulterio de ésta con su propio hermano y da muerte a ambos. Episodio lleno de dramatismo que Díaz Carreño rodea de todo el *glamour* refinado y elegante de una corte medieval italiana, vista a través del cristal de un cierto nazarenismo. El cuadro, a pesar de reunir todos los clichés de la pintura de historia, entre otros el, no menor, de su tamaño, fue considerado por Cruzada Villamil como un mero cuadro de género, aparentemente sólo porque la fuente es Dante y no una crónica histórica:

Si el Sr. Díaz Carreño hubiera tratado el asunto, que ha elegido para su último cuadro, en menores dimensiones, que son los que convienen a los cuadros de género (pues como tal consideramos el Paolo y Francesca al ser inspirado por el poema de Dante, y no por el relato tradicional o histórico) indudablemente habría alcanzado mayor éxito<sup>301</sup>.

Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín expone en esta misma Nacional de 1866 *Dante*<sup>302</sup>, Antonio Gisbert Pérez en la de 1871 *Paolo y Francesca*<sup>303</sup>, éste, a pesar del prestigio de su autor, tratado por la crítica con desdeñosa crueldad:

En verdad pocas cosas hemos visto más desdichadas (...). Un mozalbete muy engomado, y con el pelo lleno de bandolina se ocupa en besar a una pollita rubia, cuyo perfil no es un modelo de dibujo<sup>304</sup>.

<sup>297</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>298</sup> Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>299</sup> En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

<sup>300</sup> El *Catálogo* incluye los siguientes versos de la obra de Dante:

“Quando leggemmo il disiato riso  
Esser baciato da contanto amante,  
Questi, che mai da me non fra diviso,  
La bocca mi baciò tutto tremante”

<sup>301</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, o. cit., p. 32.

<sup>302</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>303</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>304</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *El Debate*, 16 de noviembre de 1871.

Joaquín Espalter y Rull, en la de 1876, *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!*<sup>305</sup>.

Cecilio Plá y Gallardo lleva a la Nacional de 1884 *Infierno de Dante* -medalla de tercera clase<sup>306</sup>, compra por el Estado<sup>307</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>308</sup>. Basado en el canto XVII, círculo VII de *La Divina Comedia*<sup>309</sup>, del que el cuadro es una mera ilustración. Representa:

la escena de la *Divina Comedia* en la que el Dante visita a los usureros (o violentos contra la sociedad) que se retuercen llorando de dolor sobre las ardientes arenas de los infiernos<sup>310</sup>,

más exactamente el momento en que Dante se adelanta para hablar con un grupo de condenados envueltos en llamas:

Dante se adelanta solo a visitar a los violentos en el arte, que están sentados junto al gran abismo bajo la ardiente lluvia. Del cuello de cada uno de los condenados pende una bolsa con cierto signo y color, por la cual el poeta reconoce a algunos<sup>311</sup>.

Es interesante la crítica que de este cuadro hizo Fernanflor, quien pone de manifiesto el, en su opinión y a pesar de la proliferación de cuadros sobre la obra de Dante, escaso conocimiento que de ella se tiene en España:

*La Divina Comedia* es obra desconocida de la generalidad de nuestro público; se conocen las ilustraciones de Doré, pero no el espíritu de Dante<sup>312</sup>.

Joaquín Araujo Ruano obtiene medalla de segunda clase<sup>313</sup> en la Nacional de 1887 con *El Infierno*.

Cándido Durán de Cottés expone en la Nacional de 1890 de *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca*<sup>314</sup>.

<sup>305</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>306</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>307</sup> En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>308</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 669.

<sup>309</sup> "Continué, pues, andando sólo hasta el extremo del séptimo círculo, dónde gemían aquellos desgraciados. El dolor brotaba de sus ojos, mientras acá y allá se defendían con las manos, ya de las pavesas, ya de las candentes arenas..."

<sup>310</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

<sup>311</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>312</sup> FERNANDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 398.

<sup>313</sup> Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>314</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

Félix Resurrección Hidalgo cierra el ciclo de Dante en la pintura de historia española con *El Aqueronte (Infierno de Dante)*, con el que obtiene una condecoración en la Exposición Internacional de 1892<sup>315</sup> y que será reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>316</sup>.

Giotto y Miguel Ángel son los únicos de los pintores italianos -la presencia de los pintores, al margen de su nacionalidad, es extrañamente reducida en la pintura de historia- en figurar como tema de un cuadro de historia en más de una ocasión. Giotto lo hace en dos ocasiones, las dos en torno a mediados de siglo y relacionadas, sin duda, con la reivindicación que de este pintor hicieron los nazarenos<sup>317</sup>. La primera de la mano de Bonat, quien lleva a la Exposición de la Academia de 1850 una obra titulada *Giotto guardando y dibujando sus cabras*, novelesco asunto muy del gusto de la cultura romántica; la segunda de la de Vicente Sabater y Puchades, que expone en la Nacional de 1866 su *Giotto y Cimabue*<sup>318</sup>.

También en sólo dos ocasiones lo hará Miguel Ángel, uno de los mitos de la historia de la cultura europea, las dos en la Exposición de 1866. Uno de los dos, el que tuvo más éxito, asociado a un tema mortuario, el preferido de los pintores decimonónicos -cualquier tema era bueno si había un cadáver de por medio-; se trata del *Miguel Ángel se prosterna delante del cadáver de Vittoria Colonna*, con el que Rogelio Egusquiza obtuvo una mención de segunda medalla<sup>319</sup>, asunto que unía al gusto por lo mortuario vagas resonancias hispánicas: Vittoria Colonna, de la que según la tradición, y a eso hace referencia el cuadro, Miguel Ángel habría estado locamente enamorado en su senectud, sin ser correspondido, era viuda de un general de Carlos V, don Fernando de Ávalos.

El otro, *Miguel Ángel dibujando el sueño de su criado* de Moragas Torrás<sup>320</sup>, pasó completamente desapercibido.

Más complejo es el caso de Galileo, tema también de dos cuadros de historia, pero en los que más que una referencia cultural cabría ver una interpretación estrictamente ideológica: Galileo como una forma de crítica a la intolerancia. El único de los dos cuadros que figuró en una Nacional es *Galileo en la Inquisición*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la

<sup>315</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>316</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 92.

<sup>317</sup> La primera referencia a Giotto en la prensa española del XIX es la que hace en 1847, en el *Semanario Pintoresco Español*, muy pocos años antes de que se pinte el primero de los cuadros del que aquí se habla, el gran defensor del nazarenismo en España Pablo Milá y Fontanals.

<sup>318</sup> *Catálogo...1866*. Madrid, 1867.

<sup>319</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>320</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

1876<sup>321</sup>; el otro, *Juicio de Galileo* de Dióscoro Teófilo de la Puebla, aunque no llevado a ninguna Nacional, fue adquirido por el Estado<sup>322</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración de España*, 1886<sup>323</sup>.

La presencia de otros personajes de la cultura italiana tiene un carácter mucho más episódico y marginal. Antonio Ferrán lleva a la Exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid de 1836 *Petrarca y Laura*, que será adquirido por la Corona<sup>324</sup>.

En la nacional de 1864 obtiene medalla de tercera clase Ramón Rodríguez con *Leonardo de Vinci y un discípulo*<sup>325</sup> -un Leonardo que, a pesar de su novelesca vida, no volverá a aparecer en ningún otro cuadro de historia-, el cuadro fue incluido por el Jurado entre los que debían ser adquiridos por el Estado pero el autor no aceptó el precio establecido, finalmente sería comprado por el infante Sebastián Gabriel de Borbón. En esta misma Nacional de 1864 pudo verse el *Tintoretto contemplando el cadáver de su hija* de Ángel Barcia<sup>326</sup>, un episodio de la vida de Tintoretto que ya había sido llevado al lienzo en 1843 por León Cogniet<sup>327</sup>.

También en esta Nacional de 1864, expuso con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>328</sup> y compra por el Estado<sup>329</sup>- Gabriel Maureta Aracil su *Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre sobre el Janículo*, el único cuadro sobre el escritor italiano de toda la pintura de historia española, algo difícil de explicar dada la fascinación de la cultura romántica europea tanto por su vida, novelesca en extremo, como por su obra más célebre *La Jerusalén Libertada*<sup>330</sup>, y su frecuente aparición en la pintura de historia europea, la italiana en primer lugar<sup>331</sup>, pero no sólo, ahí está el ejemplo de Delacroix. Maureta representa la llegada de Tasso al convento para morir, tal como describe el *Catálogo*:

---

<sup>321</sup> *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

<sup>322</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

<sup>323</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 316.

<sup>324</sup> Por, la en ese momento reina gobernadora, María Cristina de Borbón.

<sup>325</sup> R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el apartado de género histórico.

<sup>326</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>327</sup> Exposición de París de de 1843.

<sup>328</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>329</sup> En 12.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 julio de 1910.

<sup>330</sup> Por poner algunos ejemplos, Byron le dedica uno de sus poemas; Donizetti estrena en 1833 su ópera *Torcuato Tasso*, sobre los amores de éste con Eleonora, hermana del duque de Ferrara; Liszt compuso un poema sinfónico sobre él;...

<sup>331</sup> Sólo Domingo Morelli realizó más de cinco cuadros sobre Tasso

Triste, abatido y sintiendo agravar su enfermedad, rogó al cardenal Cinzio le condujera al Monasterio de San Onofrio. Cuando llegaron salieron a recibirles el Prior y los monjes. Padre mfo, dijo Torcuato, aquí vengo a morir a vuestro lado<sup>332</sup>.

La escena sucede en el claustro del convento, reproducido con todo detalle por Maureta en una copia del natural; Tasso, acompañado de una numerosa comitiva, en la que destaca el rojo hábito del cardenal Cenzi, da la mano al prior del convento, a cuyas espaldas, y a una respetuosa distancia, se mantienen el resto de los monjes de la comunidad; a la izquierda puede verse la silla de mano en la que el enfermo Tasso había sido llevado hasta allí. Toda la composición destila ese aire de reconstrucción histórica conseguida por la pintura de historia en sus mejores momentos.

Eusebio Valleperas lleva a la Nacional de 1871 *Tiziano retratando al emperador Carlos V*<sup>333</sup>, el único cuadro de historia en el que se plasman las relaciones entre el emperador y el pintor veneciano.

En la Nacional de 1890 se expuso, con carácter póstumo, un cuadro de Casado del Alisal, que sigue este mismo esquema ideológico de llevar juntos al lienzo un guerrero español y un pintor italiano -¿una pervivencia en pleno siglo XIX del "Italia para las artes España para la guerra" renacentista?-, *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*<sup>334</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>335</sup>.

Los temas franceses son, paradójicamente dada la hegemonía de lo francés en el XIX español, mucho menos frecuentes que los italianos. La primera referencia a una tradición cultural francesa es el cuadro de Benito Mercadé *Últimos momentos de Fray Carlos Clinoque*, que representa uno de los pasajes más conocidos de *El genio del cristianismo*, novela emblemática del movimiento romántico, premiado con una medalla de tercera clase en la nacional de 1862<sup>336</sup> y adquirido al año siguiente por el Estado<sup>337</sup>.

Chateaubriand volverá a estar presente en la Nacional de 1884 con *Eudose et Cymodoceé dans l'amphiteatre*, cuadro de Bermudo Mateos inspirado en *Los Mártires*<sup>338</sup>, representa:

<sup>332</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>333</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>334</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>335</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

<sup>336</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>337</sup> En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Gerona por R.O. de 14 de agosto de 1876. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 19 de noviembre de 1881.

<sup>338</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

a Eudoro y Cimocea entregados a las fieras por no renegar de su fe cristiana, con otros mártires. El fondo, parte del Circo con el pueblo que asiste al espectáculo<sup>339</sup>,

aunque en este caso las referencias parecen ir más por un cierto *revival* del cristianismo primitivo, del que el propio éxito de la obra de Chateaubriand sería una buena prueba, que por una referencia estrictamente cultural; fue adquirido por el Estado<sup>340</sup>.

El *Gil Blas de Santillana* de Le Sage, será la fuente de inspiración más frecuente para los pintores de temas literarios franceses, aunque en este caso, dado el carácter español del tema, y además de la época de los Austrias, favorita, como ya se ha visto, de la pintura de historia, casi cabría considerarlo como un tema español.

Manuel Ferrán Bayona expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1864 *Entrevista en una posada de Salamanca de Doña Aurora de Guzmán con D. Luis Pacheco*<sup>341</sup>. Vélez Carmona, también en esta misma Nacional, *Un pasaje de Gil Blas de Santillana*, éste premiado con mención especial<sup>342</sup>.

José María López Pascual lleva a la de Nacional de 1866 dos cuadros inspirados en el Gil Blas: *Presentación de Gil Blas de Santillana a la vieja Leonarda por el Capitán Rolando y otro de los bandidos en la cueva*<sup>343</sup> y *Presentación de Gil Blas en casa del poeta Núñez*<sup>344</sup>. También en 1866, Leopoldo Sánchez Díaz presenta su *Asunto de Gil Blas de Santillana*<sup>345</sup>, con tan poco éxito como el anterior.

Manuel Garay expone en la Nacional de 1871 *Gil Blas en casa del arzobispo de Granada*<sup>346</sup>.

Moreno Carbonero en la internacional de 1892 *Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros*<sup>347</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>348</sup> y *Almanaque de la Ilustración*<sup>349</sup>.

339 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

340 R.O. de 16 de noviembre de 1886. Depositado en el Ayuntamiento de Mataró por R.O. de 8 de mayo de 1887.

341 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

342 Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado como pintura de género.

343 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

344 *Ibidem*.

345 *Ibidem*.

346 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

347 *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

348 *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 393.

349 *Almanaque de la Ilustración*, 1894, lámina suelta en color.

Cierra el ciclo Vicente Campesino Mingo con *Visita de Gil Blas de Santillana al poeta Núñez*, mención en la Nacional de 1895<sup>350</sup>.

La presencia del mundo germánico es mucho menor, lógicamente, que la de las que se consideran culturas latinas hermanas, centrándose además, de manera exclusiva, en uno de los mitos románticos europeos por excelencia, el de Fausto. Esta obra de Goethe, cuya primera parte se había publicado en 1790 y la segunda, póstuma, en 1832, se convirtió desde muy pronto en una de las más conocidas de la cultura europea, que hace de Fausto una alegoría del hombre moderno y su desmedido afán por comprender el mundo y dominarlo. Su popularidad se dispara a partir de mediados de siglo, gracias al estreno por Gounod, Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859, de la ópera del mismo título.

En España, aunque las referencias a Goethe son relativamente tempranas -el *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid* le dedica un artículo en 1802<sup>351</sup> el *Semanario Pintoresco Español* le dedica un artículo en 1837<sup>352</sup>- el conocimiento real de su obra, y en particular del *Fausto*, es mucho más tardía, comenzando a ser significativo sólo a partir de la segunda mitad de siglo -la primera traducción conocida del *Fausto*, la de García Santiesteban, es de 1841<sup>353</sup>; la ópera de Gounod se estrenó el en Liceo de Barcelona en 1864; la de Arrigo Boito, *Mefistófeles*, en 1881, también en el Liceo...-. Retraso que, en relación con el *Fausto*, habría que atribuir tanto a la francofilia de la cultura española de la época isabelina, que supone un cierto rechazo de lo germánico en general y del *Fausto* en particular, como, sobre todo, al hecho de que la plena comprensión de esta obra sólo era posible en el contexto de una sociedad burguesa desacralizada, algo de lo que todavía estaba muy lejos la sociedad española de la época isabelina. A partir de la segunda mitad de siglo, y coincidiendo con el *revival* goethiano que supuso el estreno de la ópera de Gounod, el conocimiento del *Fausto* comienza a ser mucho mayor, convirtiéndose en habitual para las clases cultivadas españolas, de lo que es un buen reflejo su casi continua presencia en la prensa de la época<sup>354</sup> -como ejemplo anecdótico,

<sup>350</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>351</sup> "Memoria concerniente a Goethe", *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid* III, 1805, p. 184. A este seguirán algunos otros -"Goethe", *Semanario Pintoresco Español*, 1837, p. 125; "Biografía. Registro necrológico. Goethe", *El Museo de familias*, 1840, pp. 148-126;...- pero la auténtica eclosión se producirá a partir de la segunda mitad de siglo.

<sup>352</sup> "Goethe", *Semanario Pintoresco Español*, 1837, p. 125. A éste siguen algunos otros artículos -"Biografía. Registro necrológico. Goethe", *El Museo de familias*, 1840, pp. 148-126;...- pero la auténtica eclosión se producirá a partir de la segunda mitad de siglo.

<sup>353</sup> Para las traducciones de la obra de Goethe en España, véase CAPELASTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, P., "El Fausto de Goethe y la pintura española", *Goya*, 228, 1992, p. 352.

<sup>354</sup> CALÍMACO, "Goethe y la filosofía alemana", *La Ilustración*, 1852, p. 67; "Fragmentos del Fausto de Goethe", *Revista de España*, 1873, pp. 226-236; SANCHEZ DE TOCA, J., "Goethe y Byron", *La Ilustración Española y Americana*, 1873, pp. 119-122; GONZÁLEZ SERRANO, U., "Goethe: transformación de su genio durante su primera residencia en Weimar", *Revista de España*, 50, 1876, pp. 72



recuérdese que Ana Ozores, la heroína de *La Regenta*, se imagina a don Álvaro Mesía como Mefistófeles de ópera<sup>355</sup>.

En pintura, acorde con lo que se viene diciendo, hay que esperar hasta los últimos años del periodo isabelino para encontrarnos con las primeras representaciones plásticas inspiradas en la obra de Goethe. El *Fausto* aparece por primera vez en la Nacional de 1864, coincidiendo con el *revival* goethiano de mediados de siglo, en la que Francés Llamazares expone *Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre en la noche del sábado, iluminados por un fuego fatuo*<sup>356</sup>, cuadro que se recrea en los aspectos más pintorescos del asunto; y Latorre y Rodrigo *Serenata de Fausto*<sup>357</sup>.

En la siguiente Nacional, la de 1866, vuelve a estar nuevamente presente por partida doble: *Margarita delante del espejo* de Manuel Domínguez<sup>358</sup> y *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Dióscoro de la Puebla<sup>359</sup>.

El primero, uno de los cuadros más característicamente nazarenos de toda la pintura de historia española, que tuvo un importante éxito -medalla de tercera clase<sup>360</sup> y compra por el Estado<sup>361</sup>-, representa el pasaje del *Fausto* en que la inocente Margarita se prueba frente al espejo las joyas que Mefistófeles había entregado a Fausto para que dejase como tentación en la habitación de aquella<sup>362</sup>, y, por extensión, una explícita alegoría de uno de los tópicos románticos por excelencia, del que la heroína goethiana era un magnífico ejemplo: la de la lucha entre los impulsos naturales y las convenciones de la moral y la tradición. La figura de Margarita, probándose un collar de perlas, se recorta en la penumbra de una habitación en la que, aparte del tocador, sólo se vislumbra una rueca como símbolo de su recatada existencia, al menos hasta ese momento.

---

93; GONZÁLEZ SERRANO, D.U., "Goethe, relación entre sus obras y su vida", *La Ilustración Española y Americana*, 1876, nº I, pp. 7-10; y nº III, pp. 47-50; RODRÍGUEZ MORUELO, J., "Finalidad del poema de Goethe", *La Ilustración Española y Americana*, 1885, II, pp. 243 y 258;...

<sup>355</sup> Capítulo 23.

<sup>356</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>361</sup> En 400 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Ayuntamiento de Jaén, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 20 de julio de 1928.

<sup>362</sup> El *Catálogo* incluye el siguiente pasaje: "¡Qué hermosas joyas! ¡Qué bien me sientan! ¡Parezo otra! ¡Sin estas bellas cosas nadie nos mira! ¡Pobres de nosotras!" (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

El segundo, que contaba con el precedente, ampliamente conocido por todos los pintores españoles de la época, de Delacroix<sup>363</sup>, representa la conversación entre Mefistófeles y Margarita en el interior de una catedral, en la que aquél le recuerda su pecado. A pesar de no haber obtenido ningún premio fue adquirido por el Estado<sup>364</sup>, mereciendo, además, una laudatoria crítica de Cruzada Villaamil:

en cuanto al ambiente de la catedral y a la total entonación, nada más puede exigírsele<sup>365</sup>.

Federico Latorre y Rodrigo expone en la de 1876 *Duelo de Fausto y Valentín*<sup>366</sup>; José Blanco Coris en la de 1884 *Margarita y Mefistófeles en la catedral*<sup>367</sup>, bien acogido por la crítica:

El asunto no puede ser más poético, ni mejor escogido, de entre las escenas del Fausto del inmortal Goethe (...); Margarita ha caído al suelo fatigada por la lucha sostenida por el espíritu del mal; la vecina que la acompaña se inclina con objeto de favorecerla; un paje, en primer término, observa impresionado lo ocurrido; un candelabro, a cuyo pie hay flores esparcidas, indica el féretro donde yace el hermano de Margarita; todo esto velado por una luz muy acertada<sup>368</sup>.

Enrique Blay, también en la de 1884, *Aparición de Mefistófeles*<sup>369</sup>; y Llorente Merino, también en la de 1884, *Margarita*<sup>370</sup>.

En la de 1887 figuraron tres cuadros de tema goethiano: *Noche de la Walpurgis* de Mariano Barbasán Cagueruela<sup>371</sup>; *Fausto y Margarita en la prisión* de Víctor Hernández Amores<sup>372</sup>; y *Aparición de Margarita* de Julián del Pozo<sup>373</sup>.

De los tres, únicamente los de Hernández Amores y el de Barbasán tuvieron un cierto éxito. El primero, que representa el pasaje en que Fausto, a pesar de los amenazadores requerimientos de Mefistófeles<sup>374</sup>, se resiste a abandonar el cadáver de Margarita, fue premiado con una mención<sup>375</sup> y adquirido por el Estado<sup>376</sup>. Es un cuadro de gran rigidez y austeridad

<sup>363</sup> Éste había publicado en 1820 una serie de 17 litografías sobre el *Fausto*, una de ellas referida precisamente a esta escena, que tuvieron bastante difusión en España.

<sup>364</sup> R.O. 26 noviembre de 1870, en 1.500 pts., con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza, actual Museo de Bellas Artes, por R.O. de 5 de enero de 1877.

<sup>365</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, o. cit., p. 28.

<sup>366</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>367</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>368</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> "Os abandono si al punto no venís" (Citado por el *Catálogo*).

<sup>375</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

compositiva -la escena tiene lugar en el interior de la mazmorra en la que Margarita ha exhalado su último suspiro- que juega con el contraste entre los desnudos muros ocres de la mazmorra y el brillante colorido de las vestiduras de los personajes, especialmente el rojo intenso de Mefistófeles.

El segundo, una pintoresca cabalgada de brujas, fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>377</sup>.

En la de 1890, Víctor Hernández Amores expone *Margarita en la prisión*<sup>378</sup>, adquirido por el Estado<sup>379</sup>, y Hernández Nájera *Doctor Fausto*<sup>380</sup>. Éste último, que tuvo también un cierto éxito -medalla de tercera clase<sup>381</sup> y compra por el Estado<sup>382</sup>-, representa la imagen de un Fausto mediatibundo, pensador alquímico, que, tras la primera aparición del demonio, busca refugio en la lectura de la Biblia, en la seguridad de su estudio:

El protagonista del inmortal poema alemán aparece de pie, en actitud pensativa, como hombre profundamente caviloso, apoyada la barbilla en la mano; viste amplio ropón de paño amoratado con solapas verdes y dibujos hechos en el mismo tejido; a la cabeza lleva gorra ancha; el rostro y manos están demacrados, huesosos y flacuchos, la barba y el pelo enteramente canosos (...). Le sirve de fondo el laboratorio lleno de trastos y utensilios perdidos entre la oscuridad, sobre la cual resalta una columna blanca. Por bajo del hornillo en que hace sus experimentos y ensayos aparece el satánico perro negro<sup>383</sup>.

Imagen que comenzó a popularizarse en toda Europa a partir de los años 80 y en la que no resulta arriesgado ver una alegoría del fracaso del saber tradicional ante los retos que la nueva sociedad planteaba. El cuadro, a pesar de todo, no fue bien acogido por la crítica, y así Comás Blanco recriminará al autor el haber elegido un tema alemán para el que un español no está capacitado<sup>384</sup>, lo que explicaría, según él, la mala calidad del cuadro.

La tendencia nacionalizadora que parece marcar la Restauración -las referencias a una cultura europea se hacen más escasas y, lo que es más importante, la política adquisitiva del

---

<sup>376</sup> En 3.000 pts., R.O. de 25 de agosto de 1891. Depositado en la Diputación de Pontevedra, donde sigue actualmente, por R.O. de 7 de junio de 1893.

<sup>377</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.564.

<sup>378</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890. El *Catálogo* ilustra el cuadro con el siguiente pasaje del *Fausto*: "Fausto (abriendo): ¡Cuán ajena a pensar que oye a su amante el son siniestro de los hierros viles! (entra). Margarita (ocultándose en la cama): ¡Vienen! ¡Ya vienen! ¡funesta suerte!".

<sup>379</sup> En 2.500 pts., R.O. de 25 de agosto de 1891.

<sup>380</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>381</sup> Por mayoría, un voto en contra, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>382</sup> En 1.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 6 de junio de 1892.

<sup>383</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 7 de mayo de 1890.

<sup>384</sup> COMÁS Y BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1890*, Madrid, 1890.

gobierno penaliza claramente los temas foráneos- se ve contrarrestada con la irrupción en la pintura de historia, y en el imaginario colectivo cultural español, de una figura prácticamente inédita hasta ese momento: la de Shakespeare<sup>385</sup>. Con anterioridad a la Restauración, uno solo de los cuadros aquí analizados se inspira en el autor inglés<sup>386</sup>, se trata de *Otelo y Desdémona*, con el que Ramón Rodríguez, a pesar de lo adverso de las críticas, sangrantes en algunos casos:

Es probable que el Sr. Rodríguez no haya leído la tragedia de Sakespeare, que si la hubiera leído, no representara de fijo la grandiosa e interesantísima figura del moro de Venecia, bajo el innoble y soez aspecto de aquel negrazo, empeñado en vencer la repugnancia de la dama, que baja los ojos para no verle. No nos queda duda de que tras la cortina están los dátiles con que se gana la vida tan arrogante moro. Haciéndole mucho favor, podríamos suponerle afiliado en alguna compañía de *spahis* o *turcos*; pero de esto a ser Othello, el grande Othello, sublimado por la pasión y embellecido por el heroísmo va mucha diferencia. Y bien hace la señora Desdémona en mirar al suelo, para no ver la espantable figura de su esposo, de quien, a juzgar por el cuadro, no se puede decir que esté enamorada<sup>387</sup>.

tuvo un cierto éxito en la Nacional de 1871 -premiado con medalla de segunda clase<sup>388</sup>, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>389</sup>.

A éste se podría añadir otro, hoy desaparecido, pintado por José de Madrazo todavía durante el reinado de Fernando VII, *Escena de Hamlet*<sup>390</sup>.

<sup>385</sup> Como era de suponer, de acuerdo con la lógica "nacionalista" aquí analizada, Shakespeare había comenzado a figurar en la pintura de historia muy pronto, los primeros cuadros se remontan al último cuarto del siglo XVIII: *El rey Lear llorando sobre el cuerpo de Cordelia* de James Barry, 1786-1787; *Fantasma del padre de Hamlet* de Fuseli, 1785-1790;...

<sup>386</sup> El que la aparición de Shakespeare en la pintura de historia sea tan tardía resulta bastante extraño, máxime si tenemos en cuenta, si es cierto lo que cuenta Galdós en uno de sus *Episodios Nacionales*, el titulado *La Corte de Carlos IV*, que ya en el siglo XVIII sus obras se representaban en las casas nobles madrileñas. En el episodio narrado por Galdós se trata de *Otelo* con escenografía del mismísimo Goya. Para un estudio de la escenografía ideada por Goya, véase ARIAS DE COSSÍO, A.M., *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pp. 60-62. Ya de forma pública, el mismo *Otelo* fue representado en escena en 1802 en el teatro de los Canos de Madrid. Lo mismo cabría decir de la prensa, donde la presencia del dramaturgo inglés es habitual en fechas muy anteriores a la restauración: "Shakespeare", *El Panorama*, I, 1839, pp. 1-5; "Shakespeare", *El Laberinto*, 1843-1844, p. 197; "Shakespeare", *La Crónica*, 1845, p. 91; "Shakespeare y sus contemporáneos", *La Ilustración*, 1852, p. 203; SAN MIGUEL, E., "Shakespeare", *La América. Crónica Hispano-americana*, 18, 1864, p. 14; DÍAZ Y PÉREZ, N., "William Shakespeare", *Los Sucesos*, Madrid, 1868, pp. 114-115; CARRERAS, L., "Shakespeare", *El Museo Universal*, X, 1866, pp. 123-124 y 142-143; BLASCO, E., "William Shakespeare", *La Ilustración Española y Americana*, 1872, pp. 422-426;...

<sup>387</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 11 de noviembre de 1871.

<sup>388</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>389</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 549.

<sup>390</sup> Para una referencia más precisa a este prácticamente ignorado cuadro de Madrazo, especialmente interesante por las fechas en que fue pintado, véase DÍEZ, J.L., "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado". Catálogo Exposición *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 94.

Ya en la Restauración, los cuadros de tema shakespeariano se harán mucho más frecuentes. Hace su aparición el de la muerte de Ofelia, un asunto de larga tradición entre los pintores europeos del XIX -su destino trágico era como una encarnación del espíritu romántico- (*Ofelia* de John Everett Millais, cuadro de 1851, las dos muertes de Ofelia de Delacroix, una de 1838 y otra de 1853,...), pero que en la pintura española no aparecerá hasta 1878. En la Nacional de este año José Nín y Tudó obtiene medalla de segunda clase con *El entierro de Ofelia*<sup>391</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>392</sup>, que representa la irrupción de Hamlet en el cementerio donde se está celebrando la fúnebre ceremonia:

En la escena del cementerio, cuando Ofelia, la hija del sumiller de corps del rey de Dinamarca, vestida de blanco y coronada con guirnaldas de flores, va a ser sepultada, aparece Hamlet, y al ver a la que amó increpa a su hermano Laertes, a quien en vano de tienen los otros circunstantes, entre ellos la reina y el rey<sup>393</sup>.

Mereció una amplia crítica en el periódico *El Globo*, interesante porque pone de manifiesto como estos cuadros de tema literario eran juzgados con los mismo criterios de verosimilitud y verdad histórica inherentes a la pintura de historia propiamente dicha:

El entierro de Ofelia no tiene el carácter de lugar que requiere (...). Lo mismo ocurre con el carácter local; la representación de los personajes es bastante inexacta: ninguno de ellos es, ni con mucho, el tipo dinamarqués, tal como le concibiera Shakespeare y el pintor debiera haber reproducido; su expresión no es verdadera<sup>394</sup>.

Unos pocos años más tarde, 1882, Casado del Alisal pinta en Roma *Ofelia*, adquirido por el Estado en 1885<sup>395</sup>; el momento elegido es en este caso el previo a su muerte, aquel en el que la heroína de Shakespeare se balancea, ajena a la tragedia, en la frágil rama de sauce que hará de trampa mortal.

Mientras, siguieron figurando asuntos ya plasmados en el lienzo en épocas anteriores: *Otelo*, *Romeo y Julieta*... Muñoz Degraín lleva a la Nacional de 1881 *Otelo y Desdémona*<sup>396</sup>, que

representa el momento en que el moro de Venecia, víctima de la tempestad de celos, que desencadenó en su cerebro la perfidia de Yago, se aproxima al lecho en que descansa Desdémona y,

<sup>391</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>392</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 4, 1883-1884, p. 1.

<sup>393</sup> "Nuestros grabados" *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 4, 1883-1884, p. 7.

<sup>394</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 7 de febrero de 1878.

<sup>395</sup> En 2. 500 pts., R.O. de 30 de junio de 1885. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública por O. de 9 de julio de 1907. Actualmente desaparecido.

<sup>396</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

al contemplarla tan hermosa, se rasga el pecho con las uñas, dudando si tendrá valor para estrangularla<sup>397</sup>.

con el que tuvo un gran éxito -medalla de primera clase<sup>398</sup>, la única conseguida por una obra de este tipo, y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>399</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>400</sup>-. Como en la mayoría de los cuadros de este autor, destaca la riqueza sensual del colorido veneciano de los paños. Algunos críticos, Ibáñez Abellán entre otros, reprocharon al pintor algunos deslices iconográficos, al no atenerse estrictamente al texto shakeasperiiano, seno desnudo, lámpara encendida en el techo, etc.<sup>401</sup>.

En la Nacional de 1884 figuraron dos cuadros inspirados en Shakespeare: *Romeo y Julieta* de Pedro Ibaseta Barreda<sup>402</sup> y *Hamlet (última escena)* de Salvador Sánchez Barbudo<sup>403</sup>. Éste último, que tuvo un gran éxito -medalla de segunda clase<sup>404</sup>, compra por el Estado<sup>405</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>406</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>407</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>408</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>409</sup>-, representa, en una composición de gran complejidad -son más de treinta personas las que figuran en el cuadro-, la escena novena del acto V del drama de Shakespeare, el momento en que Hamlet, tras haber sido herido por Laertes y haber herido a su vez a éste, que permanece en pie sostenido por varios cortesanos, se abalanza, empuñando una espada, sobre el rey Claudio:

Hamlet, colocado en el centro, empuña con fiereza la espada, cuya punta apoya en el suelo y con la cual acaba de herir mortalmente a Laertes en el asalto de armas preparado insidiosamente por el rey Claudio para que la espada envenenada de éste hiera a Hamlet. La reina acaba de beber la copa envenenada preparada por su esposo el rey Claudio para Hamlet, y yace muerta en brazos de sus damas. Hamlet, amenazador, increpa a Claudio antes de atravesarle con su espada. A la derecha e izquierda Horacio, el rey Claudio y la reina Gertrudis, muerta, Laertes moribundo en brazos de Enrique; caballeros, damas, acompañamiento; terror y confusión. Las damas, agrupadas

<sup>397</sup> QUEROL, A., "Los artistas valencianos en la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, pp. 381-382.

<sup>398</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881. Actualmente en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Lisboa.

<sup>399</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 73.

<sup>400</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 712-713.

<sup>401</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 70.

<sup>402</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>403</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>404</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>405</sup> En 7.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>406</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 57.

<sup>407</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 8-9.

<sup>408</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, pp. 284-285.

<sup>409</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 264-265 (atribuido erróneamente a Muñoz Degraín).

en derredor de la reina muerta, procurando socorrerla. Claudio baja la cabeza anonadado ante los sarcasmos y amenazador aspecto de Hamlet<sup>410</sup>.

A pesar del premio, las críticas fueron bastante ácidas:

Más aficionado quizás a los espectáculos que a la literatura, Barludo ha hecho un Hamlet de ópera. La impropiedad del lugar, de los trajes, de los accesorios, salta elocuentemente: el mismo luto solemne de Hamlet no tiene ninguna solemnidad. En aquel lugar encontramos una vez más la biblioteca del príncipe de Viana, con sus libros viejísimos. El melancólico soñador de Shakespeare, tipo favorito de Delacroix, se ha convertido en una figurilla insignificante bajo el pincel de Barbudo<sup>411</sup>.

Muñoz Degrain retoma el tema de Otelo y Desdémona en la Nacional de 1887, ahora con dos cuadros diferentes, uno para cada uno de los protagonistas, *Otelo*<sup>412</sup> y *Desdémona*<sup>413</sup>, pero que, dado su mismo tamaño, es obvio que fueron pintados como pareja. No debió de ser ajeno a esta tardía recreación pictórica el estreno, a principios de ese mismo año, de la ópera de Verdi *Otelo*. Sólo se conserva el segundo de los cuadros, adquirido años más tarde por el Estado<sup>414</sup>, mientras el primero ha desaparecido. Representa aquél una desconsolada Desdémona, lujosamente vestida, secándose las lágrimas con el pañuelo en torno al cual se tejerá la posterior tragedia. El aire operístico del conjunto, incluido el aspecto físico de la propia Desdémona, es más que evidente, lo mismo que las continuas referencias, habituales en este pintor, a la pintura veneciana del XVI.

Cierra el ciclo de temas shakespearianos Cristóbal Piza, quien expone en la Nacional de 1890 otro *Otelo y Desdémona*<sup>415</sup>, uno más, en este caso con críticas muy adversas:

El Otelo y Desdémona es una obra de tal naturaleza, que si resucitara el gran trágico inglés y viera la interpretación pictórica de su inspirada creación, tengo para mí que habría llevado a los tribunales al autor, acusándole de profanación<sup>416</sup>.

Al margen de Shakespeare, del resto de la literatura inglesa únicamente Bulwer Lytton, un escritor hoy relativamente menor pero celeberrimo en su época, llegará a interesar a los pintores de historia españoles. Luna Novicio expuso en la Nacional de 1881 *La belleza feliz y la esclava ciega*<sup>417</sup>, recreación pictórica de un pasaje de *Los últimos días de Pompeya*, sin duda la novela más conocida del autor inglés.:

<sup>410</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>411</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 383.

<sup>412</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> En 2.000 pts., R.O. de 15 de octubre de 1891. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

<sup>415</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>416</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

<sup>417</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

La ciega Nidia se mantiene inmóvil y confusa, con sus flores y presentes en la mano, delante de la patricia Jone (...). En el fondo, y a través de una arcada, humea con toda la gravedad de un *Deus ex-machina*, el Vesubio<sup>418</sup>,

que tuvo un cierto éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>419</sup>- pero que posiblemente obedezca más a la moda de asuntos "romanos", en pleno auge por estos años, que al interés por la obra de Lytton en sí<sup>420</sup>.

Fuera de la literatura, la presencia de una tradición cultural inglesa se reduce a un cuadro sobre Van Dyck, *Van Dyck y su protector el Conde de Bristol*, que remitiría tanto a la tradición inglesa como a la flamenca, con el que Araujo Ruano obtuvo una condecoración en la Exposición Internacional de 1892<sup>421</sup>.

La aparición de otras tradiciones culturales resulta mucho más episódica. Es el caso del *Rembrandt pintando*, llevado por Tony Bergué a la Nacional de 1862<sup>422</sup>, que, si bien sirve para marcar las tendencias del gusto pictórico de la época -Rembrandt es visto como un pintor romántico, y no sólo por su técnica, como muestra el hecho de que se le represente copiando un cadáver, muy en la aureola de artista maldito con la que fue rodeado por la cultura romántica-, pasó completamente desapercibido.

Las referencias culturales al mundo clásico, salvo a los autores "españoles", son realmente escasas. Safo, la poetisa griega, personaje recurrente en toda la cultura finisecular decimonónica, figurará en la pintura de historia en sólo dos ocasiones, y las dos sin mucho éxito. Aznar García expone en la Nacional de 1860 *Safo*<sup>423</sup>; y Carbonell, en la de 1881, un cuadro homónimo, inspirado en este último caso en la obra de teatro de igual título de Balaguer<sup>424</sup>.

También en dos ocasiones lo harán Sócrates, Virgilio y Cicerón. El primero con *Muerte de Sócrates* de Agustín Gimeno y *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* de Hernández Amores; el segundo con *Virgilio* de Soriano Murillo y

<sup>418</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 13 de junio de 1881.

<sup>419</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 85.

<sup>420</sup> Es posible que otra de las novelas de Lytton, *Rienzi, el último de los tribunos*, esté en el origen de un cuadro pintado también hacia estos años por Luis Romea -fue expuesto en la Nacional de 1887 donde obtuvo una mención-, *Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma*, pero el *Catálogo* de la Exposición no precisa nada.

<sup>421</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>422</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>423</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>424</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.



*Metabo* de Teófilo de la Puebla; y el tercero con dos cuadros de idéntico título, *La venganza de Fulvia*, uno de Francisco Maura y Montaner y otro de Cebrián Mezquita.

Agustín Gimeno pinta el suyo, en fechas muy tempranas, hacia 1827, y vinculándose por lo tanto todavía a una tradición neoclásica, curiosamente no española<sup>425</sup>, el cuadro será adquirido por la Corona<sup>426</sup>. El de Germán Hernández Amores, un asunto moralizante pintado ya en la época de las Exposiciones Nacionales -obtendrá un gran éxito en la de 1858: medalla de segunda clase<sup>427</sup>, compra por el Estado<sup>428</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>429</sup>, *El Mundo Pintoresco*<sup>430</sup>, *Las Bellas Artes*<sup>431</sup> y *La Ilustración de España*<sup>432</sup>-, más parece un pretexto para plasmar en el lienzo la oposición entre la virtud y la vida disipada que un cuadro sobre Sócrates en sentido estricto:

En Alcibiades se conoce al elegante y voluptuoso ateniense, ídolo de las hermosas; en Sócrates el probo y severo maestro que con enérgica dulzura hace recordar a su discípulo lo que debe a su dignidad y a la de una patria que tanto le ha distinguido<sup>433</sup>.

Menos éxito tendrán los dos cuadros sobre Virgilio, cuya escasa presencia en la pintura de historia española resulta sorprendente, máxime si tenemos en cuenta que los asuntos inspirados en *La Eneida* son relativamente habituales en el resto de la pintura europea, y no sólo en la italiana, incluso desde el siglo anterior<sup>434</sup>. El de Soriano Murillo, inspirado en las *Eglogas*, fue llevado a la Exposición de la Academia de 1851 y, posteriormente, enviado a la Exposición Universal de París de 1855. El de Puebla, inspirado en uno de los personajes de *La Eneida*, pasará sin pena ni gloria por la Nacional de 1862<sup>435</sup>.

Los dos sobre Cicerón, muy tardíos, plasman en el lienzo un truculento episodio posterior a la muerte del orador romano, aquél en que Fulvia atraviesa con una aluja la lengua del cadáver de Cicerón, ambos, por lo tanto, más dentro de ese amplio grupo de los que intentan mostrar la barbarie y la crueldad del mundo romano que de referencia a una

<sup>425</sup> El precedente neoclásico más conocido es *La muerte de Sócrates*, pintado por David en 1787. Actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Pero no es el único, Benjamín West pinta en 1756 un cuadro con el mismo título;...

<sup>426</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>427</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>428</sup> En 35.000 reales, R.O. de 10 de mayo de 1858.

<sup>429</sup> *El Museo Universal*, 22, 1858, p. 173.

<sup>430</sup> *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 253.

<sup>431</sup> *Las Bellas Artes*, I, 1858-1850, entrega 8.

<sup>432</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 348.

<sup>433</sup> GRANADA, J. de, y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 22, 27 de octubre de 1858.

<sup>434</sup> Así, por ejemplo, Angélica Kauffmann, llevó a la exposición de la Royal Academy de 1769 un cuadro titulado *Venus mostrando a Eneas y Acates el camino a Cártago*.

<sup>435</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

determinada tradición cultural.. Maura y Montaner expuso el suyo, con un cierto éxito -fue adquirido al año siguiente por el Estado<sup>436</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>437</sup>- en la Nacional de 1890<sup>438</sup>. El de Cebrián Mezquita pasó completamente desapercibido por Exposición Internacional de 1892<sup>439</sup>.

Cabría añadir, por último, *Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones*, expuesto por Germán Hernández Amores en la Nacional de 1887 y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>440</sup>; un cuadro que refleja la fascinación de este pintor por la Grecia clásica, pero cuyo tema, que representa el momento culminante de la tragedia de Eurípides, le acerca más a la pintura mitológica que a la de historia propiamente dicha.

<sup>436</sup> En 6.000 pts., R.O. de 6 de febrero de 1891. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife por R.O. de 11 de mayo de 1911.

<sup>437</sup> *La Ilustración Artística*. IX, 1890, p. 73.

<sup>438</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>439</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>440</sup> En 2.500 pts., R.O. de 7 de octubre de 1887. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde actualmente se encuentra.

## 5. UNA NACIÓN GUERRERA Y BELICOSA.

Toda identidad grupal, y no sólo la nacional, es siempre una bandera de combate. La forma más eficaz de reconocerse como grupo es por oposición: la lucha contra los otros, el enfrentamiento constante y continuo contra aquéllos que no quedan englobados dentro del nosotros grupal. La oposición y la lucha con otros grupos es componente esencial de toda identidad colectiva.

En el caso concreto de España esta identidad belicosa parece ir incluso más lejos para acabar configurándose como uno de los rasgos específicos de lo español. En la pintura de historia decimonónica, en todo caso, es uno de los elementos semánticos más repetidos y constantes. La imagen que emerge de los cuadros de historia es la de una nación marcada por los avatares militares, por la actividad bélica, en la que la vida civil ocupa un lugar claramente marginal y en la que todos sus grandes objetivos colectivos han sido conseguidos mediante el ejercicio de las armas. Un pueblo de guerreros que en la actividad militar ha sido capaz de plasmar lo mejor de sí mismo.

La belicosidad de los españoles aparece ya como elemento estereotipado desde los días del imperio: de hecho, el primer programa iconográfico con un sentido nacional, el del Salón de Reinos del Buen Retiro, ya analizado anteriormente, es una colección de cuadros de batallas. Las afirmaciones sobre este asunto se multiplican durante la época imperial: desde la de Francesco Guicciardini, embajador de Florencia ante el Rey de España, de que los españoles son “acaso más inclinados a las armas que cualquier otra nación, y tienen mucha actitud para ellas, porque son de estatura ágil y muy diestros y ligeros de brazos”; hasta el aforismo, atribuido por los italianos al Gran Capitán, “España para las armas e Italia para la pluma”. Algo que parece encontrar su justificación en el carácter militar del imperio español, en una época en que, por otra parte, la principal actividad del Estado era la militar. Lo curioso es que se va a seguir manteniendo como uno de los mitos de lo español, de forma prácticamente inamovible, a lo largo del tiempo.

En 1885, en un momento de fricciones político-militares con Alemania a propósito de las Carolinas, se publica en Madrid un folleto anónimo, firmado por “un castellano viejo”<sup>1</sup>, en el

---

<sup>1</sup> *Espanoles y alemanes. Reflexión acerca de la cuestión del día*. Madrid, 1885.

que se hacen una serie de comparaciones entre alemanes y españoles, y en el que, entre otros muchos aspectos, se compara el valor militar de ambos pueblos. Resulta interesante, tanto por la fecha, como por el hecho de que el estereotipo español de los alemanes, ya desde la lejana época del imperio en que habían combatido como mercenarios en las tropas españolas, era de excelentes soldados<sup>2</sup>. A pesar de todo esto, y aun aceptando que en términos generales los alemanes se batían bien, especialmente cuando están cerca de casa, se concluye con la superioridad militar de los españoles, sobrios, sufridos, aventureros, alegres y resignados en la adversidad. Es decir que el espíritu militar de los españoles los hacía sobresalir en el campo de batalla muy por encima de cualquier pueblo, incluidos los belicosos alemanes.

Como dato curioso, todavía en 1994, y por lo tanto ya completamente fuera del ámbito cronológico aquí estudiado, Francisco L. de Sepúlveda, en un artículo aparecido en el diario *El País* sobre los que el autor denomina “pueblos guerreros” (vietnamitas, chechenos, kurdos, turcos, serbios, bereberes, cosacos, araucanos...) <sup>3</sup> incluye a los españoles, bien es cierto que sólo los históricos, entre ellos:

En el pasado, los españoles pudieron estar incluidos en la lista por sus abundantes hechos de armas, en su tierra y fuera de ella. Los últimos episodios fueron la guerra de la Independencia y, después, las guerras civiles culminadas con la de 1936. En todas ellas se mató con fruición y dentro de los cánones de los pueblos guerreros. Sociedad tribal, desprecio por la vida propia y ajena, dureza ante sufrimientos y carencias, jefes surgidos del pueblo, iniciativa a destajo y disciplina *sui generis*<sup>4</sup>.

Aunque finalmente el mismo autor se vea obligado a dejar constancia, no precisa si con alivio o pesar, la desaparición de este rasgo inveterado del ser nacional:

por las tendencias afloradas últimamente todo parece indicar que los españoles ya no somos un pueblo guerrero ni, mucho menos, militar. Un espíritu evaporado, como físicamente se extinguieron los araucanos.<sup>5</sup>

Una buena prueba, tanto de la pervivencia de los estereotipos decimonónicos, como de la complejidad del concepto de pueblo o nación en la cultura occidental: un pueblo puede morir aunque siga perviviendo físicamente.

<sup>2</sup> Véase, como ejemplo, SEPÚLVEDA, J.G. de. *Exhortación al Emperador Carlos V para que haga la guerra contra los turcos*, publicado en *Tratados políticos*, Madrid, 1963; o FERNÁNDEZ DE MEDRAZO, S., *Breve descripción del mundo en sus partes*, Bruselas, 1686.

<sup>3</sup> Pueblos que, en su opinión, poseerían una especie de tendencia belicosa innata, aunque no se explica en el artículo si genética o cultural. El artículo trata de explicar, desde esta perspectiva, el fracaso de rusos y norteamericanos en Afganistán y Vietnam respectivamente, resultado de no haber tenido en cuenta las especiales aptitudes bélicas de estos dos pueblos.

<sup>4</sup> SEPÚLVEDA, F.L., “Pueblos guerreros”, *El País*, 18 de diciembre de 1994.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

El número de cuadros en los que aparece reflejada esta preeminencia guerrera es altísimo, en torno a la cuarta parte del total de cuadros analizados (ver cuadro nº 1), lo que puede guardar alguna relación con la omnipresencia de lo militar en la organización del Estado decimonónico español, pero también con una determinada autoimagen de los españoles sobre sí mismos. Por lo que se refiere a su distribución cronológica no se notan grandes variaciones entre unos periodos y otros -destacar si acaso esa mayor presencia entre 1834 y 1854, pero que no parece muy significativa-, lo que indicaría la asunción de este carácter bélico, como rasgo constitutivo de lo español, a lo largo de todo el siglo XIX.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	23	26	23	15	26	15	25
1808-1833	21	23					
1834-1854	28	33					50
1855-1867	23	26	22	14	21	8	14
1868-1874	23	24	20	33	0	0	15
1875-1895	22	25	25	14	30	19	27

**Cuadro nº 1.** Porcentajes de cuadros de historia de tema bélico. Las cifras se refieren al tanto por ciento sobre el total de cuadros de historia de cada grupo.

Los cuadros de tema bélico aparecen relacionados con todos los periodos históricos, aunque con una marcada preferencia por los más recientes, los referidos al propio siglo XIX, visto como una sucesión de guerras, tanto exteriores como interiores. Como escribe Comás Blanco, con motivo de la Exposición Nacional de 1890 y para justificar la conveniencia de una pintura militar en España, dado su espíritu belicoso, a lo largo del siglo XIX habíamos tenido

una guerra con Napoleón para salvar nuestra independencia, una guerra con los filibusteros, para salvar nuestras colonias, una guerra con los marroquíes para salvar nuestro honor, y una guerra con los carlistas para salvar nuestra libertad<sup>6</sup>.

Sin que esto signifique que las demás épocas históricas sean vistas con un carácter más pacífico, como recuerda Peñaranda, a propósito de *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero.:

<sup>6</sup> COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid 1890*, Madrid, 1890.

no existe grande epopeya que no esté escrita con nuestra sangre y firmada por espada española, y no se han cantado en versos inmortales porque nuestros padres, ocupados en hacerlas, no dispusieron del tiempo necesario para escribirlas<sup>7</sup>.

Esta tradición bélica se articula en torno a tres líneas argumentales básicas: la lucha por la independencia nacional, y aquí habría que incluir la larga lucha por la recuperación del territorio “nacional” de los “invasores” musulmanes, las conquistas exteriores y las guerras civiles.

La lucha por la independencia nacional es la hegemónica de esta tradición bélica en la iconografía historicista española hasta llegar a configurar, como se verá en su momento, uno de los arquetipos básicos de la mitología de lo español. La pintura de historia delimita la imagen de una tradición marcada por los heroicos actos de un pueblo en defensa de su independencia nacional. El recuerdo de la reciente invasión napoleónica podría ser el principal motivo de esta visión agónica del ser nacional por parte de un Estado, por lo demás no demasiado sometido a amenazas exteriores.

La Guerra de la Independencia, con su marcado carácter de guerra nacional y popular, ocupará un lugar de honor en esta tradición belicosa. Una guerra librada contra un invasor extranjero y en la que, al menos en la visión decimonónica, la participación popular había sido un factor determinante: era mucho más que una simple guerra, era, de alguna manera, el acto fundacional de la nación. Más de un cuarto del total de cuadros de tema bélico presentados a las Exposiciones Nacionales -porcentaje que aumenta significativamente en el caso de los premiados, adquiridos por el Estado y reproducidos en grabado, lo que mostraría una clara predilección del poder político por el tema- tienen como asunto el enfrentamiento con las tropas napoleónicas (ver cuadro nº 2).

Como ya se vio al hablar de la filiación nacional, la Guerra de la Independencia es un asunto cotidiano en la vida del siglo XIX: prensa<sup>8</sup>, obras de teatro<sup>9</sup>, novelas<sup>10</sup>, libros de

<sup>7</sup> PEÑARANDA, C., “La entrada de Roger de Flor en Constantinopla. (Cuadro del Sr. Moreno Carbonero)”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, p. 282.

<sup>8</sup> “El dos de mayo. Elegía”, *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1847, pp. 137-138; *Semanario Pintoresco*, 18, 1848, dedicado completo al dos de mayo, incluye grabados de Castaños, Palafox, Napoleón, Wellington y diferentes batallas; CAMPILLO, N., “Dos de mayo 1808”, *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 222-223; BENAVIDES, A., “Dos de mayo”, *La América. Crónica hispano Americana*, Madrid, 22, 1861, p. 2; ARIAS MIRANDA, J., “Noticias acerca de sucesos de la Guerra de la Independencia”, *La América. Crónica Hispano americana*, 1863, nº 8, p. 7, y nº 9, p. 9; CASTELAR, E., “La Guerra de la Independencia española”, *La América. Crónica Hispano-americana*, 16, 1864, p. 8; BOFARULL, M. de, “Llegadas de la guerra d Independencia” *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 179:...

<sup>9</sup> *El dos de mayo*, Montemar, Santana y Bravo, 1847...

<sup>10</sup> CAÑAS DE CERVANTES, C., *La española misteriosa y el ilustre aventurero*, Madrid, 1833; ARIZA, J., *El Dos de Mayo*, Madrid, 1845; LINO PISADO, *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, Madrid, 1831 1832;... Sin olvidar la exitosa primera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

historia<sup>11</sup>,... En pintura, la aparición del tema es casi coetánea al propio episodio bélico. En 1814 Francisco de Goya pinta, por encargo del Consejo de Regencia, *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos*<sup>12</sup> -cuadro en el que el espíritu belicoso de los españoles parece plasmarse en un impulso atávico y popular, al margen de cualquier racionalidad estatal- y *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*<sup>13</sup>, reproducido en grabado por *El Museo Universal* en 1862<sup>14</sup>.

La importancia de Goya, y más concretamente de sus cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en este proceso de construcción de una identidad belicosa y sanguinaria exige, al margen de su calidad artística, detenerse un poco más en el análisis de estos dos cuadros, o mejor, en la obra de Goya en general. Goya representa, en el imaginario decimonónico español, el renacer del genio de la patria. Tras un siglo XVIII afrancesado y extranjerizante, el pintor aragonés significaba la vuelta a las raíces autóctonas, a lo genuino y radicalmente español. Lo interesante, para lo que aquí nos interesa, es que uno de los elementos fundamentales de esta "españolidad" de Goya descansa en los aspectos más tremendos y sanguinarios de su pintura. Goya parece ser más español cuanto más violentos y dramáticos son sus cuadros: son la sangre, la violencia y la muerte, y no su particular técnica pictórica, los que expresan el carácter español de la pintura de Goya. Cuando a finales de siglo un crítico, Soriano, intenta explicar la importancia de Goya en la pintura española centrará toda su argumentación en el hecho de que fue el último pintor en utilizar un lenguaje genuinamente español, pero, cuando quiera explicar en que consiste ese lenguaje, lo que trae a colación son la sangre y la lucha:

Fue también el último [se refiere a Goya] que nos habló una lengua libre, llena de fuego y de calor, desordenada e impetuosa. Dice Renán que el idioma francés es un canto eterno a la alegría y a la vida. El español es un himno continuado a la grandeza, a la lucha, a la sangre y a las trágicas escenas. Goya, en su "Fusilamiento", pintado en medio del horror y de la lucha, en sus caballerescos retratos, en sus escenas populares, en sus fiestas de sangre, en sus tipos trágicos, presentación la más pura de nuestra raza, nos despierta para siempre de España<sup>15</sup>.

Parece obvio que para Soriano, y en esto no parece alejarse demasiado del estereotipo decimonónico, lo que define lo español es el carácter belicoso, y que Goya y sus cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en este caso concreto *Los Fusilamientos*, ocupan sitio de honor en esta genealogía de la belicosidad española.

<sup>11</sup> Especialmente *Guerra de la Independencia. Narración histórica* de M.A. Príncipe, publicado en Madrid entre 1844 y 1847, importante, desde el punto de vista iconográfico, por incluir más de mil grabados y láminas; e *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del Conde de Toreno.

<sup>12</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>13</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>14</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 4.

<sup>15</sup> SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1892. Este artículo de Soriano, publicado en varias entregas (ver bibliografía), es, a pesar de su título, más que una crítica de la Exposición una curiosa, y breve, historia de la pintura española del siglo XIX, desde Goya a finales de siglo.

Estos dos cuadros de Goya son también interesantes por contar con una contemporánea representación de los mismos sucesos en la pintura de historia francesa, lo que permite, en un juego de espejos, una interesante demostración de lo que toda historia, pintada o escrita, tiene de recreación, cuando no de mera invención. El barón Gros, el pintor de Napoleón, expone en el salón de 1810 *La conquista de Madrid*<sup>16</sup>, inspirado en los mismos sucesos que Goya plasmaría años más tarde en sus dos famosos cuadros. Y aquí, en el tema, acaban las similitudes. Gros elige, no el momento del combate ni del posterior fusilamiento sino aquel en que los madrileños imploran piedad al vencedor; los valientes chisperos, que en los cuadros de Goya se enfrentan con sus navajas a los mamelucos o se yerguen desafiantes ante el pelotón de fusilamiento, en el de Gros se humillan ante los vencedores implorando perdón, algunos llegan incluso a postrarse en el suelo; la fría masa anónima de los soldados franceses que en *Los fusilamientos* abate sin piedad a los patriotas son convertidos por Gros en un grupo lleno de magnanimidad y nobleza -uno de los jefes franceses tiene en su mano derecha el decreto de amnistía para Madrid-:...

Pero sigamos con los cuadros sobre la guerra de la Independencia en su versión española. Hacia 1814 José Aparicio e Inglada pinta *La batalla de San Marcial*, adquirido por la Corona<sup>17</sup>, cuadro muy en la línea de la vieja pintura de batallas.

Pasado este primer momento de efervescencia bélica, habrá que esperar hasta después de la muerte de Fernando VII para encontrarnos con nuevos cuadros con escenas de la Guerra de la Independencia. Ocaso del tema que se explica por la interpretación revolucionaria que se había hecho de la guerra y que encajaba mal en el programa de restauración absolutista fernandino. El primero en volver sobre el asunto de la Guerra de la Independencia será Leonardo Alenza, que lleva a la Exposición de la Academia de 1836 *Muerte de Daoíz en el Parque de Artillería*<sup>18</sup>, cuadro en el que la crítica de la época vio sobre todo un "recuerdo o reminiscencia del estilo de Goya"<sup>19</sup>.

Ya durante el reinado de Isabel II los cuadros sobre la gran guerra patria contra los invasores franceses se suceden año tras año. Trafalgar -la batalla de Trafalgar es considerada como un simple prolegómeno de la Guerra de la Independencia propiamente dicha<sup>20</sup>, los Sitios

<sup>16</sup> Actualmente en el Palacio de Versalles.

<sup>17</sup> Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

<sup>18</sup> Museo Romántico, Madrid.

<sup>19</sup> *El Artista*, II, 1853, p. 14.

<sup>20</sup> *El combate de Trafalgar* de Antonio Brugada, una especie de marina -los barcos aparecen en un plano general- adquirida por la Corona en 1857 (Isabel II pagó por el cuadro 20.000 reales. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870); *Combate del cabo de San Vicente* del mismo Antonio



de Zaragoza<sup>21</sup>, el Dos de Mayo<sup>22</sup>, Bailén<sup>23</sup> y otros episodios bélicos menores<sup>24</sup> sirven para configurar una iconografía belicosa en la que el imaginario nacional parece reconocerse, la imagen de una nación indómita, de un pueblo de guerreros atávicos.

De entre estos cuadros sobre la Guerra de la Independencia del periodo isabelino merece ocuparse un poco más detenidamente del *Episodio de Trafalgar* de Sans y Cabot, y no sólo por su éxito (ver nota 20) sino, sobre todo, por las connotaciones ideológicas con que fue visto por el público de la época, que van desde una especie de alegoría sobre el final del poderío militar español en el mundo hasta una reivindicación del papel de los marinos españoles en el célebre combate.

El tema del lienzo fue resumido así por el crítico de *El Reino*:

---

Brugada, comprado para el Museo Naval en 1859; y *Episodio de Trafalgar* de Sans y Cabot, medalla de segunda clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862), envío a la Universal de París de 1867, compra para el Museo Nacional en 1863 (En 26.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863, depositado en el Palacio del Senado, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881) y reproducción en grabado por *El Mundo Militar* (*El Mundo Militar*, 1862, p. 388), *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 4), *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, pp. 340-341) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1894, p. 7).

<sup>21</sup> *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen* de Martínez de Espinosa, consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra por el Estado en 1859 (En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859, depositado en el Museo Provincial de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid); *La defensa de Zaragoza* de Navarro y Cañizares, expuesto en la Nacional de 1862 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862); y *La Junta de Salvación nombrada el 24 de Junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reduto de la Puerta del Carmen* de Ruiz de Valdivia, mención de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

<sup>22</sup> *Muerte de Daoíz y Velarde* de Manuel Castellano, medalla de tercera clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862); *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808* de Manuel Castellano, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1864 (Con 13 votos, R.O. de 13 de enero de 1865) y reproducción en fotografía por *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, V, 209, 1895, p. 48); y *La madrugada del 3 de mayo de 1808* de José Marcelo Contreras, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1866 (Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867), del que Tubino consideró que "aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia a las bellezas que encerraba la creación del artista granadino" (TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 158).

<sup>23</sup> *Episodio de la batalla de Bailén* de Ricardo Balaca, mención especial en la Nacional de 1864 (Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo pintura de género) y compra por el Estado en 1865 (En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia por R.O. de 26 de septiembre de 1866) y *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal, medalla de primera clase en la Nacional de 1864 (Con 12 votos, R.O. de 13 de enero de 1865), compra por Isabel II para el Palacio Real (Posteriormente pasó al Museo del Prado, en 1921, por donación de Alfonso XII. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid) y reproducción en grabado por *La Gran Vía* (*La Gran Vía*, 1893, p. 52), *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449) y *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1895, p. 531).

<sup>24</sup> *Episodio de la Guerra de Independencia* de Eduardo Zamaccis, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867).

Cansado el comandante del navío *Neptuno* de la inacción en que se encontraba durante la batalla, y viendo en peligro al *Trinidad* y al *Bucentauro*, abandona de improviso la línea de combate y se arroja en medio de cuatro navíos ingleses, con los que sostiene una sangrienta y desesperada lucha. Después de la refriega, en la que encontró honrosa muerte la mayor parte de los que le montaban, víctima el *Neptuno* de la deshecha tempestad que sobrevino, se estrella contra las rocas del castillo de Santa Catalina en el Puerto de Santa María, donde el resto de la tripulación que se libró de las balas halla salvación momentánea<sup>25</sup>.

Estaríamos, tal como se ha dicho anteriormente, no sólo ante la plasmación pictórica de un episodio, más o menos relevante, de la famosa batalla sino, sobre todo, ante la representación alegórica del fin del poderío naval español. Los restos que se amontonan en caótica mezcolanza sobre un peñasco batido por las olas en el cuadro de Sans (trozos de mástiles, toneles, cuerdas, cadáveres...) son mucho más que los despojos de los barcos que han combatido en Trafalgar. Estos restos, arrastrados por el mar hasta los acantilados de la isla de Santa Catalina, son los últimos despojos de un imperio; el epílogo de un grandioso drama iniciado con la gloria de Lepanto y concluido con honor en Trafalgar. Como escribió un crítico a propósito del lienzo de Sans:

El asunto de su cuadro es magnífico. *Trafalgar* y *Lepanto* son dos nombres que incluyen como en un paréntesis todos los brillantes hechos de la marina española. Un triunfo, el más grande, el más glorioso que ha visto la cristiandad, y una derrota más gloriosa aún que el mismo triunfo. He aquí los dos puntos culminantes de la historia de nuestro temido poder naval. *Lepanto*, el *Himno*, *Trafalgar*, la *Elegía*<sup>26</sup>.

En medio del caos, en el centro de la composición, la calma fría de los supervivientes, de los que han sido capaces de ser fieles a ese sucumbir con honor, esa constante que como un fantasma recorre la imaginiería nacional española:

La figura principal del cuadro del Sr. Sans es un jefe de marina, que, de pie, y apoyado sobre una elevada roca, fija su mirada en el sitio de la catástrofe: su noble y majestuoso tipo expresa bien al valiente marino. Junto a él hay un oficial de la armada, símbolo del dolor<sup>27</sup>.

Algunos críticos fueron todavía más lejos y vieron en el lienzo de Sans una reivindicación directa del valeroso comportamiento de los marinos españoles en Trafalgar, puesto en cuestión por algunos historiadores franceses, algo que la autoimagen colectiva de un pueblo valiente y belicoso difícilmente podía aceptar:

El Sr. Sans se ha propuesto, al trasladar a su cuadro aquel triste episodio de la batalla de Trafalgar, atraer de nuevo la atención del pueblo español hacia las inexactitudes que cometió M. Thiers en su *Historia del consulado y el imperio*, atribuyendo a España toda la responsabilidad de aquella gloriosa y sangrienta catástrofe, cuando toda la culpa de ella fue de ella fue del almirante francés Villeneuve. El Sr. Sans, con su pincel, aspira a continuar el levantado y patriótico pensamiento del Sr. D. Manuel Marliani, ex-senador del reino, quien para vindicar el nombre español, publicó en

<sup>25</sup> A.L. "La Exposición de Bellas Artes", *El Reino*, 24 de octubre de 1862.

<sup>26</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862.

<sup>27</sup> A.L. "La Exposición de Bellas Artes", *El Reino*, 24 de octubre de 1862.

1850, por cuenta del entonces ministro de Marina, el ilustrado señor marqués de Molins, un libro titulado *Combate de Trafalgar. Vindicación de la armada española contra las aseveraciones injuriosas vertidas por M. Thiers en su "Historia del consulado y el Imperio"*<sup>28</sup>.

El sexenio revolucionario conocerá un nuevo renacimiento de la Guerra de la Independencia como tema pictórico, posiblemente fruto, no tanto de la atracción por la contienda en sí, sino de las connotaciones revolucionarias que ésta tenía. Aunque tampoco se deba desdeñar el peso que esta insistencia en un pasado belicoso y guerrero tuvo en la fijación de una cierta imagen de España y lo español. Hasta cuatro cuadros sobre la Guerra de la Independencia pudieron verse en la única Nacional celebrada en este periodo<sup>29</sup>, tres de ellos con un evidente éxito: el de Alejandro Ferrant y Fischermans, que representa la defensa de la Comandancia de Santa Engracia por el brigadier Quadros, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>30</sup>, *La Ilustración de Madrid*<sup>31</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>32</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>33</sup> valiéndole a su autor la cruz sencilla de María Victoria<sup>34</sup>. Idéntico galardón le reportó el suyo a Hiráldez Acosta<sup>35</sup>. Mientras que Vicente Palmaroli fue premiado con medalla de primera clase<sup>36</sup> y su cuadro, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>37</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>38</sup> y *Blanco y Negro*<sup>39</sup>, fue adquirido por Amadeo de Saboya<sup>40</sup>, quien lo regaló al Ayuntamiento de Madrid ese mismo año.

A pesar del tiempo transcurrido, el tema, prueba de lo profundamente que había logrado calar en el imaginario nacional, siguió gozando de la preferencia de pintores y Jurados durante la Restauración. A los ya habituales asuntos del Mayo madrileño<sup>41</sup>, Sitios de Zaragoza<sup>42</sup> y

<sup>28</sup> *Ibidem*. Nótese de paso que la reivindicación del honor español en Trafalgar había sido, de hecho, considerado prácticamente un asunto de Estado: quien responde al libro de Thiers es un antiguo senador y quien publica el libro es el ministro de marina.

<sup>29</sup> *Primer Sitio de Zaragoza* de Alejandro Ferrant y Fischermans, *La heroína Agustina de Zaragoza* de Hiráldez Acosta, *Muerte de Churruga* de Emilio Millán y *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío* de Vicente Palmaroli (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871).

<sup>30</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 748.

<sup>31</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1872, p. 57.

<sup>32</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886, p. 528.

<sup>33</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 264.

<sup>34</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>35</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

<sup>36</sup> Con 16 votos a favor, 2 en contra y 2 abstenciones. R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>37</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 552-553.

<sup>38</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

<sup>39</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

<sup>40</sup> En 9.000 pts. Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid.

<sup>41</sup> *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)* de Nin y Tudó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1876 (Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 828) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, V, 1895, p. 134); *Dos de Mayo* de Sorolla, medalla de segunda clase en la Nacional de

Trafalgar<sup>43</sup>, se añaden otros nuevos: la defensa de Gerona<sup>44</sup>, la batalla del Bruschi<sup>45</sup>, la declaración de guerra del alcalde de Móstoles<sup>46</sup>, el levantamiento contra los franceses en Oviedo<sup>47</sup> y otros episodios de más difícil ubicación, aunque ambientados en la guerra<sup>48</sup>.

1884 (Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884), compra por el Estado (En 2.500 pts., R.O. de 20 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 424-425) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 257); *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 5), *La Ilustración Ibérica*, en 1887 (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452) y 1892 (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 53), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 225), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601), *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258); *Por la patria* de Manuel Picolo, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890); y *Dos de Mayo* de Marianas, Exposición Internacional de 1892 (*Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892) y compra ese mismo año por el Estado.

<sup>42</sup> *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884), compra para el Museo Nacional (En 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321); *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa* de Balasanz y Sánchez, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887), anteriormente había obtenido una primera medalla en la Exposición Aragonesa de 1885-86, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 689); *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Jiménez Nicanor, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887), también con una previa primera medalla en la Exposición Aragonesa de 1885-86, adquirido por el Estado para el Museo Nacional (En 1.500 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 132), *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 601), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532), *La Ilustración Madrileña* (*La Ilustración Madrileña*, 1887, p. 52) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1889, p. 157); *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Jiménez Nicanor, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 40), *La Ilustración Ibérica*, en 1887 (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 611) y 1891 (*La Ilustración Ibérica*, IX, 1891, pp. 792-793), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 168) y *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, p. 117); *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza* de Félix Pastor, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); *Defensa de Zaragoza en 1809* de Mejía y Márquez, medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890) y compra para el Museo Nacional (En 3.500 pts., R.O. de 7 de julio de 1898); y *Las últimas reservas de Zaragoza* de Domingo Muñoz, Nacional de 1895 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895), reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 209).

<sup>43</sup> *Combate Naval de Trafalgar* de Ruiz Luna, medalla de primera clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890), compra para el Museo Nacional (En 6.000 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 33); y *Muerte de Churrucá en Trafalgar* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892 (Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892) y adquirido por el Estado, en 6.000 pts.

<sup>44</sup> *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro* de José María Fenollera, Nacional de 1878 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878); *El cadáver de Álvarez de*

De entre ellos sólo hacer mención a *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont y *Combate Naval de Trafalgar* de Ruiz Luna. El primero por lo que tiene casi de alegoría del carácter nacional de la guerra -defendiendo el púlpito pueden verse, en abigarrada mezcolanza, nobles, clero y clases populares, con mayoría de éstas últimas-; de plasmación pictórica de la nación en armas. El segundo porque, recovecos ideológicos de la pintura de historia, a pesar de su evidente aspecto de marina, la crítica se mostro unánime al resaltar su carácter de representación bélica y no de simple marina:

Trafalgar no puede en realidad clasificarse entre las marinas; es más que un buen estudio de barcos y de aguas; es un hermoso cuadro de historia en la verdadera acepción de la frase. A la izquierda hay un trozo de buque medio deshecho, desarbolado y con la bandera rasgada en jirones; sus tripulantes yacen muertos entre los mástiles rotos y el velamen destrozado -el humo del postrer cañonazo que han tirado aquellos valientes esmalta todavía con una nubecilla blanca la superficie rizada de las olas, y allá, en último término, muy lejos, se ve una extensa línea de navíos de alto bordo, que mutuamente se cañonean y destrozan, casi envueltos en la niebla gris clara que producen las descargas de la artillería. Los colores borrosos de sus respectivas banderas aparecen como perdidos entre las nubes producidas por los disparos, y en torno de los buques se dilata la inquieta llanura del

- Castro, ante el pueblo de Gerona* de Muñoz Lucena, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 696), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 229) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436); *Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras* de Nicolau Cutanda, mención en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388) y *La Ilustración Catalana* (*La Ilustración Catalana*, IX, 1888, p. 133); y *El gran día de Gerona* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890), compra para el Museo Nacional (En 2.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 457) y *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 76-77).
- 45 *Episodio del Bruschi (6 de junio de 1808)* de Antonio de Ferrer, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881), fue reproducido en grabado por *La Ilustración* (*La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 300); representa a un grupo de voluntarios catalanes, subidos en un risco, esperando el paso de las tropas francesas por el desfiladero que discurre a sus pies.
- 46 *El alcalde de Móstoles* de Pérez Rubio, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881), reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 284); y *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles* de Cosme Algarra, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).
- 47 *El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo* de José Uría y Uría, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), adquirido por el Estado (Fue depositado en la Diputación de Oviedo, donde sigue actualmente, por R.O. de 31 de julio de 1907).
- 48 *Huyendo de los invasores* de Pérez Rubio, un cuadro prácticamente de género que valió a su autor la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 (Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878); *¡Salvemos el cadáver!*, expuesto por Eugenio Álvarez Dumont en la Nacional de 1884 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884); *Episodio de la Guerra de Independencia de 1808* de García Espinola, Nacional de 1890 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890); *Episodio de la Guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Nacional de 1892 (Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892), compra para el Museo Nacional en 1899, en 6.000 pts. y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1893, p. 177) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, III, 1893, p. 413); y *Un episodio de la Guerra de Independencia* de Enrique Gregorio Roca Solano, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

mar, a trechos hendida por el pesado caer de los proyectiles. La heroica resistencia indicada por el estado de completo destrozo en que se halla el barco cercano, la forma y volumen de los navíos que a lo lejos forman línea de batalla, las banderas de los tres pueblos que luchan (...). A los pocos instantes de contemplar aquello, cualquier español medianamente ilustrado exclamará "Trafalgar"<sup>49</sup>.

Aunque tampoco faltaron los que reprocharon al pintor no haber pintado un cuadro más directamente patriótico, más nacional:

aquel puede ser lo mismo el combate de Trafalgar que cualquier otro efectuado en la misma época. Su cuadro pueden contemplarlo, un español, un francés o un inglés, y ninguno conocerá si el autor pertenece a una de esas nacionalidades, ni se sentirán molestados o halagados en sus fervores patrióticos porque el pintor haya dado color más o menos simpático a alguna de las escuadras combatientes<sup>50</sup>.

La Reconquista es, prácticamente al mismo nivel que la Guerra de la Independencia, la otra gran epopeya de la lucha por la independencia de la nación española. Toda la Edad Media, de Covadonga a la rendición de Granada, es vista como una interminable guerra por liberar el territorio nacional del invasor extranjero, por recuperar la "soberanía nacional" sobre la totalidad de la nación española. Empresa guerrera que va más allá del hecho histórico en sí y pasa a convertirse en el elemento básico de configuración del ser nacional.

Los cuadros sobre la Reconquista, vista como una empresa bélica de largo alcance que culminaría con la expulsión de los musulmanes de la península, se suceden desde fechas relativamente tempranas.

José de Madrazo y Agudo lleva a la Exposición de la Academia de 1838 *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, que había obtenido medalla de oro en la Exposición de París de ese mismo año. Su éxito en España no será menor: compra por el Estado y reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>51</sup>.

En la Exposición de la Academia de 1847 los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes estarán presentes por partida doble: *Origen del apellido de Girón en la batalla de La Sagra* de Carlos Luis de Ribera -había sido expuesto previamente en París en 1845-, cuyo éxito se plasma en su reproducción en grabado por *El Siglo Pintoresco*<sup>52</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>53</sup>; y *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo* de José Utrera,

<sup>49</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 13 de mayo de 1890.

<sup>50</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 4 de junio de 1890.

<sup>51</sup> Actualmente en el Alcázar de Segovia.

<sup>52</sup> *El Siglo Pintoresco*, 1846, p. 178.

<sup>53</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, p. 89.

éste, además de reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>54</sup>, adquirido por la Corona<sup>55</sup>.

En 1847 la reina Isabel II paga a Francisco de Paula van Halen 12.000 reales de vellón por *La batalla de los siete condes*<sup>56</sup>, cuadro de asunto legendario pero que insiste, una vez más, en esa imagen de una Edad Media definida por las luchas continuas entre cristianos y musulmanes.

Al año siguiente le toca el turno de adquisición por la Corona a *Álvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca* de Pérez Villaamil, a pesar del título, más un cuadro de paisaje que un cuadro de historia.

José Marcelo Contreras lleva a la Exposición de la Academia de 1848 *Rendición de Granada*.

En 1850 Isabel II compra *La rendición de Granada a los Reyes Católicos* de Francisco de Paula van Halen<sup>57</sup>; en 1852 *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca* de Tomás Palos<sup>58</sup>; y en 1855 *El combate de Garcilaso y Tarsé o Triunfo del Ave María* de Francisco de Paula van Halen<sup>59</sup>; en 1856 *Santiago en la batalla de Clavijo* de José Méndez<sup>60</sup>; y en 1857 *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca* de Tomás Palos<sup>61</sup>.

Al margen de estas adquisiciones reales, los cuadros sobre los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes se sucederán, con desigual éxito, exposición tras exposición en las Nacionales de Pintura y Escultura: tres en la de 1856<sup>62</sup>, cinco en la de 1858<sup>63</sup>, dos en la de

---

<sup>54</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p.353.

<sup>55</sup> Isabel II, fue tasado por José de Madrazo en 22.000 reales. Actualmente en el Monasterio de El Escorial.

<sup>56</sup> Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>57</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>58</sup> Isabel II pagó por el cuadro 13.000 reales el 14 de septiembre de 1852, el autor había pedido 20.000. Reyero supone que es el que se conserva en el Palacio de Riofrío con el título de Muerte de Sancho IV (REYERO, C., "Isabel II y la pintura de historia", *Reales Sitios*, 107, 1991, p. 36).

<sup>59</sup> Isabel II pagó por él 5.000 reales en 1855. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>60</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>61</sup> Actualmente en el Ejército del Aire, Madrid.

<sup>62</sup> Entre ellos el *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, premiado con medalla de primera clase (R.O. de 7 de agosto de 1856) y adquirido ese mismo año por el Estado (En 5.000 pts., R.O. de 7 de agosto de 1856). Los otros dos fueron *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba* de Monroy y Aguilera y *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen (*Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856).

<sup>63</sup> *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa* de Ricardo Balaca, *Desastre de Fraga* de García Martínez, *Triunfo del Ave María en el cerco de Granada* de Jiménez García, *El Rey moro de*

1862<sup>64</sup>, otros dos en la de 1864<sup>65</sup>, seis en la de 1866<sup>66</sup>, dos en la de 1871<sup>67</sup>, otros dos en la de 1884<sup>68</sup>, cinco en la de 1887<sup>69</sup>, tres en la de 1890<sup>70</sup>, y todavía cuatro en la de 1892<sup>71</sup>.

- Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad* de Rodríguez Losada y *Batalla de las Navas, en el momento en que el rey de Navarra don Sancho ataca la colina en que se halla la tienda del jefe africano* de Vallespín y Saravia (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858). El de Ricardo Balaca fue adquirido por el Estado en 1865; el de Rodríguez Losada obtuvo una mención de segunda medalla (R.O. de 18 de noviembre de 1858).
- <sup>64</sup> *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando* de García Ibáñez, y *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valldeperas (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862). El de Eusebio Valldeperas, que obtuvo una mención ordinaria (con 8 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862), fue adquirido por la Corona, que pagó por él 20.000 reales, aunque el pintor pedía 30.000, y reproducido en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1887, p. 45).
- <sup>65</sup> *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa al día siguiente al de la batalla de este nombre* de Francés Llamazares, y *La batalla de las Navas de Tolosa* de Francisco de Paula van Halen (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864). El de van Halen, premiado con mención ordinaria en el apartado de género histórico (por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865), fue adquirido ese mismo año por el Estado (En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865).
- <sup>66</sup> *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Cano de la Peña, *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas* de Casanova y Estorach, *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano, *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz* de Matías Moreno, *Batalla de Puig, en 1237* de Pascual Abad y Francés y *El sueño de Don Ramiro* de Rocha de Icaza (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867). De ellos obtuvieron premio el de Cano de la Peña, consideración de primera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867); el de Casanova y Estorach, mención de medalla de segunda clase (R.O. de 15 de febrero de 1867); el de Matías Moreno, consideración de tercera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867), éste además fue adquirido por el Estado (En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867); y el de Rocha de Icaza, mención de medalla de segunda clase (R.O. de 15 de febrero de 1867).
- <sup>67</sup> *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave Maria en la mezquita de Granada* de Alejandro Ferrant y Fischermans y *Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar* de López y Pascual (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871). El de Alejandro Ferrant y Fischermans fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556) y *La Gran Vía* (*La Gran Vía*, 1893, p. 211).
- <sup>68</sup> *Guzmán el Bueno* de Martínez Cubells y *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richard Montesinos (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884). Ambos con gran éxito, el primero, compra para el Museo Nacional (en 4.500 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 413) y *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1885, p. 391); el segundo, medalla de segunda clase (R.O. de 12 de junio de 1884) y compra para el Museo Nacional (en 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884).
- <sup>69</sup> *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II* de Modesto Brocos; *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*, que representa el origen del escudo de Navarra, de Escalante Padilla<sup>69</sup>; *Prisión de Bonabdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar, éste mal acogido por la crítica: "El rey moro tiene la actitud de un tenor de zarzuela y el fondo del cuadro es un país de abanico" (BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887); *Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñón* de Parladé y de Heredia; y *Origen de la Orden de Calatrava* de Livinio Stuyek (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). De ellos fueron reproducidos en grabado por las revistas de la época el de Modesto Brocos, *La Ilustración Artística* en 1888 (*La Ilustración Artística*, 1888, p. 101), el de González Bolívar, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* en 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453) y el de Parladé y Heredia, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* también en 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 488). Este último fue además premiado con una medalla de tercera clase (Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887).
- <sup>70</sup> *La rendición de Granada* de Caballero y Pérez, *Origen de la Orden de Calatrava* de Manuel López de Ayala y *Vencedores de las Navas* de Mongrell Torrent (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).



A éstos habría que añadir otros dos cuadros más sobre la Reconquista, uno de Francisco Pradilla y otro de Casado del Alisal, que aunque no presentes en ninguna Nacional tuvieron un inequívoco carácter oficial.

En 1878 el Senado encarga a Francisco de Pradilla *La rendición de Granada*<sup>72</sup>, encargo por el que el pintor recibió, en 1882, y después de que el propio Senado decidiera aumentar la retribución, 50.000 pts. El cuadro fue expuesto al público en el Palacio del Senado en 1883 y llevado a las exposiciones de Munich, 1883, y a la Universal de París de 1889, valiendo a su autor la gran cruz de la orden de Isabel la Católica. Fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>73</sup> y *Blanco y Negro*<sup>74</sup>.

En 1885 Casado del Alisal pinta para el altar mayor de la capilla de las Órdenes Militares de San Francisco el Grande de Madrid *Santiago en la batalla de Clavijo*, un cuadro de inequívoco carácter belicoso -el apóstol carga contra la morisma al frente de las huestes cristianas- que sería reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>75</sup>, *La Gran Vía*<sup>76</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>77</sup>.

También relacionados con la Reconquista y la lucha por la independencia estarían una serie de cuadros sobre la batalla de Guadalete<sup>78</sup>, aunque la batalla parece interesar más por sus consecuencias posteriores que por ella en sí.

---

<sup>71</sup> *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera y Fieve -había sido encargado por Isabel II en 1853 pero nunca llegó a ser adquirido por la Corona-; *Una hazaña de Hernán Pérez del Pulgar*, también de Carlos Luis de Ribera; *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas* de Marceliano Santa María Sedano, representa al portaestandarte del rey de Castilla saltando por encima de la muralla de eslavos negros que protegían la tienda de Miramolín; y *Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos* de Lorenzo Vallés (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892). El que obtuvo un mayor éxito de los cuatro fue el de Marceliano Santa María, medalla de segunda clase (por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892), envió a la Exposición Colombina de Chicago y compra por el Estado, en 1901 por 3.000 pts.; el de Lorenzo Vallés obtuvo una mención (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

<sup>72</sup> Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

<sup>73</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

<sup>74</sup> *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

<sup>75</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

<sup>76</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

<sup>77</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

<sup>78</sup> *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *Batalla de Guadalete* de Unceta y López, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra para el Museo Nacional (en 6.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859); y *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Blanco y Pérez, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871* Madrid, 1871), adquirido para el Museo Nacional (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

En cierta medida como una continuación de la Reconquista y de la lucha por la independencia frente a los “moros” pueden verse dos cuadros expuestos en la Nacional de 1866 sobre la defensa de las costas españolas de los ataques turcos, respuesta ambos a un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz sobre un hecho ocurrido en 1574, por tanto con un marcado carácter local: *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz* de Ricardo Balaca<sup>79</sup> y *Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz* de Alejandro Ferrant y Fischermans. El cuadro de éste último, que había sido el premiado en el concurso gaditano<sup>80</sup>, obtuvo medalla de segunda clase<sup>81</sup>.

Otros temas referidos a la lucha por la independencia tienen una presencia menor, pero sirven también para legitimar una tradición histórica de luchas en defensa de la independencia nacional.

Numancia, cuyo solo nombre evocaba el sacrificio supremo de todo un pueblo para preservar su independencia, figurará varias veces en los cuadros de historia<sup>82</sup>, representando siempre el momento cumbre de la autoinmolación de los numantinos, una representación, más que de la lucha con los romanos, de la propia capacidad de sacrificio.

Lo mismo se puede decir, punto por punto, de Sagunto, aunque su éxito fue menor, quedando reducido prácticamente a un tema local de los pintores valencianos<sup>83</sup>.

La presencia de otros episodios de la lucha contra los romanos es prácticamente nula. La única excepción es *Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cántabro-romana)* de

<sup>79</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>80</sup> El premio incluía la compra por el Ayuntamiento de Cádiz. Actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

<sup>81</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>82</sup> *La destrucción de Numancia* de Vicente Jimeno, Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1842; *El último día de Numancia* de Martí y Alsina, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858), adquirido por el Estado para el Museo Nacional en 1859 (en 12.000 reales, R. O. de 10 de noviembre de 1859); *Numancia* de Rafael Enríquez, Nacional de 1876 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876); y *El último día de Numancia* de Alejo Vera, medalla de primera clase, permutada por la Cruz de Isabel la Católica, en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de junio de 1881), compra por el Estado en 1881 (en 12.500 pts., R.O. de 30 de junio de 1881) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1881 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57).

<sup>83</sup> Domingo Marqués expone en la Nacional de 1871 *El último día de Sagunto* (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871) y María Soledad Garrido y Agudo en la de 1878 *El sacrificio de las saguntinas* (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878).

Salís y Camino, Nacional de 1887<sup>84</sup>, mal acogido por la crítica, “cada cual se entretiene a su manera”<sup>85</sup>, pero reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>86</sup>.

Forzando mucho la interpretación se podría incluir aquí también el *Cayo Mario en las ruinas de Cartagena*, expuesto por Andrés San Prieto en la Nacional de 1884<sup>87</sup>.

La batalla de Roncesvalles, un oscuro episodio bélico al que el *Romancero* había teñido de un inequívoco carácter de lucha contra un invasor extranjero, tenía a su favor el halo de leyenda con que aparecía envuelto, pero en su contra la escasa fiabilidad histórica de la interpretación que del suceso habían hecho las crónicas castellano-leonesas, lo que explicaría su corta presencia en la pintura de historia, sólo en dos ocasiones, *Paso de Roldán* de Vicente Izquierdo, Nacional de 1881<sup>88</sup>; y *Ecos de Roncesvalles* de Muñoz Degraín, Nacional de 1890<sup>89</sup>.

Un episodio menor de la Edad Media catalano-aragonesa, que muestra, como un precedente de lo que ocurriría en el siglo XIX, la lucha por la independencia contra los franceses, será llevado al lienzo por Caba y Casamitjana en *La heroína de Peralada*. Representa el momento en que la anónima heroína, espada en ristre y vestida de cota de malla, derriba a un caballero francés. Obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>90</sup> siendo adquirido por el Estado al año siguiente<sup>91</sup>.

A pesar de la, como se verá en su momento, clara preferencia de la pintura de historia por la imagen de una nación imperial y hegemónica, hay una manifiesta predilección (ver cuadro nº 2) por las guerras defensivas en detrimento de las ofensivas, lo que no evita que este carácter belicoso de la nación española aparezca también reflejado en las contiendas mantenidas por los españoles en el exterior a lo largo de su historia.

Esta belicosidad hacia el exterior, lo mismo que ocurría en la lucha por la independencia, concentra su imagen en las campañas militares llevadas a cabo durante el siglo XIX, en un claro

---

<sup>84</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>85</sup> PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica humorística en los trabajos presentados a la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 13.

<sup>86</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 661.

<sup>87</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>88</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>89</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>90</sup> Con 10 votos, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>91</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en Barcelona por R.O. de 22 de enero de 1907. Actualmente en la Audiencia Territorial de Barcelona.

intento de mostrar la pervivencia del viejo espíritu español, la inmutabilidad del carácter nacional.

En primer lugar la Guerra de África, vista como una prolongación de la secular lucha de los españoles contra los musulmanes, que, entre otros muchos cuadros<sup>92</sup>, inspirará *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea, expuesto en la Nacional de 1860<sup>93</sup>, representación pictórica de una macabra escena, carente, cosa extraña en fechas tan tempranas, del cualquier tono épico:

El cadáver de un oficial que yace en tierra, despojado en parte de sus ropas, es acometido por aves de rapiña, y su perro, que le custodia, le defiende de ellas<sup>94</sup>;

*La batalla de Wad-Ras (Episodio de la guerra de África)*, pintado por Fortuny hacia 1868 y que, aunque no expuesto en ninguna Nacional, será adquirido por el Estado en 1878<sup>95</sup>, un cuadro extraño dentro de la pintura de historia española, cuya luminosidad y claridad compositiva recuerda algunas de las escenas de la guerra austro-italiana de los *macchiaioli* italianos; y *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860* de Vicente Palmaroli, expuesto en la Nacional de 1871<sup>96</sup>, uno de los cuadros más estrictamente bélicos de la pintura de historia española -representa el momento cumbre de la batalla, en pleno fragor del combate: caballos

<sup>92</sup> *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África, entregando el equipaje de aquél a su madre y a su hermana* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra ese mismo año por el Estado (en 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860); *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África* de Ramón Rodríguez, consideración de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra ese mismo año para el Museo Nacional (en 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860); *Episodio de la Guerra de África* de Unceta y López, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, Nacional de 1864; *Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* del mismo Balaca y en la misma Nacional (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* de Juan Font, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán* de Joaquín Sigüenza, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán* del mismo Sigüenza, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860* de Joaquín Sigüenza, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Batalla de Wad-Ras* de Cortellini y Sánchez, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); *Batalla de Tetuán* de Alejandro Ferrant y Fischermans, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)* de Moreno Rubí, Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878); *Relicario de la Guerra de África* de Lorenzo Fuentes, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860* de Unceta y López, (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *África: 1860* de Enrique Estevan, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); y *El cabo Mur en el combate de los Castillejos* de Vicente Silvestre, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), éste reproducido en grabado ese mismo año por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana (La Ilustración. Revista Hispano-Americana, 1887, p. 504)*.

<sup>93</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>94</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 8 de noviembre de 1860.

<sup>95</sup> Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899.

<sup>96</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871. Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid.

muertos y cadáveres de marroquíes en primer término; en el centro del cuadro la lucha cuerpo a cuerpo de moros e infantes españoles; y al fondo, entre los humos del combate, la carga de O'Donnell al frente de su caballería.

Pero no sólo la Guerra de África, también los últimos coletazos del intervencionismo militar español en América y Filipinas tendrán su lugar en esta iconografía belicosa de la nación española: intervención en México<sup>97</sup>, Guerra del Pacífico<sup>98</sup>, Guerra de Cuba<sup>99</sup> y conflictos en Filipinas. Estos últimos presentes con un único y curioso cuadro *Asalto y toma de Balaguinqui en las Filipinas* -representa un episodio de la expedición de la armada española en 1848 contra los piratas de la isla de Balaguinqui, justo el momento en que las tropas de desembarco del vapor de guerra *Reina de Castilla* se lanzan al asalto del fuerte pirata de Antonio Brugada. Exposición de la Academia de 1850 y compra para el Museo Naval ese mismo año en 6.000 reales.

Tras el siglo XIX es el imperialismo español de los siglos XVI y XVII el que mejor parece ejemplificar la belicosidad española, con luchas mantenidas un poco por todas partes y que la pintura de historia plasmará en el lienzo una y otra vez: Europa (batalla de Pavía<sup>100</sup>, las guerras de Flandes<sup>101</sup>, el Saco de Roma<sup>102</sup> y la derrota de la Invencible<sup>103</sup>), América (conquista de Méjico<sup>104</sup>) y el Meditarreno (Lepanto<sup>105</sup>).

<sup>97</sup> *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)* de Juan Font. Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864).

<sup>98</sup> *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Santiago y Moreno, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Campaña del Pacífico. "Blanca" y "Numancia" en Chiloe* de Isidro Posadillo, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); y *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico* de Cortellini y Sánchez, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>99</sup> *¡A la guerra!*, un cuadro de Pla y Rubio sobre la partida de soldados para la Guerra de Cuba, más de crítica social -es el momento de gran auge de estos temas- que de exaltación bélica, obtuvo una medalla de primera clase en la Nacional de 1895 (R.O. de 17 de junio de 1895), además de su compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 12 de agosto de 1895).

<sup>100</sup> *La batalla de Pavía* de Roca y Delgado, Exposición de la Academia de 1850; *La batalla de Pavía* de Gómez y Cros -representa el momento en que Juan de Urbieto hace prisionero, amenazándole con su espada, al rey de Francia-, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856) siendo ya propiedad de la Corona (Había sido adquirido por Isabel II -parece que ella misma había elegido el tema- en 1853 por 40.000 reales, R.O. de 13 de marzo de 1853); *La batalla de Pavía* de Paulino de la Linde (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858), quien, aprovechando la asociación pavo/pavía, hace una recreación paródica del episodio bélico; y *Jornada de Pavía* de Andrés Parladé, medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de 1892 (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

<sup>101</sup> *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses* de Antonio Brugada, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860), el cuadro había sido encargado por la ciudad de San Sebastián; y *¡A las armas!* -representa un grupo de soldados de los Tercios en una posada en el momento de ser llamados al combate- de Peyró Urrea, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878, compra para el Museo Nacional (en 2.000 pts., R.O. de 26 de febrero de 1880) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1878 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 283)

Mucho menor eco tendrán las guerras en el exterior llevadas a cabo en otros momentos históricos. Es el caso de las campañas militares en Italia durante el reinado de los Reyes Católicos, con una presencia mínima en la pintura de historia, únicamente dos cuadros y centrados exclusivamente en la figura del Gran Capitán<sup>106</sup>, y de las expediciones medievales aragonesas, presentes también con sólo dos cuadros<sup>107</sup>.

Pero la belicosidad de la nación española no se agota en estos enfrentamientos contra enemigos exteriores. Se muestra también con todo su esplendor en una visión cainita de la historia nacional, salpicada de enfrentamientos fratricidas, en la que parecen ir echándose poco a poco las bases de la idea de las dos Españas, tan manida posteriormente. Los enfrentamientos civiles acaban por ser vistos como algo consubstancial al ser nacional, tal como afirmará uno de

<sup>102</sup> *El saqueo de Roma* de Américo y Aparici, medalla de primera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (en 8.000 pts., R.O. de 19 de enero de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, pp. 104-105).

<sup>103</sup> *La Invencible* de Gärtner de la Peña, más una marina que un cuadro de historia -fue premiado de hecho en el apartado de marinas, paisajes y flores-, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892 (R.O. de 2 de diciembre de 1892) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433), *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550); y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible* de Elena Brockmann, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

<sup>104</sup> *La batalla de Otumba* de Gómez y Cros, adquirido por la Corona en 1852 por 100.000 reales; *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico* de Carlos María Esquivel, medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y compra por el Estado, en 7.000 reales (R.O. de 7 de agosto de 1856); *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez* de Francisco de Paula van Halen, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *De la Conquista de Méjico; Otumba* de Ramírez Ibáñez, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), cuya adquisición por el Estado, aunque no premiado, recomendó el Jurado, lo que se llevó a cabo al año siguiente por 2.000 pts. (R.O. de 9 de noviembre de 1888), fue también reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 505); y *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico* del mismo Ramírez Ibáñez, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

<sup>105</sup> *Episodio del combate naval de Lepanto* de Antonio Brugada, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y compra por el Estado, en 10.000 reales (R.O. de 7 de agosto de 1856); *La batalla de Lepanto* de Luna Novicio, encargo del Senado que pagó por él 30.000 pts. en 1888; y *Lepanto*, de Ruiz Luna, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

<sup>106</sup> *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola* de Federico de Madrazo, Exposición de la Academia de 1835 y medalla de oro en la Exposición de París de 1838, y *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)* de Casado del Alisal, consideración primera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867), envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra, en 1.600 escudos, para el Museo Nacional (R.O. de 24 de julio de 1869).

<sup>107</sup> *Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos* de Ferrán Bayona, mención de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860), y *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero, encargo del Senado, que pagó por él 40.000 pts. en 1889, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285) y envió a la Exposición Internacional de Munich.

los críticos decimonónicos, refiriéndose a un cuadro de Benlliure sobre las Guerras Carlistas, *Por la patria*, "cuadro que en España estará siempre de moda, pues nuestras contiendas civiles serán eternas"<sup>108</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Lucha por la Independencia	58	59	63	83	67	50	74
*Guerra de la Independencia	26	30	38	50	44	40	49
*Reconquista	26	25	21	7	11	10	23
Guerras exteriores	25	25	16	7	17	20	8
**Siglo XIX	14	10	3	0	0	10	0
***Guerra de África	10	8	3	0	0	10	0
**Austrias	9	13	9	17	17	10	8
Guerras civiles	15	13	19	0	17	30	18
****Siglo XIX	10	5	9	0	5	10	10
*****Guerras carlistas	9	5	9	0	5	6	10

**Cuadro nº 2.** Importancia relativa de los diferentes asuntos de tema bélico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado. Sólo se consideran aquellos temas que suponen más del 5% del total de cuadros referidos a temas relacionados con la guerra.

\* Los cuadros que aparecen en este apartado están incluidos también en el de Lucha por la Independencia.

\*\* Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en el de Guerras exteriores.

\*\*\* Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en los de Guerras exteriores y Siglo XIX.

\*\*\*\* Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en el de Guerras civiles.

\*\*\*\*\* Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en los de Guerras civiles y Siglo XIX.

El siglo XIX ocupa un lugar privilegiado en esta imagen cainita y fratricida. En primer lugar las Guerras Carlistas, vistas como la guerra civil por excelencia, y que darán origen a una auténtica proliferación de cuadros de tema bélico. Curiosamente, sin embargo, su aparición en la iconografía historicista es muy tardía, hay que esperar hasta la Nacional de 1876<sup>109</sup>, fecha en

<sup>108</sup> CRUZ, V. de la, *Catálogo comentado de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 51.

<sup>109</sup> Existe el precedente, dentro del corpus aquí analizado, de *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* -representa una batalla que tuvo lugar en las cercanías de Madrid al presentarse los carlistas en el momento en que la reina gobernadora asistía a una revista militar con su hija-, pintado por

la que el problema del carlismo parece definitivamente zanjado<sup>110</sup>, para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el tema, lo que nos mostraría hasta qué punto un episodio histórico solo puede ser integrado en una tradición nacional a partir del momento en que aparece resuelto. En esta Nacional de 1876 pudieron verse tres cuadros sobre las guerras carlistas<sup>111</sup>; número que se verá ampliamente acrecentado en años posteriores: dos en la de 1878<sup>112</sup>, uno en la de 1881<sup>113</sup>, dos en la de 1884<sup>114</sup>, cuatro en la de 1892<sup>115</sup> y tres en la de 1895<sup>116</sup>.

De estos cuadros sobre las guerras carlistas merecen destacarse los dos de la Exposición de 1884.

El de Benlliure y Gil, un cuadro casi de pintura de género que obtuvo un relativo éxito - premiado con medalla de segunda clase<sup>117</sup>, fue adquirido ese mismo año por el Estado<sup>118</sup> y reproducido en grabado por la *Ilustración Artística*<sup>119</sup>, por su insistencia en los aspectos más sentimentales de la contienda, por su recreación en lo que de cruel y doloroso tuvo esta lucha entre hermanos para el conjunto de la nación, incluso con un cierto matiz de denuncia social. Representa:

Fortuny hacia 1868, pero que no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894). Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>110</sup> La tercera guerra carlista había concluido el año anterior, 28 de febrero de 1875, fecha en la que Carlos VII se vio obligado a cruzar nuevamente la frontera francesa, esta vez de forma definitiva.

<sup>111</sup> *Episodio de la Guerra Civil* de Augusto Comby, *Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)* de Peyró y Urrea y *Episodio de la guerra civil* de Fernando Rouzé (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876). El de Peyró y Urrea, que obtuvo medalla de tercera clase (R.O. de 28 de abril de 1876), fue adquirido ese mismo año por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 9 de agosto de 1876).

<sup>112</sup> *Jornada de Treviño* de Pablo López y *El coronel Contreras en Treviño* de Francisco Oller (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878). Este último reproducido en grabado por la revista *Pluma y Lápiz* en 1893 (*Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 196-197).

<sup>113</sup> *Batalla de Treviño, librada el 7 de Julio de 1875* de Ricardo Balaca (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881). Éste respondía a un encargo del marqués de Miravalles.

<sup>114</sup> *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)* de Agrasot y Juan y *Por la patria* de Benlliure y Gil (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

<sup>115</sup> *San Pedro Abanto. El segundo batallón de infantería de marina en el ataque del 27 de marzo de 1874* de Eduardo Banda, *Marcha de Baztán* de José Cusachs, *Sitio de Seo de Urgel* también de José Cusachs y *Episodio de la guerra civil* de Víctor Morell (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892). Tres de ellos con relativo éxito: el de Eduardo Banda obtuvo una mención (R.O. de 2 de diciembre de 1892); mientras que de los dos de Cusachs, el primero fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 291) y *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 247), y el segundo por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 292).

<sup>116</sup> *Batalla de Treviño (Carga del regimiento de lanceros)* de Eduardo Banda, *Por el llano de Vitoria (recuerdos de la guerra civil)* de González Simancas y *El capitán Temprado en Castellfullit* de Víctor Morell (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895), que obtuvieron los tres el mismo premio: una mención (R.O. de 17 de junio de 1895).

<sup>117</sup> R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>118</sup> En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884.

<sup>119</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 216.



Sentados ante el hogar de una pobre casa de labranza (...) dos viejos, tristes, llorosos, de piel rugosa y cabeza cana, curtidos por la vida del campo, gente al parecer fuerte y animosa, pero rendida al peso del dolor, oyendo relatar la muerte de su hijo a un sargento que les trae como reliquias para la religión del cariño el escapulario teñido en sangre y el capote destrozado que uso *el chico*. El padre, más que sentado, caído en una silla baja, apoya la cabeza en la palma y el codo en la rodilla, rindiendo el ánimo a la pena; la madre besa el capote llorando, y junto a ella una niña pequeña, entre curiosa y espantada, mira fijamente al sargento, que con el escapulario en la mano, prosigue entristecido su relato.

Al fondo brillan y humean, bajo un enorme caldero, las brasas del hogar; a los lados de éste penden de los clavos ristas de ajos y cebollas, y pegada al muro se ve una estampa de santo alumbrada con una pobre luz de aceite, quizá puesta allí a manera de voto, para que la Providencia velara por el hijo ausente<sup>120</sup>.

Una imagen nada triunfalista, claro intento de articular una visión de las guerras carlistas como una fatalidad histórica en la que no hubo vencedores sino vencidos.

El de Agrasot, que había sido encargado por el Senado<sup>121</sup> y fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>122</sup>, porque, a pesar de que carece también de cualquier sesgo triunfalista -representa el momento en que el marqués del Duero, Manuel Gutiérrez de la Concha, ya cadáver, es transportado en su caballo por el teriente de húsares Federico Montero- fue mal recibido por la crítica, que, insistiendo en la visión negativa de la guerra reflejada en el lienzo anterior, consideró que no había en estos episodios bélicos nada digno de conmemorarse y por tanto de ser llevado a un cuadro de historia:

Aun teniendo por figura principal la de un soldado tan valeroso y digno de respeto como el marqués del Duero, considero poco a propósito para la pintura moderna asuntos que conmemoran momentos de tristísima guerra civil. Ni los gloriosos timbres de un caudillo ilustre, ni la importancia que la lucha entre hermanos pueda tener para la historia del progreso, bastan a borrar la dolorosa impresión que produce el recuerdo de episodios como el que sirve de base al cuadro de Agrasot<sup>123</sup>.

Pero no serán las guerras carlistas los únicos episodios bélicos en ilustrar esta imagen de un siglo XIX canina y fratricida. Otros hechos históricos, más o menos relevantes, contribuirán también a afianzar esa imagen agónica del ser nacional: enfrentamientos entre absolutistas y liberales, revueltas palaciegas, motines populares... Cualquiera cosa sirve para afirmar la imagen de nación violenta y tumultuosa, presta siempre a la sangre y la degollina, imagen que habría que ver hasta qué punto no está justificando la necesidad de un Estado autoritario y despótico capaz de garantizar el orden y la justicia en pueblo tan tumultuoso.

Julián Verdú lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822*, un asunto bastante banal.

120 PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 25 de junio 1884.

121 Pagó por él 7.000 pts.

122 *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 456-457.

123 PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 29 de junio 1884.

Parada y Santín expone en la Nacional de 1876<sup>124</sup> *Muerte del cura de Tamajón y El Empecinado sufriendo insultos y vejámenes*. Cuadros cuyo carácter de denuncia de la barbarie de las luchas civiles es obvia: dos espejos en los que se reflejan, de un lado, la barbarie liberal -el primer cuadro- y del otro la absolutista -el segundo-. Es difícil no ver en esta doble denuncia la línea de compromiso inaugurada por la Restauración, presente también en obras literarias significativas de este mismo momento histórico<sup>125</sup>.

Carácter claramente partidista tendrá por el contrario el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, pintado por Gisbert, por encargo del gobierno del gobierno liberal<sup>126</sup>, en 1888. Uno de los cuadros más emotivos de toda la pintura de historia española decimonónica sobre el que se volverá con mayor detenimiento al hablar de la creación/invencción de una tradición democrática. Por el momento sólo resaltar su gran éxito, plasmado, además de por las laudatorias críticas, en su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>127</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>128</sup> y *Blanco y Negro*<sup>129</sup>.

Pulido Fernández expone en la Nacional de 1890, con un cierto éxito -fue reproducido en grabado por la revista *Blanco y Negro*<sup>130</sup>-, *El 17 de julio de 1834*<sup>131</sup>. Cuadro tremebundo, un poco en la línea de los de Parada y Santín, que muestra el asalto a una iglesia de una turba enloquecida y en el que el cura tendido en primer plano con un hachazo en la frente dota de un inequívoco sentido de denuncia contra la violencia desatada. A pesar de este carácter de denuncia, el lienzo chocaba demasiado frontalmente con la imagen de consenso propiciada por los grupos hegemónicos de la Restauración por lo que las críticas, centradas en la pertinencia del asunto y no en su plasmación pictórica, fueron bastante adversas. A lo que debió también de contribuir el hecho de que el suceso histórico en el que se inspiraba, las matanzas de religiosos en Madrid durante los tumultos de julio de 1834, seguía siendo todavía, a pesar del tiempo transcurrido, motivo de polémica, como probaría la desatada, con motivo de la exposición del cuadro en la Nacional de 1890, entre Jacinto Octavio Picón, quien, desde las páginas de *El Imparcial*, aunque sin llegar a justificar lo ocurrido, sí intenta quitar importancia a unos sucesos

<sup>124</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>125</sup> Sobre esta línea de "compromiso" en la literatura de la Restauración, véase lo escrito por Muñoz Márquina en su introducción a *Pepita Jiménez* de Juan Valera (VALERA, J., *Pepita Jiménez* (edición de Francisco Muñoz Marquina), Madrid, 1987).

<sup>126</sup> Quien hizo el encargo, por 160.000 reales, fue Montero Ríos, en ese momento Ministro de Fomento (R.D. de 21 de enero de 1886).

<sup>127</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1888, p. 121.

<sup>128</sup> *La Ilustración Artística*, 1889, p. 501.

<sup>129</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 786.

<sup>130</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 249.

<sup>131</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

que habrían sido magnificados por la reacción como arma propagandística y en los que el pueblo no habría tenido nada que ver:

La matanza de los frailes no fue una explosión de sentimiento popular más o menos justificado. Las turbas no asaltaron los conventos por estar persuadidas de que las ordenes religiosas acaparasen la riqueza, ni el pueblo entonces tenía conciencia de la funesta influencia que ejercían en la economía social. A los partidarios de la revolución desamortizadora no nos es grato confesarlo; pero hemos de ser justos e imparciales: el cólera diezmaba cruelmente Madrid, corrió la voz de que los frailes habían envenenado las aguas, se dijo que se había sorprendido a varios franciscanos *derramando sustancias mortíferas en las cubas de la Mariblanca fuente que estaba en la Puerta del Sol*, y el populacho, no el pueblo, asaltó los conventos. Los religiosos sacrificados fueron muy pocos; pero luego los partidarios de la preponderancia teocrática han exagerado el número de víctimas<sup>132</sup>,

y Luis Calvo, quien, desde las de *La Unión Católica*, denuncia el intento de aquél de minusvalorar, incluso justificar, lo ocurrido en Madrid en aquellas fechas:

El conocido escritor Sr. Picón, escribiendo en *El Imparcial* la crítica de este cuadro, ha aprovechado la ocasión que le proporcionaba, para disculpar aquel criminal atentado, permitiéndose la siguiente afirmación:

“Los religiosos sacrificados, fueron muy pocos; pero luego los partidarios de la preponderancia teocrática han exagerado el número de víctimas”.

Quiero creer que el señor Picón ignora los detalles de aquel suceso, mejor que ocultó la verdad a sabiendas y para su conocimiento, tanto como para conmover la compasión en favor de aquellos pobres mártires, trasladaré aquí unos datos fidedignos y perfectamente acreditados.

Las turbas asaltaron cuatro conventos, ocasionando las siguientes víctimas [sigue una enumeración de los conventos asaltados y el número de muertos en cada uno de ellos hasta un total de setenta y siete fallecidos]<sup>133</sup>.

Y, por último, Gil Montejano expone en la Nacional de 1890 *El motín de palacio*<sup>134</sup>, cuadro bastante anecdótico que no tuvo ninguna repercusión.

Fuera del siglo XIX la presencia de las contiendas civiles es menor y más dispersa, pero tanto los enfrentamientos medievales entre aragoneses y castellanos<sup>135</sup>, como los conflictos dinásticos<sup>136</sup> y la Guerra de las Comunidades<sup>137</sup> -un episodio histórico difícil de encuadrar, ya

<sup>132</sup> PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 11 de mayo de 1890.

<sup>133</sup> CALVO, L., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Unión Católica*, 13 de junio de 1890.

<sup>134</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>135</sup> *La batalla de Alcoraz* de Tomás Palos, adquirido por Isabel II en 1855.

<sup>136</sup> *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de García Martínez, consideración de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra por el Estado en 1863 (por 15.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863); *Batalla de Almansa* de Ricardo Balaca, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y compra al año siguiente para el Museo Nacional (en 2.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863), más un cuadro de batalla tradicional, una amplia perspectiva del campo de batalla sin figuras reconocibles, que una pintura de historia en sentido estricto; *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), compra para el Museo Nacional (en 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681); y *El drama de Montiel* de Anaya y León, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

que a pesar de su carácter de guerra civil, es más visto como una guerra contra la injerencia extranjera, y, en este sentido, entraría dentro del grupo de luchas por la Independencia- tendrán también su lugar en esta sucesión de elementos belicosos y sanguinolentos que como una maldición parece perseguir el desarrollo de la historia nacional.

---

<sup>137</sup> *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*, expuesto por Rica y Almarza en la Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar* de Borrás y Mompó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881), compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305); *Villalar* de Picolo y López, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 57); y *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla* de Planella y Rodríguez, medalla de segunda clase en esta misma Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887) y compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887).

## 6. EL PESO DE LA MONARQUÍA.

Uno de los aspectos más llamativos de la identidad nacional española durante el siglo XIX es el peso de la monarquía en la configuración de dicha identidad. Ya se vio en su momento cómo en el siglo XVIII la historia de la nación española parece resumirse en la de sus reyes, algo perfectamente coherente con la idea de nación dieciochesca; lo que resulta sorprendente es el hecho de que esta misma idea siga siendo operativa durante el siglo XIX, cuando la idea de nación había adquirido un aspecto más colectivo y tendía a considerarse como sinónimo de pueblo y cuando la historia de la nación debería haber sido mucho más la historia del pueblo en su afianzamiento como colectividad que la de sus reyes. La explicación podría estar en el especial modelo de Revolución burguesa en España, más que de revolución cabría hablar de transición pactada, que dará lugar a una constitución política, vigente con pequeños intervalos en la mayor parte del siglo XIX, basada en la idea de que la soberanía nacional, tanto en su aspecto político como mítico, residía de forma compartida en la Corona y en las Cortes, representantes éstas últimas de la soberanía popular. La nación aparece así como la unión de monarquía y nación. Una forma de evolución del Antiguo Régimen, sin cambio revolucionario, bastante más común de lo que la historiografía tradicional ha tendido a considerar y que, en todo caso, fue la de España.

*Sin entrar en mayores detalles, el dato objetivo es que, si por una parte,*

*En las historias nacionales de España se practica un reduccionismo que transforma la evolución política en historia de la monarquía, símbolo del Estado, obviando todos aquellos aspectos que no converjan en la línea central del proceso de unificación nacional. El logro de la unidad nacional aparece en tales obras como obra directa de la monarquía, una nueva paradoja del liberalismo español que identifica al Estado con la Corona como recurso de estabilidad social, en contradicción con sus propios principios de soberanía nacional<sup>1</sup>:*

*por otra, la monarquía se configura en la pintura de historia española como garante de la identidad nacional, elemento clave que simboliza y aglutina la propia esencia nacional española:*

*La monarquía deviene así un axioma de organización política para el presente, a la vez que se identifica con el carácter nacional español en proyección al pasado<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibidem.* p. 101.

Es ya representativo que la decoración ideada por Ribera para el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, símbolo máximo de la soberanía popular, de la nación entendida como colectividad, esté, paradójicamente, plagado de reyes: Sisenando, Recesvinto, Egica, Eurico, Alarico, Leovigildo, Recaredo, Alfonso VII, Fernando III, Jaime I, Pedro IV el Ceremonioso, Íñigo Arista..., culminando, en lugar preferente, con la propia Isabel II. Como lo es también el que el Estado encargue a diferentes pintores, hacia 1852, como una empresa nacional, una iconografía real en la que se presentaron la totalidad de los Reyes “españoles”<sup>3</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Total siglo	21	21	22	15	17	19	20
1808-1833	29	23					
1834-1854	25	27					
1855-1867	24	25	26	21	16	19	26
1868-1874	29	24	20	0	0	100	15
1875-1895	18	17	19	14	20	17	19

**Cuadro nº 1.** Cuadros de Historia en que aparecen representados monarcas españoles. Las cifras se refieren a porcentajes (%) sobre el total de cuadros considerados en cada apartado.

Por lo que se refiere a la pintura de historia en sentido estricto, la presencia de los reyes es uno de los elementos iconográficos más repetidos, en torno al 21% sobre el total del *corpus* aquí analizado (Ver cuadro nº 1). La distribución temporal, aunque con ligeras variaciones, muestra una presencia significativa en todos los periodos: máxima en el primer tercio de siglo - continuación de las tendencias dieciochescas-, sigue siendo importante durante toda la época isabelina, volviendo a aumentar, extrañamente, en el sexenio revolucionario, en teoría menos proclive a esta identidad monárquica. Sólo la Restauración verá un ligero retroceso del protagonismo monárquico (Ver cuadro nº 1).

Esta presencia monárquica se va a polarizar en torno a unos pocos reyes, cuya especial relevancia les convertía en símbolos de la nación, bien por su importancia en el devenir de la misma, bien por sus virtudes personales. Son alegoría de las de la nación en su conjunto,

<sup>3</sup> Ossorio y Bernart da, en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, abundantes referencias sobre los pintores que colaboraron en la empresa (OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84).

tendiendo en general a identificar a cada monarca con un estereotipo dado, algo así como los atributos del santoral cristiano

Los Reyes Católicos, a quienes la historiografía decimonónica atribuye un claro carácter fundacional como artífices de una supuesta unidad nacional e iniciadores de la proyección imperial de España, se convierten desde muy pronto en el mito nacional español por excelencia. Acorde con esto, la presencia de ambos monarcas en la pintura de historia es continua, ya juntos, ya separados.

La imagen más habitual, con todo, es la de ambos monarcas, una especie de plasmación iconográfica del *Tanto monta* heráldico, a la vez que un símbolo de la unidad peninsular, y que comienza a proliferar ya desde fechas muy tempranas, tanto en cuadros llevados a las exposiciones de la Academia<sup>4</sup>, como en otros adquiridos directamente por la Corona<sup>5</sup>. Pero será ya en la época de las Nacionales, lo mismo que ocurre con otros asuntos, cuando esta imagen de los dos monarcas comience a hacerse cotidiana en la pintura de historia, casi a cuadro por exposición: uno en la Nacional de 1858<sup>6</sup>; uno en la de 1860<sup>7</sup>; uno, éste una clara alusión al matrimonio de Isabel II con Francisco de Asís, en la de 1864<sup>8</sup>; uno en la de 1866<sup>9</sup>; uno en la de 1881<sup>10</sup>; tres en la de 1890<sup>11</sup>; y dos más en la de 1892<sup>12</sup>. A estos habría que añadir *La*

---

<sup>4</sup> *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo* de Valentín Carderera, Exposición de la Academia de 1835, y *Rendición de Granada* de José Marcelo Contreras, Exposición de la Academia de 1848.

<sup>5</sup> *La rendición de Granada a los Reyes Católicos* Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1850, y *Colón ante los Reyes Católicos* de Lino García, también adquirido por la Corona, en este caso en 1852.

<sup>6</sup> *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona* de Francisco García Ibáñez, premiado con consideración de primera medalla (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y adquirido al año siguiente por el Estado (en 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859).

<sup>7</sup> *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano y Mejorada, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y comprado al año siguiente por Isabel II, en 50.000 reales.

<sup>8</sup> *Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón* de Díaz Carreño, premiado con medalla tercera clase (R.O. de 13 de enero de 1865) y adquirido por Isabel II en 15.000 reales.

<sup>9</sup> *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Cano de la Peña, obtuvo consideración de primera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867).

<sup>10</sup> *Reposición de Colón* de Jover Casanova, medalla de primera clase (R.O. de 14 de abril de 1881), compra por el Estado (en 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881) y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409).

<sup>11</sup> *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)* de Sala Francés, *La rendición de Granada* de Caballero y Pérez y *Presentación de Colón a los Reyes de España* de Crespo y Villanueva (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890). El único que tuvo éxito de los tres fue el de Jover Casanova, pues, a pesar de no haber sido premiado previamente había obtenido una segunda medalla en el el Certamen Universal de París de 1889 y, con posterioridad, medalla de oro en el de Berlín de 1891 fue adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno (en 30.000 pts., R.O. de 7 de diciembre de 1892) y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1890, p. 208), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1893, p. 573) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 564).

*rendición de Granada* de Pradilla y Ortiz, encargo del Senado<sup>13</sup>, y que, aunque no llevado a ninguna Nacional, valió a su autor la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica y fue expuesto al público, con gran éxito, en el propio Palacio del Senado en 1883; éxito que se continúa con su envío a las exposiciones universales de Munich de 1883 y París de 1889, y la reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>14</sup>, *Blanco y Negro*<sup>15</sup> y *Gran Vía*<sup>16</sup>.

De entre todos ellos destacar el de Jover Casanova y el de Sala Francés. El del primero, no sólo por su evidente éxito (véase nota 10), sino sobre todo por lo que tiene de intento explícito de exonerar a los monarcas, y en particular a la reina, de cualquier responsabilidad en el mal trato dado a Colón por la monarquía española (léase, en la interpretación decimonónica, por la nación española):

De la Historia de los Reyes Católicos, por W.H. Prescott, está tomado el asunto. Colón perseguido y calumniado por sus enemigos, llegó a Granada el 17 de agosto de 1500 (...) La reina no pudo reprimir sus lágrimas a la vista del hombre ilustre, y éste, a su vez, cayó bañado en llanto a los pies de la augusta y compasiva señora (...)

La composición está dividida en tres grandes grupos. En el centro figuran don Fernando, doña Isabel, Cristóbal Colón, un obispo, que es sin duda Talavera, y otro personaje, consejero tal vez de los reyes de Castilla. La reina se inclina hacia Colón, que asido de su mano, no sabe si levantarse o si permanecer de hinojos. Hay entre ambas figuras verdadera armonía, y claramente se descubre la unidad de emoción y de pensamiento; ella es la santa mujer que ocho años antes había empeñado sus joyas para costear la empresa del descubrimiento y redención de las Indias Occidentales; él, aunque envejecido y desdichado, es el piadoso almirante tenido por loco en Lisboa y en Salamanca por herético, pero en cuya frente sigue luciendo como entonces el sello con que Dios distingue a sus predestinados; sobre la cabeza de ella se adivina la corona de dos mundos; sobre la de él al aureola del genio, casi siempre hermana de la del martirio.

Don Fernando, el clásico don Fernando, de ropón púrpuro, con la mano siniestra apoyada en el sillón y la diestra en el pecho, contempla la escena y mira a Colón como protestando de no haber tomado parte en la serie de vejaciones, que a tal extremo le han traído. Algo más atrás observan y callan el obispo y el consejero.

A la izquierda (del espectador) agrúpanse en bien entendido conciliábulo cuatro hermosas damas (...); a la derecha véanse varios caballeros, de más o menos benévolo aspecto y dos o tres guardias, atentísimos unos, y otros perfectamente escalonados a lo largo del patio de la Alhambra que se abre al fondo en admirable perspectiva<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera, un cuadro de trayectoria complicada, encargado por Isabel II en 1853, no se termina hasta 1892, en cuya Exposición Internacional fue expuesto sin demasiado éxito; y *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos* de Pedro Mendigacha (*Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892).

<sup>13</sup> El precio final fue de 50.000 pts., después de que, en 1882, el propio Senado, movido por la calidad del cuadro, decidiese aumentar el precio originalmente fijado.

<sup>14</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

<sup>15</sup> *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

<sup>16</sup> *Gran Vía*, 16 de octubre de 1895.

<sup>17</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 31 de mayo de 1881.



Lo que el crítico ve es una especie de exaltación de Colón y de la reina, exaltación que no parece dejar ninguna duda sobre la inocencia de esta última en el ominoso episodio de la prisión del Almirante. Es toda la nación española la que lava sus culpas a través de las lágrimas de su reina más simbólica.

El del segundo porque, en esta misma línea de exoneración de culpas a los monarcas y de exaltación de la reina Católica, y a pesar del carácter conflictivo que la expulsión de los judíos tenía para el imaginario español ya en estos últimos años del siglo XIX<sup>18</sup>, sigue plasmando, tal como vio la crítica, una imagen positiva de la reina:

Táchase por alguien de inexpresiva la faz de la Reina; el que conozca el carácter que la historia asigna a la católica Isabel, carácter en que se hallan a la misma altura el fervor religioso y la conciencia de los fueros que como reina le corresponden, comprenderá lo infundado de la afirmación que trató de rechazar, puestos en lucha, por el iracundo desplante y actitud airada del gran inquisidor los dos citados sentimientos, no cabe que en el rostro de la soberana se refleje movimiento alguno de aprobación o desaprobación<sup>19</sup>.

Es frecuente también que aparezcan separados, con especial relevancia en este caso de la reina, de cuya popularidad en el siglo XIX da idea su continua presencia en los más diferentes medios de comunicación: operas<sup>20</sup>, novelas<sup>21</sup>, artículos de prensa<sup>22</sup>... Una Isabel la Católica vista como modelo ideal de reinas, principal responsable, más que su marido, de la proyección española en América, y trasunto simbólico de Isabel II, con la que se establecen paralelismos no sólo en el nombre sino también en su trayectoria vital, dificultades de acceso al trono, problemas matrimoniales, etc.

Los cuadros sobre Isabel la Católica se suceden, popularizando una iconografía en la que caben hechos tan diversos como los problemas de su acceso al trono<sup>23</sup>, espejo, como ya se ha

<sup>18</sup> Véase más adelante lo escrito a propósito de este mismo cuadro en el capítulo sobre la unidad nacional.

<sup>19</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 21 de mayo de 1890.

<sup>20</sup> *Isabel la Católica*, de Arrieta, estrenada en 1855.

<sup>21</sup> ORELLANA, F.J., *Isabel primera. Novela histórica original*, Madrid, 1853.

<sup>22</sup> "Isabel la Católica", *Semanario Pintoresco Español*, 119, 1838; OPISSO, A., "Colón e Isabel la Católica", *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 106; PÉREZ NIEVA, A., "Isabel la Católica", *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 539;...

<sup>23</sup> *Proclamación de Isabel la Católica en Segovia* de Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1843 en 6.000 reales (había sido tasado por Madrazo y Vicente López, pintores de cámara, en "tres o cuatro mil reales") -por si cabía alguna duda sobre el significado del cuadro, le fue enviado a la reina justo antes de su coronación-; *Doña Isabel la Católica en el Monasterio de Ávila rehusando la corona* de Pelegrín Clavé, Exposición de la Academia de 1845, fue llevado también a la Exposición Universal de París de 1855; *Doña Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentaban robarla en el palacio de Madrigal* de Lino García, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856); y *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de Juan García Martínez, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O.

visto, de la guerra civil en la que se ve envuelta la minoría de Isabel II; su participación en la gran empresa de unidad nacional de la Conquista de Granada<sup>24</sup>; su decisiva intervención en la empresa colombina<sup>25</sup>; su altura como estadista<sup>26</sup>; o sus virtudes privadas: amor por el saber<sup>27</sup>, madre preocupada por la educación de sus hijos<sup>28</sup>, ejemplo de amor filial<sup>29</sup>.

De este grupo sólo llamar la atención sobre el *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valleperas y *La educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells ya que ambos muestran de forma muy clara algunos

de 29 de noviembre de 1862) y compra para el Museo Nacional (en 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863).

- <sup>24</sup> *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil* de Francisco Cerdá, comprado por Isabel II en 1853 (el 24 de mayo de 1853 se pagaron a Cerdá 51.000 reales por el cuadro) y llevado posteriormente a la Exposición Universal de París de 1855; *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* de Galofre, comprado por Isabel II en 1854 (en 12.000 reales, pagados el 21 de enero de 1854) y llevado también a la Exposición Universal de París de 1855; *La entrada de Isabel I en campo cristiano* de Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1855 (en 7.000 reales); y *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valleperas, expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860), reproducido en grabado por *El Museo Universal (El Museo Universal, IV, 1860, p. 154)* y *La Ilustración de España (La Ilustración de España, 1887, p. 93)*, y comprado por Isabel II en 30.000 reales.
- <sup>25</sup> *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas* de Francisco de Mendoza, adquirido por Isabel II en 1853 (en 70.000 reales, R.O. de 15 de marzo de 1853), previamente había sido expuesto en la Exposición Universal de París de 1855; *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón* de Muñoz Degrain, que valió a su autor la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878) y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana (La Ilustración Española y Americana, 1878, I, p. 189)*, *La Ilustración Artística (La Ilustración Artística, 1892, p. 637)* y *Blanco y Negro (Blanco y Negro, II, 1892, p. 241)*; e *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón*, llevado por Muñoz Degrain a la Exposición Internacional de de 1892 (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).
- <sup>26</sup> *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, medalla de tercera clase en la Nacional de 1871 (R.O. de 20 de noviembre de 1871), reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana (La Ilustración Española y Americana, 1872, p. 329)* y envió a la Exposición de Viena de 1871; y *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel la Católica* de José Blanco Corís, Nacional de 1881 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881).
- <sup>27</sup> *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel [sic] Galindo* de Luisa Rodríguez de Toro, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y reproducción en grabado por *El Semanario Pintoresco (Semanario Pintoresco Español, 1851, p. 149)*; y *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo* de la condesa de Velarde, expuesto en la Nacional de 1884 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884).
- <sup>28</sup> *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865) y compra por el Estado; y *La educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells, medalla de primera clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), compra para el Museo Nacional (en 7.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana (La Ilustración Española y Americana, 1878, I, p. 221)*, *La Academia (La Academia, IV, 1878, p. 181)*, *La Ilustración Catalana (La Ilustración Catalana, IV, 1883, p.264)* y *La Ilustración de España (La Ilustración de España, 1886, p. 140)*.
- <sup>29</sup> *Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores* de Luis Álvarez Catalá consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y compra ese mismo año para el Museo Nacional (en 2.500 pts., R.O. de 3 de mayo de 1867).

de los mecanismo que mueven a la pintura de historia. El primero por al ser prácticamente plagiado dos años más tarde por José Roldán en su *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, las dos reinas se convierten en espejo la una de la otra, una prueba más del paralelismo que el siglo XIX establece entre ambas y que va a estar gravitando continuamente sobre la habitual presencia de la primera de estas soberanas en la iconografía decimonónica; el segundo, porque, a pesar de la obvia trivialidad del asunto, resumido así por la revista *La Academia*:

Habiendo llegado a entender la reina Doña Isabel que su hijo no pecaría de generoso, mandó hacer por duplicado un inventario de todas sus ropas y efectos, y el último día de junio, cumpleaños del príncipe, hizo que las repartiera generosamente entre sus servidores, tomando nota de ello el escribano Diego Cano; encargando a su hijo que todos los años repitiese la escena<sup>30</sup>,

fue considerado unánimemente por la crítica como digno de figurar en un cuadro de historia:

Aunque el hecho parece un pequeño acto de la vida, tiene gran importancia histórica y mucha significación, porque demuestra el cariño y solicitud con que Doña Isabel atendía a la educación de su hijo, esperanza frustrada de la monarquía española<sup>31</sup>;

aunque episodio anecdótico, adquiere la importancia de un hecho histórico por los personajes a que se refiere<sup>32</sup>...

A los anteriores habría que añadir el *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* de Rosales ya que, a pesar de que figuran ambos monarcas, la protagonista indudable es la reina:

Junto al lecho en el que expira la reina más grande de su siglo (...), se encuentra sentado el rey Fernando, y en frente de él, el escribano extiende el testamento, con ese dolor intenso que conmovía a todos los súbditos fieles al ver apagarse la adorada existencia de Isabel I. Detrás de él, y contemplando con respetuosa tristeza el lecho de la moribunda, se halla un bellissimo grupo de vasallos; al lado del rey Fernando, la dama favorita de la Reina asiste acongojada a la dulce agonía de su señora; en el fondo se perciben algunas cabezas, que se alargan con curiosidad, y por fin, envuelta en blancas sábanas, acostada con el abandono de un alma, que ya no puede con el peso de la materia, y vivísimamente bañada en luz, como si la alumbrara ya un destello de la bienaventuranza, las santa Reina dicta su postres voluntad<sup>33</sup>.

Cuadro hagiográfico, de exaltación de "la reina más grande de su siglo", en el que la la reina católica es presentada como modelo de reinas, capaz de dedicar a la grandeza de la nación -su célebre testamento es uno de los mitos historiográficos del nacionalismo español- hasta el último de sus suspiros.

---

<sup>30</sup> "La educación del príncipe don Juan", *La Academia*, IV, 1878, p. 187.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> TUBINO, F.M., "Exposición general de Bellas Artes", *La Academia*, III, 1878, p. 147.

<sup>33</sup> E.N., "Exposición de Bellas Artes", *La Patria*, 18 de enero de 1865.

Rosales obtuvo con este lienzo uno de los mayores éxitos de toda la pintura de historia española: medalla de primera clase en la Nacional de 1864<sup>34</sup>, compra para el Museo de Arte Moderno<sup>35</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración de España*<sup>36</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>37</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>38</sup>, envió a la exposición de Dublín de 1866 y primera medalla en la Exposición Universal de París del año 1867, donde quedó empatado con el italiano Ussi para la medalla de honor, que, finalmente, se concedió a éste último.

Fernando el Católico, a pesar de su indudable importancia política y su papel en la construcción estatal española, tiene un lugar mucho más secundario; sólo en dos ocasiones llega a figurar en la pintura de historia sin la compañía de la reina<sup>39</sup>.

Carlos V es, después de los Reyes Católicos, y el primero si se le considera de forma individual, el monarca "español" más representado, lo que se corresponde con su peso en la historiografía<sup>40</sup>, la literatura<sup>41</sup> y la prensa de la época<sup>42</sup>. Tres son los rasgos distintivos con los que aparece identificado este monarca en el imaginario de la pintura de historia: el de forjador de un imperio, la cima de la hegemonía española en el mundo; su carácter español, al margen de su origen extranjero, que culminaría con su retiro y muerte en un rincón perdido de la España profunda, español por elección ya que no por nacimiento; y su cristianismo.

La hegemonía imperial, la imagen de un Carlos V que habría llevado la nación española a su momento de máximo esplendor, se articula básicamente en torno a dos hechos: las victorias sobre Francisco I, con el corolario de su prisión en Madrid, y la expansión americana. El primero presente con cinco cuadros, todos ya de la época de las nacionales: uno en la de

<sup>34</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>35</sup> En la importante cifra de en 50.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865.

<sup>36</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 36.

<sup>37</sup> *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 248-249.

<sup>38</sup> Ésta en dos ocasiones, una en 1888 (*La Ilustración Católica*, 1888, pp. 306-307) y otra en 1892 (*La Ilustración Católica*, 1892, p. 341).

<sup>39</sup> *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valldeperas, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862), compra por Isabel II (en 20.000 reales), y reproducción en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1887, p. 45); y *La muerte del Católico* de López Requeni, Nacional de 1864 (*Catálogo... 1864*, Madrid, 1864).

<sup>40</sup> VEIÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854; NEBOT DE PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855; MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862; ROBERTSON, *Historia del reinado del emperador Carlos V*, traducido en 1821...

<sup>41</sup> *La victoria de Pavía*, título de uno de los Romances históricos del duque de Rivas; *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid* (sobre Francisco I), también del duque de Rivas; *Carlos I de España y los siete embajadores*, novela histórica de Sánchez de Fuentes, publicada en 1851...

<sup>42</sup> "Carlos V", *Semanario Pintoresco Español*, 89, 1837; CASTELAR, E., "Una colosal herencia", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1863, pp. 331-334; "Cuestión histórica sobre quién fue la madre de D. Juan de Austria", *La Ilustración*, 1852, p. 383...

1858<sup>43</sup>, dos en la de 1866<sup>44</sup>, uno en la de 1881<sup>45</sup> y otro más en la de 1892, éste sobre la victoria propiamente dicha<sup>46</sup>. La participación del emperador en la expansión americana tendrá una presencia relativamente menor, aunque importante, y más tardía: un cuadro en la Nacional de 1881<sup>47</sup> y dos en la de 1890<sup>48</sup>, aunque a estas alturas de la última década del siglo algunos críticos muestran un manifiesto hartazgo de esta proliferación en la pintura de historia del primero de los Austrias españoles, por lo que a propósito del cuadro de Uría presente en esta última exposición pudo leerse en *La Iberia*:

Otra vez el nieto de los Reyes Católicos en escena.

Se abusa de esta personalidad como si en las páginas de nuestra historia no existieran otros hechos importantes que aquéllos en que tuvo intervención directa el hijo de la reina loca<sup>49</sup>.

El retiro y muerte de Carlos V en Yuste nacionalizaba al emperador flamenco por partida doble: una por lo que la elección del monarca, que entre sus vastos territorios elige España para vivir sus últimos días, tenía de nacionalidad electiva, de expresión de un sentimiento de españolidad por parte del emperador; otra, por el ambiente mortuorio, casi macabro, de muerte en vida, que rodeaba esta última época del emperador, con su obsesión por la muerte, los funerales en vida, los relojes..., obsesión que el siglo XIX considera como un rasgo distintivo de lo español. De la importancia de este proceso de nacionalización da idea el hecho de que los cuadros sobre la presencia del emperador en Yuste sean, con diferencia, los más numerosos de entre los que figura Carlos V, y ya antes de la creación de las Exposiciones Nacionales de

---

<sup>43</sup> *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión* de Eduardo La Rochette, Nacional de 1858 (*Catálogo... 1858*, Madrid, 1858);

<sup>44</sup> *Carlos V y la duquesa de Alençon visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid* de Justo García Vilamala y *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867). El de éste último, en el que la figura del emperador ocupa un lugar preponderante, valió a su autor la Encomienda Orden de Carlos III (R.O. de 15 de febrero de 1867).

<sup>45</sup> *La duquesa de Alençon presentada a su hermano Francisco I de Francia por el emperador Carlos V* de Manuel Arroyo y Lorenzo, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 22 de junio de 1887), adquirido por el Estado (en 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684) y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504).

<sup>46</sup> *Jornada de Pavía* de Parladé y de Heredia, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

<sup>47</sup> *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* de Ángel Lizcano (*Catálogo... 1881*, Madrid, 1881), que, a pesar de no recibir ningún premio ni ser adquirido por el Estado, se convertirá en uno de los cuadros de historia más reproducidos en grabado: *La Ilustración Española y Americana*, en dos ocasiones, una en 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40) y otra en 1881 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105), *La Ilustración Artística* (*Ilustración Artística*, 1885, p. 353) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52).

<sup>48</sup> *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro* de Vicente Campesino Mingo y *Hernán Cortés ante Carlos V* de José Uría y Uría (*Catálogo... 1890*, Madrid, 1890).

<sup>49</sup> ROBERTO. "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

Pintura<sup>50</sup>. Aunque serán éstas últimas las que van a fijar de forma nítida la asociación Carlos V/Yuste: tres cuadros en la Nacional de 1862<sup>51</sup>, uno en la de 1864<sup>52</sup>, uno en la de 1866<sup>53</sup>, dos en la de 1871<sup>54</sup>, uno en la de 1878<sup>55</sup>, uno en la de 1881<sup>56</sup>, dos en la de 1887<sup>57</sup> y uno en la de 1890<sup>58</sup>.

Con esta política de “nacionalización” del monarca, de la que la proliferación de cuadros sobre su estancia en Yuste es el mejor ejemplo, habría que relacionar también la ausencia, absoluta, en la pintura de historia española de cualquier referencia a Carlos I como emperador de Alemania. Iconográficamente para el siglo XIX español el emperador Carlos es sólo el rey Carlos, un rey español con carácter exclusivo. Cosa que no ocurre, obviamente, en el resto de la pintura de historia europea, tanto belga como alemana, en que la presencia del primero de los Austrias españoles es relativamente habitual, aunque no, por supuesto, como rey de España.

<sup>50</sup> Domingo Gallego llevó a la Exposición de la Academia de 1840 un cuadro titulado *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*.

<sup>51</sup> *Últimos momentos del emperador Carlos V* de Joaquín Medina López de Haro, *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V* de Mercadé y Fábregas y *Últimos momentos de Carlos V en Yuste* de Pérez Rubio (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862). El de Mercadé y Fábregas fue adquirido por Isabel II el 19 de enero de 1863 (en 20.000 reales).

<sup>52</sup> *Últimos días de Carlos V* de Joaquín María Herrero (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864), comprado por Isabel II (en 15.000 reales).

<sup>53</sup> *Carlos V en Yuste* de Marcelino de Unceta y López, (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

<sup>54</sup> *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste* de Eduardo Rosales Gallina y *Carlos V en Yuste* de Manuel Garay Arévalo, Nacional de 1871 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871). El de Rosales reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 88-89).

<sup>55</sup> *Carlos V en Yuste* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878, compra por el Estado (en 2.500 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1879, p. 49) y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones (*La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 223; y *La Ilustración Católica*, 1890, p. 30).

<sup>56</sup> *Carlos V recibiendo el viático en el monasterio de Yuste* de Joaquín María Herrero, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 14 de abril de 1881) y adquirido por el Estado (en 5.000 pts., R.O. de 30 de enero de 1882).

<sup>57</sup> *Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste* de Joaquín Agrasot y *Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste* de José Alarcón y Córcoles (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). El primero, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 22 de junio de 1887) y adquirido por el Estado (en 4.000 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887), fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 440-441), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 231), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 440) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1888, p. 414); el segundo, premiado con mención honorífica (R.O. de 22 de junio de 1887), fue reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600) y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453).

<sup>58</sup> *La entrada de Carlos V en Yuste* de Casanova y Estorach (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890), que previamente había sido expuesto en la Universal de París de 1889.

El carácter cristiano se ejemplifica, aparte de por el propio retiro en Yuste para prepararse a bien morir, en las relaciones, episódicas, del monarca con San Francisco de Borja, presente en dos cuadros de historia, expuestos ambos en la Nacional de 1862<sup>59</sup>.

Como a la mayoría de los monarcas, también se representa a Carlos V en escenas de tipo familiar, es el caso de *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria* de Adophe Aze, comprado por la Corona en 1863<sup>60</sup>.

Otras veces es la propia historia del arte la que parece determinar la elección de temas sobre la vida del emperador, como es el caso de *Tiziano retratando al emperador Carlos V* de Eusebio Valldeperas, Nacional de 1871<sup>61</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Reyes Católicos	26	34	32	33	25	23	33
* Isabel la Católica	18	26	17	33	8	15	23
Carlos V	15	14	15	0	17	23	20
* Fernando el Católico	8	10	12	0	8	8	10
Felipe II	8	9	12	33	8	15	10
Fernando III	5	7	8	0	16	8	7

**Cuadro nº 2.** Presencia de los diferentes monarcas en la pintura de historia. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada apartado. Se consideran únicamente aquellos que suponen más del 5% del total.

\*Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Reyes Católicos.

La imagen de Felipe II resulta mucho más compleja que la de Carlos V, con mayores claro-oscuros. Falta la necesidad de nacionalización -no existe en la iconografía filipina nada equivalente a Yuste, aunque en algunos aspectos el Escoria pueda tener una función parecida- y los elementos positivos se alternan con los negativos. Sin embargo esto no será óbice para

<sup>59</sup> *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V* de Carlos María Esquivel, premiado con mención especial (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla* de Joaquín María Herrero, mismo premio que el anterior (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y además adquirido por el Estado (en 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863).

<sup>60</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real de 1870*.

<sup>61</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

que su presencia en la pintura de historia, lo mismo que en la prensa<sup>62</sup>, literatura<sup>63</sup> e historiografía<sup>64</sup> de la época, sea casi habitual. Los rasgos a los que aparece asociada la imagen de Felipe II en la pintura de historia son de una gran variedad.

Felipe II es por un lado, y muy por encima de cualquier otra consideración, el rey del Escorial, su constructor, y el lugar en que vive y muere, hasta un total de seis cuadros remiten expresamente a esta asociación Felipe II/Escorial. Entre ellos<sup>65</sup>, *Últimos momentos de Felipe II* de Casanova y Estorach, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884<sup>66</sup> y propuesta de adquisición, aunque finalmente el autor no aceptó las 3.000 pts. en que fue tasado<sup>67</sup>, cuadro un tanto extraño en el que se opta por una imagen familiar y doméstica, de padre de familia, algo no muy habitual en un rey perseguido por el fantasma de las dramáticas relaciones con su hijo primogénito, el príncipe Carlos.:

Postrado en el lecho (...), sostenido el brazo derecho por un prelado, al alargar la mano al príncipe don Felipe que, hincada en tierra una rodilla, la besa en postrera despedida. Más abajo, casi al pie del lecho, la infanta Doña Isabel Clara Eugenia, la hija querida del rey, lleva el pañuelo a los ojos para enjugar el llanto<sup>68</sup>.

eso sí, con El Escorial presente:

En el fondo una ventana a través de la cual Felipe II contempla desde su lecho la iglesia del Escorial<sup>69</sup>.

<sup>62</sup> "Felipe II en Sevilla", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 180; BORREGO, A., "Estudio sobre el reinado de Felipe II y la decadencia del poderío español", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 9, 1861, p. 3; PÉREZ DE GUZMÁN, J., "Un monarca ideal. Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp. 102-106; LLANOS, A., "Cosas de Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 367 y 386...

<sup>63</sup> ESCOSURA, P. de la, *Ni rey ni roque*, Madrid, 1835; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Martín Gil (Memorias de tiempo de Felipe II)*, Madrid, 1854...

<sup>64</sup> SAN MIGUEL, E., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1844-1847; PRESCOTT, W.H., *Historia del reinado de Felipe II*, Madrid, 1856...

<sup>65</sup> Los demás fueron *Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de septiembre de 1858) y compra al año siguiente por el Estado (en 12.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1959, en 12.000 reales); *Felipe II en sus últimos días* de Manzano y Mejorada, expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Últimos momentos de Felipe II* de Jover Casanova, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865), compra al año siguiente por el Estado (en 8.000 reales, R.O. de 20 de marzo de 1865) y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística (La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 21); y *La silla de Felipe II en el Escorial* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

<sup>66</sup> Por unanimidad.

<sup>67</sup> Actualmente se encuentra en el Museo de Tortosa.

<sup>68</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>69</sup> *Ibidem*.



y *La silla de Felipe II en el Escorial* de Álvarez Catalá, medalla de primera clase en la Nacional de 1890<sup>70</sup> -previamente había obtenido una primera medalla en la Universal de París de 1889-, reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>71</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>72</sup> y compra por el emperador de Alemania<sup>73</sup>. Éxito que no fue óbice para que fuera acusado por algunos críticos de ser un mero cuadro de género:

tiene todas las condiciones de la pintura de género<sup>74</sup>.

El cuadro de Álvarez Catalá, quizás uno de los que más ha contribuido a fijar una iconografía filipina, representa al rey, completamente vestido de negro, en medio de la desolada desnudez de la sierra madrileña, un rey triste y tenebroso, con el fondo de su gran obra de *El Escorial*:

La parte inferior está formada por enormes peñascos, en que, para comodidad del rey, se ha labrado una escalera, al pie de la cual descansa echado un enorme perro (...). A la derecha hay un grupo de soldados vestidos de rojo.

En la parte superior y término alto está el rey sentado en su rústica silla, cubierta la cabeza con el típico sombrero que usaba, y ante él, en actitud respetuosa, un secretario que acaso sea el célebre y no muy blando de corazón Mateo Vázquez, célebre por el encano con que persiguió a la mujer e hijos de su antecesor. Más hacia la derecha se ve otro servidor del rey, hombre ya viejo con tipo de soldado veterano de aquellos que corrieron medio mundo manchando con su sangre, ya las verdes llanuras de Flandes, ya las fértiles campiñas del Nuevo Mundo. Las figuras de Felipe II y las de sus dos acompañantes destacan por oscuro sobre el fondo del cielo triste y nuboso, un verdadero cielo de Guadarrama, (...) mientras a la parte derecha se dilata el horizonte hasta dejar visible a lo lejos, como perdida en la distancia, la tremenda mole del convento plateado por Juan de Herrera<sup>75</sup>.

Es también el rey intolerante de los autos de fe<sup>76</sup> y de la despiadada persecución de su hijo. Aunque por lo que respecta a esto último, como en otros muchos aspectos referidos a este rey, la imagen del monarca se mueve dentro de una gran ambigüedad, y así no deja de ser llamativo que el cuadro que tuvo un mayor éxito de los que plasmaron las conflictivas relaciones entre Felipe II y el príncipe don Carlos fuese *Últimos momentos del Príncipe don Carlos* de Gisbert<sup>77</sup> -medalla de primera clase en la Nacional de 1858<sup>78</sup>, compra por la Corona<sup>79</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*<sup>80</sup> y *La Ilustración de España*<sup>81</sup>-,

<sup>70</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>71</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 96.

<sup>72</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 203-204.

<sup>73</sup> Estuvo primero en el Museo de Munich, pasando posteriormente a Berlín.

<sup>74</sup> CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes". *La Unión Católica*, 13 de junio de 1890.

<sup>75</sup> PICON, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial* 9 Mayo de 1890.

<sup>76</sup> *Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid* de Rogelio Egusquiza, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y *Felipe II presenciando un Auto de Fe* de Valdivieso y Henarejos, que valió a su autor una condecoración en esta misma Nacional de 1871 (R.O. de 28 de noviembre de 1871). Éste último fue además adquirido por el Estado en 1873 (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

<sup>77</sup> A éste hay que añadir el *Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871).

<sup>78</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>79</sup> Isabel II.

que se decanta claramente por la imagen más humana del monarca, la del padre que, a pesar de los conflictos y rencores, se acerca al lecho de su hijo para darle su última bendición. Un episodio que había sido ya narrado por Lafuente en su *Historia general de España* desde una perspectiva bastante favorable al rey:

Consultados por Felipe II algunos de sus consejeros sobre si debería bendecirle -al príncipe don Carlos-, antes de morir, y como estos le respondiesen que su presencia en aquellos momentos podría alterar la príncipe y afectar a los dos sin aprovechar a ninguno, determinó, estando aquel ya moribundo (la noche del 23 al 24 de julio) darle su bendición paternal sin ser visto de él, lo cual hizo extendiendo el brazo por entre los hombros del príncipe de Éboli y del prior de San Juan, retirándose luego lloroso<sup>82</sup>,

y que Gisbert plasmará en el lienzo con una fidelidad absoluta al texto del historiador oficial del liberalismo:

representa la muerte el príncipe don Carlos. El médico algo retirado de la cama está a la derecha del moribundo; a la izquierda se halla el fraile que le ayuda a morir; a los pies del lecho se encuentra el príncipe de Évoli (sic) y otro personaje que no se quien es, y a la espalda de estos y oculto por ellos Felipe II tiende el brazo entre ambos y bendice a su hijo próximo a espirar<sup>83</sup>.

Y, por último, es también el rey que prosigue, con menor éxito que aquél, la política imperial de su padre, aspecto éste plasmado, entre otros<sup>84</sup>, por Perca y Rojas en su *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad*, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1860<sup>85</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>86</sup>, cuadro complejo en el que a las referencias a una tradición imperial -el episodio representado tiene que ver con una consulta de Felipe II a la junta de teólogos sobre la política a seguir en los Países Bajos- se unen otras más precisas sobre el fanatismo real, al menos así lo vio la crítica contemporánea:

El grito de abolición del Santo Oficio y de libertad de conciencia resuena por todas partes, y los Estados de Flandes se manifiestan en completa rebelión; el prudente Felipe consulta los teólogos sobre las pretensiones de aquellas agitadas provincias, y prosternándose a los pies de un crucifijo, exclama: "No sufras, Dios mío, que yo consienta ser llamado rey por los que rehúsan conoceros por Señor". Su fanatismo está revelado. Pío V le declara su vicario, y las doctrinas de Lutero son ahogadas por torrentes de sangre y por el humo de las hogueras. El rey aparece arrodillado, y elevada la vista al cielo, indica acaba de pronunciar las anteriores palabras: varios teólogos y

<sup>80</sup> *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 21.

<sup>81</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 61.

<sup>82</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, tomo 13, p. 332, Madrid, 1850-1867.

<sup>83</sup> J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 18 de noviembre de 1858.

<sup>84</sup> Al aquí reseñado hay que añadir *Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial* de Santiago Arcos, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881) y adquirido por la Corona; y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible* de Elena Brockmann, expuesto en la Nacional de 1895 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

<sup>85</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>86</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

cortesanos le rodean, y en el personaje que está a su derecha, puede reconocerse a su secretario Antonio Pérez<sup>87</sup>.

Y, a la vez, un monarca representado en escenas de la vida cotidiana y familiar<sup>88</sup>. Destacar entre los cuadros de éste último grupo el de León y Escosura, *Felipe II y María Tudor en el palacio de Hampton Court*, ya que es una de las raras excepciones a esa especie de pacto de silencio que, por motivos obvios desde una perspectiva nacionalista<sup>89</sup>, tanto la historiografía inglesa como la española han mantenido con respecto al corto reinado y aun más corta presencia del monarca español en Inglaterra.

Fernando III había sido ya uno de los reyes medievales de aparición más frecuente en los concursos de la Academia durante el siglo XVIII, visto fundamentalmente bajo su aspecto de rey santo. Era su propia santidad la que afirmaba el cristianismo de la nación española. En el XIX esta preeminencia se mantiene, pero ahora en una doble vertiente: se mantiene la de rey santo anterior y se añade la de rey conquistador, uno de los forjadores de la unidad nacional. Su figura ocupa un lugar estelar en la historiografía decimonónica, tanto en las historias generales, que dedican amplios capítulos a glosar su reinado, como con la aparición de monografías específicas<sup>90</sup>; en la prensa de la época su presencia es casi habitual<sup>91</sup>, mientras que la literatura también se ocupó de él<sup>92</sup>.

En pintura su aparición, siguiendo las pautas dieciochescas, es también muy temprana. José Gutiérrez de la Vega lleva a la Exposición de la Academia de 1832 una *Coronación de San Fernando*, tema un tanto novedoso en la medida en que se salía de la habitual imagen de rey santo o conquistador.

---

<sup>87</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

<sup>88</sup> *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria* de Adophe Aze, comprado por la Corona en 1863; y *Felipe II y María Tudor en el palacio de Hampton Court* de León y Escosura, expuesto en la Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878) y enviado a la Exposición Universal de París de este mismo año.

<sup>89</sup> La idea de un Felipe II rey de Inglaterra resulta de difícil de encaje tanto para la mitología nacional española como para la inglesa, construidas ambas, en gran parte, sobre una identidad religiosa en que el enfrentamiento entre católicos y protestantes ocupa lugar principal, enfrentamiento en el que el rey de El Escorial tiene un papel no precisamente menor.

<sup>90</sup> VILLO RUIZ, J., *Juicio crítico sobre el reinado de San Fernando*, Madrid, 1867.

<sup>91</sup> "Fernando III, el Santo", *El Panorama*, I, 1839, pp. 349-351; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La espada de San Fernando", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 243; GÓMEZ DE ARTECHE, J., "San Fernando", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 354;...

<sup>92</sup> *Fernando III de Castilla o Los días de un malvado* de Domínguez, novela histórica publicada en Madrid en 1854; *La espada de San Fernando, novela histórica caballeresca* de Eguilaz, publicada en Madrid en 1852.

Ya con las Exposiciones Nacionales, la figura del monarca se hace cada vez más frecuente en la pintura de historia, bien en su vertiente de rey conquistador<sup>93</sup>, bien en la de rey santo. Este último aspecto presente en dos cuadros de gran éxito, uno de ellos<sup>94</sup> *Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Virgilio Mattoni de la Fuente -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>95</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>96</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>97</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>98</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>99</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>100</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>101</sup>-, cuadro tremebundo en el que la religiosidad casi fanática del monarca se impone a cualquier otra consideración:

La figura del protagonista, que despojada de toda pompa regia y casi exánime se arrodilla ante la Alteza Divina, se destaca entre dos frailes que la sostienen junto a un reclinatorio colocado a la entrada de la capilla, donde el deslumbrante resplandor de las lámparas confunde los detalles, produciendo un efecto mágico y sublime al vislumbrarse entre aquella luz difusa a la Virgen de las Batallas, compañera inseparable del santo conquistador<sup>102</sup>.

A estos dos habría que añadir otro que, por encargo del infante Sebastián de Borbón, comenzó a pintar Alejandro Ferrant y Fischermans hacia 1866, *Última comunión de San Fernando* -representa al monarca, de rodillas y con un dogal al cuello, en el momento de recibir la última comunión-, que no sería terminado hasta 1914<sup>103</sup>. O bien uniendo ambos rasgos, la protección divina y la actividad reconquistadora<sup>104</sup>. Incluso otros hechos más anecdóticos de la vida de

<sup>93</sup> *El Rey moro de Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad* de José Rodríguez Losada, mención honorífica en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858); *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*, expuesto por Francisco García Ibáñez en la Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862); y *Alhambra, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo* de Pedro González Bolívar, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884) y adquirido ese mismo año por el Estado (R.O. de 24 de octubre de 1884).

<sup>94</sup> El otro fue *El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres* de Antonio Casanova y Esterach, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), adquirido ese mismo año por el Estado (en 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 461), *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1889, p. 169).

<sup>95</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>96</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>97</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

<sup>98</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 696.

<sup>99</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

<sup>100</sup> *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

<sup>101</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

<sup>102</sup> GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887". *Revista de España*, 116, 1887, p. 440.

<sup>103</sup> Adquirido por el Senado en 1916, en 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>104</sup> *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba* de Diego Mouroy y Aguilera, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856).

este monarca, como es el caso de su coronación<sup>105</sup> o de las relaciones con su hijo, Alfonso X el Sabio<sup>106</sup>, tendrán también su lugar en la pintura de historia.

De los Austrias menores es Felipe IV el monarca de más frecuente aparición<sup>107</sup>, casi siempre bajo la imagen de un monarca protector de las artes, “el rey amigo de los poetas y de los artistas”<sup>108</sup>, pero sin mayor transcendencia política. Son sus relaciones con Velázquez las que monopolizan los temas de los cuadros de historia sobre su figura<sup>109</sup>. Cuando hacen su aparición otros asuntos es para referirse a aspectos anecdóticos de su reinado, sucesos menores y sin mayores implicaciones ideológicas<sup>110</sup>, quizás con la excepción del *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares*, expuesto por José Bru en la Nacional de 1881<sup>111</sup>, en el que la imagen de un rey débil y pusilánime en manos de su valido puede tener un cierto calado político.

Pedro I de Castilla, uno de los monarcas medievales de aparición más frecuente en la historiografía<sup>112</sup>, la literatura<sup>113</sup> y la prensa<sup>114</sup> del XIX, tiene en pintura una presencia

<sup>105</sup> *Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando* de Mariano de la Roca y Delgado, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y adquirido por el Estado (en 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867).

<sup>106</sup> *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso*, expuesto por Carlos Gironi en la Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862).

<sup>107</sup> El reinado de este monarca fue también tema habitual en otros medios de expresión: novelas históricas - FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El Conde-Duque de Olivares. Memorias del tiempo de Felipe IV*, Madrid, 1863; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El Marqués de Siete Iglesias o Don Rodrigo Calderón. Memorias de Felipe III y de Felipe IV*, Madrid, 1865; ORTECA Y FRÍAS, R., *El peluquero del Rey. Memorias del tiempo de Felipe IV. Novela histórica*, Madrid, 1860;...; artículos de prensa - CANOVAS DEL CASTILLO, A., “Felipe IV y los regicidas ingleses”, *La América. Crónica Hispano-americana*, 4, 1871, p. 7; BRUSOLA, R., “En la corte de Felipe IV”, *La Ilustración Española y Americana*, II, 1879, pp. 270 y 294; MONREAL, L., “Cuando Felipe IV”, *La Ilustración Artística*, 1888, pp. 98, 114 y 122; SEPULVEDA, R., “Las monjas de San Placido y el rey Felipe IV”, *La Ilustración Ibérica*, IX, 1891;...; etc.

<sup>108</sup> “Bellas Artes. Exposición de 1860”, *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860, comentando el cuadro de Mercadé *Velázquez premiado por Felipe IV*.

<sup>109</sup> *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez* de Eusebio Valldeperas, Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856); *Velázquez premiado por Felipe IV* de Mercadé y Fábregas, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV* de Pérez Rubio, Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876), en el que se unen el mecenazgo a Velázquez con el de Rubens; y *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)* del mismo Pérez Rubio, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

<sup>110</sup> Es el caso de *El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro* de Pérez Rubio, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y *El rey don Felipe IV en Navalcarnero*, también de Pérez Rubio, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884). Este último cuadro tuvo un cierto éxito, propuesto por el jurado para condecoración, aunque no la obtuvo, fue adquirido ese mismo año por el Estado, bien es cierto que en un precio muy bajo, 759 pts. (R.O. de 19 de junio de 1884) - el autor había pedido 5.000-.

<sup>111</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>112</sup> AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, Madrid, 1852; FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, Madrid, 1851; FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso del reinado de Pedro I*, Madrid, 1868...

comparativamente menor, centrada, fundamentalmente, en la crueldad del monarca y su muerte en los campos de Montiel a manos de su hermano. El primer aspecto, inspirará cuatro cuadros<sup>115</sup>; el segundo sólo dos<sup>116</sup>. Lo mismo que ocurre con la mayoría de los demás monarcas, otros episodios completamente anecdóticos de su vida serán también llevados al lienzo por la pintura de historia. Es el caso de *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamada Ben-Agatín* de Federico González, mención especial en la Nacional de 1864<sup>117</sup> y adquirido para el Museo Nacional<sup>118</sup>.

Jaime I el Conquistador, al que la historiografía decimonónica equiparará con Fernando III y a cuya popularidad contribuirán de forma decisiva los dramas de Zorrilla, *El excomulgado*, y Escosura, *Don Jaime el Conquistador*, será el más representado de los reyes aragoneses. La imagen es la de un rey cristiano y reconquistador, el monarca que había reintegrado en la nación española el reino de Valencia. Se representan: la intervención divina en su ayuda<sup>119</sup>, sus éxitos militares en la Reconquista<sup>120</sup>, su muerte<sup>121</sup> y el traslado de su cadáver al monasterio de Poblet<sup>122</sup>.

<sup>113</sup> *Blanca de Borbón* de Espronceda, publicado en 1870; *El Zapatero y el Rey* de Zorrilla, estrenado en 1840; *Blanca de Borbón* de Gil de Zárate, estrenado en 1835; *Don Pedro I* de Pedro Antonio Iglesias, estrenado en 1859; tres de los *Romances Históricos* del duque de Rivas (Una antigualla de Sevilla, El Alcázar de Sevilla y El fratricidio), versan sobre Pedro I; también en poesía, *Justicias del rey don Pedro* de Zorrilla; *El primogénito de Alburquerque*, de Ramón López Soler...

<sup>114</sup> "Don Pedro I, rey de Castilla y de León", *Semanario Pintoresco Español*, 17, 1847, pp. 129-132 (incluye un grabado con el busto del monarca); "Don Pedro de Castilla y su privado", *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1848, pp. 228-231, (incluye cuatro grabados: D. Pedro, Enrique de Trastámara, D. Pedro perdonando la vida a un anciano y condenando al hijo que pedía por él, y Muerte de Garcilaso); "D. Pedro el Cruel", *El Panorama*, I, 1839, pp. 104-106; GARCÍA DEL REAL, L., "Una aventura de D. Pedro el Cruel", *La Ilustración*, I, 1881, pp. 40, 47 y 54;...

<sup>115</sup> *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago* de Asterio Mañauós, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo* de Rodríguez Herreras, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Santa María Pizarro, también Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); y *Catad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla)* de Macario de Marcoartu, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887).

<sup>116</sup> *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), adquirido por el Estado (en 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884) y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica (La Ilustración Ibérica, 1884, pp. 680-681)*; y *El drama de Montiel* de Anaya y León, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>117</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de "género histórico".

<sup>118</sup> En 5.000 reales, R.O. de 22 febrero de 1865. Depositado en el Museo Provincial de Cádiz por R.O. de 27 de enero de 1877.

<sup>119</sup> *Aparición de la Virgen a don Jaime I de Aragón*, expuesto por Josefa Gumucio y Grinda en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856).

<sup>120</sup> *Batalla de Puig, en 1237*, expuesto por Isabel Pascual Abad y Francés en la Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richart Montesinos, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de

Caso especial es el de Boabdil, el último rey moro de Granada, el único de los reyes moros que aparece en la pintura de historia como tema central del cuadro y no como personaje secundario al lado de un rey cristiano. La exaltación romántica de la Granada nazarí parece ser el origen de esta atracción por el último de sus monarcas, atracción que se plasmará en obras literarias<sup>123</sup>, artículos de prensa, óperas<sup>124</sup> y cuadros de historia; aunque tampoco habría que desdeñar, tal como recuerda Cañete a propósito de un cuadro de Soriano Murillo, *El suspiro del moro*, lo que dicha presencia tiene de exaltación de los Reyes Católicos, conquistadores de la ciudad. Para Manuel Cañete el gran mérito de Soriano Murillo estriba en que ha sabido

penetrar en el corazón de las edades que fueron, para arrancar a los anales de la patria personajes de la época más gloriosa en nuestra historia nacional y presentarlos en el lienzo con la propiedad y exactitud del erudito y del arqueólogo (...) vivir así el dulce recuerdo de la memorable era de hazañas en que el aliento generoso y viva fe de la más grande de las reinas, sin rival en los fastos del mundo, puso fin a la epopeya gigantesca<sup>125</sup>.

Además de en el ya citado *El suspiro del moro* de Soriano Murillo, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1856<sup>126</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>127</sup>, Boabdil estuvo también presente en esta primera Nacional con *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen, Nacional de 1856<sup>128</sup>, cuadro en el que puede subyacer un motivo político-propagandístico mucho más inmediato que la reivindicación de una determinada imagen histórica: el conde de Lucena, Leopoldo O'Donnell, era a la sazón Ministro de la Guerra. El último rey granadino volverá a estar nuevamente presente en las Nacionales de 1860<sup>129</sup>, 1884<sup>130</sup>, 1887<sup>131</sup> y 1892<sup>132</sup>.

---

junio de 1884) y compra por el Estado (en 3.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884); y *El juramento del Puig*, expuesto por Ramón Garrido Méndez en la Internacional de 1892 (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).

<sup>121</sup> *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo Camarlench, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881), adquirido por Estado (en 5.000 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1881) y reproducido en grabado por *La Ilustración Catalana* (*La Ilustración Catalana*, VIII, 1887, p. 232-233)

<sup>122</sup> *Traslado del cadáver de don Jaime el Conquistador al monasterio de Poblet* de Alejandro Grau, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856).

<sup>123</sup> *Granada*, poema de Zorrilla; *El suspiro del moro*, novela histórica publicada por Castelar en 1885; *Abdel el Zegrí*, obra de teatro de Gaspar Fernando Coll estrenada en 1838; *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*, drama de Juan Ruiz del Cerro estrenado en 1848...

<sup>124</sup> *Boabdil* de Saldoni, 1845.

<sup>125</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo*, Madrid, 1883, pp. 37-38.

<sup>126</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>127</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856, en 18.000 reales. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca.

<sup>128</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>129</sup> *Boabdil volviendo de su prisión* de Luisa Rodríguez de Toro, premiado con mención de medalla de segunda clase (R.O. de 2 de diciembre de 1860).

<sup>130</sup> *Proclamación de Boabdil* de Plácido Francés Pascual, (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884), reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 365).

En el santoral laico de los monarcas españoles Alfonso X representa la sabiduría, y a ello hacen referencia la mayoría de los cuadros de historia en los que aparece este rey<sup>133</sup>. La única excepción es *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz* de Matías Moreno, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866<sup>134</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>135</sup>, que sorprende con la imagen de un Alfonso X guerrero, participe en la empresa reconquistadora.

La reina Juana, heredera legítima de la monarquía de los Reyes Católicos, es para los pintores de historia, exclusivamente, la reina loca de amor, sin que ningún otro rasgo de su personalidad parezca interesarles -lo mismo ocurrirá con otras formas de expresión artística<sup>136</sup>-. Hasta un total de cinco cuadros, de los que pasaron por las Nacionales de Pintura, se inspiraron en la demencia de la reina castellana. Entre ellos<sup>137</sup>, *Demencia de doña Juana de Castilla* de Lorenzo Vallés, que, a pesar de su éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1866<sup>138</sup>, envió a las exposiciones internacionales de Viena, 1873, y Filadelfia, 1876, y compra para el Museo Nacional<sup>139</sup>- mereció, de parte de Tubino, una crítica bastante negativa, por la falta de transcendencia del asunto, aspecto fundamental de todo cuadro de historia.:

¿Que importa que su cuadro esté hecho con inteligencia y gusto, que el crítico repose en él su mirada con placer, si carece de toda transcendencia, si está vacío de toda idea, de todo interés

<sup>131</sup> *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453).

<sup>132</sup> *El suspiro del moro* de Pradilla y Ortiz, (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).

<sup>133</sup> *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso* de Carlos Gironi, Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862); *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas* de Américo y Aparici, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Alfonso el Sabio dictando las Partidas* de Peyró Urrea, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881); y *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*, de Dióscoro de la Puebla, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881) y adquirido en 1885 por el Estado (en 5.000 pts., R.O. de 11 de junio de 1885).

<sup>134</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>135</sup> En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en Palacio del Senado, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

<sup>136</sup> *Locura de Amor*, drama de Manuel Tamayo y Baus, estrenado en 1855; *Doña Juana la Loca*, drama de Franquelo, estrenado en 1847; *Doña Juana la Loca*, ópera de Emilio Serrano...

<sup>137</sup> Los otros tres fueron: *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* de Gabriel Maureta y Aracil, medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 (R. O. de 18 de septiembre de 1858) y adquirido por el Estado en 1880 (R.O. de 8 de junio de 1880); *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Giner y Vidal, Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862); y *Llegada a Tordesillas de la reina doña Juana la Loca* de Ibo de la Cortina, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1866).

<sup>138</sup> Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867. R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>139</sup> En 2.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.



contemporáneo, si no indica más que el conocimiento de las reglas técnicas del arte, al lado de una ausencia deplorable de todo valor moral?<sup>140</sup>;

y *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla, el cuadro que tuvo un mayor éxito de toda la pintura de historia decimonónica española -medalla de honor en la Nacional de 1878<sup>141</sup>, medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1878, medalla de honor en la Exposición Universal de Viena, compra para el Museo Nacional<sup>142</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>143</sup>, *El Mundo Ilustrado*<sup>144</sup>, *Almanaque de la Ilustración*<sup>145</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>146</sup>, *La Ilustración de España*<sup>147</sup> y *Blanco y Negro*<sup>148</sup>-. Su éxito se completó con los elogios unánimes de la crítica, véase sino, como ejemplo, lo escrito por el siempre ácido Ibáñez Abellán, que en este caso no parece encontrar ningún reparo:

la acción de la obra se encuentra encomendada a los personajes que rodean las angarillas en que descansa el féretro que encierra los restos de D. Felipe, y más aun en la grandiosa figura de doña Juana que, en pie, y en actitud tétrica y desconsolada, contempla extraviada e inseguramente aquella caja que, más afortunada, poseerá para siempre las preciosas reliquias de su adorado amante.

Una dama sentada junto al féretro y lujosamente ataviada, recita en compañía de un fraile que permanece arrodillado, las oraciones de difuntos; a la izquierda se extiende el numeroso y fúnebre cortejo; a la derecha, y sentada en el duro suelo, como descansando de las penalidades del viaje, al par que para disfrutar mejor de una bienhechora fogata, hay seis damas, una de las cuales, la última, aparece con el rostro completamente velado por el humo que el cierzo impele; más al fondo, un grupo de cortesanos cuchichean y contemplan la escena, denotando en sus facciones, ora la indiferencia que les inspira, ora el vivo interés que embarga su ánimo.

La aridez del terreno, lo mismo que aquel raquítrico y desnudo árbol que se alza en el segundo término de la derecha, indican suficientemente la época en que tan lúgubre acción se verifica, y hasta la silueta del convento que allá a lo lejos se divisa contribuye poderosamente a la total comprensión del asunto, dándole como es de suponer, verdadero carácter de majestad y de grandeza<sup>149</sup>.

La reina Doña María de Molina gozó de gran popularidad durante el siglo XIX, de la que dan fe artículos de prensa, obras de teatro<sup>150</sup>, cuadros de historia..., destacando siempre su carácter enérgico, como protectora de los derechos de su hijo frente a las ambiciones de los nobles. Hay aquí un manifiesto paralelismo histórico con la minoría de Isabel II, pero también

<sup>140</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 161.

<sup>141</sup> Con 12 votos a favor y 5 en contra

<sup>142</sup> En 40.000 pts., el precio originalmente fijado fue de 20.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878, pero se amplió posteriormente. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>143</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, suplemento al n.º XXXIV.

<sup>144</sup> *El Mundo Ilustrado*, 2, 1879, pp. 364-365.

<sup>145</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

<sup>146</sup> *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

<sup>147</sup> Ésta en dos ocasiones, 1886, *La Ilustración de España*, 1886, p. 2; y 1887, *La Ilustración de España*, 1887, p. 157.

<sup>148</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 607.

<sup>149</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 7 de febrero de 1878.

<sup>150</sup> *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, estrenada en 1837; y *Doña María de Molina*, del Marqués de Molins, también de 1837.

debe verse como la exaltación de un determinado carácter, y, sobre todo, como la rememoración de un periodo histórico, su regencia, considerado clave en el desarrollo de un poder democrático y popular:

La regencia de doña María de Molina. Bajo las alas de este ángel, que lleva en sus brazos a su hijo, pobre niño, cuya corona flota a merced de los vientos de todas las pasiones en un lago de sangre; bajo la protección de Doña María de Molina llega a su apogeo el municipio, y el estado llano agradecido, salva a la reina de todos los peligros y conjura todas las grandes tempestades, uniendo su libertad al nombre de doña María que llega a ser su símbolo y enseña<sup>151</sup>.

La defensa hecha por la reina de los derechos de su hijo será asunto favorito de los pintores de historia, hasta tres cuadros sobre este tema<sup>152</sup>. Pero incluso un episodio menor de la *Historia* de Mariana, que insiste, eso sí, en la imagen de mujer enérgica con la que había pasado a la historia, tendrá también su lugar en la iconografía historicista decimonónica. Borrás y Mompó expone en la Nacional de 1887 un lienzo titulado *Doña María de Molina amparando al infante don Juan*<sup>153</sup>, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, será reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>154</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>155</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>156</sup>.

Fernando IV, además de los cuadros en que aparece junto a su madre María de Molina, lo hace en otra ocasión más, relacionada en este caso con el tema de la venganza de los Carvajales, un asunto prácticamente cotidiano en la cultura decimonónica: artículos de prensa<sup>157</sup>, obras de teatro<sup>158</sup>, óperas<sup>159</sup> y, por supuesto, cuadros. Casado del Alisal obtiene un gran éxito en la

151 CASTELAR, *Estudios históricos sobre la Edad Media y otros fragmentos*, Madrid, 1875, p. 28.

152 *Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando, hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne Doña María de Molina de Alenza, encargo de la Corona; La reina Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a los segovianos para que le rindan homenaje*; expuesto por Gómez y Cros en la Exposición de la Academia de 1842; y *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid* de Gisbert. Será éste último, encargado por el Congreso en 1863, que pagó por él 20.000 pts., el que tenga un mayor éxito: a su compra por el Congreso hay que añadir el hecho de que fuera reproducido en grabado por las más importantes revistas de la época. *El Museo Literario* (*El Museo Literario*, 1863-1864, pp. 172-173), *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 180), *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 325) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1886, p. 1).

153 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

154 *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 585.

155 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

156 *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 469.

157 "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 10, 1842, pp.75-76; "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 1843, pp. 18-19; "Justicia de Dios", *Semanario Pintoresco Español*, 43, 1848, pp.339-343 (incluye grabado del momento en que son arrojados por la peña); BELZA, J., "Los Carvajales", *El Periódico Ilustrado*, 1866, pp. 134-135; BENAVIDES, A., "Sobre el emplazamiento de Fernando IV", *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 267-269...

158 *Fernando el Emplazado*, Bretón de los Herreros, 1837; *Fernando el de Antequera*, Vega, 1847;...

159 *Don Fernando el Emplazado*, Zubiaurre, 1870.

Nacional de 1860 -medalla de primera clase<sup>160</sup>, compra por el Estado<sup>161</sup>, envió a la Exposición de Londres de 1862 y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>162</sup>, *El Museo Literario*<sup>163</sup> y *La Ilustración de España*<sup>164</sup>- con *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*. Representa el momento en que los dos caballeros, injustamente condenados por el rey, se le aparecen a éste para indicarle que el tiempo del emplazamiento ya se ha cumplido:

A la derecha del espectador, reclinado en un gótico lecho, yace el rey, lleno de un terror pánico, abrumado de remordimientos, y contemplando con estraviado serablante la terrible visión que se le presenta.

Los caballeros Carvajales, sentenciados injustamente por el rey a ser precipitados desde la alta y funestamente famosa Peña de Martos, se le aparecen al cabo de los treinta días mostrándole el uno de ellos un reloj de arena, en tanto que el otro, señalando al cielo, recuerda al espantado monarca la venganza divina<sup>165</sup>.

La imagen de Carlos II, en la pintura del siglo XIX, es la de un rey débil y enfermizo, que hace honor al apelativo de hechizado con que había pasado a la historia. Cuatro son los cuadros en los que figura este monarca, entre ellos<sup>166</sup>, *La menor edad de don Carlos II*, que, al margen de su carácter anecdótico, parece hacer referencia a una minoría prolongada a lo largo de todo el reinado, expuesto por Pérez Rubio en Nacional de 1862<sup>167</sup>; y *Carlos II visitando el monasterio de Cardena* de Ágel Lizcano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>168</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>169</sup>, el único que, a priori, podría considerarse que no se centra en esta visión negativa del monarca, pero en el que, explícitamente, se intenta reflejar el contraste entre la sobria grandeza de la vieja Castilla, el alma auténtica de la nación, y la decadencia, plasmada en su degenerado último vástago, de una monarquía foránea y extraña al ser nacional.

Don Rodrigo, el último rey visigodo, es, exclusivamente, el perdedor de la batalla de Guadalete, episodio histórico visto como una derrota de la nación española<sup>170</sup>.

<sup>160</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>161</sup> R.O. de 20 de diciembre de 1860 en 45.000 reales para el Museo Nacional. Depositado en el Senado, R.O. de 8 de enero de 1888.

<sup>162</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348.

<sup>163</sup> *El Museo Literario*, 1865, p. 284.

<sup>164</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 293.

<sup>165</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

<sup>166</sup> Los otros dos fueron *Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz*, expuesto por García Martínez en la Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876), y *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II*, expuesto por Pérez Rubio en la Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

<sup>167</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>168</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>169</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 172.

<sup>170</sup> *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *Batalla de Guadalete* -representa en realidad la huida de Don Rodrigo- de Marcelino de Unceta y

Enrique III figura en tres cuadros de historia, dos de ellos relacionados con la muerte de su hermano Pedro I<sup>171</sup>, sin que su imagen quede muy definida.

Pelayo es, según la pintura de historia, el rey que inicia la Reconquista, el transmisor de la legitimidad visigoda a los monarcas castellanos, el héroe de Covadonga, episodio mítico que funda la nación española. Y a esto hacen referencia los dos únicos cuadros de historia en los que figura como protagonista: *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, medalla de primera clase en la Nacional de 1856<sup>172</sup> y compra por el Estado<sup>173</sup>; y *Don Pelayo en Covadonga*, de Ramón García Espínola, Nacional de 1871<sup>174</sup>. Es llamativo el hecho de que en ambos cuadros, a pesar del carácter mítico que poseía la batalla, lo que se represente no sea el desarrollo de la batalla, sino la coronación de Don Pelayo, muestra de hasta qué punto la transmisión de la legitimidad visigótica a Pelayo era considerada más importante que la propia victoria sobre los musulmanes; transmisión de legitimidad que se enfatiza, bien con la presencia de obispos visigodos, caso de Urbano en el cuadro de Madrazo, bien con la idea de que la coronación de Pelayo habría sido llevada a cabo siguiendo el viejo ritual visigodo: un grabado publicado por el *Semanario Pintoresco Español* en 1843<sup>175</sup> muestra a Pelayo alzado sobre un escudo por sus seguidores, según la antigua tradición germánica.

Alfonso VIII es, exclusivamente, -en literatura había sido, sin embargo, su vida sentimental la que había atraído la atención de los autores, es el caso por ejemplo de *La judía de Toledo o Alfonso VIII*, obra de teatro de Eusebio Asquerino estrenada en 1843- el vencedor de las Navas<sup>176</sup>.

López, mención de segunda medalla en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra para el Museo Nacional (en 6.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859); y *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Bernardo Blanco y Pérez, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871), adquirido en 1873 por el Estado (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

<sup>171</sup> *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), compra por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681); y *El drama de Montiel*, de Anaya y León, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). El tercero fue *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* de Fierros Álvarez, medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y compra por el Estado (en 1.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867).

<sup>172</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>173</sup> En 5.000 pts., R.O. de 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

<sup>174</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>175</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 26, 1843, p. 201.

<sup>176</sup> *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa al día siguiente al de la batalla de este nombre* de Francés Llamazares, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); y *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*, de Casanova y Estorach, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

Wamba, rey de relativa popularidad en el siglo XIX -artículos de prensa<sup>177</sup>, obras de teatro<sup>178</sup>...- y del que se destacan siempre su falta de ambición personal -habría aceptado la corona obligado- y la traición de la que fue objeto posteriormente por parte de los nobles, gozará también de un cierto éxito pictórico. Juan Antonio Ribera y Fernández pinta en 1819 para Fernando VII *Wamba renunciando a la corona*<sup>179</sup>, representando el momento en que el rey es obligado a aceptar la corona, bajo la amenaza de uno de los notables visigodos, que empuña su espada en el centro de la composición; cuadro dieciochesco, tanto en la concepción, dentro del más puro neoclasicismo<sup>180</sup>, como en la idea moral que parece desprenderse de él. Juan Brull elige el momento final de la historia, la traición de los nobles, quienes después de haber obligado a Wamba a aceptar el trono, recurren a la estratagema de su tonsura para obligarle a abandonarlo. Su *Tonsura del rey Wamba* pasó bastante desapercibido por la Exposición Nacional de 1895<sup>181</sup>, pero fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>182</sup>.

Felipe III es el tema de dos cuadros de historia, los dos de tipo anecdótico, que contribuyen a configurar la imagen de un monarca bastante anodino y desdibujado<sup>183</sup>. También en dos ocasiones aparecerá Enrique IV de Castilla, cuya importancia histórica parece derivar únicamente de ser el rey que permitió el acceso al trono castellano de su hermana Isabel<sup>184</sup>. En el caso de éste último monarca se podría incluir un tercer cuadro, *La farsa de Ávila* de Pérez Rubio, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>185</sup> y adquirido por el

<sup>177</sup> OPISSO, A., "El rey Wamba", *La Ilustración*, II, 1881-1882, p. 58.

<sup>178</sup> Zorrilla, *El rey loco*, 1847.

<sup>179</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Depositado en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 7 de octubre de 1904.

<sup>180</sup> La dependencia de los modelos neoclásicos franceses es más que evidente: la figura que centra la composición remite, sin duda, al centurión del *El juramento de los Horacios*, pintado por David en 1784, y del que Ribera había sido discípulo en París; incluso la idea compositiva parece deber mucho a obras como *Manlius Curius Dentatus rehusando los presentes de los Samnitas*, Gagneraux, 1776, y, sobre todo, *Hipócrates rehusando los presentes de Artajerjes*, Girodet, 1792, cuadros todos ellos que debieron ser vistos por Ribera en su estancia parisina.

<sup>181</sup> *Catálogo... 1895*, Madrid, 1895.

<sup>182</sup> *La Ilustración Artística*, 1894, p. 361.

<sup>183</sup> *Vista del Panteón de los Reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidoro (fundada por Alfonso V) en el acto de ser visitada por el rey don Felipe en agosto de 1600* de José María Avrial, expuesto en la Nacional de 1862 (*Catálogo... 1862*, Madrid, 1862); y *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viático* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo... 1871*, Madrid, 1871).

<sup>184</sup> *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de García Martínez, premiado con mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y adquirido al año siguiente por el Estado (en 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863); y *Presentación del príncipe Alfonso en los muros de Ávila de los Caballeros* de Vicente Izquierdo, mención honorífica en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

<sup>185</sup> Extrarreglamentaria. Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

Estado en 1886<sup>186</sup>, que, a pesar de que él no aparezca directamente, contribuye fijar su imagen ante la historia.

En una sola ocasión, y por lo tanto sin que se les puedan atribuir rasgos distintivos, figuran Alfonso I de Aragón<sup>187</sup>, Sancho II de Castilla<sup>188</sup>, Sancho III de Castilla<sup>189</sup>, Jaime III de Mallorca y su mujer Constanza<sup>190</sup>, Alfonso IV de Aragón<sup>191</sup>, Alfonso V de Aragón<sup>192</sup>, Isabel de Valois -la esposa de Felipe II-<sup>193</sup>, Sisenando<sup>194</sup>, Martín el Humano<sup>195</sup>, Pedro IV<sup>196</sup>, Alfonso XI<sup>197</sup> y Ramiro II<sup>198</sup>.

- 
- <sup>186</sup> En 1.250 pts., R.O. de 6 de agosto de 1886. Actualmente en el Museo de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.
- <sup>187</sup> *Desastre de Fraga* de Juan García Martínez, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858).
- <sup>188</sup> *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de García Martínez, premiado con mención de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y adquirido en 1863 por el Estado (En 15.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863).
- <sup>189</sup> *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1866).
- <sup>190</sup> *Prisión de la última reina de Mallorca* de Serret y Comín, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1876 (R.O. de 28 de abril de 1876) y adquirido ese mismo año por el Estado (en 3.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876).
- <sup>191</sup> *Guillén de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero* de Sala Francés, medalla de primera clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, p. 124).
- <sup>192</sup> *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón* de Galofre, expuesto en la Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876).
- <sup>193</sup> *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois* de Vicente Campesino, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).
- <sup>194</sup> *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo* de Vayreda y Vila, expuesto en la Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884), fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 393).
- <sup>195</sup> *Martín el Humano y la condesa de Urgell* de Crespo y Villanueva, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).
- <sup>196</sup> *Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* de Gómez Salvador, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).
- <sup>197</sup> *Alfonso XI instituyendo el Ayuntamiento de Madrid* de Herreros de Tejada, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1890 (R.O. de 31 de mayo de 1890). Previamente había sido expuesto en la Internacional de París de 1889.
- <sup>198</sup> *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca* de Casado del Alisal, Grau Cruz de Isabel la Católica en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de julio de 1881), compra en 1882 por el Estado (en 35.000 pts., R.O. de 28 de enero de 1882), envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París y reproducción en grabado por *La Ilustración* (*La Ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289), *La Ilustración Española y Americana* -ésta en dos ocasiones, 1882 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89) y 1886 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al n.º XXXVIII) -, *Almanaque de la Ilustración* (*Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 84). Una muestra del impacto perdurable que el cuadro tuvo en el arte español del siglo XIX la tenemos en el hecho que todavía a finales de siglo un pintor, Federico Jiménez, presente en la Exposición Internacional de 1892 una parodia del cuadro de Casado en que los personajes históricos son sustituidos por aves.

La única excepción sería Ramiro II el Monje, que, a pesar de haber figurado en un solo cuadro, eso sí con gran éxito -véase nota anterior-, y de aparecer representado en una escena de dudosa veracidad histórica, logró elevarse en el imaginario colectivo español a arquetipo de rey enérgico y justiciero, cualidades que, a decir de la crítica, tampoco habría tenido el rey aragonés:

No es *La campana de Huesca* un tema ni simpático ni poético, ni tal vez histórico; es una fabulosa leyenda que ha rodeado el nombre de Ramiro II de una triste aureola de ferocidad que le presenta a nuestra imaginación como un rey sanguinario y enérgico, cualidades que no tuvo ciertamente el rey monje<sup>199</sup>.

El éxito de esta imagen, perfectamente perfilada y de gran éxito popular, a partir de un solo cuadro de historia, se explica por la truculencia del lienzo de Casado, una sanguinolenta y macabra representación de cabezas cortadas que más parece ilustración de un crimen pasional en un periódico popular que un cuadro de historia:

El rey monje, entre un círculo de cabezas ensangrentadas que yacen en el suelo sobre un mar de sangre, sujeta con una mano un enorme perro, que excitado por el olor de esa sangre, y viendo tal vez por instinto un enemigo de su amo en cada uno de los nobles que bajan la escalera, está más pronto a lanzarse sobre ellos que a obedecer la presión del rey, que le obliga a estar quieto. Ramiro señala a los nobles aquellas cabezas, asegurándoles que lo mismo está dispuesto a hacer con todos ellos.

La actitud de los magnates es una de las bellezas del cuadro: el terror, la ira, la sorpresa, las indignación, todos estos sentimientos se leen en los semblantes, en tanto que el rey, frío, tranquilo e impenetrable mira aquel grupo de caballeros con el más soberano desdén<sup>200</sup>.

Caso aparte es el de los monarcas reinantes durante el siglo XIX, presentes en una serie de cuadros, no de historia en sentido estricto -representan sucesos más o menos contemporáneos- pero cuyo espíritu cabe considerar dentro de los cuadros de historia. No debieron de ser ajenas a esta proliferación las necesidades económicas de los pintores, que encontraron en este tipo de pintura, de carácter áulico, una salida a sus problemas pecuniarios. Tampoco fueron los únicos artistas en caer en esta adulación fácil y provechosa, pues fueron muchos los poetas, y no de los menores, -Larra, Quintana Lista- que conmemoraron en sus versos el matrimonio de María Cristina, sus cumpleaños y embarazos, el nacimiento de Isabel II, su jura como heredera...

En pintura la más representada de los monarcas decimonónicos será Isabel II, cuyo largo reinado coincide con el momento de mayor auge de la pintura de historia, predominando sin embargo una imagen familiar, cotidiana, la de una reina símbolo de las virtudes domésticas, mientras la imagen propiamente política aparece expresada en Isabel la Católica, su *alter ego*

---

<sup>199</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Manifiesto*, 21 de mayo de 1881.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

histórico. Desfila así por los cuadros de historia una Isabel II que asiste a las ceremonias familiares<sup>201</sup>, contribuye al progreso y bienestar de la nación<sup>202</sup>, recorre el país<sup>203</sup>, da muestra de sus virtudes cristianas<sup>204</sup>, o, al extremo, atiende sus obligaciones políticas<sup>205</sup>. Cuadros todos ellos centrados en la imagen ideal de una reina que reina pero no gobierna, y que tanto en su vida personal como pública representa las virtudes que se esperan de un soberano.

Fernando VII encargará una serie de lienzos sobre los episodios más significativos de su reinado. Un tipo de pintura directamente propagandística en la que se intenta mostrar la grandeza del monarca, el cariño del pueblo hacia él y sus éxitos políticos. Estaríamos ante una identidad de Antiguo Régimen en la que se promueve la identificación del pueblo con su soberano.

José Aparicio e Inglada pinta en 1827, respondiendo a un encargo del Ayuntamiento Madrid<sup>206</sup>, *Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*<sup>207</sup>, que representa el júbilo con el que había sido acogido por el pueblo español la restauración absolutista tras el paréntesis del trienio liberal. En relación con este cuadro, el propio Aparicio publicó en 1827 un opúsculo<sup>208</sup>, que incluye una lámina del mismo en la que, palabras del autor,:

no se ha cuidado de atender a las semejanzas de más de cincuenta personajes retratados en el cuadro, y sí únicamente a presentar la posición en que se hallan en él y sus nombres para que los que no

<sup>201</sup> *Bautismo del Príncipe Alfonso* de Rafael Benjumea, encargo de Isabel II (figura en el *Inventario de pinturas del Palacio Real* de 1870); *Presentación de la princesa de Asturias, María Isabel de Borbón en la Real Cámara*, también de Rafael Benjumea, encargado por Isabel II en 1854; y *Boda de Adalberto de Baviera y María Amalia de Sajonia* de Galofre, que, fruto también de un encargo de Isabel II, fue expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

<sup>202</sup> *La inauguración de la traída de aguas a Madrid* de José Carol, fue adquirido por Isabel II en 1857 (en 4.000 reales).

<sup>203</sup> *Episodio del viaje de los reyes a Valencia en mayo de 1858*, expuesto por Antonio Galvien en la Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1866).

<sup>204</sup> *Isabel II besando la mano al pobre más antiguo de la Caridad de Sevilla*, expuesto por José Roldán en la Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864), y *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial*, encargado por Isabel II a Rafael Benjumea.

<sup>205</sup> *S.M. la Reina doña Isabel II y su Estado Mayor* de Porión, adquirido por el Estado (figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899).

<sup>206</sup> En realidad fue el propio pintor el que propuso al Ayuntamiento madrileño la realización del cuadro cuando todavía no había pasado una semana del suceso. Para la propuesta del pintor, véase APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823" (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 148-149).

<sup>207</sup> Se quemó en el incendio de las Salesas de 1915

<sup>208</sup> APARICIO, J., *Descripción sencilla y breve del cuadro del desembarco de S.S. M.M. y A.A. en el Puerto de Santamaría, verificado en el día 1º de Octubre de 1823, pintado con real permiso*, Madrid, 1827.



puedan ver el lienzo formen de él la más exacta idea posible, suponiendo que no puede haber ningún buen español ni aun extranjero, que no tome el mayor interés en enterarse del modo con que se ha tratado de perpetuar la memoria del suceso más feliz y más interesante que han ofrecido las dos revoluciones, que en el espacio de casi veinte años han puesto a prueba el amor, el respeto y la lealtad de la Nación Española<sup>209</sup>.

#### Opúsculo en el que se explicitan los motivos por los que se pintó el cuadro:

Si los recuerdos de antiguas glorias son tan lisonjeros, aún son mas dignos de admiración y del deseo de perpetuar su memoria aquellos hechos de que hemos sido testigos o a que los menos han ocurrido en nuestros días. De los muchos en que abunda la época presente, ninguno podrá compararse en celebridad e importancia al de la libertad de SS.MM. y AA, de la opresión y cautiverio que padecieron en Cádiz<sup>210</sup>;

#### y los personajes que aparecen en él, en lugar destacado el duque de Angulema:

ocupa el centro del cuadro el Rey nuestro Señor enlazando su mano derecha con la del Serenísimo Señor Príncipe Duque de Angulema, su libertador, que le sale al encuentro<sup>211</sup>.

#### Resulta curioso el esfuerzo hecho en este caso para convertir la ocupación del país por un ejército extranjero en un episodio liberador:

presentará el Triunfo de la Religión y la Razón, sobre la impiedad, y la tiranía más atroz cubierta con el velo especioso de la filosofía<sup>212</sup>.

Lo que supone, a la vez, una interpretación de la anterior Guerra de la Independencia completamente ajena a la que se haría posteriormente, "las dos revoluciones, que en el espacio de casi veinte años han puesto a prueba el amor, el respeto y la lealtad de la Nación Española". Lo único salvable de estos episodios sería el amor a la monarquía de los españoles.

El éxito del lienzo de Aparicio fue enorme, pero, prueba de hasta que punto la imagen en él reflejada estaba irremediamente unida a la pervivencia de la propia monarquía absolutista, su fama no sobrevivirá a la muerte del monarca y ya en 1835 el mismo Aparicio omitirá piadosamente de un listado de las obras por él pintadas cualquier referencia a este cuadro<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>212</sup> APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823" (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, art. cit., p. 149).

<sup>213</sup> Sobre este episodio de la no inclusión por Aparicio del lienzo entre sus obras, véase PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, art. cit.

Federico de Madrazo pinta en 1833 *El amor conyugal o María Cristina (La enfermedad de Fernando VII en 1832)*<sup>214</sup>, expuesto al público ese mismo año durante quince días en el Museo del Prado<sup>215</sup>, adquirido por la Corona, reproducido en litografía en *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo*<sup>216</sup> y que valió a su autor el título de *Pintor Supernumerario de la Real Cámara*. La prolija descripción que del mismo hizo el periódico *El Correo*, con motivo de su exposición pública en 1833, hace innecesaria cualquier otra referencia a su contenido y refleja además perfectamente la interpretación que del cuadro se hace en el momento en que fue pintado:

Desencajado el rostro, con la barba crecida, y eclipsada toda la majestad de su semblante, yace el augusto enfermo en su lecho: la excelsa Cristina, superior a la debilidad de su sexo, y sencillamente vestida con el hábito del Carmen, en cumplimiento de su religioso voto, está a su izquierda en actitud de contener la sangre de las cisuras hechas por las sanguijuelas de aquel lado del cuello: Don Pedro Castelló a la derecha del Rey le toma el pulso, y estudia atentamente su semblante, teniendo próximos a los demás médicos de Cámara, D. Damián Manuel Pérez y don Sebastián de Aso Travieso, en cuyas fisonomías se manifiesta el inquieto interés que les inspira la situación del paciente. A la derecha del espectador, y detrás de la Reina, se ve a D. Alejo Abella, teniendo una jofaina de agua, y colateral a él a D. Francisco Inza, quedando en medio de ambos y en primer término delante del lecho un sillón curul, que señala el sitio en que nuestra amada Soberana permaneció inmóvil y vigilando tantos días y noches la existencia de su regio esposo, olvidada de las comodidades de su dignidad y la delicadeza de su sexo<sup>217</sup>.

Cuadro de significado complejo, pues si por una parte estamos ante el inicio de esa imagen de los reyes como compendio de las virtudes domésticas que tanto va a proliferar posteriormente -unos reyes "burgueses", plebeyizados, que comparten virtudes y defectos con esa nueva clase media que configura la sociedad que cuenta, la nación-, por otra representa un suceso de profundo calado político: la enfermedad del rey en La Granja en 1830 y la esperpéntica sucesión de hechos en torno a ella -derogación de la Pragmática, mejoría del rey y anulación del decreto derogatorio, a los que habría que añadir el novelesco episodio de la bofetada de la reina a Calomarde- va a estar en el origen de la posterior transición hacia un sistema liberal en España, lo que le concedía una alta importancia histórica. El carácter ambiguo del significado del cuadro, esa mezcla de exaltación de las virtudes domésticas de la soberana y significado histórico, se pone claramente de manifiesto en el artículo de *El Correo* al que se acaba de hacer referencia:

las bellas artes, intérpretes tan elocuentes del corazón, han exhalado el gozo que les ha cabido perpetuando una época, que será para la posteridad el más vivo testimonio del amor a España, a su

<sup>214</sup> Palacio Real, Madrid.

<sup>215</sup> En el *Diario de Avisos* del 8 de abril de 1833 se anuncia que a partir del día diez, y durante una quincena, se expondrá el cuadro en el Real Museo.

<sup>216</sup> *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo*, Madrid 1826-1837.

<sup>217</sup> R., "Cuadro sobre la enfermedad del Rey y estampa sobre el mismo asunto", *El Correo*, 15 de abril de 1833.

Soberano, de los conyugales desvelos de una Reina para con su esposo, y de la terrible crisis en que agonizaba la nación a una con su Monarca<sup>218</sup>.

En todo caso el cuadro y la interpretación que de él se hace no deja de ser una mistificación histórica, como posiblemente lo sea toda figuración de un hecho emblemático: la grave crisis sucesoria se salvó, no gracias a la solicitud de la reina, sino por la enérgica intervención de su hermana María Luisa, que rompió el codicilo del rey, hecho al dictado de Calomarde, que abría el camino hacia el trono del pretendiente don Don Carlos.

Fallecido el rey, y dada la ruptura política que supuso su muerte, desaparece por completo de la pintura de historia, hay que esperar hasta la Nacional de 1887 para encontrarnos con *Entrada triunfal de Fernando VII en Utrera* de Adrián Méndez López<sup>219</sup>, asunto bastante extraño:

representa la llegada al pueblo de aquel Rey, en sus tiempos de absolutismo, después de visitar la Cartuja.

Turbas de realistas furibundos rodean al coche, del cual han desenganchado los caballos para tirar ellos mismo, en un bestial arranque de entusiasmo, a los gritos de: ¡Vivan las cadenas! ¡Viva el Rey absolutamente absoluto! ¡Muera la nación!<sup>220</sup>.

Menos extraño si consideramos que estaríamos más ante una caricatura política que ante una rememoración pictórica de un hecho histórico; más ante una denuncia de la abyección del absolutismo que ante una exaltación de Fernando VII:

Los realistas tiran del coche; el rey, temeroso de volcar, se asoma espantado a la portezuela; clérigos e hidalgos se postran ante el deseado; las damas le arrojan ramilletes, besos y palomas. El grupo de éstas es un prodigio de gracia; el de los troncos humanos un poema de acerba ironía.

Hay un cojo, que trota en primer término, a quién se oye gritar: ¡viva el rey absolutamente absoluto! (...). Hay en la obra un mérito singular, que basta por sí solo a acreditar a un artista. Se queda en el límite de la amarga sátira sin llegar al pedestre de la caricatura.

Cuadros así no alcanzan premio, porque aún viven, sino en cuerpo, en espíritu, muchos de los que arrastraron a principios del siglo la carroza del rey *absolutamente absoluto*<sup>221</sup>.

Significativo este último párrafo de hasta que punto el problema del absolutismo seguía todavía vigente en la sociedad española a finales de los ochenta, al menos suficientemente vigente como para ser utilizado como argumento deslegitimador. El lienzo, en todo caso, pasó bastante desapercibido.

Adolfo de Villapadierna cierra el ciclo de cuadros sobre Fernando VII con *La entrevista de Bayona*, expuesto en la Nacional de 1890<sup>222</sup>, mal acogido por la crítica, que consideró el

---

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>220</sup> BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 5 de junio de 1887.

<sup>221</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 8 de junio de 1887.

<sup>222</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

asunto, sacado de la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* de Toreno, como indigno de ser recordado:

Sólo le voy a decir al autor de “La entrevista en Bayona” que Fernando VII, cuando aquel suceso tenía veinticuatro años, y él le representa como lo pintan las *Gulas de forasteros* de 1830, y que suceso en que tan triste papel hicimos en el extranjero no es para perpetuado en cuadros; porque, al fin, aquella familia era española, había regido a España, y nadie tiene más que lo que merece. ¡Si las páginas pudieran arrancarse de la historia, debería hacerse!<sup>223</sup>.

El reinado de Alfonso XII será pródigo en representaciones del monarca reinante en ese momento, dentro de un tipo de pintura muy cercana a los reportajes de las revistas del corazón, cuyo efecto legitimador y aglutinador de una determinada identidad nacional, convirtiendo a los reyes en héroes cotidianos, como ya se vio en un capítulo anterior, tampoco se debe desdeñar. Comienza la serie un cuadro encargado por Isabel II a Rafael Benjumea en 1854, *Bautismo del Príncipe Alfonso*<sup>224</sup>, que, además del recuerdo de una conmemoración familiar -y en esto acercaba a la familia real a los usos de una naciente clase media políticamente muy activa, que comenzaba a reproducir las efemérides familiares en fotografía, convirtiéndola en uno de los suyos-, suponía reafirmar la continuidad de la línea dinástica isabelina por medio de un heredero varón. Cara a este último objetivo el acto aparece rodeado de todo el boato necesario: el rey, la reina, la princesa en una canastilla, el presidente del Consejo de ministros, Juan Bravo Murillo, prelados, nobles, etc. El mismo carácter de exaltación lacrimógena y pequeño burguesa de episodios de la vida de los monarcas tiene *Muerte de don Alfonso XII (el último beso)* de Benlliure, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>225</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>226</sup>, cuadro que representa

a D. Alfonso ya muerto en modesto lecho sembrado de flores. La reina se apoya en la cabecera ocultando sus lágrimas entre los pliegues del pañuelo y a su lado está la princesita. Por el lado opuesto levanta en sus brazos la Duquesa de Medina de las Torres a la Infanta Teresa para que de el último beso a su padre. A los pies del lecho está el Cardenal Benavides, y más allá el Duque de Sexto, Don Francisco Silvela y otros personajes<sup>227</sup>.

y que, a juzgar por algunas críticas, debió de excederse en su presentación del monarca como héroe de folletín:

hallamos el lienzo tan vulgar, que nos hace el efecto de un asilado distinguido rodeado de su familia en el lecho de muerte<sup>228</sup>.

<sup>223</sup> ARAUJO SÁNCHEZ, C., “Exposición de Bellas Artes”, *El Día*, 14 de mayo de 1890.

<sup>224</sup> Figura en el inventario de pinturas del Palacio Real de 1870.

<sup>225</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887. Propuesta de ampliación del jurado.

<sup>226</sup> En 10.000 pts., R.O. de 10 de agosto de 1888. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona. R.O. de 27 de agosto de 1889. Actualmente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona.

<sup>227</sup> BLASCO R., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Regencia*, 30 de mayo de 1887.

<sup>228</sup> GARNELO, J.R., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887”, art. cit., p. 604.

En *El rey Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez* de Bermudo Mateos, Nacional de 1887<sup>229</sup>, lo que se exalta son ya las virtudes cívicas del monarca, aunque todavía no las estrictamente políticas.

En otros cuadros el contenido político es más explícito, es el caso de *Alfonso XII contemplando un retrato de Alfonso X*, llevado por López Elorga a la Nacional de 1881<sup>230</sup>, que, además de establecer una afinidad nominal entre ambos monarcas, afinidad a la que tan dado fue el siglo XIX, reafirmaba la legitimidad del monarca como continuador de la vieja casa real española; de *En el campo de maniobras* de José Cusachs, Nacional de 1887<sup>231</sup>, que

representa a D. Alfonso XII asistiendo, acompañado por varios generales, a unas maniobras de artillería<sup>232</sup>,

un claro intento de mostrar el carácter militar del monarca, casi como una fantasmagoría neomedieval: un rey guerrero para una nación guerrera; y de *Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestro de las Órdenes Militares* de Joaquín Sigüenza, expuesto en la Universal de 1892<sup>233</sup> -era ya propiedad del Senado, que lo había adquirido en 1887<sup>234</sup>-. Cuadro éste último en el que Sigüenza recrea, con toda la pompa de una ceremonia medieval -largas hileras de caballeros con los hábitos blancos de las diferentes órdenes-, un remedo de este tipo de ceremonias celebrado en el reinado de Alfonso XII en la iglesia de San Isidro de Madrid, en la que, siguiendo una vetusta tradición de la monarquía española, el rey había sido investido como maestro de las cuatro órdenes militares españolas -Alcántara, Santiago, Montesa y Calatrava-, ceremonia que correspondía a un claro intento de "restauración" de una serie de tradiciones que los grupos hegemónicos de la Restauración alfonsina parecen interesados en recuperar, reafirmando así la continuidad y legitimidad del nuevo régimen. El cuadro de Sigüenza se limitaría a trasladar al lienzo esta idea.

La reina María Cristina de Habsburgo, regente durante la minoría de edad de Alfonso XIII, será protagonista de dos cuadros de historia: *Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona* y *Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*. El primero, obra de Antonio de

---

229 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

230 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

231 *Ibidem*.

232 PALACIO, E. de, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Madrileña*, I, 1887, p. 75.

233 *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

234 En 7.500 pts.

Caula, un cuadro bastante anodino, que será adquirido por el Senado en 1889<sup>235</sup> y llevado posteriormente a la Exposición Internacional de 1892<sup>236</sup>. Mayor importancia tiene el segundo, conmemoración de la ceremonia que había tenido lugar el 30 de diciembre de 1884, en un momento crítico para el país, y que representa el momento en que la reina, de pie y con la mano en la Biblia, jura la Constitución rodeada de sus dos hijas. De la importancia que la Restauración daba a este episodio histórico nos da idea la perseverancia con la que se persigue la finalización de un cuadro que parece perseguido por la mala suerte: encargado por el Senado a Casado del Alisal en 1886, éste fallece sin darle tiempo a comenzar a pintarlo; el encargo pasa a Jover Casanova, quien pinta una gran parte, pero muere en 1890 sin haberlo podido terminar; finalmente, será Sorolla, quien, por expreso deseo de Jover, lo concluya en 1897<sup>237</sup>.

De un solo cuadro de historia serán objeto Amadeo de Saboya<sup>238</sup>, la reina María Cristina de Borbón, en su papel de reina regente<sup>239</sup>, y la reina María de las Mercedes, heroína de una especie de culebrón finisecular, presente, como no podía ser menos, con un cuadro sobre su muerte, *Honras fúnebres a la memoria de la reina Mercedes, en la iglesia de San Francisco el Grande* de Carlos Hurtado, expuesto en la Nacional de 1881<sup>240</sup>.

---

<sup>235</sup> Por 5.000 pts.

<sup>236</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>237</sup> Las vicisitudes del cuadro no acabaron aquí pues, ya una vez terminado y colgado en una de las salas del Senado, fue mandado retirar de allí durante el franquismo. Actualmente de nuevo en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>238</sup> *Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim*, encargado por el gobierno a Gisbert.

<sup>239</sup> *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* de Fortuny, que, aunque pintado antes de 1868, no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894).

<sup>240</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

## 7. LA TRADICIÓN IMPERIAL.

Las relaciones entre imperialismo<sup>1</sup> y afirmación nacional son de tal complejidad, que impiden, en el contexto de este estudio, ni siquiera una somera aproximación al fenómeno. Para lo que aquí nos interesa, y dejando de lado las interpretaciones piadosas y la abundante casuística sobre la formación de los grandes imperios coloniales, tanto de la época contemporánea como anteriores, sí llamar la atención sobre el hecho de que el único intento global de explicación del desarrollo del imperialismo, el llevado a cabo por el pensamiento marxista, tiene algunas lagunas importantes. Tanto Hobson como Lenin parecen equivocarse en cuanto a la relación entre excedente de capital y necesidad de expansión colonial<sup>2</sup>. Los estudios llevados a cabo a partir de los años sesenta sobre los imperialismos francés e inglés han mostrado, de una parte, la inexistencia de un periodo imperialista claramente definido que corresponda a la fase de madurez del capitalismo; de otra, la inexistencia de beneficios económicos globales para las metrópolis, lo que no excluye, por supuesto, que fueran cuantiosos para determinados grupos sociales<sup>3</sup>, pero tampoco significa que éstos últimos fuesen hegemónicos en los países imperialistas. El problema estaría en que, si por un lado existen fenómenos "imperialistas" en sociedades que difícilmente se pueden considerar en una fase de capitalismo maduro, y los ejemplos son múltiples; por otro, incluso en aquellas

---

<sup>1</sup> Utilizo aquí imperialismo en el sentido restringido de actividad tendente a la creación de imperios coloniales.

<sup>2</sup> La tesis sobre la interrelación entre capitalismo e imperialismo, atribuida generalmente a Lenin -"el imperialismo, fase superior del capitalismo" es el título de una de sus obras más conocidas-, fue formulada originariamente por Hobson (HOBSON, J.A., *Imperialism: a Study*, Londres, 1902), el primero por otra parte en utilizar el término imperialismo como concepto histórico; posteriormente, algunos pensadores marxistas, principalmente Rudolf Hilferding y Rosa Luxemburgo, retomaron los argumentos de Hobson modificándolos: lo que para éste era una consecuencia típica, pero no necesaria, del capitalismo, para los marxistas se convertía en algo inevitable, en una necesidad histórica, tal como refleja con toda claridad la ya citada célebre frase de Lenin en 1916 -aunque el estudio al que se ha hecho referencia más arriba se publicó en Petrogrado en 1917, fue escrito en Zurich en la primavera de 1916-.

<sup>3</sup> Una síntesis del estado de la cuestión en WESSELING, H., "Historia de ultramar" en BURKE, P. (Compilador), *Formas de hacer la Historia*, Madrid, 1993. Para el caso francés ver el estudio pionero de Brunshwig (BRUNSCHWIG, H., *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français, 1871-1914*, París, 1960), que va a marcar la pauta de las investigaciones posteriores. Brunshwig, a diferencia de los estudiosos del caso inglés, sí acepta la existencia de un periodo imperialista claramente definido, pero rechaza, tras un cuidadoso análisis de los datos económicos, la rentabilidad del imperio y, por lo tanto, la explicación tradicional del imperialismo francés en función de la economía, explicación que, por el contrario, según él, habría que buscar en el auge del nacionalismo de la Tercera República, profundamente herido por la derrota de 1870. Sobre el imperialismo inglés ver, principalmente, ROBISON, R., GALLAGHER, J. y DENNY, A., *Africa and the Victorians: the Official Mind of Imperialism*, Londres, 1961; y DAVIS, L.A. y HUTTENBACK, R.A., *Mammon and the Pursuit of Empire: the Political Economy of British Imperialism, 1860-1912*, Cambridge, 1986.

sociedades capitalistas avanzadas, la expansión imperial no siempre es, desde la mera racionalidad económica, rentable<sup>4</sup>.

Si el imperialismo no fue beneficioso, de forma global, para las metrópolis -lo cual parece claramente probado en los estudios citados, especialmente en el de Davis y Huttenback, quienes contando con el oportuno apoyo del Instituto de Tecnología de California sometieron a complejos tratamientos informáticos una ingente cantidad de datos de los que se deduce que las tasas de beneficios de los capitales invertidos en las colonias fueron inferiores a los invertidos en otros territorios de ultramar e incluso en la propia Gran Bretaña-; si, en definitiva, los imperios no fueron económicamente rentables, otros motivos, y no, exclusivamente los económicos, debieron estar en el origen del desarrollo de los procesos imperiales: desde los intereses del propio Estado, cuyas necesidades, prestigio, soldados, nuevos impuestos, etc., no tienen por qué coincidir con los de la suma de los ciudadanos; hasta una respuesta psicológica a las necesidades de afirmación nacional, una forma de narcisismo colectivo, de afirmación de una superioridad intrínseca de la nación de uno, directamente relacionada con el propio desarrollo de la identidad nacional e, incluso, posiblemente, con su plena madurez y universalización entre todos los grupos sociales. Esto significa volver a colocar, una vez más, al Estado y sus necesidades, económicas y de legitimación, en el centro del problema, algo que gravita directamente con todo lo que aquí se está analizando pero que, obviamente, se sale del ámbito de este estudio.

Sin entrar en un debate cuya complejidad nos llevaría demasiado lejos, y sin infravalorar la importancia que las necesidades económicas capitalistas, tesis marxista, han podido tener en el auge del imperialismo en momentos históricos concretos, parece bastante razonable afirmar que el fenómeno global tiene mucho más que ver, tanto con las necesidades financieras de los emergentes aparatos burocráticos estatales -y el precoz imperio colonial español en América, organizado y controlado por la Corona, que fue también su principal beneficiaria, sería un buen ejemplo-, cómo con las necesidades de afirmación del grupo y del poder del grupo consubstancial al propio concepto de identidad colectiva. Esto último vendría a avalar la afirmación de Hayes de que el desarrollo del imperialismo fue, aunque sólo fuese en parte,

la expresión de una reacción psicológica; era el ardiente deseo que tenían los estadistas de mantener o recobrar el prestigio nacional<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Quizás cabría, parafraseando la frase de Schumpeter sobre las guerras, afirmar que las expansiones coloniales racionales, racionales desde un punto de vista económico, no son muy numerosas.

<sup>5</sup> HAYES, C., *El nacionalismo, una religión*, México, 1966, p. 127.



Planteamiento que permitiría explicar “imperialismos” cuya falta de racionalidad económica resulta más que evidente. Como se interroga Hayes, no es fácil descubrir los excedentes de capital y de producción de Rusia e Italia en el periodo 1874-1914. Lo mismo, pero corregido y aumentado, cabría afirmar de los intentos españoles por labrarse un imperio colonial en el norte de África. Intento que, a pesar de su obvia irracionalidad económica, contó, especialmente en sus inicios -campañas de Prim en Marruecos-, en plena efervescencia nacionalizadora de la época isabelina, con el apoyo entusiasta de una parte importante de la opinión pública.

En el caso concreto español, y con respecto a las campañas coloniales emprendidas por el gobierno de la Unión Liberal, cabría incluso ir más lejos y en directa relación con lo que aquí se está estudiando, afirmar que están en gran parte determinadas por la necesidades de legitimación del nuevo Estado liberal. En un Estado, ya no de Antiguo Régimen, pero de legitimidad no democrática, la opción fue el recurso a una legitimidad de tipo historicista en la que el nuevo poder político se presenta a sí mismo como el depositario de la historia de la nación. Puesto que uno de los rasgos determinantes y esenciales del ser español, tal como éste se perfilaba en la historiografía del momento, era su carácter imperial, ¿qué mejor forma de demostrar la fidelidad al alma eterna de la nación que retomar la ya olvidada senda de la expansión territorial? Olvido del que además, por supuesto, aparecía como principal responsable el absolutismo monárquico, que mostraba así, no solo su carácter abyecto, sino también su ilegitimidad y extrañeza con respecto al ser auténtico de la nación. De alguna forma se podría afirmar que las campañas coloniales de la etapa 1856-1868 (Conchinchina, Marruecos, Méjico, Santo Domingo...) son, en parte -obviamente hay otros factores-, el resultado de la imagen que del país y de su pasado histórico había construido la historiografía liberal, un tributo a la historia<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Esta hipoteca de la nación a su pasado imperial pervivirá a lo largo de todo el siglo XIX, y posiblemente una buena parte del XX, si es que no sigue todavía operativa. Hechos como la crisis del 98 y su obsesiva fijación con el “problema de España” adquieren nuevos matices analizados a la luz de esta idea. La pérdida de los últimos territorios de ultramar era, para una nación construida sobre el arquetipo histórico de una nación imperial, mucho más que la simple pérdida de un mercado colonial. Era la puesta en cuestión del propio ser de España, de la misma existencia de la nación española. Si en la imagen de España construida por el siglo XIX el carácter imperial aparecía como rasgo determinantes de la nacionalidad, ¿qué ocurría en el momento en que ya no había imperio? Sencillamente que la propia idea de España entraba en crisis, de ahí ese obsesivo ¿qué es España? de la generación del 98; de ahí el ensimismamiento de esa misma generación en búsqueda de lo más esencial del ser de la nación, aquello que pueda estar más allá de los avatares históricos, y que muchos de ellos parecen encontrar en el paisaje de Castilla -éste al menos no se lo podían cambiar de la noche a la mañana-; de ahí el rechazo finisecular, rechazo en el que coinciden noventayochistas y regeneracionistas, de la historiografía decimonónica, aquella que había estafado a todo un siglo, el cerremos con siete llaves el sepulcro del Cid... Ya los propios contemporáneos fueron conscientes del carácter deslegitimador que los hechos de 1898 habían tenido sobre la conciencia nacional española, veamos sino como ejemplo lo escrito por Ortega dos décadas más tarde: “Desde 1898 la historia de nuestro país es la de una liquidación de prestigios, de órganos cohesivos, que no han logrado sustitución. Mejor o peor, la España de la Restauración

Este carácter “imaginario” y oficialista de los epigónicos intentos del Estado español decimonónico por entroncar con una ya olvidada tradición imperial se pone claramente de manifiesto, al margen de su propio fracaso, en hechos como la falta de interés por parte de la sociedad civil en empresas de colonización reales, hay campañas militares de conquista pero no colonización, soldados coloniales<sup>7</sup> pero no colonos<sup>8</sup>; o como que en el Congreso de Berlín de 1884-1885 los delegados españoles basen sus reivindicaciones territoriales en África, no podía ser de otro forma dentro de la lógica que aquí se está analizando, en “derechos históricos”.

Si la creación objetiva de un imperio plantea, a pesar de todo, muchas dudas sobre su posible fundamentación económica -aquí me he limitado meramente a esbozar el problema-, la reivindicación, a posteriori, de una tradición imperial, de un pasado de nación hegemónica, no plantea ninguna. Es obvio que, aunque en algunos casos pueda esconder reivindicaciones más o menos veladas de hegemonía sobre territorios anteriormente pertenecientes al imperio, cosa que en el caso español merecería un estudio más pormenorizado<sup>9</sup>, se trata de un mero proceso de autoglorificación colectiva, de canto a las glorias de la nación. Pero no se debe olvidar lo que, incluso en este caso, tiene de elección de una determinada identidad. Nada obligaba a los españoles del siglo XIX a verse a sí mismos como herederos espirituales y físicos de los conquistadores del XVI, y en todo caso, desde la mera objetividad histórica, no lo eran más que sus coetáneos mejicanos o peruanos: aun dentro de la arbitrariedad que toda genealogía histórica supone, no parece demasiado arriesgado afirmar que las clases dirigentes mejicanas o peruanas, por poner los dos ejemplos máximos de la conquista americana, eran, como mínimo, tan “herederas” de los conquistadores como las clases dirigentes españolas. Lo que subyace en esta elección es una preferencia por una determinada identidad histórica que se había comenzado a gestar, justamente, desde los lejanos días del imperio<sup>10</sup>.

---

y la Regencia tenía una estructura. La España del siglo XX es una España invertebrada” (ORTEGA Y GASSET, J., “Bajo el arco en ruinas”, *El Imparcial*, 11 de junio de 1917). Idea sobre la que el mismo Ortega volverá años más tarde, y con mayor amplitud, en su *España invertebrada*.

<sup>7</sup> Hegemonía del ejército en los asuntos coloniales de trágicas consecuencias posteriores.

<sup>8</sup> Una de las escasas excepciones a esta falta de interés de la sociedad civil por las empresas coloniales, y no me refiero a los episodios bélicos de ultramar, que eso es otro asunto, sino a colonización de nuevos territorios, es la de Joaquín Costa. Para el escritor regeneracionista, fundador de la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas y organizador de un Congreso de Geografía Colonial, la expansión colonial era, no la realización de vagos sueños imperiales, sino una forma racional de reactivación económica y de alivio a la presión demográfica.

<sup>9</sup> Es llamativo a este respecto que el momento de máximo auge en la pintura de historia de la reivindicación de una tradición imperial coincida con las últimas aventuras ultramarinas españolas en América: las intervenciones en México y el Pacífico.

<sup>10</sup> Cabría incluso preguntarse si, tal como afirma Fernando Palacios -“la conciencia nacional española se gesta, en gran medida a partir de una lectura simbólica de la expansión colonial gracias a la cual, a la falta de intereses reales del Estado o de la sociedad civil, los sectores dominantes intentarán legitimar su disfrute del poder en ausencia de procedimientos de legitimación democráticos” (PALACIOS, F.A., “Estado y

La imagen de un glorioso pasado imperial, plasmado en la hegemonía militar española en el mundo, estaba ya presente, como se vio en su momento, en los primeros intentos de articulación de una identidad nacional en tiempos del Conde-Duque de Olivares. En el siglo XIX, ante la imposibilidad de mantener una trayectoria imperialista, en un momento en que las grandes potencias europeas aceleran su proyección colonial, esta imagen toma un claro matiz de reivindicación histórica, de exaltación de un pasado glorioso del que sentirse orgullosos y con el que identificarse. Mediante esta reivindicación el nuevo Estado se erigía en heredero de las glorias pasadas y del valor de los hombres que las habían hecho posibles, mientras que la nación encontraba en ellas un motivo de autoglorificación.

La imagen imperial remite, en el desarrollo del nacionalismo español decimonónico, a dos factores básicos: uno, común a todo despertar nacionalista, la idea de decadencia como punto de partida de un programa de regeneración nacional; y otro, más específicamente español, aunque no exclusivo, la nostalgia de la grandeza, la reivindicación de un pasado imperial como símbolo de una nación cuya misma esencia sería esa tradición imperial perdida.

Esta reivindicación imperial explica, como ya vimos anteriormente, la preeminencia otorgada a los siglos XVI-XVII sobre cualquier otro periodo histórico, y más concretamente a los reinados de Carlos I y Felipe II. Al margen de la ambigüedad que pudiesen mantener determinados sectores con respecto al significado de estos monarcas en la evolución de la nación española, los dos Austrias mayores representaban el momento de hegemonía española en el mundo<sup>11</sup>, lo que propiciará una serie de obras de carácter triunfalista y de inequívoco aroma laudatorio. Pero los temas asociados a un pasado expansionista y a la idea de una nación poderosa, capaz de influir en el desarrollo de la historia universal, no se limitan estrictamente a la época imperial, aunque, lógicamente, ésta sea un tema recurrente, sino que abarca asuntos tan dispares como el saqueo de Constantinopla por los almogávares o la guerra del Pacífico.

---

colonialismo en la España contemporánea" en VALIDO, F., MAESTRE, A. y FERNÁNDEZ AGIS, D. (Eds.), *El proceso de unidad europea y el resurgir de los nacionalismos*, Madrid, 1993, p. 97)- esta reivindicación de un pasado imperial no es sólo una muestra de la impotencia, o falta de voluntad, del Estado decimonónico español para ofrecer a la sociedad la consecución de otros fines más inmediatos y reales.

<sup>11</sup> Es curioso, a este respecto, como se aprovecha cualquier ocasión, por peregrina que ésta sea, para recordar este pasado imperial asociado al reinado de los dos primeros Austrias. Así, por poner un ejemplo, Jacinto Octavio Picón, comentado el cuadro de Luis Álvarez Catalá *La silla de Felipe II en el Escorial*, en principio un asunto bastante alejado de ensañaciones imperiales, no puede evitar la vena triunfalista y grandilocuente y, a propósito de uno de los personajes que acompañan al monarca, habla de un "hombre ya viejo con tipo de soldado veterano de aquellos que corrieron medio mundo manchando con su sangre, ya las verdes llanuras de Flandes, ya las fértiles campiñas del Nuevo Mundo" (PICÓN, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial*, 9 Mayo de 1890).

Los cuadros de temática imperial representan uno de los grupos más numerosos del siglo XIX (véase cuadro nº 1), con importantes diferencias entre unos y otros periodos. Con una presencia muy modesta en el primer tercio de siglo, aunque aquí habría que considerar el hecho de que Juan Antonio de Ribera dedique uno de los cuatro cuadros que componen su fresco sobre españoles célebres del Palacio del Pardo a los conquistadores y descubridores. Cuadro en el que hace figurar, en el centro, a Juan Sebastián El Cano, portando un globo terráqueo, a Gonzalo Fernández de Córdoba y a Antonio Leyva; al lado de éstos, a Antonio de Solís, con un libro en la mano, posiblemente *La Conquista de la Nueva España*; a la izquierda de éste un abanderado, que simboliza la conquista; a su derecha, por este orden, Cortés y Pizarro; y detrás de éstos últimos las carabelas e indígenas de las nuevas tierras. En cuadros de historia propiamente dichos, es el periodo 1834-1854 el que marca el momento de máximo auge, época en que esta autoimagen imperialista de la nación española parece alcanzar su cenit. Curiosamente, el periodo siguiente, que coincide con un cierto despertar de esta tradición imperial (campanas de Marruecos, expediciones a Méjico y el Pacífico...), va a suponer un cierto declive de esta iconografía imperial, que volverá a recuperarse de nuevo durante el sexenio revolucionario, con un ligero aumento en el caso de los cuadros presentados a las Nacionales y espectacular, casi dobla los porcentajes del periodo anterior, en el de los premiados y adquiridos por el Estado. Posteriormente, la restauración alfonsina supondrá un claro retroceso de este tipo de cuadros, retroceso que parece coincidir con un cierto decadencia de esta autoimagen imperial, decadencia todavía más clara si tenemos en cuenta que los datos globales aparecen falseados por la puntual eclosión de retórica imperialista generada en torno a la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América (ver cuadro nº 1).

En todo caso la imagen de una nación hegemónica y expansiva, de una nación imperial, quedará fijada de forma casi obsesiva en la mitología nacional española hasta llegar a aparecer como uno de sus rasgos determinantes, condicionando una política exterior, que, casi siempre, ha sido víctima de su propia autoimagen, de lo que debía ser su lugar en el mundo, y determinando unas zonas de interés geoestratégico que no son otra cosa que las antiguas zonas de expansión<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Esta obsesión por la continuidad histórica de la tradición imperial tiene uno de sus mejores ejemplos en el episodio, no por poco conocido e irrelevante menos significativo, del envío por España de una expedición militar a Roma en 1849, la primera vez que tropas españolas salían del país desde las guerras de independencia americanas, cuando se nombra para mandar el cuerpo expedicionario al general Fernández de Córdoba, obviamente no por sus cualidades militares, sino por los ecos que despertaba su apellido -y no sólo entre los españoles: el apellido del general español fue acogido con especial susceptibilidad por los italianos .

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Total siglo	14	14	10	10	7	9	13
1808-1833	7	8					
1834-1854	21	24					
1855-1867	16	15	12	14	5	8	23
1868-1874	18	33	20	0	40	0	0
1875-1895	12	9	7	9	4	10	11

**Cuadro nº 1.** Cuadros de historia referidos a un pasado expansionista de la nación española. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia de cada apartado y periodo cronológico.

Esta imagen de una nación imperial y expansiva se articula en torno a la presencia española en unos pocos territorios, cuya ocupación, descubrimiento o conquista, se representa una y otra vez en la pintura de historia, por este orden: América, Europa (véase cuadro nº 2).

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
América	50	43	44	75	20	33	60
*Descubrimiento	27	27	30	75	0	0	50
*Conquista de Méjico	10	11	11	0	20	16	1
Europa	24	29	37	25	60	50	35
**Italia	10	14	15	25	20	17	10
**Francia	10	14	11	0	0	33	10
África	17	16	11	0	20	17	0
***Guerra de África	16	14	7	0	0	17	0

**Cuadro nº 2.** Importancia de los diferentes hechos históricos referidos a una tradición imperial en la pintura de historia decimonónica. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras sobre hechos históricos sobre la expansión imperial española en cada apartado. Se consideran únicamente aquellos temas que suponen más de un 5% del total.

\* Están incluidos dentro del grupo de expansión en América.

\*\* Están incluidos dentro del grupo de expansión en Europa. Algunos de los cuadros que aparecen en este grupo lo hacen también en el de Francia (batalla de Pavía).

\*\*\* Están incluidos dentro del grupo de expansión en África, nótese la importancia otorgada a la expansión africana en el periodo más reciente, Guerra de África (1859-60), frente al carácter histórico de las demás.

### 7.1. LA EXPANSIÓN AMERICANA.

El descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo se convertirían desde muy pronto, ya desde la misma época imperial, en el gran hecho histórico de la nación española, en el acontecimiento capaz de definir el espíritu de un pueblo y una raza, además de la muestra de la importancia histórica de una nación. Curiosamente, y a pesar del tono grandilocuente y belicoso de la mayoría de la pintura de historia, que tan bien encajaba con el carácter épico de la conquista, y del carácter romántico de los hechos y personajes que en ella tomaron parte, fue el Descubrimiento y no la Conquista, el que gozó de las preferencias de la pintura de historia. La imagen de la expansión americana es sobre todo la de la epopeya de Colón y los hechos con ella relacionados. Y es que, como recuerda Balsa de la Vega a la altura de 1890,

Dentro de la historia de la humanidad, tan solo los acontecimientos que tuvieron una influencia decisiva en el desenvolvimiento de los sucesos y de las ideas, o que han caracterizado una época, tienen valor real al presente; dentro de la historia nacional el hecho secundario tampoco alcanza la importancia que el verdadero cuadro histórico ha de tener. Ante Colón brillan pálidamente Pizarro, Hernán Cortés y Vasco de Gama<sup>13</sup>.

Pero esta preferencia por el Descubrimiento en detrimento de la Conquista por parte de la pintura de historia puede tener significados ideológicos más complejos que los derivados de una simple valoración de la importancia histórica de ambos episodios, valoración que, al fin y al cabo, es también fruto de un *a priori* ideológico. Hay, por un lado, como una cierta vergüenza histórica que impide explayarse en una visión triunfalista de la conquista -de hecho, una parte significativa de los cuadros sobre la conquista muestran una clara preferencia por los aspectos más negativos de ésta, en algunos casos con una manifiesta simpatía por los vencidos-; está, también, el peso de la Leyenda Negra sobre la imagen de la colonización española en América -algo que habría que poner en relación con lo anterior- que empuja a preferir temas más aparentemente neutros como el de Colón; y está, por último, pero con menor importancia, el problema de las relaciones de España con las nuevas repúblicas hispanoamericanas, un trasfondo ideológico, difícil de definir, pero en el que subyace, de alguna forma, la idea de una comunidad hispánica de naciones, lo que explicaría que se intenten evitar aquellas imágenes que pudieran ser interpretadas en clave de conflicto -conquista- y que, por el contrario, se

<sup>13</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 18 de mayo de 1890.

favorezcan aquellas otras de carácter más pacífico -aunque habría que esperar un centenario más para ver aparecer el delicioso eufemismo de “encuentro”-.

### 7.1.1. EL DESCUBRIMIENTO.

La mayoría de los cuadros referidos a la expansión americana lo son, en torno a un 50% (véase cuadro nº 2), al Descubrimiento y los episodios con él relacionados, de forma que se convierte en uno de los hechos más emblemáticos de todo el pasado nacional y, por lo tanto, en uno de los que más adhesiones crea a la hora de configurar una identidad nacional. Constituye, junto con la unidad nacional, el gran acontecimiento de la afirmación de España como nación, la obra colectiva que justificaba el genio de un pueblo.

La iconografía colombina, aunque, cosa extraña, no aparece en todo el siglo anterior<sup>14</sup>, tiene una presencia constante, y bastante temprana, a lo largo de todo el siglo XIX<sup>15</sup> -y no sólo en España, recuerdese, a título de ejemplo, *Cristóbal Colón en La Rábida*<sup>16</sup> y *La vuelta de Cristóbal Colón*<sup>17</sup> de Delacroix, el primero de 1838 y el segundo de 1839, o *La vuelta de Colón* de Joseph-Nicolas Robert-Fleury<sup>18</sup>, expuesto en el Salón de 1847<sup>19</sup>-. Si bien será en la época isabelina cuando se produzca una auténtica avalancha de cuadros de tema colombino, avalancha a la que no debieron de ser ajenos, tanto la homonimia entre la soberana reinante y la protectora de Colón -muchos de estos cuadros se refieren a esta especial protección-, como el beligerante nacionalismo ideológico del periodo.

---

<sup>14</sup> La única excepción, en el tránsito entre ambos siglos pero todavía plenamente dentro de los parámetros dieciochescos, sería el *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos a su regreso del Nuevo Mundo*, pintado por Andrés Crua en 1804. A esto se podría añadir que en el concurso convocado por la Academia, en fecha tan significativa como 1792, para cubrir la plaza de Segundo Director de Pintura de la Academia de San Carlos de Méjico, concurso ganado por Rafael Nimen y Planes, el asunto propuesto fue “El Desembarco de Cristóbal Colón en América”.

<sup>15</sup> Para la iconografía del Descubrimiento en la pintura de historia española del siglo XIX, tanto “oficial” como privada, véanse ARIAS ANGLÉS, E., y RINCÓN GARCÍA W., “La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX”, en *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 273-363; y ESPINÓS DIEZ, A., GARCÍA SAIZ, C. y LOPEZ TORRIJOS, R., “Colón y el descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, II, 1984, Barcelona, pp. 25-35.

<sup>16</sup> Actualmente en la National Gallery de Washington.

<sup>17</sup> Actualmente en el Museum of Art de Toledo (USA).

<sup>18</sup> Actualmente en el Museo del Louvre.

<sup>19</sup> Para la iconografía del Descubrimiento fuera de España, véanse: HONOUR, H., “L’image de Christophe Colomb”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, pp. 255-267; HONOUR, H., *L’Amérique vue par l’Europe*, París, 1976; y ZAVALA, S., *El Descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*, Méjico, 1991.

El primer cuadro sobre el tema es *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo*, llevado por Valentín Carderera a la Exposición de la Academia de 1835 y en el que se resalta ya esa asociación Colón/Reyes Católicos.

Carlos María Esquivel lleva a la Exposición de la Academia de 1845 *Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el convento de La Rábida*, no relacionado todavía con Isabel la Católica.

Lo mismo ocurre con *Cristóbal Colón en el acto de descubrir tierra*, llevado por García Ibáñez a la Exposición de la Academia de 1849.

La serie de exaltación analógica de Isabel II comienza con un grupo de cuadros encargados por la Corona en la década de los 50, en los que generalmente la reina es la figura central del cuadro, obras que propagan la imagen del Descubrimiento como una empresa llevada a cabo por la voluntad personal de la reina, casi como algo a partes iguales entre la reina y Colón: una empresa de la Corona y por lo tanto española, o mejor cabría decir castellana, dado el secundario papel atribuido a Fernando. Aspecto éste último interesante en la medida en que reafirma ese filocastellanismo de la construcción nacional española al que ya se hizo alusión en su momento: uno de los hechos más importantes de la nación aparece como obra casi exclusiva de los castellanos.

En 1852 Lino García pinta *Colón ante los Reyes Católicos*<sup>20</sup>, cuadro cuyo personaje central, a pesar del título es Isabel la Católica. La reina aparece sentada, comentando los proyectos de Colón, de pie frente a ella; detrás de la reina un religioso; y al fondo unos cuantos personajes secundarios, entre ellos el rey. Empieza así a configurarse la imagen del Descubrimiento como una empresa personal de la reina, y por lo tanto como una acción de Estado, y la aureola romántica de un Colón incomprendido que llevará sus planes a buen puerto con el único apoyo de la reina.

En 1854 Galofre recibe de la Corona 12.000 reales como pago por su cuadro *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe*<sup>21</sup>, encargo de Isabel II, que posteriormente será llevado a la Exposición Universal de París de 1855. Nuevamente nos encontramos ante un tema de legitimación analógica, tan característico del periodo isabelino, que nos depara además, de forma casual, un buen ejemplo de la importancia de determinados

---

<sup>20</sup> Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

<sup>21</sup> Actualmente en el Palacio Real, Madrid.



sucesos históricos para el siglo XIX y cómo son percibidos. Galofre, el autor, reclama a Palacio en 1857 un lugar más relevante para su obra, no por la calidad de ésta, sino porque

representa los dos hechos más grandes de nuestra historia, o sea, la Rendición de Granada y la inmediata marcha de Colón en busca de un nuevo continente. Bien merece el asunto que esté siempre a la vista, y los restos de los Reyes Católicos que están en Granada, así como los de Colón que están en Valladolid, en su mudo silencio agradecerán a V.M. este recuerdo<sup>22</sup>.

Unidad nacional y expansión americana son considerados por Galofre, y al mismo nivel, los dos grandes hechos de la historia nacional.

La serie de cuadros de legitimación analógica se continúa con *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas* de Francisco de Mendoza, también encargo de Isabel II<sup>23</sup> y también llevado a la Exposición Universal de París de 1855, en el que se vuelve a insistir en la imagen de la reina de Castilla como centro de la empresa colombina.

El fin del reinado de Isabel II no supone el de Isabel la Católica como centro de la empresa colombina, tras el breve eclipse de la época revolucionaria, la Restauración volverá a retomar la imagen de la reina de Castilla como principal artífice del Descubrimiento.

Antonio Muñoz Degraín obtiene la gran Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 con *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón*<sup>24</sup>, inspirado en un párrafo de la *Historia General de España* de Zamora y Caballero, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Cuando los pocos amigos que creían con celo en la teoría de Colón le vieron verdaderamente determinado a abandonar España, se llenaron de sentimiento, considerando su partida como una pérdida irreparable para la nación. Contábase entre estos Luis de Santangel, que determinó hacer un osado esfuerzo para impedir el mal si era posible. Obtuvo inmediata audiencia de la Reina, acompañado de Alfonso de Quintanilla que le ayuda ardientemente en todas sus pretensiones. La perentoriedad del caso le dio audacia y elocuencia. La marquesa de Moya se valió también de su elocuencia para persuadir a la Reina. El generoso ánimo de Isabel se inflamó al fin, como si la empresa hubiera entonces aparecido por primera vez en su mente en el verdadero punto de vista y pronunció su resolución de protegerla. Todavía hubo un momento de duda. El rey miraba con frialdad aquella negociación, y el Tesoro real estaba absolutamente agotado por la guerra. Se necesitaba tiempo para llenarlo. ¿Como podía la reina girar sobre una caja vacía para medidas a que su esposo se manifestaba contrario? Santangel observaba esta suspensión con trémula ansiedad. Pero no le duró más que un momento. Con entusiasmo digno de ella misma y de la causa que patrocinaba, exclamó Isabel: Yo entro en la empresa por mi Corona de Castilla y empeñaré mis joyas para levantar los fondos necesarios<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Citado por REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p.253.

<sup>23</sup> Pagó por él 70.000 reales en 1853 (R.O. de 15 de marzo de 1853).

<sup>24</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>25</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, pp. 55-56.

Cuadro que insiste en la imagen ya tradicional del Descubrimiento como una empresa a dos: la reina y Colón, ambos en primer término, con el añadido en este caso de Santángel. Las demás figuras, entre ellas la del rey, aparecen como meros espectadores de la escena. El carácter melodramático se agudiza con la presencia, en el centro y en primer plano, del joyero abierto de la reina. El cuadro, que tuvo un gran éxito -además del premio fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>26</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>27</sup> y *Blanco y Negro*<sup>28</sup>-, no fue bien acogido por la crítica:

La figura principal está bien concebida en cuanto la disposición de las líneas, pero carece de majestad y de alta expresión: no da idea ninguna del afecto moral de que nos representamos poseída a la augusta protectora de Cristóbal Colón al *tomar para su corona de Castilla* la empresa del inmortal marino<sup>29</sup>.

El mismo Muñoz Degrain lleva a la Exposición de 1892 *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón*<sup>30</sup>, lienzo en el que lo que más llama la atención es el marco arquitectónico: una especie de capilla con resonancias románicas, como vagamente inspirada en la cripta del monasterio de Leire, con el suelo cubierto de flores y en cuyo centro destaca la figura arrodillada de la reina. En este caso, no sólo se destaca la especial preocupación de la reina por la empresa colombina, sino, también, el carácter piadoso de la que pasó a la historia con el apelativo de la Católica.

En otros cuadros la presencia de ambos monarcas es más equilibrada, lo que refuerza la imagen de una empresa nacional: *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona*, expuesto por Francisco García Ibáñez en la Nacional de 1858<sup>31</sup>, cuadro un tanto extraño dentro de la pintura de historia, tanto por su composición, una especie de vista panorámica de una imaginaria Barcelona del siglo XV en que la escena principal apenas se distingue en medio de la multitud -son claramente perceptibles ecos de la pintura veneciana de la primera mitad del XVI-, como por su tema: *Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el descubrimiento de un Nuevo Mundo* de Luis Jiménez Aranda, mención honorífica en la Nacional de 1864<sup>32</sup>; *Presentación de Colón a los Reyes de España*, llevado por Manuel Crespo y Villanueva a la Nacional de 1890<sup>33</sup>, y en el que, a pesar de todo,

<sup>26</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 189.

<sup>27</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

<sup>28</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 241.

<sup>29</sup> GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1878, p. 126.

<sup>30</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

<sup>31</sup> Fue premiado con una mención de medalla de primera clase (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y adquirido al año siguiente por el Estado (R.O. de 4 de febrero de 1859).

<sup>32</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de género histórico.

<sup>33</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

la figura de la reina, de un color más claro y en el centro, destaca claramente sobre la del rey; y *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos*, llevado por Pedro Mendigacha a la Exposición de 1892<sup>34</sup>.

La llegada a América y los primeros contactos con los nativos se convierte, lógicamente, en uno de los temas estrella de la pintura de historia sobre el Descubrimiento. El encuentro entre dos mundos, reflejado de forma plástica en el encuentro entre los nativos y los castellanos, era suficientemente atractivo como para explicar estas preferencias. Desde el punto de vista iconográfico estos cuadros son especialmente significativos ya que suponen el punto álgido, el clímax del Descubrimiento. Hay una serie de rasgos recurrentes en todos ellos: la presencia del cristianismo -se diría que más que del descubrimiento se trata del bautismo de un Nuevo Mundo, tal es la omnipresencia de cruces y frailes- y por lo tanto la imagen del Descubrimiento como una empresa de evangelización; y la desnudez de los indígenas, que remite siempre a una imagen de barbarie, de atraso y falta de cultura, que convierte al Descubrimiento en una empresa de civilización. En la mitología histórica decimonónica todo el conflictivo proceso del Descubrimiento queda reducido a una doble empresa de civilización y cristianización, elementos que constituirían, por tanto, los rasgos definitorios de la nación española.

La primera imagen del encuentro es fruto de un encargo de la Corona: Francisco de Asís, el rey consorte, encarga en 1853 a Joaquín Espalter y Rull *La primera entrevista de Colón con los indios*<sup>35</sup>, cuadro cuyo único interés radica en ser la primera composición sobre el tema.

Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856 *La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo*<sup>36</sup>, adquirido por la Corona<sup>37</sup>, prácticamente una marina, no demasiado interesante para el tema que aquí nos ocupa.

El honor de convertirse en la imagen real del desembarco de Colón corresponderá al *Primer desembarco de Colón en América* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, medalla de primera clase en la Nacional de 1862<sup>38</sup> -ura de las más polémicas y después celebradas medallas de primera clase-, que después de su compra por el Estado para el Museo

---

<sup>34</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>35</sup> Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

<sup>36</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

<sup>37</sup> Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

<sup>38</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

Nacional de Pintura y Escultura<sup>39</sup> será reproducido en múltiples láminas y grabados, entre otros por *La Ilustración Ibérica*<sup>40</sup> y *Blanco y Negro*<sup>41</sup>, e incluso recreado, muchos años más tarde, por el cine en *Alba de América* de Juan de Orduña. Representa el momento en que

el navegante genovés ha puesto el pie en la tierra que buscaba, e hincada la rodilla en tierra, con el estandarte de Castilla en una mano y en la otra su espada, toma posesión del suelo nuevamente descubierto. Su mirada se dirige al cielo y su rugosa frente se ilumina con un rayo del sol que nace. A la derecha de Colón un fraile con el signo de la Redención en la mano parece bendecir la tierra ignota, en tanto que a la izquierda dos figuras de aspecto severo blanden sendos estandartes morados que agita suavemente una ligera brisa. Detrás del personaje principal del cuadro, otros castellanos, ya inclinados, ya erguidos o ya besando el suelo virgen de América, completan el grupo del centro. Fuera de este y a la izquierda del lienzo vense tres pequeños botes montados aun por alguno de los navegantes, quienes toman en la escena que tiene lugar a su presencia mayor o menor parte, quizá según la poca o la mucha fe que el descubrimiento les inspirase. Por último, a la derecha del cuadro y bajo un grupo de árboles se distinguen algunos indios, expresando más espanto que admiración, los unos, más estupidez que espanto los otros. En lontananza descúbrense, agrupadas como ovejas de un rebaño, las tres carabelas, parte del mar y el horizonte. El suelo es montañoso y la vegetación exigua<sup>42</sup>.

Cuadro que rezuma misticismo, especialmente en las figuras de Colón, que eleva los ojos al cielo con gesto de gratitud, y del monje, en actitud de bendecir a los indígenas arrodillados a su derecha, desnudos y atemorizados, como implorando ser bendecidos. Más que a un descubrimiento o toma de posesión se diría que estamos asistiendo al bautismo de un recién nacido. La imagen emblemática del Descubrimiento es, para el XIX español, la de la cristianización de un continente, no su conquista.

La crítica destacó, unánimemente, tanto el hecho de que el cuadro llenaba un hueco iconográfico, ya que faltaba una imagen del momento en que Colón ponía pie en el Nuevo Mundo,:

La poesía y la pintura han tratado con mayor o menor fortuna páginas anteriores de su vida; sus primeras meditaciones, su convicción decidida, sus pasos estériles en las cortes, su estancia en La Rábida, su acogida por la magnánima reina Católica, su partida y su viaje; más a pesar de todo y de habernos dejado sus contemporáneos (su hijo Fernando entre ellos) escrito minuciosamente su retrato.

Carecíamos de su imagen transfigurada por el gran suceso de su vida, por la realización cumplida de su inspiración gigante; una de esas imágenes tan poderosamente caracterizadas por la situación y el pensamiento que forman tipo y se perpetúan consagradas por la tradición en la memoria de las generaciones<sup>43</sup>.

Cuadro de sentimiento y de sentimiento histórico, permítase la frase, creemos que el cuadro está hecho y escrita sobre el lienzo una de tantas páginas de gloria, satisfecha una deuda de decoro

<sup>39</sup> En 30.000 reales. R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ministerio de Ultramar por R.O. de 7 de julio de 1880. Depositado en la Real Academia Gallega por R.O. de 13 de abril de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de La Coruña, depósito del Museo del Prado.

<sup>40</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 648-649.

<sup>41</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 650.

<sup>42</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 23 de octubre de 1862.

<sup>43</sup> GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

nacional, cuya insolvencia causaba verdadero rubor. Cuando el extranjero llegue a nuestras puertas y pregunte por el recuerdo que España ha dedicado a la memoria de quien le trajo un mundo... contestaremos: -Ese<sup>44</sup>;

como su capacidad par reflejar el espíritu cristiano del Descubrimiento y el carácter español del suceso histórico:

El momento está bien escogido, y desde luego resalta en el contraste de la figura de Colón y del religioso que está a su lado la idea filosófica del autor. El primero, con la rodilla en tierra, la espada desnuda y tremolando al viento la enseña de León y Castilla, toma posesión del Nuevo Mundo en nombre de los reyes y por derecho de descubrimiento y conquista; el segundo de pie, con la mirada fija en el signo de la redención que sustenta en la siniestra mano mientras extiende la otra con ademán solemne, toma así mismo posesión en nombre de Cristo de aquellas almas sumidas en la noche de la indolencia, para quienes va a brillar la luz de la verdadera fe y van a abrirse las puertas del cielo.

Ésta parece ser la idea capital de la obra; nosotros al menos la hemos interpretado así, por lo cual, no tan sólo dispensamos, sino que aplaudimos al Sr. Puebla la licencia de hacer figurar en la escena un religioso, aunque de las relaciones del descubridor no se deduzca que asistiese ninguno.

De algún modo había que significarse que la idea religiosa había entrado por mucho en aquella grande empresa, patrocinada por el confesor de Isabel la Católica, a la cual, como de los escritos y crónicas del descubrimiento consta, no sólo persuadió a llevarla a cabo la esperanza de aumentar sus señoríos y riquezas, sino muy principalmente el deseo de extender la religión del Crucificado por aquellos remotos países<sup>45</sup>;

La figura de Colón es por sí sólo un cuadro histórico y religioso, y el espectador que le contemplase sin saber que tal hombre existió, sin sospechas siquiera que hubo quien sacara del Océano un mundo desconocido, le tendría sin embargo por héroe y santo a la vez (...) son cristianos, porque un religioso les precede, y son españoles porque así lo pregonan el matizado blasón de sus estandartes (...) Colón encuentra a un tiempo el mundo que había soñado, la patria que había perdido, y el triunfo y la gloria por que había combatido tantos años: por eso oprime con su mano la espada signo de triunfo, la bandera que le hace español<sup>46</sup>;

El asunto, eminentemente nacional, está bien elegido. Colón motejado como insensato, despreciado en su patria y en naciones de primer orden halló refugio y protección en España, y merced a una reina española, merced a consejeros españoles, a hombres y recursos españoles, se abrió a la humanidad un nuevo continente<sup>47</sup>.

Especialmente interesante, a este respecto y por lo iluminador que resulta en relación con el concepto de verosimilitud histórica, es lo que escribe el crítico de *La Época* :

En cuanto a la figura del monje, aun cuando las crónicas de las órdenes religiosas, que seguramente ha consultado el señor Puebla no le hubieran autorizado a presentarla en escena, le bastaría para hacerlo el pensamiento filosófico que domina su obra<sup>48</sup>;

44 "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 61.

45 "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 22 de octubre de 1862.

46 FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes" *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 378.

47 VELISLA, "Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862", *Las Novedades*, 18 de noviembre de 1862.

48 GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

lo que importa es la verdad ideológica, y la verdad ideológica era un descubrimiento cristiano y español.

De hecho, las únicas críticas negativas al cuadro de Puebla lo son, bien por no haber resaltado suficientemente la españolidad del Descubrimiento:

El señor Puebla ha creído, en medio de su entusiasmo por el héroe de su obra, que bastaba retratarle para dar carácter al primer desembarco, y se ha equivocado lastimosamente. Los compañeros de Colón tienen tanta importancia como el mismo Colón (...). Si Colón era el héroe de una idea combatida, sus compañeros eran los héroes de una bravura única y desconocida, que hubiera aterrado al orbe entero, si un español de entonces no hubiera valido mas que todo el mundo. Colón al desembarcar en América representaba el triunfo de la idea; pero los españoles que le acompañaron iban allí representando a los pueblos del mundo viejo, que aspiraban a la civilización y a la igualdad de la raza humana. Si el triunfo del pensamiento fue del navegante italiano y el triunfo de la realización perteneció a Isabel la Católica, el del fausto acontecimiento débese entero a la gente que ayudó al sonador de la Rábida en su temeraria empresa<sup>49</sup>;

bien, algo todavía más sorprendente dada la omnipresencia de cruces y monjes, por no haber hecho bastante hincapié en el carácter cristiano del hecho representado:

El héroe principal es en el cuadro del señor Puebla una figura que encanta, si no por la verdad histórica con que está presentada, por su noble, grandiosa y bella actitud. De rodillas y mirando al cielo, como dándole gracias por la felicidad de que le colma, blandiendo la espada de la conquista y el estandarte de la civilización, sólo faltaba que tuviese el símbolo de la fe cristiana como muestra y señal clara de que bajo su augusta sombra navegaba. Nosotros, haciendo a Colón más católico que guerrero, hubiésemos preferido que su espada permaneciese en la vaina y con la diestra mano enclavase en el suelo virgen de la predicación evangélica la cruz del Salvador. De esta manera se habría expresado el gran pensamiento de Isabel I, protectora de Colón, la que había empeñado sus joyas y corona para sacar a los pueblos de la remota y bárbara región de la ignorancia en que estaban.

Pero el artista ha preferido sin duda poner junto al héroe de América la espada, que simboliza la guerra sangrienta que se preparaba a los indígenas y al fanatismo religioso, significado en la tremenda figura de un fraile de aspecto duro y actitud sombría, que junto a Colón se descubre<sup>50</sup>.

Nótese de paso, en este último párrafo, el profundo calado de esa imagen negativa, de leyenda negra, a la que se ha hecho referencia anteriormente y que parece presta a aflorar a la menor ocasión, en la autoimagen que sobre su presencia en el continente americano se hace la sociedad española.

En la Exposición de 1892, la única con carácter internacional de todas las que tuvieron lugar en España durante el siglo XIX, con motivo precisamente de celebrarse el IV Centenario del Descubrimiento, se produjo una auténtica eclosión de temas colombinos, tres de ellos referidos directamente al descubrimiento: *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo*

<sup>49</sup> GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, pp. 179-180.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

*Mundo* de José Ramón Garnelo y Alda<sup>51</sup>, *La primera comunión en América* de Eugenio Teixeira<sup>52</sup> y *Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahani* de Justo Ruiz Luna<sup>53</sup>.

El primero, inspirado en un pasaje del *Diario* de Colón, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Después que acabaron de comer llevó a la playa al Almirante, y el Almirante envió por un arco turquesco y un manajo de flechas, y el hizo tirar a un hombre de mi compañía que sabía dello, y el señor (Guacanagari) como no sepa que sean armas, le pareció gran cosa. Mandó el Almirante tirar una lombarda y una espingarda, y viendo el efecto que su fuerza hacían quedó maravillado, y cuando su gente oyó los tiros cayeron todos en tierra<sup>54</sup>,

con los consabidos cruz y estandarte y la contraposición entre españoles e indígenas, llama la atención por su brillante colorido, lejos del academicismo tradicional de la pintura de historia. Hay un intento de reflejar el colorido de los trópicos, posiblemente guiado sólo por la idea de realismo y verosimilitud histórica, pero que hace al cuadro más actual. Aunque no premiado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>55</sup>, *Blanco y Negro*<sup>56</sup> y *Gran Vía*<sup>57</sup> y la crítica consideró que reflejaba bien la importancia ideológica del suceso histórico:

nos presenta al descubridor y almirante obsequiado en la Isla de la Española por los caciques indígenas, asunto importante que no significa sólo el relato de la verdad sacada de sus escritos sino el abrazo de dos razas, la fusión de dos mundos, de dos civilizaciones, naciente y sincera la una, pujante y conquistadora la otra, con el calor de sus grandes progresos y desbordadas aspiraciones. La Providencia, no obstante, favoreció aquella unión, tan heterogénea de operaciones y tendencias, estrechando con fuertes lazos los continentes, encauzados ya por una era que contribuyó al engrandecimiento de la humanidad y de los pueblos (...) los indios aborígenes (...) se encuentran allí con todos los rasgos que les son peculiares y hasta grandiosos en el trasunto que nos quieren dar de una raza completamente desaparecida (...) Colón triunfante, bondadoso y complacido, se solaza como el que tiene ante sus ojos la realidad de lo que soñara<sup>58</sup>.

El segundo, que tuvo menos éxito que el anterior, insiste en esa imagen cristiana del descubrimiento: en este caso es el propio Colón el que comulga tras la feliz conclusión de su empresa.

Ruiz Luna, por último, prácticamente se limita a utilizar el tema del descubrimiento como pretexto de una marina, aunque de inequívoco carácter histórico:

<sup>51</sup> *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

<sup>54</sup> *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892, pp. 71-72.

<sup>55</sup> *La Ilustración Artística*. 1893, p. 319.

<sup>56</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 725.

<sup>57</sup> *Gran Vía*, 3 de febrero de 1895.

<sup>58</sup> OLIVARES, N. de, "Un cuadro de Colón", *El Resumen*, 10 de noviembre de 1892.

representa una marina (...), dónde como en lontananza se ven las tres carabelas que surcaron por primera vez el Atlántico, destacándose con preferencia la reducida nao repleta de tripulantes, entre los cuales se encuentra el maestro genovés, ya próximo a pisar la tierra ambicionada<sup>59</sup>.

La llegada de Colón a la Rábida, y el apoyo prestado por los monjes de este convento a su proyecto de llegar a las Indias por el Oeste, tiene también un importante papel en la cristianización del Descubrimiento. La presencia de los monjes en los momentos claves del desarrollo de la empresa colombina acentuaba esta imagen del descubrimiento como empresa de evangelización a la que he hecho referencia más arriba. Pero el episodio de la Rábida poseía una gran riqueza polisémica, ya que al margen de la cristianización del descubrimiento, significaba también su efectiva nacionalización: la empresa colombina había sido llevada a cabo bajo la iniciativa de España, no por azar, sino porque los españoles habían sido los únicos en comprender la grandeza del proyecto colombino, y la Rábida era el eslabón central de todo el proceso. Como recuerda un crítico, a propósito del *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* de Cano de la Peña.:

Como amante de las glorias de España, no podía, en nuestro concepto, haber elegido entre todos los sucesos de la vida de Colón uno más oportuno y propio. Colón no comprendido, y rechazado por las Cortes de Portugal, Génova, etc., es comprendido y admirado desde el punto en que pisa el suelo de España. Este hecho, antítesis de los que aquellas naciones le ocurrieron, es a la vez como la síntesis de la acogida y protección que en nuestra patria obtuvo hasta coronar con el más brillante éxito su grandiosa empresa, y como síntesis también de los títulos que nuestra patria puede con justicia presentar a la gloria que por ello le ha cabido<sup>60</sup>.

A partir de este substrato ideológico no es de extrañar la proliferación de cuadros sobre el paso de Colón por el convento onubense<sup>61</sup>. Ya en la primera Nacional, la de 1856, Eduardo Cano de la Peña expone con gran éxito -medalla de primera clase<sup>62</sup>, compra para el Museo Nacional de Pintura y Escultura<sup>63</sup>, reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*<sup>64</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>65</sup> y favorable acogida de la crítica<sup>66</sup>. *Cristóbal Colón en el Convento*

<sup>59</sup> *ibidem*.

<sup>60</sup> VALLE, L. G. del, "Cristóbal Colón en la Rábida. Cuadro original de D. Eduardo Cano", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 122.

<sup>61</sup> A los aquí reseñados habría que añadir la serie encargada por los duques de Montpensier para el convento de la Rábida, que, aunque sin un carácter oficial, motivo por el que se deja fuera de este estudio, dadas las ambiciones dinásticas del cuñado de Isabel II y el tono de Corte alternativa que en algunos momentos llegó a tener la residencia sevillana de los duques, tampoco cabe considerar como un encargo estrictamente privado. La serie constaba de cuatro cuadros: *La llegada de Colón a la Rábida*, *Colón discutiendo con Fray Juan Pérez y el físico de Palos*, *La lectura de la pragmática en la iglesia de Palos* y *La Partida de Colón hacia el Nuevo Mundo*.

<sup>62</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>63</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856 en 20.000 reales; posteriormente pasó al Senado, R. O. de 8 de enero de 1881, donde sigue actualmente.

<sup>64</sup> *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, entrega II.

<sup>65</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

<sup>66</sup> Ver especialmente: ALARCÓN, P. A. de, "Exposición general de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de junio de 1856.; BONNAT, A., "La exposición de Bellas Artes de 1856", *Las Novedades*, 1 de junio de 56, aunque éste



*de la Rábida*, que ha venido siendo tradicionalmente considerado como el punto de partida de la pintura de historia en España, algo manifiestamente erróneo, pero que sí que marca el inicio del esplendor del género y del éxito de los temas colombinos en la Exposiciones Nacionales. El contenido del lienzo es descrito así por Amador de los Ríos:

Colón recibido por fray Juan Pérez de Marchena en el convento de la Rábida, levantado al final de la ría del Tinto y el Odiel, explica ante el fiel de los fechos y algunos mareantes de Palos el grandioso pensamiento que le domina respecto a la existencia de un nuevo mundo (...). Colón, puesto en el centro del cuadro, habla; y fray Juan Pérez, que aparece a su derecha con algunos religiosos, y los mareantes de Palos, que se ven a su izquierda, escuchan con profunda veneración y dan entera fe a sus palabras. Mientras tanto el niño Fernando de Colón, cuyo nombre debía sonar con gloria de las letras españolas, juega acariciado por el prior de la Rábida, con varios objetos astronómicos<sup>67</sup>.

Desde el punto de vista iconográfico llaman especialmente la atención dos aspectos: la omnipresencia de la religión, visible no sólo en los hábitos de los frailes sino también en toda una serie de imágenes -mantel de la mesa, hornacina en la pared, calavera sobre el armario...-, que delatan, sin duda, una estancia conventual; y el carácter científico de las explicaciones de Colón, cuyo gesto va, en un simbolismo bastante infantil, de la mesa con mapas e instrumentos marítimos, al océano que se adivina tras la ventana, gesto no de aventurero sino de descubridor<sup>68</sup>. Estas dos imágenes, la de un descubrimiento cristiano y la de un Colón "científico", no parecen obedecer a una mera casualidad estética sino a la voluntad explícita del XIX español de proyectar una idea del descubrimiento como fruto de la fe, la voluntad y la razón, y no del afán de gloria de un aventurero genovés. Sobre el primer aspecto, el de la cristianización del descubrimiento, ya se ha hablado suficientemente más arriba; sobre el segundo, el de un Colón científico y no un simple aventurero iluminado, quizás resulte esclarecedor traer a colación lo escrito por un crítico contemporáneo:

No se dirige en verdad Colón a su interlocutor Fray Juan Pérez con un apasionado discurso, en que le refiere las magníficas descripciones de Marco Polo, los maravillosos tesoros que se encierran en las remotas costas del Mang y del Cathay, las fabulosas narraciones de algunos marinos, el poder y las riquezas del gran Khan de Tartaria, ni mucho menos las célebres patrañas de las islas de San Borondón y del preste Juan de las Indias. Tampoco se descubre en su frente el entusiasmo de la fe

---

último pone algunos reparos a la figura de Colón ("El Colón es poco inspirado; en aquellos ojos, en aquella frente, no se lee una idea grande arraigada y que trata de demostrar por centésima vez"); y GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856, quien, siguiendo su identificación entre cuadros útiles y cuadros buenos, considera "buenos y por consiguiente útiles los asuntos elegidos por el Sr. Cano, en Cristóbal Colón explicando su pensamiento (...) si bien sin el carácter español que debieran tener los frailes y los pilotos, pues son caras y cuerpos de modelos y personas francesas por haberse pintado en París".

<sup>67</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 552.

<sup>68</sup> El brazo extendido acabará configurándose como el gesto colombino por excelencia, siendo este cuadro, concebido dentro del más estricto purismo del romanticismo tardío, a la manera de Delaroche -fue pintado durante la estancia del autor en París-, el primero en plasmar esta iconografía.

religiosa del que se contempla como el instrumento que había elegido el cielo, en sus altos diseños, para dar cumplimiento a las místicas revelaciones de los profetas.

Colón, en el cuadro del Sr. Cano, *demuestra* con ademán sereno y en actitud reposada, más no *perora* [tanto en este caso como en el anterior las cursivas son del autor]. Señala con la diestra las cartas o mapas, la brújula y la pequeña esfera que tiene delante sobre una mesa (...) y apunta con la mano izquierda al occidente<sup>69</sup>.

Colón, en el cuadro de Cano, argumenta, demuestra, razona, usa mapas y brújulas, habla desde la serenidad y no desde la iluminación, desde la razón y no desde la inspiración, desde la fe en la ciencia y no en la leyenda,... Y al crítico de *El Occidente* le parece apropiado y verosímil.

Como dato curioso cabe resaltar la rara iconografía de un Colón con barba, referencia, posiblemente, al duro viaje hasta llegar al convento; aunque tampoco habría que desdeñar el hecho de que Delacroix en su ya citado *Cristóbal Colón en La Rábida*, había optado también por un Colón barbado.

En la Nacional de 1858 obtiene mención de segunda medalla *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de Santa María de la Rábida, pidiendo pan y agua para su hijo* de Benito Mercadé y Fábregas<sup>70</sup>, adquirido por el Estado al año siguiente, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura<sup>71</sup>. Representa el momento en que Colón, a las puertas del convento de la Rábida, y mientras su hijo recibe un mendrugo de pan del guardián del convento, entabla conversación por primera vez con fray Juan Pérez de Marchena, que tan importante lugar ocupará en la gesta del Descubrimiento.

En conjunto estamos ante un cuadro cargado de sentimentalidad, acentuada por el nazarenismo de estas primera obras de Mercadé -aunque el cuadro está pintado en Madrid, su autor se había formado en las pautas del nazarenismo catalán-, que contribuirá en gran manera a la configuración de una iconografía colombina de tipo romántico: el Colón incomprendido que, acompañado de un niño de corta edad, casi desfallecido, lo que hace más patética la escena, se ve obligado a aceptar la caridad conventual para su hijo, a la vez que se insiste en la asociación entre Descubrimiento y cristianismo.

José Díaz y Palma expone en la Nacional de 1866 *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida*<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

<sup>70</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>71</sup> En 4.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado Museo de Bellas Artes de Gerona, donde sigue actualmente, por R.O. de 21 de septiembre de 1876.

<sup>72</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867.

Felipe Masó en la de 1878 *Colón en La Rábida*<sup>73</sup>, que, aunque tampoco premiado ni adquirido por el Estado, sí fue reproducido en grabado por la *Ilustración Española y Americana*, en dos ocasiones<sup>74</sup>, lo que aumenta su importancia iconográfica. No añade grandes novedades: el mismo Colón ante un globo terráqueo explicando sus proyectos al médico de Palos, García Fernández, al piloto Pedro Velasco y al padre Marchena, con la inevitable presencia de su hijo Diego y algunos franciscanos más. Siempre la misma imagen de un Colón incomprendido que intenta convencer a su auditorio de lo bien fundado de sus argumentos.

José Ponce y Puente expone en la Nacional de 1887 *Colón en La Rábida*<sup>75</sup>, reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>76</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>77</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>78</sup>, una vez más Colón explicando al padre Marchena, el único que parece entenderle y prestarle atención, lo bien fundado de sus planes. La iconografía se centra en este caso exclusivamente en los dos personajes que aparecen solos en el interior de una estancia, aparentemente la biblioteca conventual, examinando mapas y documentos.

La prisión de Colón y su muerte en la miseria sirven para alimentar la leyenda de un héroe romántico y, desde el punto de vista político, para una crítica implícita a la arbitrariedad real, aunque, dado el lugar ocupado por la monarquía de los Reyes Católicos en el imaginario nacional español, esta crítica aparece siempre muy atenuada, haciéndose más hincapié en la nobleza de ánimo de Colón que en la injusticia con él cometida.

Francisco Jover Casanova presenta en la Nacional de 1862 *Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Vallejo*, basado en los *Viajes de Colón* de Washington Irving<sup>79</sup>. Una iconografía, la de un Colón pagado con la ingratitud y la cárcel después de sus descubrimientos, que, lógicamente, no tuvo mucho éxito en la pintura española, aunque este cuadro en concreto sería reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>80</sup>. La escena ocurre en el interior del barco que transporta a Colón preso de América a España, y representa el momento en que éste se niega a ser liberado de las cadenas con las que le prendió Bobadilla en nombre de los reyes; la respuesta altanera de Colón ("¡No! dijo con noble orgullo, SS. MM. me mandaron por escrito que me sometiera a lo que Bobadilla

<sup>73</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>74</sup> *Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 408; y *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 241.

<sup>75</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

<sup>76</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 700.

<sup>77</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 600.

<sup>78</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 337.

<sup>79</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862.

<sup>80</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 639.

ordenase en su nombre; por ser autoridad me ha puesto estas cadenas: yo las llevaré hasta que me las manden quitar, y las conservaré despues como reliquia y memoria del premio de mis servicios”<sup>81</sup>), reflejada mediante un gesto adusto y distante, se convierte en el cuadro en un reflejo de la nobleza y gallardía del descubridor, de forma que, más que ante una crítica a los Reyes, estamos ante una exaltación de Colón, a la vez que ante una de esas frases heroicas y grandilocuentes que se escalonan como un rosario en la percepción histórica que los españoles se hacen de sí mismos.

Eustasio de Zarraoa presenta el mismo tema a la Nacional de 1887, *Fidelidad de Colón*<sup>82</sup>, basado, en este caso, en un párrafo de la *Historia del descubrimiento de América* de Jefferson, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Alonso de Vallejo, Capitán del navío en que Colón había sido arrestado, perdida de vista la isla, se acercó a su prisionero con gran respeto y se ofreció a soltarle de aquellos hierros de que tan injustamente estaba cargado. - No, respondió Colón con noble indignación; los llevo en virtud de una orden de mis soberanos, y quiero que me vean obediente súbdito en esto como en todo. De su voluntad he sido aprisionado, y sólo su voluntad debe ponerme en libertad<sup>83</sup>.

Otra vez más esa imagen de un Colón heroico y fiel a sus monarcas, incluso en los momentos más adversos.

Francisco Jover Casanova obvia cualquier matiz de posible crítica a la arbitrariedad real en el apresamiento de Colón representando el momento en que éste es nuevamente repuesto en el favor de los reyes. Su *Reposición de Colón*, expuesto con gran éxito en la Nacional de 1881 -medalla de primera clase<sup>84</sup>, compra por el Estado<sup>85</sup> y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>86</sup>-, se basa en un párrafo de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott en que se resalta la especial relación entre la reina y Colón<sup>87</sup>.

El asunto del cuadro es resumido así por uno de los críticos:

Con seguridades de la disposición favorable hacia él por parte de sus reyes, llegó Colón a Granada, y tuvo enseguida entrada a la presencia real; doña Isabel, conmovida, procuró calmar su lacerado corazón con las más señaladas muestras de afecto y del pesar que sus infortunios le causaban. Él, que siempre había confiado en el magnánimo carácter de su insigne protectora más que en el

<sup>81</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862, p. 28, citando un párrafo de los *Viajes de Colón* de Washington Irving.

<sup>82</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>84</sup> R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>85</sup> En 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid por R.O. de 4 de febrero de 1882. Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

<sup>86</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409.

<sup>87</sup> “ésta le había favorecido siempre mucho más que su marido, protegiendo sus intereses y dándole muestras de especial afecto y benevolencia” (Citado en *Catálogo...1881*, Madrid, 1881, p. 64)

suspicious de su marido, quedose completamente satisfecho, y con viva emoción, arrojándose a sus plantas, lloró<sup>88</sup>.

Colón y la reina son una vez más el argumento central del cuadro, ambientado en esta ocasión en una de las estancias de la Alhambra -según Prescott el encuentro había tenido lugar en Granada y el palacio nazarí introducía una información de fácil acceso a todo tipo de públicos-.

La crítica acusó al lienzo de Jover de falta de carácter histórico, de ausencia de verosimilitud:

No hay distinción en los personajes; no hay carácter histórico de época, de crónica, mejor dicho, en ninguna de las tres figuras principales (...) ya que nos vamos acostumbrando a ver en las Exposiciones las grandiosas figuras, no poco rebajadas, de Isabel la Católica y Cristóbal Colón (...) Hay personajes históricos que tienen, por tradición, una forma exclusivamente típica, y lo difícil para el artista que intenta desglosarlos de las páginas de la Historia con la vara mágica de su pincel, es dársela<sup>89</sup>.

Esta forma “exclusivamente típica” parece referirse a que no se amolda a la iconografía existente, a la imagen que de los diferentes personajes históricos se ha ido construyendo a lo largo del tiempo, algo que queda todavía más claro en lo escrito por Ibáñez Abellán:

Si el Sr. Jover se hubiese tomado la molestia de ver las colecciones iconográficas de nuestros reyes y grandes hombres; si hubiese estudiado las obras de aquella época (...) no habría faltado del modo que lo ha hecho a las indispensables reglas de la exactitud y precisión histórica<sup>90</sup>.

La muerte de Colón será llevada a la pintura de historia en varias ocasiones, siempre bajo el prisma del héroe romántico que muere pobre después de haber descubierto un mundo. Pero, extrañamente, dada la necrofilia de la cultura romántica española, no gozó de las preferencias de los jurados ni de los encargados de compras estatales.

José María Doménech lleva a la Nacional de 1864 *Últimos momentos de Colón*<sup>91</sup>, que pasó completamente desapercibido.

En esta misma Nacional de 1864 se expuso, con mejor suerte que el anterior -mención ordinaria<sup>92</sup>, compra por el Estado<sup>93</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>94</sup>, *La*

---

<sup>88</sup> COQUE, M., “Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes”, *La Gaceta Universal*, 2 de junio 1881.

<sup>89</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., “Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, 1881, p. 406.

<sup>90</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 47.

<sup>91</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>92</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>93</sup> En 6.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>94</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 679.

*Ilustración Artística*<sup>95</sup> y *Blanco y Negro*<sup>96</sup>-, *Muerte de Cristóbal Colón* de Francisco Ortego. Cuadro que, tal como explica el *Catálogo*, nos muestra el cadáver de Colón en la pobre habitación de un mesón de Valladolid, “en la cual sólo adornaban las desnudas cadenas que le puso Bobadilla, y que él conservaba siempre a la vista, a la manera que los capitanes victoriosos de la antigua Roma guardaban las coronas cívicas obtenidas en premio de su valor y pericia”<sup>97</sup>, rodeado de “sus dos hijos, algunos frailes franciscanos y siete personas de su servicio”<sup>98</sup>. Podría ser el grabado de la muerte de cualquier héroe de novela romántica.

Salvador Soriano Biosca lleva a la Exposición de 1892 *Los últimos días de Colón*<sup>99</sup>, con el que se cierra el ciclo de cuadros sobre la muerte del Almirante.

Otros aspectos de la vida de Colón, como los referidos a su vida antes de la llegada a España, apenas merecen la atención de la pintura de historia, que intenta resaltar siempre el Colón más español y heroico. Una de las pocas excepciones es el *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa* de Felipe Masó, expuesto en la Nacional de 1876<sup>100</sup>, que, inspirado en *Historia y vida de Colón* de Washington Irving -uno de cuyos párrafos, para mejor comprensión del asunto, reproduce el *Catálogo* de la Nacional: “A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa, llevando consigo a su hijo Diego”<sup>101</sup>- es un mero pretexto para justificar la presencia del descubridor en España, cuando no para una implícita afirmación de la generosidad de los españoles hacia él, los únicos capaces de entender y apoyar sus planes. Al menos esa es la interpretación que del cuadro hará Ossorio y Bernard:

Aparece el gran navegante sentado sobre unas peñas y con su hijo dormido frente al ponerse del sol, por donde el soñaba encaminarse, escena tomada de la caminata que emprendió Colón cuando, habiendo sabido que Portugal quería mandar una embarcación para robarle el descubrimiento, salió de Lisboa costeando el mar y sin recursos para ir a buscar la protección que al fin halló en España<sup>102</sup>.

José Nim y Tudó expone en la Nacional de 1887 un cuadro titulado *Colón*<sup>103</sup>, que pasó completamente desapercibido.

<sup>95</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 647.

<sup>96</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 653.

<sup>97</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864, p. 54.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>100</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>102</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 423.

<sup>103</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

El declive definitivo de la pintura de historia a finales de siglo y su pérdida de sentido ideológico supone la aparición de cuadros de tipo anecdótico, en los que el asunto histórico es completamente marginal, y entre los que habría que incluir el último de los aquí considerados, *Cambio de rumbo relacionado con el descubrimiento de América*, expuesto por Eulogio Genovés en la Nacional de 1895<sup>104</sup>, y cuyo carácter de pintura de historia, en el sentido que aquí estamos utilizando, es incluso discutible.

El descubrimiento del resto de los territorios americanos y del Pacífico, desde los actuales Estados Unidos de América hasta el cabo de Hornos, no existen para la pintura de historia. En la imagen histórica que se hacen de sí mismos los españoles del XIX, el descubridor, el aventurero que se interna en territorios desconocidos en busca de nuevas tierras, no existe. Esto no deja de ser llamativo en un siglo atravesado por la pasión exploradora desde Burton a Caillié, pero que en el caso español se limita prácticamente al curioso personaje de Badía, Ali Bey.

La única excepción a esta falta de imágenes sobre el descubrimiento de las tierras americanas, y por lo tanto de una nación de descubridores, es el descubrimiento del océano Pacífico por Vasco Núñez de Balboa, que contaba a su favor con el paralelismo entre el descubrimiento de un nuevo continente/Colón, y descubrimiento de un nuevo océano/Núñez de Balboa. De hecho, había sido uno de los temas propuestos por José de Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso, aunque, curiosamente, las historias de España decimonónicas no prestan especial atención a este episodio histórico, si bien es cierto que Quintana le dedica una de sus biografías y que cuenta incluso con alguna episódica referencia en la prensa<sup>105</sup>.

El primer cuadro en representar el descubrimiento del Pacífico es *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la Nacional de de 1864<sup>106</sup> y que será adquirido por la Corona, Isabel II, al año siguiente<sup>107</sup>. En realidad más un cuadro de conquista que de descubrimiento. Representa a Núñez de Balboa, en actitud declamatoria, la espada en una mano y en la otra un pendón con la imagen de la Virgen y las armas de Castilla, tomando posesión del mar del Sur en nombre de los Reyes; rodeado de soldados, lo que reafirma ese carácter de conquista; y con la siempre necesaria presencia de los indios. En primer lugar “el famoso perro *Leoncio*, el cual, por los servicios que prestaba,

---

<sup>104</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895.

<sup>105</sup> JUAN DIANA, M., “Vasco Núñez de Balboa”, *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 324-326.

<sup>106</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>107</sup> R.O. de 14 de febrero de 1865. Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

entraba a la parte en el reparto de joyas y esclavos”<sup>108</sup>. La habitual imagen de conquista militar y cristianismo.

Alfonso Calderón lleva a la Nacional de 1866 *Revelación del mar Pacífico*<sup>109</sup>, que pasó completamente desapercibido.

A estos dos habría que añadir un cuadro de temática un tanto extraña, *El descubrimiento del Mar del Sur por Hernando de Magallanes* de Luis Ferranz<sup>110</sup>, aunque cabe la posibilidad de que se refiera en realidad al mismo tema que los dos anteriores.

### 7.1.2. LA CONQUISTA.

Salvo en los cuadros directamente relacionados con Colón a los que se acaba de hacer referencia, y que son mayoritarios, la imagen predominante es la de conquista frente a la de descubrimiento; los descubridores apenas interesarán a los pintores de historia, los aspectos bélicos y de conquista priman sobre otras posibles visiones más pacíficas. El descubrimiento de América se ve reducido a una serie de enfrentamientos bélicos en los que se puso a prueba la superioridad militar y el carácter agónico del ser español, el descubrimiento como aventura física e intelectual de exploración de nuevos territorios resulta completamente marginal. Desde esta perspectiva la imagen de la conquista no interesa tanto por la conquista en sí, como por la imagen que a través de ella se hacen de sí mismos los españoles.

Los episodios más representados, prácticamente los únicos, son los referidos a Pizarro y Hernán Cortés, la caída del imperio Azteca y el imperio Inca, pero en general desde una perspectiva más bien pesimista y nada triunfalista, como ya hemos visto anteriormente.

De los dos conquistadores es, con claridad, Hernán Cortés, “el más famoso de los conquistadores del Nuevo Mundo después de Cristóbal Colón”, en palabras de Lafuente, que ya lo había sido de historiadores y literatos, el preferido de los pintores de historia. La pintura se limita en este caso, como en otros muchos, a seguir las pautas marcadas por la historia y la literatura, que se habían ocupado por extenso de la vida del conquistador extremeño. Por lo que se refiere a la primera, todas las historias generales dedican amplio espacio a narrar su vida;

---

<sup>108</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864, p. 72.

<sup>109</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>110</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas propiedad del infante Sebastián Gabriel de Borbón*, hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes.



estaban además las obras de los historiadores de Indias, reeditados muchos de ellos en el siglo XIX -y que en el caso de Cortés contaban con dos obras básicas: *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, de Antonio de Solís; e *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo-; y algunas monografías contemporáneas, como la muy conocida *Historia de la conquista de Méjico* de Prescott. Por lo que respecta a la literatura, además de uno de los romances del duque de Rivas, habría que citar *Las mocedades de Hernán Cortés*, drama histórico de Escosura estrenado con gran éxito en 1845; una novela del mismo Escosura, *La Conjuración de Méjico*, publicada en 1850; y, especialmente interesante por el carácter proindigenista que tanto parece influir en los pintores, *Guatimocín*, publicado por Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1846.

En pintura el tema figura ya entre los propuestos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el concurso de 1808 para la prueba de pensado, "Hernán Cortés destruyendo las naves en Veracruz"<sup>111</sup>. El destructor del imperio azteca ocupará también lugar de honor en el *Parnaso de españoles célebres* con que Juan Antonio de Ribera decora uno de los techos del Palacio del Pardo.

Ya en la pintura de historia propiamente dicha, hace su primera aparición en la Exposición de la Academia de 1842 en la que figura un cuadro de Joaquín Fernández Cruzado titulado *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*. Un episodio de significado bastante ambiguo, en el que no quedan claras las simpatías del autor, y por tanto las de los espectadores, lo que explicaría la acusación de la crítica de "muchísima frialdad en general"<sup>112</sup>.

La victoria decisiva sobre las tropas aztecas en Otumba será representada por Antonio Gómez y Cros en un cuadro encargado por Isabel II en 1852, *La batalla de Otumba*<sup>113</sup>. Obra de carácter triunfalista, casi una apoteosis de Cortés, que aparece en el centro de la composición en un caballo blanco y enarbolando el estandarte azteca que le entrega un soldado, mientras a su alrededor se arremolinan los cuerpos de los guerreros vencidos.

Carlos María Esquivel recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de*

---

<sup>111</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>112</sup> PARDO CANALÍS, E., "La exposición de la Academia de San Fernando de 1842", *Revista de Ideas Estéticas*, 95, 1966, pp. 221-245.

<sup>113</sup> El precio final recibido por el pintor, tras algunas reclamaciones: por parte suya, en las que alega el tiempo empleado en su realización, fue de 100.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

*Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico*<sup>114</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado en 7.000 reales<sup>115</sup>. La escena se desarrolla en un marco arquitectónico lejanamente arqueológico, con extrañas construcciones que quieren ser aztecas; Hernán Cortés, en el centro, se enfrenta a un altanero Guatimocín con gesto generoso, la eterna caballerosidad hacia el vencido que, desde la *Rendición de Breda*, acompaña necesariamente a todo cuadro con un vencedor español.

En la Nacional de 1858 Antonio Gómez y Cros recibe una medalla de tercera clase por *Hernán Cortes entrando en el aposento de Montezuma*<sup>116</sup>, adquirido al año siguiente por el Estado<sup>117</sup>.

El mismo Gómez Cros lleva a la Nacional de 1862 *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*<sup>118</sup>.

Capítulo aparte merecen dos cuadros sobre la conquista de América, que, aunque pintados en épocas diferentes y por artistas diferentes, acabarán formando pareja. El primero, *El desembarco de los puritanos en América del Norte*, fue expuesto por Gisbert en la Nacional de 1864<sup>119</sup>; el segundo, *Hernán Cortés quemando las naves* de Francisco Sans, corresponde a un encargo de Miguel Aldana, rico indiano cubano, para hacer pareja con aquél. La finalidad de este encargo sería representar en una especie de juego de espejos la colonización española e inglesa en América. Una magnífica ocasión de contraponer dos formas de entender el mundo, y de ser en él, diferentes y antagónicas. Ambas obras acabarán finalmente colgadas en las paredes del Palacio del Senado<sup>120</sup>, lugar al que, sin duda alguna, estaban abocadas por su importancia simbólica<sup>121</sup>.

Los temas elegidos en uno y otro caso son enormemente significativos. Para la representación de la colonización inglesa, Gisbert elige el momento en que los peregrinos del Mayflower ponen pie por primera vez en tierra americana, Cape Cod noviembre de 1620; para

<sup>114</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>115</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856, depositado en Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 24 de enero de 1877.

<sup>116</sup> R. O. 18 de septiembre de 1858.

<sup>117</sup> En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 8 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde sigue actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

<sup>118</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>119</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>120</sup> *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, p. 110.

<sup>121</sup> Incluso el cuadro de Sans, y a pesar de corresponder a un encargo privado, tuvo ya desde el principio un cierto carácter oficial, siendo expuesto, inmediatamente después de ser pintado, al público en el Ministerio de Fomento en julio de 1863.

la española, la quema de las naves por Cortés con el fin de que sus soldados no piensen en retroceder. Al margen de la importancia objetiva de cada uno de estos sucesos históricos, lo que subyace aquí es una visión, plasmada en imágenes, de dos caracteres nacionales, tal como los veía el pensamiento español decimonónico. La colonización inglesa se nos aparece como el resultado de un acto normal, casi cotidiano se podría decir; la española es fruto de un arranque de valor, de una decisión trágica en que la voluntad del individuo se impone sobre las circunstancias que le rodean. Estamos ante esa visión épica, cargada de gestos dramáticos, que impregna toda la visión decimonónica española sobre el ser nacional, desde Sagunto y Numancia hasta los sucesos del 2 de mayo en Madrid.

*El desembarco de los puritanos en América del Norte* de Gisbert tuvo un éxito extraordinario: medalla de primera clase en la Nacional de 1864<sup>122</sup>, tercera medalla en Exposición Universal de París de 1867<sup>123</sup> y compra por el marqués de Salamanca, un indicio más de su carácter de símbolo liberal, en la, para la época, increíble cifra de 30.000 pts., durante mucho tiempo la mayor cotización en España de un artista vivo, pasando posteriormente, y tras diferente avatares, al Senado<sup>124</sup>. La crítica se mostró también enormemente elogiosa:

Henos frente al gran cuadro de la exposición; de la mejor obra que, a nuestro juicio, ha producido el arte español en estos últimos tiempos; del Desembarco de los Puritanos en la América del Norte, última composición del señor Gisbert (...) Dejamos apuntado en el artículo anterior, y lo repetimos ahora, que este lienzo vale por sí solo toda una exposición<sup>125</sup>.

El hecho de que fuese Gisbert, pintor progresista por excelencia, el encargado de pintar el cuadro de los puritanos plantea la duda de una posible interpretación directamente política del cuadro. En un doble sentido: los puritanos representaban la huida de un poder despótico y absolutista buscando la libertad lejos de su patria -hay una obvia identificación puritanos/progresistas<sup>126</sup> en la que aquellos se convertían en un símbolo de la larga lucha por la libertad- y ésta es, por ejemplo, la interpretación que del cuadro hará Pi y Margall:

<sup>122</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>123</sup> GALLEGO, J., "1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París" *Revista de Ideas Estéticas*, 88, 1964, pp. 297-312.

<sup>124</sup> A la muerte del marqués de Salamanca había sido adquirido por Miguel de Aldana, ya en 1907 sería adquirido por el Senado en 3.612 pts. con 50 céntimos.

<sup>125</sup> ALARCÓN, P.A.de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 10.

<sup>126</sup> Años más tarde un crítico se referirá irónicamente al cuadro como el Desembarco de los Montero Ríos -el político progresista protector y amigo de Gisbert que, siendo Ministro de Fomento, encargó a éste el cuadro de *El fusilamiento de Torrijos*-: "¡Ah! Si hubiera estado en Madrid el pintor de "Los Comuneros", el autor del Desembarco de los Montero Ríos, digo de los Puritanos, el inmortal ejecutante de Torrijos, el pintor del partido progresista, el artista más famoso de aquellos felices tiempos de la libertad" (SARTO, A. del, "Sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 20 de mayo de 1890).

Esos humildes puritanos que oraban al pisar las playas de América eran los antecesores de hombres que, después de haber fundado la más libre de las repúblicas, poseídos los unos de inmenso amor, y los otros de inmensa cólera están hoy decidiendo en cien campos de batalla una de las más transcendentales cuestiones de los tiempos modernos<sup>127</sup>.

Pero también podía verse como una crítica implícita a la época imperial española, basada en la conquista militar de la tierra. Cortés aparece como un guerrero, frente a la ocupación pacífica de los anglosajones. La iconografía es a este último respecto enormemente significativa. En el cuadro de Gisbert un grupo compacto y homogéneo de piadosos burgueses da gracias a Dios nada más pisar tierra:

Los emigrados acaban de tomar tierra, uno de sus ministros, con la Biblia en la mano, levanta los ojos y los brazos al cielo, alrededor los puritanos postrados se agrupan en diversas actitudes; la playa es desnuda y peñascosa, el mar sombrío; y el *Mayflower* en el fondo, despliega sus banderas sobre un cielo triste (...).

Todas las edades de la vida están representadas en aquel grupo humano, que, como las tribus antiguas, llevando consigo sus dioses y sus bienes, busca lugar tranquilo donde plantar sus tiendas, desde la niña en mantillas, que duerme inocente de cuanto pasa, el más feliz de todos, puesto que no ha conocido su patria natural y no habrá de sentir su falta y llorarla alguna vez, hasta el anciano que se humilla y besa con ardor la tierra a la que le trae la Providencia (...).

Ni uno solo de ellos vuelve la vista hacia el mar y el barco que los ha traído; han roto sus lazos con el viejo continente; patria la llevan consigo, pasado no le reconocen, historia no la tienen, su historia comienza en aquellos instantes; van a crear una nación<sup>128</sup>.

Dos cosas llaman la atención en esta descripción: a diferencia de la práctica totalidad de los cuadros sobre la conquista española, no hay nativos, la colonización inglesa parece realizarse sobre un territorio vacío, sin el carácter militar que tuvo la española; y, también a diferencia de los cuadros sobre la colonización española, el carácter fundacional de aquella, vista, en la imagen española, ya desde los primeros momentos como la fundación de una nueva nación, mientras que en la española es siempre evidente que se trata de una expansión de la nación española.

Por lo demás, el cuadro, pintado en el característico estilo de Gisbert, aparece impregnado una densa atmósfera de piedad religiosa, muy apropiada al tema, acrecentada por el patetismo del personaje central, con las manos hacia lo alto dando gracias a Dios, y los tonos oscuros.

La composición de Francisco Sans, *Hernán Cortés quemando las naves*, es casi la antítesis de la de Gisbert. En el centro del cuadro la figura de Cortés, a caballo, se dirige a sus atribulados compañeros -Diego Ordaz, sentado sobre una cureña, pensativo, con un codo en la

<sup>127</sup> PI Y MARGALL, F., "Estado del arte en España: Recuerdo de la última exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 2, 1865, p. 4.

<sup>128</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 30 de diciembre de 1864.

rodilla y la cabeza en la mano, a su lado, y apoyando la mano izquierda en su hombro, Sandoval...-, exhortándolos al camino de la victoria; a la izquierda del cuadro, formando un pequeño grupo que hace contrapeso al de Diego Ordaz y Sandoval, los indios. Pero lo interesante no es la composición sino la iconografía. Cortés es representado como un guerrero renacentista, como un caballero; frente a los burgueses del cuadro de Gisbert el conquistador castellano, una vez más la imagen de la España belicosa y caballeresca como elemento de identificación histórica. También a diferencia de los peregrinos, Cortés y los suyos no llegan a un territorio vacío, desembarcan en una tierra poblada que sólo será suya gracias a las armas; no colonizan, conquistan

El tema de la quema de las naves fue considerado como digno de un cuadro de historia por toda la crítica; sin excepción, de hecho, ya Federico de Madrazo había pensado en él para la decoración del Palacio del Congreso, lo que nos indicaría hasta qué punto la actitud de Cortés era considerada como emblemática de una forma de ser español: la capacidad de crecerse en la derrota<sup>129</sup>. Pi y Margall considera que el argumento del cuadro es "sin duda grande y digno del artista"<sup>130</sup>, aunque se muestra menos entusiasmado con su ejecución:

No ha sabido elevarse aún don Francisco Sans a las regiones del idealismo, que no está, como vulgarmente se cree, reñido con la realidad de la historia<sup>131</sup>.

El cuadro fue reproducido al año siguiente en grabado por *El Museo Universal*<sup>132</sup>, que dice ofrecérselo a sus lectores para que puedan comprobar que

la más alta misión del arte es conmemorar dignamente las gloriosas páginas de la historia patria<sup>133</sup>.

La Nacional de 1866 fue pródiga en cuadros sobre Hernán Cortés. Luis López Piquer expuso *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma*<sup>134</sup>, acogido desigualmente por la crítica. Así, mientras que para Tubino:

---

129 "hombre entusiasta por su patria [se refiere a Sans] se circunscribe casi siempre a reproducir en el lienzo las glorias y los desastres de nuestra nación, tan imponente en sus días de prosperidad como en sus días de desgracia" (PI Y MARGALL, F., "Hernán Cortés en Méjico: Cuadro de D. Francisco Sanz", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 17, 1863, p. 11).

130 *Ibidem.*, p.11.

131 *Ibidem.*, p.11.

132 *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 388.

133 *Ibidem.*

134 *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

la trivialidad del asunto se alcanza a los menos avisados (...) ni hay verdad en los tipos, ni los personajes de la escena han sido pintados con arreglo a lo que acerca de cada uno de ellos nos han dicho de consumo la tradición y la historia<sup>135</sup>;

para el crítico del *El Museo Universal*, el cuadro resulta

Grandioso en el asunto, el pintor ha sabido acertadamente escogerlo, en ese inmenso campo de glorias nacionales, donde pueden cosechar motivos para sus obras todos los pintores de los presentes y venideros siglos<sup>136</sup>.

Eusebio Valleperas obtuvo consideración de medalla de tercera clase con *Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés*<sup>137</sup>, inspirado en la *Historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo<sup>138</sup>.

Francisco de Paula van Halen se inspira en la *Conquista de la Nueva España* de Solís para su *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez*<sup>139</sup>.

Eduardo Jimeno y Canencia presenta a la Nacional de 1871 el boceto de *Episodio de la conquista de México*<sup>140</sup>, que representa a Cortés impidiendo un sacrificio humano, mientras, al fondo, otros soldados entronizan una virgen sobre las ruinas de un templo pagano. Una vez más la imagen de la conquista como una empresa de cristianización, a la que, en este caso, se une, de forma explícita, la reivindicación de la labor española en América, una empresa civilizadora que termina con la barbarie de los sacrificios humanos a la vez que entroniza la fe verdadera. Y es que, como pone de manifiesto Ossorio y Bernard en su crítica,

El pensamiento es esencialmente nacional. Jimeno había oído muchas veces con impaciencia poner en duda y en tela de juicio la bondad del descubrimiento del Nuevo Mundo para los americanos, y se propuso contrarrestar esta idea<sup>141</sup>.

Manuel Ramírez Ibáñez expone en la Nacional de 1887 *De la Conquista de Méjico; Otumba*<sup>142</sup>, que nada añade a la imaginería de un hecho ya varias veces representado en la pintura de historia. Un Cortés victorioso eleva el estandarte que le tiende un soldado sobre los despojos del ejército azteca, cuyas insignias y guerreros yacen por tierra en caótica mezcolanza:

<sup>135</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 155.

<sup>136</sup> DIOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 1867, p. 42.

<sup>137</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>138</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>141</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 26 de noviembre de 1871.

<sup>142</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

representa a Hernán Cortés en el campo de batalla, rodeado de restos del fausto imperial de Montezuma, a quien acaba de vencer<sup>143</sup>.

Aunque finalmente adquirido por el Estado<sup>144</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>145</sup>, las críticas fueron bastante adversas:

¿Es el aspecto de la batalla, o una alegoría del triunfo que alcanzó en ella el heroico caudillo, lo que el pintor se ha propuesto expresar? Cualquiera que fuese el intento, le ha resultado lo último<sup>146</sup>.

A medida que avanza el siglo los aspectos victoriosos parecen dejar paso a una visión más pesimista, en la que los aspectos dramáticos desplazan a los victoriosos. Buen ejemplo de esta nueva tendencia, más crítica e introspectiva, es *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico* llevada por Manuel Ramírez Ibáñez a la Nacional de 1890<sup>147</sup>.

El ciclo sobre Cortés se cierra con *Hernán Cortés ante Carlos V* de José Uría y Uría, expuesto también en la Nacional de 1890, que se inspira en la *Conquista de Méjico* de Prescott<sup>148</sup>, mal acogido por la crítica:

Supónganse mis lectores, un lienzo grande, muy grande; figúrense, pintados en este lienzo, bajo un dosel un caballero que quiere ser Carlos I y su señora, ante los que se arrodilla otro caballero que asegura el pintor ser Hernán Cortés; agrupe a derecha e izquierda del dosel damas exhuberantes y nobles anémicos; coloque por último a la extrema izquierda la colección más abigarrada y cómica de indios de guardarropía que pueda concebir su imaginación; ponga el todo sobre un bien pintado piso de madera y tendrá cabal idea del cuadro del Sr. Uría<sup>149</sup>.

Aunque con una importancia mucho menor que la de Méjico por Hernán Cortés, la conquista del imperio Inca por Pizarro es el otro gran tema de la presencia española en América. Todavía más que en el caso de Cortés, hay una manifiesta predilección por los aspectos más negativos de la conquista: enfrentamientos entre los españoles, muerte...

Pizarro había figurado ya, junto a Cortés, en el *Parnaso de españoles célebres* de Juan Antonio de Ribera; después hay que esperar hasta la época de la Restauración para encontrarnos con el primer cuadro sobre el conquistador extremeño, concretamente sobre su muerte, *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú* con el que Manuel Ramírez Ibáñez obtiene medalla de tercera clase en la Nacional de 1878<sup>150</sup>, además de su compra por el Estado<sup>151</sup> y envió a la

<sup>143</sup> BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 26 de mayo de 1887.

<sup>144</sup> En 2.000 pts., R.O. de 9 de noviembre de 1888. Depositado en e. Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

<sup>145</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.505.

<sup>146</sup> BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

<sup>147</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado

<sup>148</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>149</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 4 de junio de 1890.

<sup>150</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

Exposición Universal de París de éste mismo año. Representa a Pizarro en el suelo, moribundo, intentando dibujar una cruz con su propia sangre, uno de esos gestos heroicos tan caros al imaginario nacional español; a la derecha del cuadro, sus asesinos, algunos todavía con las espadas desenvainadas, contemplan la escena.

Ángel Lizcano lleva a la Nacional de 1881 *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro*<sup>152</sup>; representa a Pizarro, que permanece de pie frente a una gran chimenea, mostrando, en un simbolismo bastante infantil, al emperador, sentado, una serie de objetos peruanos como representación de sus conquistas. La recepción de este cuadro es bastante extraña, con respecto a lo que suele ser habitual en la pintura de historia, ya que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado -lo que significa un evidente fracaso-, será reproducido en grabado por algunas de las más importantes revistas ilustradas del XIX: *La Ilustración Española y Americana*, en 1881<sup>153</sup> y 1887<sup>154</sup>, *Ilustración Artística*<sup>155</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>156</sup> -lo que supone un obvio éxito con respecto a la creación de una imagen "verdadera" del hecho histórico, objetivo fundamental de toda pintura de historia-.

Las relaciones entre el emperador y Pizarro son también el tema de un cuadro llevado por Vicente Campesino Mingo a la Nacional de 1890, *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro*<sup>157</sup>.

En la Nacional de 1887 figura un cuadro de Trinidad Solano, referido a la conquista de Perú pero no a Pizarro, *Atabalipa meditabundo*<sup>158</sup>, que pasó completamente desapercibido para críticos y jurado.

El asesinato de Pizarro será retomado, con menor éxito que el primero sobre el mismo tema de Manuel Ramírez, por José Laguna Pérez en *Pizarro muerto por sus compañeros*, un cuadro más aparatoso y movido que aquél, expuesto en la Nacional de 1887<sup>159</sup>.

---

151 En 1.750 pts., R.O. de 5 de mayo de 1879. Depositado en el Senado por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid, depósito del Museo del Prado.

152 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881. El *Catálogo* no precisa el autor de la obra.

153 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105.

154 *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40.

155 *Ilustración Artística*, 1885, p. 353.

156 *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52.

157 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

158 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

159 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.



Fuera de estos grandes ciclos sobre la conquista de Méjico y Perú el resto de la conquista de los territorios americanos estará presente en un solo cuadro, referido a la conquista de Uruguay, *De la conquista de Uruguay. Muerte de Tabaré*, llevado, sin ningún éxito, por Ramírez Ibáñez a la Exposición Internacional de 1892<sup>160</sup>.

#### 7.1.4. OTRAS IMÁGENES DE LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN AMÉRICA.

Descubrimiento y conquista configuran la imagen predominante de la presencia española en América, lo que supone una serie de ausencias significativas: todo el proceso colonizador del siglo XVIII, el momento clave de la "hispanización" efectiva de los territorios americanos; y, sobre todo, los violentos enfrentamientos entre criollos y peninsulares durante las guerras de Independencia, quedan fuera de la imagen colectiva que de sí misma y de su pasado se hace la nación española. Sencillamente nunca existieron.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, parece una consecuencia del desprestigio global de este siglo, que arrastra todo lo relacionado con él, un siglo no nacional y, por lo tanto, inhabilitado para la construcción de una identidad nacional.

El caso de la independencia americana es mucho más complejo, pero en esencia habría que verlo como la ocultación, el rechazo de algo que en el fondo era visto como una fractura de la nación española. Sólo dos cuadros de historia de todos los aquí analizados se refieren, aunque sea de forma anecdótica y a disturbios de la época en Cuba, con lo que esto supone de crónica periodística, a las luchas por la independencia en América. Se trata de *Familia insurrecta conducida ante el coronel López Cámara, en la isla de Cuba* y *Los voluntarios del segundo batallón de Barcelona, dando sepultura a sus compañeros coléricos en las inmediaciones de un campamento en Cuba*, cuadros ambos de Alfonso Calderón, expuestos los dos con la misma falta de éxito en la Nacional de 1876<sup>161</sup>.

Por lo que se refiere a otros asuntos relacionados con la presencia española en América, los más destacables son los que hacen referencia a la política de intervención exterior llevada a cabo durante el segundo periodo moderado, con expediciones militares a Méjico, África, Pacífico e Indochina, que reavivarán este sentimiento de nación imperial, que la nueva política

---

<sup>160</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>161</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

intervencionista no hacía sino legitimar. Aunque la imagen de esta política expansionista tiende a centrarse, como ya veremos, en África, algunos cuadros representan esos otros episodios que parecían sentar las bases de una nación capaz de retomar su antiguo destino histórico<sup>162</sup>.

La Guerra del Pacífico (1866-1868), desarrollada en una antigua zona de hegemonía española, atrajo, a pesar de su escasa importancia histórica real, la atención de la pintura de historia. Un hecho lejano, y sin ninguna repercusión real en la vida española, va a figurar en cuatro cuadros de historia, los primeros de ellos realizados cuando todavía se estaban desarrollando las operaciones, y por lo tanto con un claro matiz propagandístico; los otros dos ya en la Restauración y con un carácter más de asunción histórica de los hechos.

Ya en la Nacional de 1866 figuran dos cuadros sobre el bombardeo por la flota española del puerto de El Callao<sup>163</sup>, tan cercanos a los hechos -el bombardeo había tenido lugar en mayo de ese mismo año- que más parecen crónica periodística que pintura de historia.

Más lejanos en el tiempo son: *Campaña del Pacífico. “Blanca” y “Numancia” en Chiloe*, llevada por Isidro Posadillo a la Nacional de 1881<sup>164</sup>, prácticamente una marina de tema histórico; *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico* de Ángel María Cortellini y Sánchez, expuesto en la Nacional de 1887<sup>165</sup>; y *La “Navas de Tolosa” corriendo el huracán del 26 de octubre de 1882, en su viaje de misión amistosa a los puertos del Pacífico* del mismo Cortellini, expuesto igualmente en la Nacional de 1887<sup>166</sup>.

Por lo que respecta a la fracasada intervención en Méjico de la mano de Prim, el héroe de la Guerra de África, un solo cuadro recoge este suceso histórico: *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)*, expuesto por Juan Font en la Nacional de 1864<sup>167</sup>, reflejo de la menor unanimidad con que, con la excepción de Cataluña, esta intervención fue acogida por la opinión pública.

<sup>162</sup> Tanto la campaña del Pacífico como la de las tropas de Prim en África, desataron un auténtico fervor patriótico, proliferando los artículos y grabados sobre los diferentes episodios bélicos en periódicos y revistas.

<sup>163</sup> *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals y *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Leonardo Santiago (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

<sup>164</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>165</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

## 7. 2. LA HEGEMONÍA ESPAÑOLA EN EUROPA.

La imagen construida por la pintura de historia de las relaciones españolas con Europa se circunscribe prácticamente a los siglos XV, XVI y XVII, con un tono predominantemente bélico y en las que casi siempre lo que se muestra es el dominio militar y político de los españoles sobre las demás naciones europeas, un pueblo belicoso y hegemónico. Este dominio poseía un importante valor legitimador ya que avalaba el derecho de España a ocupar un lugar de honor entre las grandes naciones europeas. Dos van a ser los episodios preferidos a la hora de mostrar esta hegemonía: las campañas del Gran Capitán en Italia y el enfrentamiento de Carlos I y Francisco I, también por la hegemonía italiana. Otros episodios bélicos, como los desarrollados en los Países Bajos o los reiterados enfrentamientos con Inglaterra, tendrán un lugar bastante más marginal

El dominio español, mejor, desde la estricta objetividad histórica habría que decir de la monarquía española, sobre parte de la península italiana es uno de los hechos de esa tradición imperial que más pronto va a ser reivindicado por la pintura de historia como uno de esos momentos dignos de figurar en una iconografía nacional. Algo que contrasta con el coetáneo dominio de los Países Bajos, con la misma importancia histórica al menos, pero que apenas logrará atraer a los pintores de historia.

El tema había ya aparecido en el siglo XVIII, vinculado posiblemente a las relaciones de los sucesivos monarcas borbónicos con el reino italiano de las Dos Sicilias, relaciones de parentesco cuando no de previa ocupación del trono italiano, caso de Carlos III. Pero sobre todo a la figura del Gran Capitán, elevado a símbolo de todas las virtudes españolas: caballerosidad, valor, gallardía...

El siglo XIX mantiene esta preeminencia del Gran Capitán como símbolo de la hegemonía española sobre Italia, cuya figura se convierte en una de las favoritas de la historiografía decimonónica, siendo frecuentes los artículos sobre su vida en revistas de la época -*Semanario Pintoresco Español*<sup>168</sup>, *El Museo Universal*<sup>169</sup>, *La América...*<sup>170</sup>-, figurando también en alguna obra de teatro -*El Gran Capitán* de Gil y Zárate, estrenada en 1843-

---

<sup>168</sup> "Gonzalo Fernández de Córdoba", *Semanario Pintoresco Español*, 5, 1836.

<sup>169</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M., "La batalla de Cerñola. Descrita como no se halla en ninguna historia ni crónica impresa ni manuscrita", *El Museo Universal*, XIII, 1869, pp. 363-366 y 370-371.

<sup>170</sup> CASTRO, A. de, "Gonzalo Fernández de Córdoba", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 13, 1861, p. 6.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone como tema para las pruebas de pensado del año 1808 “Gonzalo de Córdoba”<sup>171</sup>, obteniendo medalla de oro Joaquín Manuel Fernández Cruzado con *El Gran Capitán en Italia*<sup>172</sup>, que inaugura la presencia de este personaje en los cuadros de historia del XIX.

Juan Antonio de Ribera incluye en el *Parnaso de españoles célebres* a Gonzalo Fernández de Córdoba entre las cuatro figuras que rodean la alegoría de España.

Hacia 1835 pinta Federico de Madrazo *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*<sup>173</sup>, expuesto en la Academia en 1835 y posteriormente en París, en 1838, donde obtuvo medalla de oro. La idea central del cuadro parece ser la de la caballería del caudillo militar, trasunto de la española. Todo ello en una composición en la que, una vez más cuando de mostrar la caballería española se trata, la herencia velazqueña de *La rendición de Breda* es más que obvia, de forma evidente en el bosque de lanzas que se dibuja tras el Gran Capitán, pero también en el aire general del conjunto del cuadro.

José Casado del Alisal, que había triunfado en la Nacional anterior con *La rendición de Bailén*, repite éxito en la de 1866 con *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*<sup>174</sup>, sacado “de las crónicas y de la historia”<sup>175</sup>. Cuadro también más sobre la caballería española que sobre la hegemonía española en Italia, que en este caso podemos considerar como un asunto menor. Viene a ser como una recopilación del arquetipo humano de la hidalguía y caballería españolas, que se había ido forjando desde la ya lejana *Rendición de Breda*. Representa el momento en el que Gonzalo Fernández de Córdoba, recorriendo el campo de batalla al alba del día siguiente al combate, encuentra entre los cadáveres el de su antiguo amigo y aliado, el caudillo francés Luis de Armagnac, duque de Nemours, conde de Guisa y virrey de Nápoles. Lo mismo que Spínola en la obra velazqueña, el vencedor del cuadro de Casado del Alisal muestra su nobleza de espíritu en el respeto con que contempla el cadáver del duque de Nemours.

El tratamiento pictórico es de una gran sobriedad ya que, sorprendentemente, tras la complejidad compositiva de *La rendición de Bailén*, Casado retorna al purismo

<sup>171</sup> *Distribución...1808*, Madrid, 1832.

<sup>172</sup> Actualmente en el Museo de Cádiz.

<sup>173</sup> Actualmente en el Museo de Cádiz.

<sup>174</sup> Consideración de medalla de primera clase (R.O. de 15 de febrero de 1867), compra en 1869 por el Estado (en 1.600 escudos, R.O. de 24 de julio de 1869) y envío a la Exposición Universal de París de ese mismo año.

<sup>175</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

tardorromántico de su obra anterior<sup>176</sup>, con una escena reducida, tal como explicita el título, a sus personajes esenciales, los dos caudillos: a la derecha, de pie, apoyado en su caballo y cubierto de brillante armadura, el Gran Capitán; a la izquierda, tendido en horizontal sobre su caballo muerto, y apenas cubierta su desnudez por un paño rojo, el duque de Nemours. Todo envuelto en un juego de contraposiciones que produce una gran intensidad dramática, muy acorde con el aire de tragedia griega, de representación de valores puros y antiguos -la amistad, la fidelidad (el joven paje que ha llorado toda la noche el cadáver del duque), la caballerosidad...-, que impregna todo el cuadro. El resto de los personajes apenas se dibujan en la atmósfera turbia del amanecer, como las figuras del coro de la tragedia. El aire de tragedia clásica de la escena se ve acentuado por el cadáver desnudo del primer plano, que, a más abundamiento clasicista, es un recuerdo claro del de Héctor en el cuadro de David *El dolor de Andrómeda ante el cuerpo de Héctor*<sup>177</sup>.

A pesar del éxito, algunos críticos se ensañaron con el cuadro, especialmente Cruzada Villaamil, para quien:

El Sr. Casado del Alisal, es el expositor que más brilla por su decadencia. Parece increíble tanto retroceso, parece increíble que haya pintado el cuadro de *Los dos caudillos* (...). Aquel Gran Capitán no tiene de tal más que lo grande y desproporcionado, y aquella figura tan enorme no pudo sentir los nobles sentimientos del vencedor honrando el cadáver del vencido. Los caballeros que acompañan al vencedor de Ceriñola, son tipos innobles, con expresión altamente ridícula<sup>178</sup>.

Ensañamiento en el que debe verse sobre todo la animosidad de un crítico liberal -en esta misma reseña de la Exposición de 1866 hace un auténtico panegírico de Gisbert- hacia Casado del Alisal, que pasaba por ser el pintor de los moderados. Es significativo, en todo caso, que se acuse justamente al cuadro de no plasmar la nobleza del vencedor, sintomático de hasta que punto estaba admitido que éste debía ser el argumento central del cuadro.

La mejor prueba del carácter ideológico-político de la crítica de Villaamil nos la da un artículo de Domenech aparecido en *La Esperanza* donde se compara, explícitamente, el cuadro de Casado con *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert, también presente en esta misma Nacional; comparación de la que, obviamente, dada la orientación moderada del periódico, sale malparado el cuadro del segundo:

---

<sup>176</sup> La composición parece de hecho retrotraerse, en su esquema esencial, a *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours después de la batalla de Ceriñola*, pintado por Federico de Madrazo, maestro de Casado, hacia 1835, aunque en éste el cadáver del duque de Nemours aparece cubierto con una pesada armadura.

<sup>177</sup> Pintado por David en 1783 se encuentra actualmente en la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París.

<sup>178</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, pp. 7-8.

Bajo el punto de vista estético, se nos figura que anduvo más acertado el Sr. Casado del Alisal [acaba de hacer una crítica furibunda del cuadro de Gisbert, centrada, básicamente, en la escasa importancia histórica del asunto] en su cuadro *Los dos caudillos*, tomado de la batalla de Ceriñola; porque, si bien se examina, nos recuerda lo que podemos llamar un gran drama gloriosísimo para España, que activó el Gran Capitán en Calabria y concluyó Francisco I en la torre de los Lujanes<sup>179</sup>.

Nótese de paso la importancia histórica otorgada a la figura del Gran Capitán, iniciador de un ciclo de hegemonía española en Italia, que culminaría con la derrota y prisión del rey de los franceses en Pavía.

Más llamativa resulta la crítica de Tubino, en desacuerdo con el asunto, no con su ejecución:

La idea vale poco, es un asunto de interés secundario<sup>180</sup>.

El mismo Casado del Alisal vuelve sobre el tema años más tarde y expone en la Nacional de 1890 *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*<sup>181</sup>, que representa al Gran Capitán posando para el pintor en la sala de un suntuoso palacio italiano. Cuadro que, a pesar de incluirse dentro de esa pintura de historia de tipo anecdótico que tanto proliferó a finales de siglo y de no recibir ningún premio, gozó de cierta relevancia. *La Ilustración Española y Americana* lo reprodujo en grabado dos años más tarde<sup>182</sup>, acompañado de un elogioso comentario, tanto sobre su ejecución como sobre la importancia del tema:

este cuadro de Casado, además de joya artística, es una brillante página de la historia patria<sup>183</sup>.

Se supone que la brillante página es la hegemonía de los españoles en Italia.

Manuel Crespo y Villanueva se inspira en la *Quincuagésima Biografía del Gran Capitán* de Gonzalo de Oviedo para su *Muerte del Gran Capitán*, expuesto en la Nacional de 1884<sup>184</sup>, que representa al Gran Capitán, con el hábito de Santiago, tendido en el suelo, moribundo. Uno de los múltiples cuadros necrófilos de la pintura de historia española, y, por lo tanto, sin demasiado interés, a no ser para comprobar la influencia ejercida por Rosales en la pintura decimonónica española, y más concretamente, por lo que se refiere a este cuadro, de *El testamento de Isabel la Católica*. Influencia tan manifiesta que, palabras del crítico de *La Iberia*, no se puede

<sup>179</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

<sup>180</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", art. cit., p. 163.

<sup>181</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>182</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

<sup>183</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 95.

<sup>184</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

decir que sea copia, pero lo cierto es que parece que se está viendo el cuadro de Rosales (...) según dibujo y disposición de las figuras<sup>185</sup>.

Ricardo Navarrete recibe medalla de segunda clase<sup>186</sup> en la Nacional de 1871 con un cuadro de carácter anecdótico sobre la presencia española en la política internacional, se trata de *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia*. Asunto considerado no tan banal por el jurado, que, además de la medalla, propuso su compra por el Estado -compra que no llegó a materializarse al llegar el autor a un acuerdo para que en su lugar fuese adquirido otro de sus cuadros, *El Dux Francesco Foscará*, expuesto en Viena ese mismo año-. Y es que en opinión de uno de los miembros del jurado, Ponzano, representaba un "asunto español y hermoso"<sup>187</sup>. Apreciación sobre la españolidad del asunto sobre la que hay una rara, por lo aparentemente anecdótico del tema:

Su asunto no puede ser más sencillo. El marqués de Bedmar, embajador de España en Venecia a principios del siglo XVII, se presenta ante el Senado de aquella república a pedir explicación de los atropellos de que había sido víctima<sup>188</sup>.

coincidencia entre la crítica. Así para Cañete el cuadro le recuerda

aquellos tiempos ominosos en que aún era el nombre español respetado y temido en toda la redondez de la tierra, y en que los hijos de esta patria, hoy tan degradada y abatida, sobresalían donde quiera por su noble y varonil carácter<sup>189</sup>;

mientras que para Ossorio y Bernard:

no le faltarán [al autor] los aplausos del público, que se agrupa todos los días ante su obra, atraído por la grandeza de un asunto histórico tan eminentemente nacional<sup>190</sup>.

En sólo una ocasión aparecen en la pintura de historia referencias al inicio de la presencia española en Nápoles, más concretamente a la conquista de la ciudad por los aragoneses, un hecho histórico que no contaba con ningún antecedente pictórico y que tampoco volverá a aparecer posteriormente. Se trata de *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón*, expuesto por Francisco Galofre en la Nacional de 1876<sup>191</sup>, un boceto del cuadro que el autor

---

<sup>185</sup> *La Iberia*, 7 de junio de 1884.

<sup>186</sup> Con una sola abstención, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>187</sup> PONZANO, P., "Anotaciones sobre la Exposición de 1871" Archivo de la Academia de San Fernando. Legajos de Ponzano. Publicados por PARDO CANALÍS, I., "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871" *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.

<sup>188</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 6 de noviembre de 1871.

<sup>189</sup> CAÑETE, M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española e Iberoamericana*, I, 1871, p. 614.

<sup>190</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 22 de noviembre de 1871.

<sup>191</sup> *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

había pintado en Turín para el rey Carlos Alberto<sup>192</sup>, lo que le hace especialmente interesante desde la perspectiva de una identidad nacional italiana, y que, por lo que se refiere al caso español, aparece como una obra un tanto precoz que anuncia la posterior inclusión de la herencia aragonesa en el legado nacional español.

Más extraño, por lo problemático que resultaba la inclusión del hecho histórico representado en una tradición nacional, es el caso de *El saqueo de Roma* con el que Francisco Javier Américo y Aparici obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1887<sup>193</sup>. El saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V en 1527, si, por una parte, era una muestra más de la hegemonía de las armas españolas en Europa, por otra, suponía un ataque a uno de los pilares básicos de la identidad nacional española: la idea de una nación católica y defensora de la fe. Américo se centra, además, en los aspectos más sacrílegos del célebre Saco de Roma: en el interior de una iglesia, la soldadesca imperial, ebria de vino y de victoria, se entrega a una frenética orgía, escaparate de todas las formas de blasfemia posibles: vino en los vasos sagrados, violaciones en el altar, asesinatos en el interior del templo....

El cuadro de Américo podía verse como la exaltación del triunfo de la libertad sin límites, del triunfo romántico del espíritu transgresor frente al adocenamiento de una sociedad pacata y pequeño-burguesa. No es casual que Blanco Asenjo saque a colación el nombre de Byron al comentar la presencia del cuadro en la Exposición:

El pintor parece que se ha inspirado en la brillante descripción que en uno de sus mejores poemas hace lord Byron de uno de los más terribles sitios de la ciudad santa y de los crímenes y excesos cometidos por la soldadesca brutal y desenfadada en un convento de vírgenes consagradas a la vida pura y contemplativa<sup>194</sup>.

Exaltación de la libertad transgresora, blasfemia..., una mezcla demasiado explosiva para ser asumida como parte de la tradición nacional por una identidad nacional tan rabiosamente católica como la española.

Américo trató de evitar el posible rechazo que el cuadro podría producir, incluyendo en el *Catálogo* de la Exposición varios textos sobre el dramático episodio histórico en los que, si bien no se ahorraban detalles sobre el salvajismo y barbarie de los soldados de los tercios, a los que se compara, desfavorablemente, con los asaltos llevados a cabo por godos y vándalos, se

<sup>192</sup> Galofre había incluido años antes una reproducción del boceto del cuadro en su libro *El artista en Italia, y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes*, publicado en Madrid en 1851.

<sup>193</sup> Medalla de primera clase (R.O. de 22 de junio de 1887), compra por el Estado para el Museo Nacional de Pintura y Escultura (en 8.000 pts., R.O. de 19 de enero de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 104-105).

<sup>194</sup> BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.



resalta el hecho de que los desmanes habrían sido obra exclusiva de los soldados alemanes enrolados en las tropas españolas: la conquista de Roma era un ejemplo del valor español, el posterior saqueo de la barbarie luterana.

El primer texto, extraído de la *Historia de España* de Rosew Saint Hilaire, libro XXI, en un párrafo del que el cuadro de Américo parece una mera ilustración, habla de:

Soldados ebrios de vino y de lujuria, cubierta la cabeza con una mitra y el cuerpo con ropas sacerdotales, amontonando el botín de los templos, haciendo de sus altares una mesa para sus orgías, un lecho para sus liviandades, un pesebre para sus caballos (...). Estas sangrientas saturnales, estas sacrílegas farsas, estas parodias burlescas eran ejecutadas por los luteranos de Frandberg<sup>195</sup>.

el segundo, extraído de la *Historia de Felipe II* de Tomero, repite prácticamente el mismo argumento:

Los alemanes buscaban las alhajas y se adornaban groseramente con capas pluviales y casullas..., buscaban las comunidades religiosas y daban muerte a los que defendían sus casas o el honor de sus esposas e hijas<sup>196</sup>.

En el mismo sentido irán las matizaciones de la crítica:

Aquellos soldados ebrios, alemanes que no españoles, tocados unos con la mitra, armados otros con el báculo, manejando estos el incensarios, sacudiendo las varas del palio aquéllos, desaforados, encendidos de codicia y hartos de cerveza y de sangre todos, son, en efecto, los lansquenets del Condestable<sup>197</sup>.

Ha habido y hay quien, a falta de otros defectos sustanciales, atribuye el de impiedad a esa hermosísima escena del *Saco de Roma*. Tranquiliémos, en cuanto nos sea dable, a las almas sencillas. Aquellos endiablados profanadores no son españoles, sino bergoñones y flamencos; no son católicos, sino luteranos de la peor especie posible, destinados *ab initio* a arder en el infierno (...). Sálvense las tradiciones y sépase que el Emperador, si bien mandó prender al Papa, mandó asimismo que por su libertad se hiciesen en las iglesias de España las más solemnes rogativas<sup>198</sup>.

A pesar de las matizaciones introducidas por el *Catálogo* y la crítica, el asunto resultaba excesivamente atrevido, pues, como argumentó Fernanflore, en un extenso artículo que intenta justificar la actuación de los soldados españoles en Roma, la distinción entre españoles y alemanes no estaba tan clara como los textos parecían sugerir; éstos eran, además, tergiversados por Américo al no citarlos completos; y el hecho histórico no dejaba de ser uno de los episodios internacionales más oscuros de aquellos en que se había visto involucrada la nación española. El cuadro resultaba, según Fernanflore, por cualquier lado que se le mirase,

<sup>195</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887, p. 17.

<sup>196</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887, p. 17.

<sup>197</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 21 de mayo de 1887.

<sup>198</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 2 de junio de 1887.

un tremendo ataque contra el catolicismo proverbial de nuestros monarcas y nuestros soldados<sup>199</sup>.

El tema resultaba de hecho tan atrevido que, a pesar de la primera medalla obtenida, no volverá a repetirse en la pintura de historia oficial. Interesante, en todo caso, por lo que supone, en ese momento, de triunfo de una de las corrientes más liberales de la pintura de historia en un certamen oficial, y cuyo "liberalismo" parece reflejarse incluso en su plasmación pictórica, concebida como el final de una ópera de Verdi, tal como lo percibieron sus contemporáneos:

Es un cuadro que parece evocado de algún poema romántico o por algún final de ópera<sup>200</sup>.

La batalla de Pavía y posterior prisión de Francisco I en Madrid reunía una serie de requisitos que explican su conversión en imagen arquetípica: dominio de Italia, lucha con Francia por la hegemonía europea -esto último especialmente importante en un momento en que Francia aparecía como una de las grandes potencias de Europa y España como una nación marginal- y caballerosidad del vencedor.

Ambos hechos atraerán desde muy pronto la atención de literatos e historiadores<sup>201</sup>. Por lo que se refiere a los primeros, el duque de Rivas había titulado uno de sus *Romances históricos* "La victoria de Pavía"; el mismo duque de Rivas publica *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid (sobre Francisco I)*; Sánchez de Fuentes publica en 1851 una novela histórica titulada *Carlos I de España y los siete embajadores...* Por lo que respecta a los segundos, el enfrentamiento entre Carlos I y Francisco I, visto por supuesto no como una lucha dinástica sino como un enfrentamiento nacional entre españoles y franceses, es ampliamente tratado en todas las historias generales que se extienden en la narración de estos episodios, a los que incluso se dedican obras monográficas, ya sea a la pugna entre ambos monarcas - *Rivalidades entre Francisco I y Carlos V* de Mignet-, ya a todo el reinado del emperador: *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania* de Vázquez Sánchez<sup>202</sup>, *Carlos I de España* de Nebot de Padilla<sup>203</sup>, *Historia del emperador Carlos V* de Muñoz Maldonado<sup>204</sup>, *Historia del reinado del emperador Carlos V* de Robertson, traducido en 1821...

<sup>199</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 359.

<sup>200</sup> *Ibidem.*, p. 359.

<sup>201</sup> Y no sólo de éstos, los artículos sobre estos sucesos son también frecuentes en las revistas de la época como *El Museo Universal* (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., "Prisión del rey de Francia Francisco I, por los españoles en la batalla de Pavía", *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 202-203 y pp. 210-214).

<sup>202</sup> VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854.

<sup>203</sup> NEBOT DE PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855.

<sup>204</sup> MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862.

La victoria sobre los franceses en Pavía era considerada tan relevante para la historia de la nación que había sido uno de los temas barajados para la decoración del Congreso de los Diputados, lo que explicaría en parte el interés mostrado hacia el tema por los pintores de historia, que contaban además con el precedente glorioso de Tiziano.

Aparece por primera vez en la pintura de historia oficial en los frescos pintados por Juan Antonio de Ribera para el techo de las salas del Palacio de Fardo, en los que Antonio de Leyva, el héroe de Pavía, tiene un lugar destacado. Posteriormente, Mariano de la Roca y Delgado lleva a la Exposición de la Academia de 1850 un cuadro titulado *La batalla de Pavía*. Ya en la época de las Exposiciones Nacionales, figuró en la primera, la de 1856, en la que Antonio Gómez y Cros expuso *La batalla de Pavía*<sup>205</sup>, que, pintado unos años antes por encargo de Isabel II, que parece había elegido personalmente el asunto<sup>206</sup>, representa el momento en que el soldado Juan de Urbietta prende prisionero al rey francés. Una escena de alto dramatismo, a la que la intervención de un soldado de a pie convierte en un hecho nacional, despojándola de su carácter de lucha dinástica: no es la victoria de las tropas imperiales, es la victoria de los españoles. Andrés Parladé y de Heredia recibe medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de 1892 con *Jornada de Pavía*<sup>207</sup>, que por lo demás pasó bastante desapercibido.

A los anteriores habría que añadir *Prisión de Francisco I* de Giovanni Migliara, aunque no presente en ninguna Nacional, adquirido por el Estado<sup>208</sup>.

La prisión de Francisco I en Madrid y su posterior liberación resultaba suficientemente novelesca como para convertirse en uno de los asuntos favoritos de los pintores de historia que, generalmente, se decantan por los aspectos más anecdóticos y novelescos de la estancia del rey francés en la torre de los Lujanes.

Eduardo La Rochette expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1858 *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión*<sup>209</sup>. El episodio es representando como un ejemplo de la caballerosidad española.

---

<sup>205</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>206</sup> Se expone siendo ya propiedad de la corona, que había pagado por él 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>207</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>208</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

<sup>209</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

También como ilustración de la caballería española debe verse el *Carlos V y la duquesa de Alenzón visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid*, llevado por Justo García Vilamala a la Nacional de 1866<sup>210</sup>.

La visita de Carlos V y la duquesa de Alenzón será también el tema elegido por Manuel Arroyo y Lorenzo, quien en la Nacional de 1887 obtendrá una medalla de tercera clase con *La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V*<sup>211</sup>, comprado por el Estado<sup>212</sup> y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>213</sup> y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>214</sup>; obra muy dependiente del *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, principalmente por lo que se refiere a la composición y distribución de los personajes: Francisco I, recostado en una cama con baldaquino, hace ademán de levantarse, mientras que en el centro del cuadro Carlos V parece presentar a la duquesa a su hermano.

En la Nacional de 1884 Vicente Campesino expone *Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525*, basado en "un manuscrito de la Biblioteca Nacional"<sup>215</sup>.

Antonio Pérez Rubio lleva a esta misma Nacional *Francisco I en la torre de los Lujanes*, que, aunque no premiado, será adquirido por el Estado<sup>216</sup>.

Miguel Fluyxench presenta a la Nacional de 1858 *El canje de Francisco I por sus dos hijos*<sup>217</sup>, cuadro un tanto extraño -representa el momento en que Francisco I entrega a sus hijos, una especie de intercambio de prisioneros sobre las aguas del Bidasoa- que no obtuvo ningún éxito, aunque posteriormente fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>218</sup>.

Este mismo asunto será retomado nuevamente por Juan García Martínez con *Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos*, por el que recibirá una

<sup>210</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>211</sup> Por mayoría, faltaron siete votos para la unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>212</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Actualmente en el Instituto Zorrilla de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

<sup>213</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684.

<sup>214</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

<sup>215</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>216</sup> En 1.500 pts., R.O. de 24 de julio de 1887. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901.

<sup>217</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>218</sup> *El Museo Universal*, 1857, p. 35.

condecoración en la Nacional de 1871<sup>219</sup>; cuadro que será adquirido por el Estado años más tarde<sup>220</sup>.

La paz entre ambos monarcas es el asunto elegido por Francisco Jover Casanova en *Tratado de Cambray, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya*, expuesto en la Nacional de 1871<sup>221</sup>, adquirido por el Estado en 1883<sup>222</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>223</sup>. Representa a Margarita de Austria, tía de Carlos V, y a Luisa de Saboya, madre de Francisco I, en el momento de la firma del famoso tratado.

También en este ciclo, relaciones Carlos I/Francisco I, se podría incluir *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria*, expuesto por Antonio Gisbert en la Nacional de 1866<sup>224</sup>, propiedad ya en el momento de ser expuesto del marqués de Salamanca. Un cuadro más de tipo *troubadour* que de la pintura de historia propiamente dicha, motivo por el que la crítica se mostró muy severa con él:

falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte (...) el cuadro histórico, en su acepción altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos o los otros personajes, que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo (...). El espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre damas y caballeros de la corte<sup>225</sup>;

en el gran arte moderno, el del Catolicismo, en el que nos dicta la estética, la idea debe ser primada de la forma, mientras en el cuadro del señor Gisbert nos parece encontrar la forma superior a la idea<sup>226</sup>;

abundan las bellezas de forma y de color, la gracia y la expresión en las figuras, el color, la luz, el dibujo; pero falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte. Así pues, y considerando el talento del Sr. Gisbert, no conceptuamos este cuadro como cuadro de Historia, sino como la representación de una escena tierna de familia<sup>227</sup>;

¿Que utilidad sacará el público al examinar el pobre asunto que ha elegido el Sr. Gisbert para la tela mayor de la Exposición? ¿Dónde se desprende la moral, en que se funda la virtud del protagonista? ¿En besar a una dama que debe ser su esposa?... ¿Es este un hecho para eternizarlo en gran tamaño

<sup>219</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>220</sup> En 5.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1876. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>221</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>222</sup> R.O. de 4 de diciembre de 1883. Actualmente en la Universidad de Santiago de Compostela, depósito del Museo del Prado.

<sup>223</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 20.

<sup>224</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>225</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura", *El Arte en España*, 1867, p. 17.

<sup>226</sup> DOMÉNECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867, II", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867

<sup>227</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 24.

por medio de la pintura? ¿Ha creído representarnos en el beso la paz de Francisco I con Carlos V? (...) Nuestras observaciones no tienen ninguna pasión, ni el Sr. Gisbert se ofenderá de que le citemos algunos datos dignos de citarse a su buen talento, recordará que el asunto que ha elegido, si no es perjudicial [Galofre distinguía en los cuadros de historia entre útiles, indiferentes y perjudiciales, valorados en este orden] es completamente indiferente<sup>228</sup>.

La presencia española en los Países Bajos, a pesar de las resonancias históricas y artistas que podía suscitar, apenas merece la atención de la pintura de historia. La conciencia nacional española de una presencia militar y política en el norte de Europa parece completamente desaparecida en el siglo XIX. Únicamente pueden ser citados cinco cuadros, y centrados todos bien en asuntos de tipo anecdótico, bien en la figura de Felipe II.

Antonio Brugada presenta a la Nacional de 1860 *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*<sup>229</sup>, que pasó completamente desapercibido.

Algo mejor suerte tuvo en esta misma Exposición Alfredo Perea y Rojas con *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad*<sup>230</sup>, que, además de recibir mención de medalla de segunda clase<sup>231</sup>, fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>232</sup>. Representa a Felipe II de rodillas ante un altar y rodeado de los religiosos a quienes acaba de consultar las pretensiones de los Países Bajos sobre la libertad de conciencia, una vez más la identificación de la nación española como una nación cristiana, incluso, o mejor sobre todo, en sus empresas imperiales.

Bastante éxito tuvo también un cuadro casi de costumbres sobre la vida cotidiana de los Tercios, el de Juan Peyró Urrea *¡A las armas!*, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878<sup>233</sup>, exposición ese mismo año en París, compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>234</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>235</sup>, pero al que, a pesar de su éxito, difícilmente se le puede considerar un cuadro de historia en sentido estricto.

Santiago Arcos obtiene medalla de tercera clase<sup>236</sup> en la Nacional de 1881 con *Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial*,

<sup>228</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 8 de febrero de 1867.

<sup>229</sup> *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>232</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

<sup>233</sup> Por unanimidad. R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>234</sup> R.O. de 26 de febrero de 1880, en 2.000 pesetas Depositado en el Museo Provincial de Málaga, donde sigue actualmente, por R.O. de 27 de octubre de 1931.

<sup>235</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 283.

<sup>236</sup> Por unanimidad. R.O. de 14 de abril de 1881. Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla.

prácticamente un cuadro de costumbres. También como cuadro de costumbres, todavía con mayor motivo que el anterior, cabe calificar *Soldado de vuelta de Flandes*, llevado por Enrique Costa<sup>237</sup> a esta misma Nacional de 1881; cuadro intrascendente que pasó completamente desapercibido.

También como referencia a una historia de hegemonía en el continente europeo debe verse uno de los escasos cuadros que, dentro de toda la pintura de historia española, hace alusión a Portugal, más concretamente a su incorporación a la corona española. Se trata de *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir desde su prisión a la conquista de Portugal*, expuesto por Antonio Sánchez Narváez en la Nacional de 1866<sup>238</sup>, y de hecho, como se verá posteriormente, más una denuncia de la arbitrariedad real que una reivindicación de la ocupación de Portugal, un episodio histórico suficientemente vidrioso como para que nunca llegase a ser reivindicado de forma clara por la pintura de historia.

Otro gran suceso histórico del reinado de Felipe II, uno de esos hechos capaces de cambiar el destino de un pueblo, la fracasada invasión de Inglaterra, apenas merecerá la atención de la pintura de historia, ni siquiera la lapidaria frase con que Felipe II acogió la noticia de la derrota, tan apropiada a la historia de *beaux gestes* propugnada por la historiografía decimonónica llegará a atraer a los pintores<sup>239</sup>. Sólo dos cuadros sobre el tema, y ambos muy tardíos: *La Invencible*, expuesto por José Gärtner de la Peña en la Nacional de 1892<sup>240</sup>, más una marina que un cuadro de historia, y de hecho fue premiado en el apartado de marinas, que tuvo un éxito considerable, medalla de segunda clase<sup>241</sup>, compra por el Estado para el Museo Nacional<sup>242</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>243</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>244</sup> y *Blanco y Negro*<sup>245</sup>. Y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible*, que representa el momento más célebre en la historiografía española del episodio bélico: la escueta respuesta de Felipe II a la noticia del desastre, expuesto por Elena Brockmann a la Nacional de 1895<sup>246</sup>.

<sup>237</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>238</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>239</sup> Algo que resulta todavía más extraño si tenemos en cuenta que es un asunto de relativamente frecuente aparición en la prensa (RENDUELES LLANOS, E., "La Gran Armada contra Inglaterra", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 147).

<sup>240</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>241</sup> Por unanimidad, en el apartado de marinas, paisajes y flores, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>242</sup> En un precio muy bajo, 340 pts., R.O. de 14 de diciembre de 1893. Depositado en el Museo Provincial de Málaga en 1933, donde permanece en la actualidad como depósito del Museo del Prado.

<sup>243</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433.

<sup>244</sup> *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39.

<sup>245</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550 (fotografía).

<sup>246</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

### 7.3. LA TRADICIÓN IMPERIAL AFRICANA.

La existencia de una tradición “africana” en el imperialismo español, además de contribuir a la exaltación de un pasado imperial, legitimaba las ambiciones españolas de crear un imperio colonial al otro lado del estrecho. Este carácter más inmediato explica que los cuadros relacionados con la presencia española en África se circunscriben casi completamente a los episodios de la reciente guerra de África, dejando de lado otros sucesos más lejanos en el tiempo.

El único cuadro de tema africano no relacionado con la Guerra de África es *El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán* de Jover Casanova, medalla de segunda clase en la Nacional de 1871<sup>247</sup>, compra por el Estado<sup>248</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>249</sup>, que, a pesar de crear una especie de precedente histórico, habría que incluir más en esa imagen de exaltación de la figura de Cisneros que en la de una expansión africana en sentido estricto, aunque sirve, sin duda, para reivindicar una tradición africanista en la política exterior española. Recoge el momento en que Cisneros, desdeñando el botín y las llaves de la fortaleza ofrecidos por el gobernador, abre por sí mismo los calabozos y da libertad a los cautivos. Todos los demás cuadros sobre la expansión española en África se refieren a la guerra de 1859-60.

La importancia simbólica<sup>250</sup> y práctica de la Guerra de África fue en su momento enorme. Una guerra en que hasta el enemigo estaba bien elegido: volvía a ser nuevamente el moro, el otro por antonomasia de una nación que se consideraba a sí misma heredera de la Reconquista, junto con el descubrimiento de América y la Guerra de la Independencia, la gran epopeya patria del imaginario colectivo nacional. Y una guerra que, hecha “para salvar nuestro honor”<sup>251</sup>, permitía a la nación española enlazar con un pasado imperial ya demasiado lejano en el tiempo, a la vez que reintegraba a España al lugar que le correspondía entre las naciones europeas. Como recordaba Ricardo de Federico en *La América*, la guerra había

<sup>247</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>248</sup> En 4.500 pts., R.O. de 6 de marzo de 1874. Depositado en el Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>249</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 19.

<sup>250</sup> De su importancia simbólica nos da una idea el hecho de que el bronce de los cañones capturados al enemigo fuese utilizado nada menos que para esculpir los dos leones que hacen guardia a la entrada del Palacio del Congreso.

<sup>251</sup> COMÁS Y BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid 1890*, Madrid, 1890, p. 26.



levantado el nombre de España recordando a la Europa nuestra gloriosa historia; nos ha dado la conciencia de nuestro poder, ensanchando la historia de nuestras ambiciones legítimas; nos ha hecho sentir los beneficios de la unión en el breve periodo en que han callado las desavenencias internas y ha lisonjeado el antiguo orgullo nacional que se creía extinguido para siempre<sup>252</sup>.

Las campañas africanas de O'Donnell desataron una auténtica oleada de patriotismo popular de la que tenemos múltiples referencias -nos habla de ella Merimée en sus cartas desde España<sup>253</sup>; la intervención es aprobada en Parlamento por unanimidad, y en medio de una verdadera orgía de retórica patrioteril; las tropas expedicionarias están compuestas en buena medida por voluntarios, caso de los voluntarios catalanes de Prim o los tercios vascongados;...- que se pone especialmente de manifiesto en la proliferación, y amplia difusión, de obras impresas sobre los hechos bélicos: *Romancero de la Guerra de África* de Roca de Togores, *Crónica de la guerra de África*, obra colectiva en la que intervinieron Castelar, Canaleja, Cruzada Villamil y Morayta, *Españoles y marroquíes*, *Historia de la guerra de África* de Ventosa, *La corona de laurel*. Colección de biografías de los Generales que han tomado parte en la gloriosa campaña de África de Alfaro, *Romancero de la guerra de África* de Bustillo, *Album de la guerra de África formado con presencia de datos oficiales y publicado por el periódico Las Novedades*, *Historia militar y política del General D. Juan Prim, Marqués de los Castillejos, Conde de Reus, Vizconde del Bruch, enlazada con la particular de la guerra civil en Cataluña y con la de África* de Jiménez y Guitied., y, por encima de todos, *Diario de un testigo de la Guerra de África* de Alarcón, del que se llegaron a vender la, para la época, increíble cifra de 50.000 ejemplares<sup>254</sup>.

A pesar de todo esto, la importancia del tema en la pintura de historia es relativamente menor, no tanto en el número total de cuadros, que es bastante numeroso, pero sí en el de los premiados y adquiridos por el Estado, cuyo número es bastante reducido (véase cuadro nº 2), muestra quizás del papel secundario concedido a África, frente a Europa y América, en el imaginario colectivo español, a pesar de ser la única guerra de expansión colonial mantenida por España durante el siglo XIX. Resulta llamativo, además, que de hecho la mayoría de los cuadros sobre este tema cabría incluirlos más dentro de un subgénero de pintura militar que de pintura de historia en sentido estricto.

Se dejan fuera de este estudio un conjunto de cuadros sobre hechos protagonizados por el general Prim y sus voluntarios catalanes, que por encargo de la Diputación catalana realizan

<sup>252</sup> *La América*, 8 de agosto de 1860, p. 11.

<sup>253</sup> MERIMÉE, P., *Viajes a España*, Madrid, 1988. Según Merimée, este patrioterismo alcanza especial virulencia en las Provincias Vascaas. Para una alusión al eco de las campañas marroquíes en el País Vasco, véase JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, 1987.

<sup>254</sup> Posteriormente, también Galdós dedicará uno de sus *Episodios Nacionales* a la Guerra de África.

pintores como Fortuny o Sans y Cabot. Cuadros que entrarían dentro del análisis de las visiones nacionales periféricas, especialmente interesante en este caso, tanto por la importancia de algunos cuadros de la serie, como por lo que significan de una visión catalanista de la historia España tan imperialista, al menos, como la propiciada por el Estado español. En el caso de Fortuny, que había sido enviado para que hiciese de "cronista gráfico de la participación del cuerpo de voluntarios catalanes en la guerra hispano-marroquí"<sup>255</sup>, habría que destacar *La batalla de Tetuán*<sup>256</sup>, pintado en 1863, y *La batalla de Wad-Ras*, éste si incluíble dentro de los cuadros aquí estudiados ya que fue adquirido por el Estado en 1878<sup>257</sup>; en el de Sans y Cabot *El General Prim, seguido de los voluntarios catalanes y el batallón de Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán*<sup>258</sup>

El periodo más favorable para obras sobre la Guerra de África es, lógicamente, el que se corresponde con el segundo gobierno moderado, cuyas intervenciones militares en el exterior tienen un importante papel de legitimación política. Los cuadros relacionados con este tema llegan a suponer un 23% de todos los relacionados con una tradición imperial, cifra importante si tenemos en cuenta que, por motivos obvios, el primer cuadro sobre este hecho histórico no se pinta hasta 1860, lo que deja fuera casi la mitad del periodo.

A la Nacional de 1860 se presentan cinco cuadros sobre la guerra de África, los cinco con un marcado carácter anecdótico y circunstancial<sup>259</sup>, de los que sólo *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África* de Ramón Rodríguez y *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África* de Carlos María Esquivel tendrán algún éxito: medalla de primera clase<sup>260</sup> y compra por el Estado<sup>261</sup> el primero; y medalla tercera clase<sup>262</sup> y también

<sup>255</sup> AINAUD DE LASARTE, J. "Introducción" *Catálogo de la Exposición Primer centenario de la muerte de Fortuny*, Barcelona, 1974.

<sup>256</sup> Museo de Arte Moderno, Barcelona.

<sup>257</sup> R.O. de 29 de junio de 1878. Actualmente en el Museo del Prado, Madrid.

<sup>258</sup> Museo Militar de Montjuich, Barcelona. Depósito del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

<sup>259</sup> *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea, *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, *Episodio de la Guerra de Africa* de Unceta, *Una barca conduciendo heridos de la guerra de Africa* de Ramón Rodríguez, y *El asistente de un oficial muerto en la guerra de Africa* de Carlos María Esquivel (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

<sup>260</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>261</sup> En 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>262</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

compra por el Estado<sup>263</sup> el segundo. Otros cinco a la de 1864, dos de Balaca<sup>264</sup>, dos de Sigüenza<sup>265</sup> -los de éste adquiridos por la Corona<sup>266</sup>- y uno de Juan Font<sup>267</sup>.

A éstos habría que añadir *La batalla de Tetuán* de Sans y Cabot, no llevado a ninguna Nacional, pero que fue expuesto al público en los locales del Ministerio de Fomento el verano de 1864<sup>268</sup> y adquirido por el Ministerio de la Guerra<sup>269</sup>.

Un solo cuadro sobre el tema concurre ya a la Nacional de 1866, *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860* de Joaquín Sigüenza<sup>270</sup>, adquirido por la Corona, del que Galofre, a pesar de su tamaño, duda se pueda calificar de cuadro de historia, aunque considera que está bien realizado, lo que conociendo las opiniones de Galofre al respecto, y considerando que fue presentado como cuadro de historia, no resulta demasiado elogioso:

el cuadro que la Exposición representa la entrada en Madrid de las tropas de África, que por muy bien que lo ha pintado el señor Sigüenza, quizás con doble trabajo que Velázquez pintó el de las Lanzas, no interesa la público ni por los uniformes, ni el efecto ni el colorido. Es un cuadro de una escena pasajera, un entusiasmo momentáneo; pero no es un cuadro histórico, porque no representa un punto principal e importante de aquella guerra. Y cuidado que nos gusta este cuadro y el buen desempeño del aplicado y laborioso señor Sigüenza<sup>271</sup>.

En la siguiente Nacional, la de 1871, el tema estará presente con tres cuadros, los tres sin demasiado éxito<sup>272</sup>.

La Restauración redescubre la Guerra de África como tema pictórico, aunque centrándose ahora en los aspectos más anecdóticos. Enrique Moreno Rubí presenta a la Nacional de 1878 *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)*<sup>273</sup>. A la de 1884 concurren Lorenzo

<sup>263</sup> En 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860. Estuvo en el Museo de Barcelona, actualmente desaparecido.

<sup>264</sup> *Episodio de la batalla de los Castillejos y Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

<sup>265</sup> *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán*<sup>265</sup> y *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

<sup>266</sup> Isabel II.

<sup>267</sup> *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

<sup>268</sup> A partir del 29 de julio. Sobre esta exposición pública del cuadro de Sans véase REYERO, C., "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 1210.

<sup>269</sup> Actualmente en el Cuartel General del Ejército, Madrid.

<sup>270</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>271</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 8 de febrero de 1867.

<sup>272</sup> Se trata de *Batalla de Wad-Ras* de Ángel María Cortellini, *Batalla de Tetuán* de Alejandro Ferrant y Fischemans y otra *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860*, ésta de Vicente Palmaroli (Catálogo...1871, Madrid, 1871).

<sup>273</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Fuentes, *Relicario de la Guerra de África*<sup>274</sup>; y Marcelino de Unceta, *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860*<sup>275</sup>. A la de 1887, Enrique Estevan, *África: 1860*<sup>276</sup>; y Vicente Silvestre, *El cabo Mur en el combate de los Castillejos*<sup>277</sup>, éste último reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>278</sup>.

#### 7.4. OTROS CUADROS DE TEMÁTICA IMPERIAL.

África, América y Europa constituyen los argumentos centrales de esta reivindicación de un pasado imperial con el que se identifica la nación española, pero existen además otra serie de hechos históricos, de aparición más episódica en la pintura de historia, que colaboran también en la construcción de esa tradición imperial.

En primer lugar, las luchas contra los turcos con la emblemática victoria de Lepanto, aunque aquí quizás llama más la atención la escasa presencia en la pintura de historia de un hecho que, además de “la mayor ocasión que vieron los siglos”, reunía algunos de los tópicos más queridos de la historiografía nacional: valor militar, expansión imperial y lucha contra los infieles. Todos los elementos para formar parte de la mitología nacional española, y que, por otra parte había atraído la atención tanto de la historiografía especializada como de los artículos de revista<sup>279</sup>. Sólo tres cuadros sobre este tema figuran en todo el *corpus* aquí analizado, algo más sorprendente todavía si tenemos en cuenta que Lepanto era el último episodio histórico, anterior al siglo XIX, propuesto por Federico de Madrazo para la decoración del Congreso de los Diputados, y el único del reinado de Felipe II.

Antonio Brugada presenta a la primera Nacional, la de 1856, *Episodio del combate naval de Lepanto*, mención<sup>280</sup> y compra por el Estado<sup>281</sup>, más una marina que un cuadro de historia.

Años más tarde, el Senado encarga a Juan Luna Novicio un cuadro sobre la batalla de Lepanto para hacer pareja con *La rendición de Granada* de Pradilla, dos cuadros

<sup>274</sup> *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

<sup>275</sup> *Ibidem.*

<sup>276</sup> *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

<sup>277</sup> *Ibidem.*

<sup>278</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

<sup>279</sup> Por poner un ejemplo, “Don Juan de Austria o Lepanto” *Semanario Pintoresco Español*, 10, 1836.

<sup>280</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856, en la que no se especifica la obra concreta por la que fue concedida.

<sup>281</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856, en 10.000 reales. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Museo Marítimo de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

emblemáticos, símbolos, respectivamente, de la tradición imperial y de la unidad nacional, para un edificio emblemático, el de los padres de la patria. En 1888 Luna Novicio recibía 30.000 pts. por *La batalla de Lepanto*<sup>282</sup>, cuadro extraño en el contexto de la pintura de historia por la falta de carácter narrativo, en el que predomina la sensación de movimiento, sin que se pueda ver un desarrollo dramático, aunque sí lo tenga, pero la modernidad del tratamiento pictórico, centrándose en el caos de combate y no en un desarrollo lineal, hace difícil seguirlo<sup>283</sup>.

El momento elegido por Luna Novicio es aquél en que la galera real arremete con su proa contra un navío turco y lo hace naufragar. En lo alto del castillo de mando de la galera española, sobre cuyo carácter español no dejan ninguna duda los escudos de sus provincias y reinos que lo adornan, Juan de Austria contempla impassible la escena; mientras, para que no falte nada, en la chalupa del primer término un enfermo Miguel de Cervantes, desoyendo las indicaciones de sus compañeros, se dispone a incorporarse a la lucha<sup>284</sup>.

El corto ciclo<sup>285</sup> se cierra con *Lepanto* de Justo Ruiz Luna, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1895<sup>286</sup>.

La expansión catalano-aragonesa por el Mediterráneo, y más concretamente la expedición de Roger de Lauria y sus almogávares al corazón del imperio bizantino, reunía todas las características para atraer la atención de los pintores de historia. Desde el punto de vista político, representaba un momento de esplendor histórico en que las armas "españolas" habían impuesto su ley en el Mediterráneo, anticipándose a la posterior expansión imperial -no es completamente casual que el primer estudio histórico sobre esta expedición, al margen de la casi coetánea a los hechos narrados *Crónica* de Muntaner, sea obra de un personaje como Francisco de Moncada, marqués de Aytona, directamente implicado en la política exterior de Felipe IV y el conde duque

---

<sup>282</sup> Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>283</sup> Tratamiento pictórico que hará que el cuadro sea mal entendido en su época, y que, de hecho, nunca llegue a ser colgado en el Salón de Conferencias para el que había sido encargado.

<sup>284</sup> Tal como lo describe la *Historia* de Lafuente, que pudo haber sido utilizada por Luna Novicio para la realización de su cuadro, "Un soldado de España, que postrado de fiebre en la galera Marquesa de Andrea Doria, pero sintiendo en su pecho otra fiebre más ardiente, que era el fuego del valor y el afán de combatir, dejó el humilde lecho en que yacía y pidió a su capitán le colocara en el punto de más peligro. En vano sus compañeros y el capitán mismo intentaron convencerle que estaba más para curar que para exponer su cuerpo. El soldado insistió, peleó con gallardía, fue herido en los pechos y en la mano izquierda; mas por eso no quiso retirarse... Este soldado era Miguel de Cervantes" (LAFUENTE, *Historia General de España*).

<sup>285</sup> Al que habría que añadir un cuadro de grandes proporciones de Víctor Manzano representando el momento en que Felipe II entrega a Don Juan de Austria el mando de la armada de Lepanto, pero que su prematura muerte en 1865 impidió presentar a la siguiente Nacional, como era su deseo.

<sup>286</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

de Olivares<sup>287</sup>-, desde un punto de vista estético, la entrada, y posterior saqueo, de los rudos guerreros almogávares en la ciudad de Constantinopla, paradigma del lujo y refinamiento oriental, era como una metáfora de la oposición entre civilización y barbarie que tanto inflamó la imaginación romántica.

La narración de estos sucesos ocupa lugar principalísimo en todas las historias catalano-aragonesas y españolas del siglo XIX, pero será la literatura quien más contribuya a popularizarlos, especialmente a través de dos obras de teatro de García Gutiérrez: *Roger de Flor* y *Venganza catalana*. Ésta última, llena de exaltación patriótica, una de las piezas teatrales más representadas en el siglo XIX en España.

Sin embargo, a pesar de todos estos elementos a su favor y debido, posiblemente, al carácter excéntrico de este episodio con lo que parecía la evolución canónica de la nacionalidad española, y al filocastellanismo de la construcción de la identidad nacional española al que me he referido anteriormente, su representación pictórica es muy escasa. Sólo dos cuadros se pueden incluir en este ciclo: *Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos* de Manuel Ferrán y, el más famoso, *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero<sup>288</sup>.

El primero, que obtuvo una mención honorífica en la Nacional de 1860<sup>289</sup> pero pasó bastante desapercibido, representa la preparación de la expedición por los capitanes almogávares:

Roger de Flor, Berenguer de Entenza, Juan Jiménez Arenós y Berenguer de Rocafort, caudillos de aquella extraordinaria empresa, discuten reservadamente los medios de llevarla a cabo; resuelta la expedición, las barras de Aragón se pasearon victoriosas por la Tracia, la Armenia, la Anatolia y la Macedonia; el monte Tauro presencié la derrota del poder de los turcos; Constantinopla sufrió el yugo de aquel punado de aventureros; Andrónico Paleólogo les entregó en feudo las provincias de Asia; Grecia se les somete, y el imperio todo de Oriente tembló ante el rudo aspecto y la furia guerrera de nuestros almogávares<sup>290</sup>.

Esta cita refleja con claridad prístina el funcionamiento ideológico de la pintura de historia. El cuadro, aunque parezca extraño después de leer estas palabras del anónimo crítico!, se limita a representar a los cuatro jefes almogávares en actitud de parlamentar y con un cierto

<sup>287</sup> Francisco de Moncada ocupó el cargo de embajador en Viena, gobernador de Milán, embajador extraordinario en la corte de Isabel Clara Eugenia, en Flandes, y, a la muerte de ésta, gobernador general de los Países Bajos. Para la biografía de Moncada, véase el prólogo de Cayetano Rossell al tomo XXI de la *Biblioteca de Autores Españoles*. La obra de Moncada, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, fue impresa en Barcelona en 1623.

<sup>288</sup> Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>289</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>290</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

pintoresquismo. Esto al crítico le da pie para hacer una triunfal y vívida descripción de las campañas de los mercenarios de Roger de Flor en Oriente, mercenarios que se ven convertidos, al final de la crítica, no en unos guerreros de fortuna, sino en “nuestros almogávares”.

El segundo, encargo del Senado que pagó por él 40.000 pts. en 1889<sup>291</sup>, consiguió el sueño del autor de todo cuadro de historia: convertirse en la imagen real del hecho representado.

El cuadro de Moreno Carbonero es una obra tardía, ya en plena Restauración, cuyo encargo por el Senado refleja una nueva concepción nacional, de carácter más integrador, que intenta establecer un contrapeso al predominio de temas castellanos con otros de tema aragonés, integrados de esta forma en la historia común española. Es curioso de todos modos comprobar a este respecto cómo todavía en época tan tardía, y cuando los temas aragoneses eran ya, al menos, tan numerosos como los castellanos en la iconografía nacional, se pone en duda la “españolidad” del tema:

no se trata en realidad de un acontecimiento nacional, porque las expediciones de almogávares en Occidente bajo la dirección de condottieros internacionales como lo era Roger de Flor, sólo marginalmente pertenecen sus aventuras mediterráneas a la historia de la Corona de Aragón<sup>292</sup>.

una afirmación completamente anacrónica en el contexto de una cultura que no tenía ningún problema para admitir como hecho nacional el Descubrimiento de América por Colón o la victoria de Pelayo en Covadonga, pero que mostraría las dificultades de los hechos históricos aragoneses para ser aceptados como hechos nacionales españoles, al menos en algunos críticos, no en otros.

El cuadro de Moreno Carbonero no fue llevado a ninguna Nacional, pero expuesto al público en el salón de conferencias del Senado recibió el elogio unánime de la crítica, que incluye el cuadro de Carbonero entre los grandes de la pintura de historia española:

La importancia desde el primer momento concedida a lienzo tan hermoso, a las claras demuestra que, sin establecer prelación ni preferencias se trata de una obra que viene a formar parte de esa larga y gloriosa serie que empieza en el **Testamento de Isabel la Católica**, del insigne y malogrado Rosales, prosigue en **Doña Juana la Loca** y **La Rendición de Granada**, de Pradilla, y que por suerte para el arte español, no ha terminado en el **Fusilamiento de Torrijos**, de Gisbert, hallando digna coronación ahora en este gallardo y último esfuerzo que embellece desde ha poco el afortunado salón de Conferencias de la alta Cámara,

destacando sobre todo su carácter de exaltación patriótica y de representatividad del carácter nacional, ya

<sup>291</sup> Fue colgado en la paredes del Senado en 1888.

<sup>292</sup> *Palacio del Senado, El*, Madrid, 1980, p. 141.

que no existe grande epopeya que no esté escrita con nuestra sangre y firmada por espada española, y no se han cantado en versos inmortales porque nuestros padres, ocupados en hacerlas, no dispusieron del tiempo necesario para escribirlas<sup>293</sup>.

El éxito se completó con su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>294</sup> y envió a la Exposición Internacional de Munich.

Obra especialmente interesante desde el punto de vista ideológico, que desde el pictórico está resuelta mediante la contraposición de dos grupos humanos perfectamente diferenciados. A la derecha los bizantinos, con el emperador en el centro sentado en un trono de oro, una masa hierática de lujosos vestidos en la que se encarna todo el lujo de un Oriente fastuoso y decadente; a la izquierda los almogávares, una banda de hirsutos guerreros, cubiertos de pieles y cuero, que camina pisoteando los laureles de la victoria tras Roger de Flor,

que lleva los atributos de megaduque: alto gorro y cetro en forma de bastón de oro sobre caballo con arneses bizantinos; viste de azul con cadenas de oro<sup>295</sup>;

al fondo la inevitable Santa Sofía.

Es la imagen del triunfo de un pueblo libre, joven y vigoroso, sobre una civilización caduca y decadente, uno de los grandes mitos románticos, el del salvaje que acecha en las fronteras de la civilización. Para que no quede ninguna duda sobre la españolidad de los almogávares, figuran en lugar bien visible los estandartes con las barras aragonesas y la imagen de San Jorge.

Desde el punto de vista formal la influencia de la *Entrada de Carlos V en Amberes* de Mackart ha sido resaltada por varios críticos y parece evidente.

Menor atención merecerá la presencia española en el sudeste asiático, en Filipinas; un episodio histórico del que apenas se hace referencia en la historiografía nacional. Desde la perspectiva de la pintura de historia casi se podría decir que no existe; la única excepción es un cuadro llevado por Antonio Brugada a la Exposición de la Academia de 1850, *Asalto y toma de Balaguíngui en las Filipinas*, adquirido ese mismo año por el Estado con destino al ministerio de Marina<sup>296</sup>, que representa un episodio de la expedición del general Claverías en 1848 contra la isla de Balaguíngui, un conocido nido de piratas en la época. El momento elegido por Brugada es aquél en que las tropas de desembarco del vapor de guerra *Reina de*

<sup>293</sup> PEÑARANDA, C., "La entrada de Roger de Flor en Constantinopla. (Cuadro del Sr. Moreno Carbonero)", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, p. 282.

<sup>294</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285.

<sup>295</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 162.

<sup>296</sup> En 6.000 reales, actualmente en el Museo Naval, Madrid.



*Castilla* se lanzan al asalto del fuerte pirata. El tratamiento pictórico es, como el de la mayoría de los cuadros de historia de este pintor, prácticamente el de una marina; el tema, más que el desembarco en sí, parece ser el mar, con los barcos desplegados en torno al fortín de los piratas. La crítica contemporánea, sin embargo, lo vio como un auténtico cuadro de historia:

se ve que el pintor se ha propuesto ante todas las cosas localizar con la mayor exactitud un hecho de armas que honra sobremanera a las tropas españolas, y en particular al señor general Claverías (...) creemos que por el ministerio de Marina debería hacerse la adquisición de tan interesante cuadro<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 de octubre de 1850.



## 8. EL ESPÍRITU DE INDEPENDENCIA.

Uno de los rasgos preponderantes de la imagen que de España y lo español hace la pintura de historia decimonónica es el del amor a la independencia como algo consubstancial al ser nacional. Amor a la independencia que se plasma en una visión agónica en la que el carácter de autoinmolación, lo que podríamos denominar el espíritu numantino, prima sobre cualquier otro aspecto. De Sagunto a los fusilamientos del 2 de Mayo, la pintura de historia reproduce una especie de gigantesco calvario laico en el que se plasmaría el amor a la patria de una nación que parece encontrar su máxima expresión en la capacidad de sacrificio y sufrimiento. Fascinación autosacrificial que hace que parezcan no importar tanto los resultados como la abnegación puesta en el empeño.

Esta exaltación del espíritu de independencia no deja de resultar paradójica en un Estado cuya independencia nacional no había sido puesta en cuestión, salvo el corto episodio de las guerras napoleónicas, pero coherente en lo que supone de aceptación de la nación como un organismo vivo y natural cuyo primer objetivo es su propia supervivencia.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Repro. en grabado
Total siglo	12	14	14	13	17	7	17
1808-1833	36	38					
1834-1854	9	9					25
1855-1867	11	13	14	14	21	4	14
1868-1874	16	5	20	23	0	0	15
1875-1895	12	14	13	9	17	10	17

**Cuadro nº 1.** Cuadros de Historia que hacen referencia a la independencia nacional. Las cifras se refieren a porcentajes (%) sobre el total de cada grupo.

Estadísticamente es uno de los campos semánticos de más frecuente aparición en toda la pintura de historia decimonónica -sin contar con que el tema aparece también en el concurso

convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1808, donde, sin especificar ni nivel ni disciplina, se propone para las pruebas de pensado la batalla de Bailén<sup>1</sup>; lo mismo ocurre si se consideran únicamente los cuadros premiados y los adquiridos por el Estado. La importancia del tema se mantiene a todo lo largo del siglo, aunque con variaciones significativas. Claramente hegemónico en el primer tercio de siglo cuando, con el recuerdo de la invasión napoleónica todavía fresco, el porcentaje de cuadros de historia referidos a una tradición de lucha por la independencia alcanza cifras cercanas al 40% del total<sup>2</sup>; sufre un claro retroceso en la década siguiente; se recupera ligeramente durante el periodo 1855-1867, para llegar a un nuevo momento de auge con la Revolución de 1868, cuando el entusiasmo revolucionario parece llevar a un florecimiento del patriotismo nacionalista, que se reconoce en estas grandes gestas independentistas, auge que extrañamente no es seguido por las compras estatales; con la Restauración volverá a decaer nuevamente pero manteniendo un tono relativamente alto.

Este espíritu de independencia se plasmará en tres grandes hechos históricos que habrían marcado profundamente toda la historia Nacional; tres episodios capaces de determinar el destino de un pueblo, mostrando a la vez sus virtudes más genuinas: Sagunto-Viriato-Numancia, vistos como un bloque unitario. Reconquista y Guerra de la Independencia (véase cuadro nº 2).

## 8.1. LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.

La guerra de la Independencia supuso en el imaginario colectivo de lo español tal riqueza de matices que es imposible reducirla a la simple oposición a un poder extranjero. La llegada de las tropas napoleónicas y el posterior levantamiento nacional contra los franceses pueden considerarse en muchos aspectos como la primera toma de conciencia clara de una identidad nacional por parte de lo que a partir de este momento empieza ya a denominarse nación española en un sentido moderno. Es, de alguna forma, el acto fundacional que aglutina todos los elementos de una identificación colectiva de tipo nacional. De hecho, es uno de los temas pictóricos más repetidos a todo lo largo del siglo XIX.

---

<sup>1</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808.* Madrid, 1832.

<sup>2</sup> Estas cifras deben de ser tomadas con cierta precaución dado el escaso número de cuadros de historia en este periodo lo que puede hacerlas no significativas desde el punto de vista estadístico.

El éxito de la guerra de Independencia como tema pictórico hay que atribuirlo, por una parte, al despertar del sentimiento nacional que la guerra supone; por otra, y creo que especialmente, al carácter popular del levantamiento contra los franceses<sup>3</sup>, que permitía representar los episodios bélicos como una comunión nacional, por encima de grupos y clases sociales, idea tan cara al pensamiento nacionalista; y, por último, como un ejemplo más del espíritu de independencia como algo consubstancial al ser nacional. En todo caso, es posible que este éxito pictórico haya sido capaz de generar una visión distorsionada del hecho histórico, cuya magnificada importancia ha pervivido en el imaginario colectivo español hasta nuestros días. Una guerra, posiblemente, ni tan popular ni tan nacional como la pintura de historia contribuyó a propagar.

La guerra habría permitido unir a todos los españoles en torno a una identificación común, frente al otro, el extranjero, de forma que cualquier diferenciación interna apareciese como secundaria. Una identificación que ya desde un primer momento resultaba conflictiva a consecuencia de las encontradas interpretaciones que sobre el significado exacto de la guerra van a mantener las diferentes corrientes políticas e ideológicas del siglo XIX. Mientras para unos, los más liberales, se trataría fundamentalmente de una revolución antiabsolutista, de aquí el lugar preponderante otorgado al desarrollo de las Cortes de Cádiz; para otros, los más conservadores, habría sido principalmente la lucha de un pueblo por recuperar sus esencias nacionales frente a la intervención extranjera y, por lo tanto, con un matiz claramente antirevolucionario y conservador.

En lo que sí parece haber acuerdo es en la consideración de la guerra de la Independencia como uno de esos hechos históricos capaces de

cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo<sup>4</sup>,

que Villaamil veía como los únicos dignos de figurar como tema de un cuadro de historia.

Hay también un acuerdo generalizado en considerar la guerra como un despertar nacional, como el inicio de una nueva época en la historia de España tras la decadencia del periodo de Carlos IV. Castelar irá aún más lejos y establecerá una especie de correlación histórica Covadonga/guerra de la Independencia, D. Rodrigo/Carlos IV.

---

<sup>3</sup> "La protesta popular se escribe en las Cortes de 1812, protesta también escrita en las paredes y en las calles de la villa inmortal del Dos de Mayo, protesta escrita con sangre en las piedras humeantes y en los muros sagrados de Zaragoza y Gerona" (Castelar, discurso en el Congreso de 16 de marzo de 1876 en CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 77)

<sup>4</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *El Arte en España*, VII, 1867, p. 18.

Otro elemento común, tanto para liberales como para conservadores, es el lugar ocupado por el clero en la lucha contra los franceses. Raro es el cuadro sobre la guerra en que no aparezcan curas o frailes tomando parte en la lucha. De alguna forma se mantiene la vieja idea de una España católica en lucha contra una Europa de herejes. Idea que no parece ponerse en cuestión por ninguna de las corrientes políticas e ideológicas del XIX. La religión seguirá siendo una de las esencias de lo español.

### 8.1.1. TRAFALGAR, ZARAGOZA Y MADRID.

Estos tres episodios componen la trilogía básica de la imagen de la Guerra de la Independencia en la mitología nacional española. El primero como símbolo del fin de un imperio que sucumbe con honor; los otros dos, que suponen la mayoría de los cuadros ambientados en la guerra y cuya fama en la época fue enorme<sup>5</sup>, ilustración, en la línea del *Volkgeist* romántico, de la fuerza del pueblo como determinante de la historia de las naciones. La pintura de historia convierte a Madrid y Zaragoza en representación emblemática de una guerra del pueblo contra un ejército invasor: apenas hay cuadros que nos muestren batallas entre tropas, siempre son los civiles los protagonistas del enfrentamiento del lado español. Hay, de hecho, una imagen arquetípica de la Guerra: la del héroe -Daoiz, Velarde, Palafox, Malasaña, Manuela Sancho...- que, arropado por la masa anónima de los combatientes civiles, del "pueblo", con todas las connotaciones atribuidas por el romanticismo a este término, se enfrenta a la maquinaria al poder abstracto y burocratizado del ejército napoleónico; la del enfrentamiento entre lo popular y espontáneo -la nación en armas- con lo oficial y artificioso -el ejército napoleónico-. Es el pueblo, la masa anónima, la que da sentido y finalidad a la acción llevada a cabo por el héroe, lo que marcaría la irrupción de las masas en la historia y en la vida nacional. Esto significa, entre otras muchas consideraciones, que la guerra es vista como un hecho histórico global: a la vez una empresa de liberación nacional contra el opresor extranjero y una revolución contra la opresión absolutista, en ambos casos bajo el signo de la irrupción de nuevas fuerzas sociales y políticas en la vida pública.

Aun sin formar parte del proceso histórico conocido bajo el nombre de Guerra de la Independencia, la batalla de Trafalgar aparece desde muy pronto asociada a la lucha mantenida por los españoles para defender su independencia, tanto por proximidad cronológica como por

<sup>5</sup> Como señala Morales Marín, refiriéndose a los Sitios de Zaragoza, se convirtieron a poco de ocurridos en legendarios, apareciendo "en cuentos y relaciones de padres a hijos de esta tierra como algo íntimamente suyo, como arquetipos para un comportamiento a seguir" (MORALES MARÍN, J.L., Presentación al *Catálogo de la Exposición Zaragoza y los Sitios*, Zaragoza, 1982). Lo mismo podría decirse de los otros dos casos.

ser una consecuencia del sometimiento de España a los designios napoleónicos, y me estoy refiriendo, por supuesto, a la visión española decimonónica.

La batalla de Trafalgar ofrecía muchos elementos para entrar a formar parte del museo imaginario de lo que significa ser español. Una batalla que ilustraba de forma clara la idea del morir antes que rendirse, y de ofrendar la vida por la patria. El último gesto de un imperio que moría con honra, una de las constantes de la imaginaria colectiva española.

El tema, que gozará especialmente de las simpatías del periodo isabelino, aparece ya en la primera Nacional, la de 1856, en la que Antonio Brugada expone *El combate de Trafalgar*<sup>6</sup>.

Francisco Sans Cabot llevó a la Exposición de 1862, el mismo año en que Casado del Alisal expuso su *Juramento de las Cortes de Cádiz*, un cuadro titulado *Episodio de Trafalgar*<sup>7</sup>, recibiendo, a diferencia de aquél, una buena acogida por parte de la crítica, que vio en él un carácter mucho más español, lo que nos puede indicar hasta qué punto lo español se entendía como algo apasionado, grandilocuente y un tanto gestual. Premiado con una medalla de segunda clase<sup>8</sup>, fue adquirido por el Estado ese mismo año<sup>9</sup> y posteriormente llevado a la Exposición Universal de París de 1867<sup>10</sup>. La reproducción en grabado por *El Mundo Militar*<sup>11</sup>, *El Museo Universal*<sup>12</sup>, *La Ilustración de España*<sup>13</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>14</sup> completa el éxito de una obra en la que resalta la serenidad de los combatientes que han luchado hasta el último momento, conservando la calma de un valor frío y desdeñoso. El asunto fue resumido así por el periódico *El Contemporáneo*:

El *Neptuno*, después de combatir heroicamente con cuatro navíos ingleses, desarbolado ya, hecha astillas la obra muerta, cubiertos los entrepuentes de cadáveres, y semejante a una tromba de humo y fuego, es arrebatado por la tempestad que se desencadena en mitad de la lucha, y viene a estrellarse contra las peñas del castillo de Santa Catalina. Los restos de su tripulación, un puñado de héroes que han diezmado las balas enemigas, y que en muy escaso número logran salvarse del furor de las olas, buscan amparo entre las rocas, y allí, presa de un dolor inmenso y sombrío, tienden la vista

<sup>6</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*. Madrid, 1856.

<sup>7</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid, 1862.

<sup>8</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>9</sup> En 26.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>10</sup> Sobre su exposición en París, véase GALLEGO, J., "1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París", *Revista de Ideas Estéticas*, 88, 1964, pp. 297-312.

<sup>11</sup> *El Mundo Militar*, 1862, p. 388.

<sup>12</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 4.

<sup>13</sup> *La Ilustración de España*, 1886, pp. 340-341.

<sup>14</sup> *La Ilustración Católica*, 1894, p. 7.

sobre el alborotado mar que arroja a sus pies cadáveres, mástiles rotos, fragmentos de buques, sangrientos despojos, todo lo que queda de una poderosa armada deshecha en un solo día<sup>15</sup>.

Sans representa, sobre un peñasco batido por las olas, los restos de la armada española: trozos de mástiles, toneles, cuerdas, cadáveres... se amontonan en caótica mezcolanza; en el centro la calma de los supervivientes, de los que han sido capaces de inmolarse por la patria; de ofrendar su vida por la independencia de la nación.

El ejemplo de la inmólación por la patria es retomado por Emilio Millán en la Nacional de 1871 con *Muerte de Churruca*<sup>16</sup>, aunque con menos éxito.

La Restauración volverá sobre el tema en dos ocasiones. La primera de la mano de Justo Ruíz Luna, quien obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1890 con *Combate Naval de Trafalgar* -medalla de primera clase<sup>17</sup>, compra por el Estado<sup>18</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>19</sup>-. Cuadro que, a diferencia de los anteriores, es la representación de una batalla naval en sentido estricto, a pesar de lo cual fue premiado en el apartado de marinas.:

Gráfica y elocuente representación de una de las más brillantes páginas de nuestra historia, este cuadro impone desde el primer momento (...). Hay en primer término un navío desmantelado, glorioso resto de un combate homérico: cubierto el puente por las jarcias, lonas, trozos de arboladura, algunos cadáveres esparcidos aquí y allá, y el hermoso pabellón de la patria hecho jirones; de algunos de los barcos ingleses se destacó una chalupa llena de gente para tomar posesión tranquila de aquel al parecer indefenso adversario, más queda alguien en el entrepuente, quizás herido y moribundo, que vertiendo el sudor, logra arrastrarse hasta uno de los cañones y lanza contra los odiados vencedores con el último disparo, la más ardiente protesta contra toda sospecha de debilidad por parte de aquel noble guardián del honor de España, que prefiere descansar en el fondo de los mares a ser presa del enemigo<sup>20</sup>;

batalla en la que la crítica vio simbolizado el fin del poderío militar español en el mundo:

Un cielo justo, lleno de luz y armonía, y un mar que parece lleno de movimiento, y sobre él destacándose, en línea de combate, numerosos buques de guerra, envueltos entre nubes de humo. En primer término, a la izquierda se ve parte de un navío con la cubierta desmantelada, la jarcia hecha pedazos, el velamen atravesado por las balas, y todo en confuso desorden (...) retrata con verdadero realismo la escena, y parece que se viste de verdad a aquella célebre batalla naval tumba de nuestra marina. El barco deshecho, en primer término, es todo un drama<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862.

<sup>16</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>17</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>18</sup> En 6.000 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz por R.O. de 12 de mayo de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de Cádiz, depósito del Museo del Prado.

<sup>19</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 33.

<sup>20</sup> CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1890.

<sup>21</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 12 de mayo de 1890.



A pesar del éxito, algunos críticos acusaron al pintor de no haber representado en el lienzo lo que realmente había ocurrido, especialmente al no reflejar la principal causa del desastre: la ineptitud del almirante francés:

Tiene un pero la marina de la que me ocupo. No puede titularse *Combate naval de Trafalgar*, por que en aquella gloriosa y horrible derrota, la línea formada por las escuadras española y francesa, fue deshecha en infinitos fragmentos por la británica, antes de dispararse el primer cañonazo, gracias a la ineptitud del comandante francés<sup>22</sup>.

Aunque otros, sin embargo, consideraron que, puesto que la batalla había sido, y esto aparece así una y otra vez en la mitología nacional española, básicamente un combate entre ingleses y españoles, el pintor había hecho bien en excluir cualquier referencia a la participación francesa:

mantiene a lo lejos empenada lucha navíos ingleses y españoles, pues la bandera francesa no luce en ninguno de los que se divisan, en lo cual hizo muy bien el artista<sup>23</sup>.

La segunda en 1892, en cuya Exposición Internacional Eugenio Álvarez Dumont consigue una medalla de segunda clase con *Muerte de Churruca en Trafalgar*<sup>24</sup>, además de su compra por el Estado<sup>25</sup>. Este último cuadro nos muestra a Churruca, sostenido por un marinero, agonizando en el destrozado puente de un barco; los cadáveres de los marineros, muertos por doquier, y los trozos de madera desgajados por todas partes muestran el fragor de una batalla en la que se ha perdido todo, salvo el honor.

El tema mismo de la guerra será uno de los favoritos de los pintores de cuadros de historia, proliferando los cuadros de tema bélico aunque centrados en dos momentos concretos: el levantamiento de Madrid y la defensa de Zaragoza<sup>26</sup>.

Los sucesos del 2 y 3 de mayo en Madrid son, junto con los de los dos sitios de Zaragoza, los que definen la imagen de la Guerra de la Independencia en la pintura de historia: una revuelta popular en la que todos los españoles, sin distinción de clases sociales, luchan codo con codo contra el invasor.

Los cuadros sobre la sublevación de Madrid son muy tempranos. De hecho, los dos primeros, *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos*<sup>27</sup> y *El*

---

<sup>22</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 26 de junio de 1890.

<sup>23</sup> Calvo, I., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Católica*, 1890, p. 178.

<sup>24</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>25</sup> En 1899, por 6.000 pts. Depositado en el Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

<sup>26</sup> Para la pintura de historia ambientada en la defensa de Zaragoza, véase Reyero, C., "Los Sitios de Zaragoza en la pintura española del siglo XIX", *Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 317-349.

<sup>27</sup> Museo del Prado, Madrid.

*3 de Mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*<sup>28</sup>, de Goya, son prácticamente coetáneos de sucesos allí representados, sólo unos pocos años posteriores, fueron pintados en 1814, inmediatamente después del retorno de Fernando VII<sup>29</sup>

La excepcionalidad de las dos obras de Goya, cuya comparación con las rigurosamente contemporáneas de Aparicio o de Madrazo resalta todavía más su modernidad, no debe hacer olvidar su carácter propagandístico -en el sentido más tradicional, ambos cuadros fueron encargados por el Consejo de Regencia para inmortalizar “las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”-, su pertenencia al género histórico -convierten un hecho contemporáneo en mito histórico- y su lugar en la que puede considerarse como la primera plasmación pictórica de una idea sobre el ser español que va a gozar de un amplio predicamento tanto en el siglo XIX como en el XX, una visión romántica *avant la lettre* en la que la esencia nacional se identifica con lo colectivo y lo popular frente a lo individual y las clases altas.

El carácter revolucionario de la obra de Goya es ya un lugar común historiográfico sobre el que no merece la pena insistir demasiado. Sí resaltar que, desde el punto de vista iconográfico, los dos cuadros de Goya marcarían la irrupción del pueblo en la pintura de historia: no son los reyes ni los grandes quienes hacen la historia sino el pueblo. Es la nación en armas, en sentido completamente literal en el cuadro de *El Dos de Mayo de 1808*, la que se convierte en sujeto privilegiado del discurso histórico. Resulta llamativo, a este respecto, que los dos cuadros de Goya se encuentren en el grupo de esos pocos que rompen la imagen arquetípica de la guerra a la que se ha hecho referencia más arriba, la del héroe arropado por el pueblo. En los cuadros de Goya no hay héroes, es el pueblo el auténtico protagonista de la historia, no el comparsa que sirve de fondo y realza las acciones del héroe. Se imponen, sin embargo, algunas matizaciones:

Primero, la obra de Goya no va a tener continuación en la pintura de historia decimonónica española. Posiblemente hasta el *Gernika* de Picasso, ninguno de los pintores de historia españoles supo, o pudo, llevar hasta sus últimas consecuencias un discurso ideológico tan revolucionario como el de Goya; la historia de la nación sigue siendo, para toda la pintura de

<sup>28</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>29</sup> Esta fecha dota a los dos cuadros de Goya de una enorme tragicidad histórica, Fernando VII es el heredero de una monarquía absolutista por la que los rebeldes habían dado la vida, es en gran medida, por no decir de forma absoluta, la negación de lo que los cuadros representan. Tragicidad histórica que se ejemplifica mejor que en nadie en el propio Goya, quizás demasiado influido por los ideales ilustrados como para no ver en Francia el país de la libertad, era en cierta medida un “colaboracionista”.

historia decimonónica, la de héroes concretos, no la de masas anónimas. El camino abierto por Goya es, desde este punto de vista, un callejón sin salida, lo que significa que su repercusión posterior será mucho menor de la que cabría pensar<sup>30</sup>.

Segundo, el discurso pictórico de Goya, y no me refiero al formal, no resulta tan excepcional como se ha querido ver; otros pintores llegaron, por la misma época a conclusiones parecidas, lo que vendría a mostrar, no tanto la genialidad de Goya como su capacidad para captar y expresar el espíritu de su tiempo. Es el caso en particular de Géricault, quien en los cuadros que pinta entre 1812 y 1814, dentro del género histórico-militar tan frecuente en la época napoleónica, opta por un tipo de iconografía de héroes anónimos, equivalente, desde el punto de vista ideológico, a lo hecho por Goya. Tal como recuerda Antal:

Allí donde Gros, -el más renombrado pintor de cuadros histórico-militares- por motivos oficiales, situaba a Napoleón en el centro de la escena o pintaba el retrato de un famoso general, Géricault, que actuaba por su cuenta, democratizaba la representación de las guerras napoleónicas, modificando el tema del cuadro: su héroe o protagonista es un oficial desconocido, incluso un simple soldado herido que debe abandonar el campo de batalla (...). En el período precedente, sólo los grabados o pinturas de pequeñas dimensiones, considerados cuadros de género, podían permitirse como argumentos combates de las tropas napoleónicas sin la presencia del emperador (...). Géricault no sólo pintaba estos temas "democráticos" con una regularidad hasta entonces desconocida, sino que incluso los presentaba en una escala hasta ese momento reservada a los cuadros históricos<sup>31</sup>;

afirmaciones que se podrían aplicar, punto por punto, al mismo Goya.

Todavía más significativo, por lo que muestra de un estado de opinión latente, es el hecho de que unos años antes de que Goya pintase sus cuadros, en 1802, y antes, por lo tanto, de que la invasión napoleónica hubiese producido una auténtica conmoción en la conciencia colectiva de la sociedad española, una institución no precisamente caracterizada por su carácter revolucionario, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, proponga como tema para la prueba de pensado del premio de primera clase de pintura un asunto extraído de la destrucción de Numancia y que es descrito de la siguiente forma:

Acosados cruelmente los Numantinos de la hambre, y habiéndoles frustrado todos los medios que tomaron para salvarse; por conclusión, perdida toda la esperanza de remedio, se determinaron a acometer una memorable hazaña, esto es, que se mataron á sí y á todos los suyos, unos con ponzoña, y otros metiéndose las espadas por el cuerpo: algunos peleáron en desafío unos con otros

<sup>30</sup> Esto plantea el viejo problema de la recepción de Goya por parte de los pintores españoles del XIX. Sin entrar en un debate historiográfico, que se sale completamente de este estudio, parece evidente que, a pesar de algunos tempranos y apologeticos artículos sobre Goya, como los de Carderera (CARDERERA SOLANO, V., "Biografía de don Francisco de Goya, pintor", *El Artista*, II, 1836, p. 253) o Somoza (SOMOZA, J., "El pintor Goya y lord Wellington", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838, p. 633), la aceptación de Goya es más aparente que real; se admira a Goya, entre otras cosas, porque es admirado fuera de España, pero no se le sigue, como probaría el manifiesto rechazo con que son acogidos algunos de sus seguidores, Ajenza y Lucas, principalmente.

<sup>31</sup> ANTAL, F., *Clasicismo y romanticismo*. Madrid, 1978, pp. 36-37.

---

con igual fortuna del vencedor y vencido: pues en una misma hoguera que para esto tenían encendida, echaban al que era muerto, y luego tras él le seguía el que le quitaba la vida<sup>32</sup>.

No era la primera vez que el tema de Numancia figuraba en los concursos de la Academia, pero sí la primera en la que no se hacía referencia a héroes concretos, en que el sujeto del cuadro era la masa anónima de los numantinos inmolándose por su independencia. De hecho, esta descripción del asunto a representar, no la plasmación pictórica que de él hizo el ganador del concurso, Ribera, recuerda el mismo ambiente caótico de *El Dos de Mayo* de Goya.

Desde una perspectiva más local, española, los dos cuadros de Goya suponen la conversión de los sucesos del dos y tres de mayo en Madrid, que no pasaron en realidad más allá de una simple escaramuza, en un mito historiográfico nacional, objetivo éste de toda pintura de historia: la representación de la nación en armas que se levanta al unísono, como un solo hombre, contra la ocupación extranjera. Lo que Goya está contando es una historia piadosa, y posiblemente falsa, al menos tal como se interpretará posteriormente. El complejo desarrollo de las guerras napoleónicas en la península queda en los dos cuadros de Goya reducido al enfrentamiento entre un pueblo que lucha por su independencia, que representa lo popular, lo natural me atrevería a decir, contra un invasor extranjero, representado por la artificiosidad burocrática de un ejército uniformado. Es la lucha de los españoles por su independencia, pero también de la nación contra el Estado.

En ambos cuadros los españoles aparecen simbolizados en las clases bajas madrileñas, actuando cada uno por su cuenta, frente a unas tropas francesas ordenadas y uniformadas. El contraste es todavía más rotundo en *Los fusilamientos*, donde los condenados, un grupo heterogéneo cuyo único rasgo en común es que todos parecen formar parte de las clases populares, incluido el fraile que aparece en primer término, se enfrentan a un pelotón de fusilamiento perfectamente alineado, a una masa anónima de soldados sin rostro; la anónima historia de los fusilados de cualquier revuelta popular. Es como si de pronto la España individualista y anárquica, enfrentada a la frialdad burocrática del mundo racionalizado y anónimo, hiciera su entrada en la historia. Hay una ruptura neta y precisa con respecto a cómo se habían visto a sí mismos los españoles de los siglos anteriores, una España popular desplaza a la vieja imagen de héroes individuales. Sólo una pervivencia, ese fraile del primer plano que perpetua la imagen de una España católica enfrentada al mundo exterior.

---

<sup>32</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de julio de 1802*, Madrid, 1802. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el cuadro ganador del concurso, obra de Ribera.

La España que se refleja en estos cuadros, en palabras de Gómez de la Serna referidas al propio Goya, es la del “indígena español, el íbero de cabeza desgreñada, de independencia monstruosa, de atisbos que no se consiguen ni con la mejor lógica. Vive enterizo como habitante primero y último del terráqueo”. No importa aquí lo acertado o no de las opiniones de Gómez de la Serna, sino cómo esta visión pervive hasta el siglo XX.

En el caso de *Los fusilamientos del Tres de Mayo* hay todavía algo más, estamos ante un martirio laico en cuya rememoración ritualizada la nación se celebra a sí misma. El Dos de mayo será durante mucho tiempo la fiesta nacional española, la máxima ritualización del suceso histórico. Son los mártires de la nación los que están aquí representados y en ese sentido el cuadro actúa como una estampa piadosa en la que la sangre de los mártires es semilla de nuevos mártires.

Con la vuelta de Fernando VII el tema de la Guerra de la Independencia sufre un cierto eclipse, debido, sin duda, a que las guerras napoleónicas aparecen contaminadas por un cierto matiz de revolución anti-absolutista<sup>33</sup>, algo especialmente conflictivo en un momento histórico de vuelta al antiguo régimen. El único cuadro referido al enfrentamiento con los franceses, aunque no a la guerra propiamente dicha, es *El hambre en Madrid*<sup>34</sup>, pintado por José Aparicio en Roma antes de 1818<sup>35</sup> y cuyo éxito fue apoteósico; ya desde el mismo momento de su primera exposición en Roma, “sobre la tumba de Rafael”:

Yo tenía aún menos años que tú cuando fui pensionado a Roma. ¡Qué tiempos aquellos! ¡Qué entusiasmos los nuestros! Me parece estar viendo a mi amigo el alicantino José Aparicio cuando fue llevado en triunfo por las calles de Roma, desde la Ronda donde expuso su gran cuadro del *Hambre en Madrid*, sobre la tumba de Rafael... Este cuadro del que ahora os burláis, era entonces una verdadera creación: era la síntesis del espíritu de los pueblos lanzando un grito de protesta contra el Imperio Napoleónico que los había subyugado. El cuadro del *Hambre en Madrid* es un cuadro grande, porque pinta con los pocos medios de que disponíamos, una escena conmovedora de la epopeya heroica española. La misma ignorancia de la forma que en él hoy os choca es su mayor mérito<sup>36</sup>.

Opinión contemporánea, y de alguien muy cercano a su proceso de gestación, especialmente reveladora tanto de la atmósfera en que el cuadro fue creado, como de la interpretación que del asunto se hizo ya en el momento de su primera exposición pública.

<sup>33</sup> De hecho, una de las primeras y más difundidas monografías sobre el tema, la del conde de Toreno, publicada en cinco volúmenes entre 1833 y 1837, lleva por título *Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España*.

<sup>34</sup> Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>35</sup> Ese año fue ya expuesto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

<sup>36</sup> Declaración de Agapito López San Román, pintor vallisoletano amigo y compañero de Aparicio durante la estancia de ambos en Roma, a Luis de Llanos (LLANOS, L. de, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, Barcelona, 1892, p. 20).

Llegado el cuadro a España, y tras su tumultuosa exposición pública en los locales de la Academia, el coro de alabanzas fue casi unánime. Unanimidad que se mantuvo durante bastante tiempo y que hará del cuadro de Aparicio uno de los más populares y vistos durante todo el XIX. Todavía en 1895, cuando ya el prestigio del cuadro del pintor levantino estaba completamente arruinado -aunque no tanto: cuatro años antes había sido aun reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>37</sup>- Millán lo pondrá como ejemplo de cómo el "vulgo" puede equivocarse en sus apreciaciones estéticas:

el cuadro del *Hambre* de Aparicio ha tenido en nuestro Museo más contempladores que *Los Borrachos* de Velázquez<sup>38</sup>.

El éxito fue todavía mayor si contamos su reproducción, sufragada en parte por la corona, en grabado por Antonio Raffaele Caliano en 1820, que difundirá su imagen por todo el reino. Éxito al que no debió ser ajeno el carácter adulatorio hacia el monarca, tanto del cuadro -en uno de los pilares aparece escrito NADA SIN FERNANDO- como, sobre todo, del grabado, con una dedicatoria del propio Aparicio en la que los madrileños ofrendan su vida como gesto de lealtad al legítimo rey, cautivo de Napoleón.

El gran acierto de Aparicio, que explicaría el triunfo de un cuadro por lo demás bastante mediocre, es haber sabido entroncar el hecho histórico, como él mismo se encarga de resaltar en la dedicatoria del grabado, con otros sucesos similares de la historia española, Numancia en este caso.:

En los años de 1811 y 12 el pueblo de Madrid reducido al extremo de la miseria y el hambre por sus mismos enemigos rechazó sobre ellos la degradación, prefiriendo la muerte á la esclavitud á ejemplo de los inmortales numantinos<sup>39</sup>.

Lo ocurrido en Madrid en 1812 pierde así su carácter anecdótico y tremebundo para convertirse en un episodio más de esa larga lucha épica de los españoles por conservar su independencia, en una ilustración del auténtico carácter español y en una prueba de la continuidad histórica del ser español. Continuidad histórica que será resaltada por la práctica totalidad de los que a lo largo del siglo XIX escribieron sobre el cuadro:

La historia, las hazanas expresando  
De hambrientos héroes de la gran Numancia  
Recuerda de la Hesperia la arrogancia,

<sup>37</sup> *La Ilustración Católica*, 1891, p. 61.

<sup>38</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 30 de mayo 1895.

<sup>39</sup> Dedicatoria del grabado de Caliano (AGUERRI MARTÍNEZ, A. y SALAS VÁQUEZ, E., *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. II. Estampas extranjeras. Grabado (ca. 1513-1820)*. Madrid, 1889, I, pp. 86-87.

tantos riesgos y males arrastrando (...) <sup>40</sup>.

Todavía en 1872, y con un estilo menos ripioso, Pedro de Madrazo escribirá, en la descripción que hace del cuadro en el *Catálogo del Museo del Prado*,:

Llega en esto el gendarme francés, que brinda con el pan a aquellos infelices, y el joven español, por cuyas venas corre la sangre indómita ibera, rechaza indignado la oferta, prefiriendo la muerte a la afrenta de deber la vida a su enemigo <sup>41</sup>.

El cuadro de Aparicio se convierte así en la primera piedra de una construcción ideológico-simbólica que enlaza, sin solución de continuidad, por encima del tiempo y de la historia, Sagunto y Numancia con la gran trilogía de la Guerra de la Independencia: Madrid/Zaragoza/Gerona.

Resulta significativo, a este respecto, que una de las pocas críticas contemporáneas adversas al cuadro sea porque según su autor no representa el auténtico carácter nacional, sin distinción de clase social de la gesta:

En Madrid hubo hambre, concedo; hubo heroísmo, transeat; pero ¿estuvo acaso uno y otro vinculado en la partida que entonces se llamaba de la manta? Así parece, pues sólo vemos en el cuadro personajes andrajosos y desdilatados: si alcanzó a todas las clases del Estado, ¿per qué no se nos da una idea de esta generalidad? El menestral y su mujer no pueden representar más que su clase, y hubo otras muchas de superior esfera que sufrieron esta calamidad con la más noble entereza; sus cuerpos estenuados y flacos, sus esqueletos se cubrían aún de los restos de su opulencia ó regulares conveniencias, porque no podían prescindir de la decencia con que siempre se habían presentado en público; pero estaban tan hambrientos como el que más, y son dignos de poner también su piedrecita en el rollo <sup>42</sup>.

La conclusión es de una claridad meridiana: la nación es una y Aparicio no supo mostrarlo suficientemente.

A pesar de todo, el cuadro poseía una cierta ambigüedad semántica: no queda demasiado claro si lo que se trataba de exaltar era el heroísmo de los madrileños o el gesto humanitario del ejército invasor repartiendo comida entre la población <sup>43</sup>. Ambigüedad que queda completamente

<sup>40</sup> C.M., citado por OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.

<sup>41</sup> MADRAZO, P., *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas a que pertenecen sus cuadros, y los autores de estos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pintura de los Palacios Reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento*, Madrid, 1872, p. 347.

<sup>42</sup> Siguen una serie de consideraciones cargadas de desprecio hacia las clases bajas y su falta de heroísmo. Crítica aparecida en el *Diario de Madrid*, firmada con el seudónimo de Nicanor Zerda Sese, citado por DIEZ, J.L., en el *Catálogo de la exposición La pintura de historia en España en el siglo XIX*, Madrid, 1992, pp. 139-140.

<sup>43</sup> De hecho, ésta fue la interpretación que se hizo después de la llegada del ejército de la Santa Alianza, el gesto caritativo del ejército invasor, lo que explica la difusión del tema mediante grabados durante el periodo fernandino.

despejada en el siguiente cuadro de Aparicio, *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*<sup>44</sup>, que representa al duque de Angulema recibiendo a Fernando VII.

Al margen de estas consideraciones ideológicas, y al margen también de las oportunistas alabanzas de la época, el cuadro de Aparicio muestra una enorme torpeza compositiva de la que apenas se salva la figura sentada del primer plano, por lo demás, según Xavier de Salas, una mera recreación del cuadro de Füssli, *El conde Ugolino y sus hijos*, pintado en 1806 y muy difundido gracias a un grabado de Haughton, aunque las dependencias parecen todavía más claras con respecto al cuadro de Kinsoen, *Belisario en el lecho de muerte de su esposa*<sup>45</sup>, expuesto en el Salón de París de 1799 y que Aparicio pudo ver durante su estancia en la capital francesa.

El trienio liberal habría sido un momento óptimo para el desarrollo de una pintura de historia referida a la Guerra de Independencia, ya que asumía perfectamente la doble legitimidad de levantamiento contra el invasor y revolución anti-absolutista, pero su corta duración impedirá la plasmación del tema en cuadros de historia.

Con la Regencia el levantamiento anti-francés adquiere nuevamente legitimidad histórica, aunque la francofilia de los grupos dirigentes españoles, patente desde la intervención francesa de 1823, va a poner una cierta sordina al sentimiento antifrancés de las clases populares. El dilema se agrava en el reinado de Isabel II, durante el cual

en la ideología de la clase dirigente (...) va a manifestarse una impronta francesa acusadísima, llamada a trascender a campos importantes de la vida nacional: el doctrinarismo político, el eclecticismo estético, la tendencia a la concentración política y administrativa<sup>46</sup>.

El primero en retomar un episodio de la guerra de Independencia como argumento pictórico será Alenza, cuya *Muerte de Daoiz en el Parque de Artillería*<sup>47</sup> es del año 1835, en un momento en que la supremacía de las pinturas de historia antigua de carácter moralizante era casi absoluta.

El tema elegido por Alenza es altamente significativo: por un lado el tópico nacionalista por excelencia, morir por la patria, la nación tiene un valor tan absoluto que incluso la propia vida debe ser sacrificada por ella si fuese necesario; por otro, la muerte que se representa no es la de individuos anónimos como en Goya, sino la de un militar, unido, eso sí, al pueblo, primer

<sup>44</sup> Se conserva un boceto en el Museo Romántico de Madrid.

<sup>45</sup> Groeningemuseum, Brujas.

<sup>46</sup> JOVER, J.M., "Caracteres de la política exterior de España en el siglo XIX" en *Política. Diplomacia y Humanismo en la España del siglo XIX*, Madrid, 1976, p. 88.

<sup>47</sup> Madrid. Museo Romántico.



atisbo de la identificación ejército/nación tan cara al pensamiento posterior. Algo que en Francia se había dado en Valmy<sup>48</sup>, en España se comienza a dar, al menos en el plano simbólico, durante la Regencia: los militares representan a la nación en armas. La simbiosis ejército/pueblo se pone de manifiesto en la turba de militares y civiles que se arremolinan en la defensa de la puerta del Parque de Artillería; en primer término una mujer, trasunto pictórico y simbólico de Agustina de Aragón, dispara un cañón con gesto sereno, con lo que no hay ninguna duda del carácter popular de la rebelión.

El cuadro de Alenza, que responde punto por punto a la imagen arquetípica a la que se ha hecho referencia más arriba, fue presentado a la Exposición de la Academia de 1836 y es uno de los pocos intentos de recrear una pintura de historia de raíz nacional, partiendo de Goya: como recuerda la revista *El Artista*, a propósito de su exposición en la Academia, es un "recuerdo o reminiscencia del estilo de Goya"<sup>49</sup>. Aunque en este empeño no tuvo ningún éxito, sí sirvió para fijar una iconografía sobre la muerte de Daoiz y Velarde a la puerta del parque de Monleón, que se seguirá repitiendo hasta finales de siglo, cuando todavía Sorolla, en 1888, representa en el *Dos de Mayo* la muerte de Daoiz siguiendo este modelo. Es posible, sin embargo, que esta iconografía hubiese sido previamente fijada por los grabados que sobre estos sucesos comenzaron a proliferar prácticamente desde el mismo momento que tuvieron lugar, y que lo único que haya hecho Alenza es adaptarse a ellos<sup>50</sup>.

Después hay que esperar hasta 1862, en cuya Nacional Manuel Castellano consigue una medalla de tercera clase<sup>51</sup>, precisamente con otra muerte de Daoiz, acompañado para la ocasión por Velarde, *Muerte de Daoiz y Velarde*, basado en el libro de Emilio Tamarit *Memoria histórica de los principales acontecimientos del día dos de Mayo de 1808 en Madrid*<sup>52</sup>.

El mismo Manuel Castellano, que parece especializarse en óbitos bélicos, recibe una nueva medalla, en esta ocasión consideración de tercera clase<sup>53</sup>, en la siguiente Nacional, la de 1864, con *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808*, reproducido en fotografía, en 1895, por *Blanco y Negro*<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup> Las reflexiones de Goethe sobre el significado de esta batalla siguen siendo muy pertinentes.

<sup>49</sup> *El Artista*, II, 1853.

<sup>50</sup> Ya en una fecha tan tardía como 1894, la revista *Blanco y Negro* reproducía uno de estos grabados coetáneos a los hechos, el de la muerte de Daoiz y Velarde, lo que muestra su pervivencia a lo largo del siglo (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 264).

<sup>51</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>52</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>53</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>54</sup> *Blanco y negro*, V, 209, 1895, p. 104.

En la de 1866 José Marcelo Contreras obtiene consideración de medalla de segunda clase<sup>55</sup> con *La madrugada del 3 de mayo de 1808*, que representa el momento en que los franceses, “sin distinguir edades ni sexos”, sacan de la capilla de la iglesia del Buen Suceso a los presos del levantamiento del día anterior para proceder a su fusilamiento. El cuadro, que sería adquirido por el Ayuntamiento de Madrid<sup>56</sup>, gozó del beneplácito del público y de la crítica, que, sin excepción, resalta la dificultad de un tema que ya había sido fijado por Goya. Así para Tubino, si por un lado el asunto es bueno:

He aquí un buen asunto. No es posible desconocer el interés que encierra este lienzo destinado a popularizar una página conmovedora de nuestra historia contemporánea<sup>57</sup>;

por otro, la ejecución no lo es menos, y

aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia á las bellezas que encerraba la creación del artista granadino<sup>58</sup>.

No menos elogioso se muestra Ossorio y Bernard, quien ve el cuadro como una auténtica alegoría de lo que la Guerra de la Independencia supuso de levantamiento popular y de lucha por la independencia:

Al llegar al cuadro del Sr. Contreras (...) respiro con entera libertad, por ver un asunto español pintado en España y con tipos esencialmente españoles (...). El grupo del centro simboliza perfectamente el levantamiento general de España en un anciano de rostro respetable, una mujer de bellísima expresión, un manecbo robusto en cuyo rostro se lee el odio al tirano y el desprecio a la muerte, y un tierno niño que contempla con miedo la horrible escena<sup>59</sup>.

Mientras que para el crítico de *El Museo Universal*, el cuadro resulta una “Admirable síntesis de la noble fiereza española, de aquel valor heroico con que el pueblo de Madrid lanzó reto de muerte al coloso de la fortuna”, cumpliendo “uno de los más altos fines de la pintura de historia, ofreciendo al pueblo enseñanza y ejemplo que seguir”, pues “en aquella familia que va a morir sacrificada por el extranjero, está admirablemente simbolizada la patria, ofreciéndose en holocausto por su libertad”<sup>60</sup>.

La única nota discordante es la de Cruzada Villaamil, más obsesionado por el precedente de Goya, para quien el cuadro de Contreras

<sup>55</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>56</sup> Actualmente en el Museo Municipal de Madrid

<sup>57</sup> TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, *Revista de Bellas Artes*, 1, 1866-1867, p. 161.

<sup>58</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 158

<sup>59</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, o. cit., p. 145.

<sup>60</sup> DIJOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, 1867, p. 50

no excede ciertamente a la anterior obra de este artista (...) Los fusilamientos de aquellos aciagos días están ya pintados con toda la horrible verdad y terrible aspecto que supo darlos el mágico pincel de Goya<sup>61</sup>.

La revolución de 1868, la Gloriosa, supuso un gran cambio ideológico y estético. Es a partir de estos años cuando la proliferación de cuadros relacionados con la Guerra de Independencia va a ser mayor, fruto, sin duda, de la efervescencia revolucionaria de esos años, con una interpretación de la guerra en la que se resaltan, especialmente, sus aspectos de unión pueblo-ejército.

Vicente Palmaroli recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1871 con *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*<sup>62</sup>, adquirido ese mismo año por Amadeo de Saboya, en 9.000 pts., quien lo regaló al Ayuntamiento de Madrid<sup>63</sup>, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>64</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>65</sup> y *Blanco y Negro*<sup>66</sup>. Se trata de una composición melodramática, de gran efectismo, en la que no faltan ni las alas negras de los buitres merodeando sobre los muertos, ni el perro, fiel hasta la muerte, aullando junto al cadáver de su dueño, ni el árbol seco elevando hacia el cielo los muñones de sus ramas, ni el viento que bate los cuerpos de muertos y vivos, ni el cielo plomizo.... que, desde el punto de vista ideológico, vuelve, una vez más, a esa imagen de la guerra como una guerra popular, de héroes anónimos -los tres cadáveres que aparecen son una manola, un chispero y un cura-, del pueblo que da su vida por la independencia de la patria. Imagen que queda perfectamente reflejada en la descripción que del cuadro hace *La Época*:

Ahí los veis pintados con elegiaco estilo en el cuadro de Palmaroli: ahí están blandamente reclinados en la floreciente pradera, recogidos y separados por los que los amaron vivos y los preparan la sepultura. Ahí yacen, el venerable sacerdote, de tan tranquila y serena conciencia, que la violenta muerte recibida no ha turbado la paz de su rostro, reflejo de la paz en que vivió su alma; el patriota combatiente, ceñida todavía la prevista canana, abierta en la sien la noble herida que él buscó inútilmente en la lucha y halló en el suplicio; ahí, castamente envuelta en los pliegues de su basquiña blanca, la gloria de su casa, la gala de su calle, la flor de su barrio, la requebrada en el Prado y en el río, la seguida a toros y comedias, la alegría y embeleso de tertulias y verbenas. Por ella habrán sonado, horas hace quizás, guitarras y seguidillas al pie de una reja; para ella escribieron romances el jacaero en boga, y décimas un atildado covachueo, en su obsequio hizo saltar chispas del pedernal de sus umbrales escarcando sobre su famoso narcillo más de una guardia de la real persona; ahora están para siempre, yertos sus labios, apagado su seno, de cuya negra llaga corren

<sup>61</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 14.

<sup>62</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>63</sup> Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid.

<sup>64</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, n.º XXXII, pp. 552-553.

<sup>65</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

<sup>66</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

rojos rieles al suelo, como si una de las amapolas del henar se hubiera deshojado sobre aquel pecho amante de las amapolas<sup>67</sup>.

**A pesar del éxito, fue acogido desigualmente por la crítica. Mientras Tubino habla de**

Poesía, elocuencia, sentimiento vigor en la expresión, elegancia en el estilo, he aquí en resumen el cuadro del entendido artista que me complazco en ensalzar<sup>68</sup>;

**García Cadenas ve en él todo lo contrario:**

el cuadro del Sr. Palmaroli es el caos: si de intento se hubiera propuesto ahogar la emoción que debiera producir la patética escena que nos pone a la vista, no hubiera podido encontrar en su fantasía accesorios más complicados, ni en su paleta notas más impropias que las que distraen la atención y lastiman el sentimiento de lo bello en el ánimo del espectador<sup>69</sup>.

Nin y Tudó expuso en esta misma Nacional, sin ningún éxito, *Independencia española*<sup>70</sup>, representación pictórica de la legendaria visita que, según una tradición apócrifa, habría hecho Goya, para tomar apuntes, a los cadáveres de los patriotas fusilados en la madrugada del 3 de mayo. Un asunto que encajaba mal con la imagen de un Goya nacionalista y comprometido con la lucha por la independencia nacional, motivo por el que la acogida de la crítica fue bastante desfavorable. Para Ossorio y Bernard, no sólo la tradición histórica era discutible, sino que, sobre todo, la imagen de un patriota como Goya, tomando fríamente apuntes de los cadáveres de los patriotas fusilados, era completamente inverosímil<sup>71</sup>. Opinión que debió de ser bastante generalizada ya que otros críticos insistirán también sobre ella:

ha querido representar a D. Francisco de Goya contemplando un cadáver en la madrugada del tres de Mayo. Esto no tendría nada de particular, si no viéramos con asombro que el buen pintor (Goya) ha tenido la humorada de proveerse de lápiz y cartera en aquellos tremendos instantes, y se ocupa en dibujar los cuadros que la ferocidad francesa ofrece a su diestro pincel. La inverosimilitud de semejante escena salta a la vista, y no sabemos si compadecer más a las pobres víctimas de aquella jornada o al pobre D. Francisco que anda por la calle de Alcalá ocupado en retratarlas. Si Goya hubiese hecho lo que expresa el Sr. Nin en su cuadro, revelaría un egoísmo de artista, que no podremos en modo alguno atribuirle<sup>72</sup>.

En la primera Exposición de la Restauración, la de 1876, José Nin y Tudó vuelve a retomar nuevamente la muerte de Daoiz y Velarde como tema de un cuadro de historia. En *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoiz y Velarde)*, inspirado

<sup>67</sup> GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 6 de enero de 1872.

<sup>68</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, o. cit., p. 160.

<sup>69</sup> GARCÍA CADENA, P., "La Exposición Nacional de 1871" *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 333.

<sup>70</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>71</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 26 de noviembre de 1871.

<sup>72</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 3 de noviembre de 1871.

en el libro *Independencia española* de Gayosse<sup>73</sup>, representa a los héroes del mayo madrileño ya cadáveres:

Daoiz y Velarde que acaban de sacrificar gloriosamente sus vida, descansan sobre un camastro<sup>74</sup>.

A pesar de que tuvo un cierto éxito -premiado con medalla de segunda clase<sup>75</sup>, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>76</sup> y *Blanco y Negro*<sup>77</sup>- no fue bien acogido por la crítica. Así García Cadena, por ejemplo, acusa al pintor no haber sido capaz de transmitir el sentimiento heroico y patriótico que el hecho merecía:

Al concebir la idea y la composición de este cuadro el señor Nin y Tudó, enamorado de los detalles de su poema y de los esplendores del color, ha olvidado por completo la poesía y el sentimiento heroico del asunto (...). La vulgaridad del estilo y de la composición despojan de su aureola de gloria a aquellos dos mártires de la Independencia, cuyo reposo de muerte no ofrece indicio de la lucha de gigantes en que acaban de sucumbir, y no levantan ni estro espíritu a la altura del poema de abnegación y de heroísmo que nos recuerda el lienzo del senci Nin<sup>78</sup>.

Acusar a un cuadro de historia de falta de poesía y sentimiento heroico era una de las peores críticas que se le podían hacer.

En la Exposición de 1884, la que registra un mayor número de cuadros de historia - ochenta y tres- de todas las celebradas, recibe medalla de segunda clase el *Dos de Mayo* de Joaquín Sorolla<sup>79</sup>. Interesante, entre otros motivos, por la incursión del entonces joven pintor valenciano en la pintura de historia, lo que nos indica hasta qué punto este género se había convertido en obligatorio para todo el que iniciaba su andadura artística. El cuadro, a pesar de lo trillado del tema, tuvo bastante éxito -además de la medalla, compra por el Estado<sup>80</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>81</sup> y *Blanco y Negro*<sup>82</sup>-, contando con el beneplácito de una crítica embriagada de sentimientos patrióticos:

No es falso aquel grupo de patriotas que juran y blasfeman escupiendo todo género de ultrajes a la faz de las tropas napoleónicas; no es falso aquel viejo que herido y agonizante, halla en su agonía fuerzas bastantes para recoger del suelo una pistola y arrastrándose dispararla contra el enemigo; no es falso aquella mujer muerta a su lado; no es falso aquel hijo del pueblo que vuelve la cabeza para animar a los que decaen en su arrojo y no se atreven a avanzar; no son falsos aquellos cañones

<sup>73</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

<sup>74</sup> P.P.P., "Cartas de Madrid. Exposición de Bellas Artes de 1876", *Diario de Barcelona*, 21 de mayo de 1876.

<sup>75</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>76</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 828.

<sup>77</sup> *Blanco y Negro*, 209, 1895, p. 58.

<sup>78</sup> GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1876, p. 258.

<sup>79</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>80</sup> Para el Museo de Arte Moderno, en 2.500 pts., R.O. de 20 de junio de 1884. Depositado en Villanueva y Geltrú, donde sigue actualmente, por R.O. de 9 de marzo de 1886.

<sup>81</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 424-425.

<sup>82</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 257 (fotografía).

humeantes; no es falso en fin, nada de aquella gloriosa epopeya del pueblo de Madrid, la más gloriosa y grande que pueda realizar el patriotismo de un pueblo<sup>83</sup>.

Significativamente, desde el punto de vista iconográfico se atiene de forma estricta al modelo ideado por Alenza casi cincuenta años antes: la misma turba de chisperos, militares y manolas, armados de cuchillos, palos y fusiles, defendiendo, codo con codo y hasta el último suspiro, la misma puerta del Parque de Artillería... Prueba de como la imagen había calado hondo en la mitología nacional española.

El carácter popular de la contienda se acentúa aún más en *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808* de Eugenio Álvarez Dumont, cuyo éxito se debe medir, no tanto en la medalla de tercera clase obtenida en la Nacional de 1887<sup>84</sup> y posterior compra por el Estado<sup>85</sup>, como en su continua reproducción en grabado por las revistas de la época: *La Ilustración Española y Americana*<sup>86</sup>, *La Ilustración Ibérica*, ésta en dos ocasiones, la primera en 1887<sup>87</sup> y la segunda en 1892<sup>88</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>89</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>90</sup>, *Pluma y Lápiz*<sup>91</sup> y *Blanco y Negro*<sup>92</sup>.

La exacta ubicación del hecho histórico en uno de los barrios populares de Madrid da verosimilitud a un suceso en el que una vez más el carácter popular del levantamiento se pone claramente manifiesto en la imagen del chispero cargando con una navaja contra el coracero francés que acaba de asesinar a su hija, la célebre bordadora Manuela Malasaña, la misma que unas horas antes pasaba a su padre los cartuchos de fusil en la defensa del Parque de Montealeón. Tal como observa un crítico contemporáneo:

Al ver estas dos figuras inmediatamente se nos representa la síntesis de la Guerra de la Independencia, el pueblo español y la conquista francesa; este cuadro toma la importancia de una alegoría y de una apoteosis<sup>93</sup>.

<sup>83</sup> CURROS ENRÍQUEZ, E., "La Exposición de Bellas Artes", *El Porvenir*, 26 de mayo de 1884.

<sup>84</sup> Por unanimidad. R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>85</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887 en 2.000 pts. para el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>86</sup> *La Ilustración Española e Americana*, II, 1887, p. 5

<sup>87</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452.

<sup>88</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 53

<sup>89</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 225.

<sup>90</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601.

<sup>91</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92.

<sup>92</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258 (fotografía).

<sup>93</sup> FERNÁNDEZ FLÁREZ, J. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las terceras medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 414.

Síntesis compleja, ya que, mucho más allá de una mera escena anecdótica, la joven Manuela Malasaña muerta junto a su fusil y su padre clavando la pica en un intersticio de la coraza del aterrorizado soldado francés suponen toda una reconstrucción ideológica de la contienda, vista como un levantamiento popular y nacional contra el invasor extranjero; de la lucha de un pueblo por su libertad nacional, reconstrucción posiblemente tan irreal como efectiva.

Manuel Pico expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1890 *Por la patria*<sup>94</sup>, uno más de los múltiples cuadros empeñados en delinear una imagen de la guerra como un enfrentamiento entre el pueblo, la nación en armas, y un ejército invasor:

un fondo de iglesia donde varios oficiales franceses presididos por un general celebran un consejo de guerra. Ante ellos se ve un español maniatado, a quien aquellos juzgan, y al pie del prisionero una muchacha caída en tierra y en actitud desesperada y llorosa<sup>95</sup>.

Marinas cierra el ciclo con *Dos de Mayo* expuesto en la Internacional de 1892<sup>96</sup> y que, a pesar de no ser premiado, fue adquirido por el Estado, con destino al Museo de Arte Moderno, ese mismo año.

En esta larga sucesión de cuadros sobre los hechos ocurridos en Madrid los días dos y tres de mayo de 1808 llama poderosamente la atención una ausencia: la de cualquier referencia a los episodios anteriores, los que originaron la revuelta. La explicación, tal como recuerda Condor Orduña, puede estar

en que, por tener tales sucesos un carácter innoble y vergonzoso por lo que respecta a quienes tenían en aquel momento la máxima responsabilidad, no hayan inspirado el deseo de mantenerlos vivos en la memoria de la nación<sup>97</sup>.

Lo cierto es que habrá que esperar a una fecha tan tardía como 1901, ya fuera del ámbito cronológico de este estudio, para encontrarnos con el primer cuadro sobre los sucesos previos al levantamiento del Dos de Mayo, *Vísperas del Dos de Mayo*, de Hernández Nájera, medalla de primera clase en la Nacional de ese año.

En el caso de Zaragoza, la heroica defensa de la ciudad durante los sitios de 1808 y 1809 entroncaba sin solución de continuidad con las otras ciudades mártires de la historia de España: Sagunto y Numancia, formando una trilogía que se repetirá una y otra vez en las Exposiciones Nacionales de pintura. La historia se repetía a sí misma en una especie de presente continuo en

---

<sup>94</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>95</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 13 de mayo de 1890.

<sup>96</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

<sup>97</sup> CONDOR ORDUÑA, M., "El Dos de Mayo madrileño de 1808 en la pintura de historia", *Villa de Madrid*, Madrid, 88, 1986, p. 40.

que el hoy y el mañana se daban la mano, manteniendo incólumes las virtudes de la raza y el espíritu de sacrificio.

Las referencias a esta identificación Zaragoza-Numancia-Sagunto son constantes a lo largo del siglo XIX. Martínez de la Rosa, por poner el ejemplo de alguien de gran predicamento en la época, escribe:

el nombre escrito está de Zaragoza  
y el de Numancia allí, y el de Sagunto<sup>98</sup>.

Aunque en otros muchos casos esta búsqueda de correlaciones históricas se lleva tan lejos que permite comparar a Palafox con Alfonso el Batallador:

al invencible Alfonso se asemeja  
cuando le vio triunfante Zaragoza  
rescatada por él de los infieles<sup>99</sup>;

e. incluso, en asociaciones más peregrinas, a la empecinada defensa de la ciudad con la de las libertades aragonesas en tiempos de Lanuza<sup>100</sup>.

Todo esto nos indica, al margen del delirio personal de cada autor, hasta qué punto la defensa de la ciudad ante las tropas napoleónicas se había convertido en un hecho mítico, paradigma del ser nacional, no un suceso aislado en el tiempo, sino algo mucho más profundo y consubstancial al ser nacional; un episodio que adquiriría sentido en el contexto de una historia en la que sucesos de este tipo eran habituales; una prueba más de la perennidad del ser nacional.

Los sitios de Zaragoza había atraído ya el interés de Goya, quien viaja a la ciudad, en el intervalo entre ambos asedios, para hacer un boceto sobre sus ruinas. Realiza una serie de dibujos, entre otros uno de Agustina de Aragón justo antes de disparar el cañón, conservado en el Museo del Prado, de los que algunos serán utilizados posteriormente para la serie de *Los Desastres de la Guerra*, pero el pintor aragonés no llega a realizar ningún cuadro ambientado en los hechos de Zaragoza.

El primer cuadro sobre este tema presentado a una Exposición Nacional es *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen* de Juan José Martínez de Espinosa, que obtuvo consideración de medalla de segunda clase en la

<sup>98</sup> MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras Completas*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1982, tomo I, p. 218.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>100</sup> PRÍNCIPE, M.A., *Guerra de la Independencia. Narración histórica de los acontecimientos de aquella época*, Madrid, 1844.



de 1858<sup>101</sup>, además de su compra por el Estado para el Museo de la Trinidad<sup>102</sup>. Se exalta, una vez más, como valor supremo, el sacrificio de la propia vida en defensa de la patria a la vez que se destaca la identificación entre nación y pueblo, algo muy caro al pensamiento liberal.

Miguel Navarro lleva, sin ningún éxito, a la Nacional de 1862 *La defensa de Zaragoza*<sup>103</sup>.

Nicolás Ruiz de Valdivia obtiene mención de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 con una obra de largo título, *La junta de Salvación nombrada el 24 de junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reducto de la Puerta del Carmen*<sup>104</sup>.

En la primera Exposición celebrada después de la revolución, la de 1871, son tres las obras ambientadas en la guerra, dos de ellas en los Sitios de Zaragoza y una tercera en los sucesos del tres de mayo en Madrid, justamente aquellos sucesos en que la participación popular había sido mayor. Alejandro Ferrant obtuvo la cruz sencilla de María Victoria con un cuadro titulado *Primer Sitio de Zaragoza*<sup>105</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>106</sup>, *La Ilustración de Madrid*<sup>107</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>108</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>109</sup>, obra llena de movimiento en la que se resalta la unión entre pueblo y ejército en la defensa de la ciudad, más concretamente, en este caso, de la Comandancia de Santa Engracia. La misma distinción obtuvo Hiráldez Acosta con su *Agustina de Aragón*<sup>110</sup>, donde se limita a repetir la iconografía tradicional de la heroína zaragozana desde los dibujos de Goya.

El tema parece sufrir un cierto eclipse con los inicios de la Restauración -el carácter popular de la defensa de Zaragoza teñía el hecho histórico de un claro matiz revolucionario- para volver a gozar de la simpatía de los pintores a mediados de la década de los ochenta. Simpatía a

---

<sup>101</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>102</sup> En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>103</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>104</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

<sup>105</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871. Ponzano considera el cuadro merecedor de una medalla de tercera clase (PONZANO, P., "Anotaciones sobre la Exposición de 1871" Archivo de la Academia de San Fernando. Legajos de Ponzano. Publicados por PARDO CANALÍS, I., "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871" *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.

<sup>106</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 748.

<sup>107</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1872, p. 57.

<sup>108</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886, p. 528.

<sup>109</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 264.

<sup>110</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

la que no debieron de ser ajenos, tanto el éxito de la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, uno de los cuales, *Zaragoza*, se ambienta en el segundo Sitio de la ciudad, como la moda necrofílica que invade la cultura finisecular española. Ambos factores parecen explicar la proliferación de cuadros sobre el final de la resistencia zaragozana, con una clara preferencia por la derrota y los aspectos más dramáticos de esta autoinmolación colectiva.

El primero en retomar el tema es César Álvarez Dumont, quien expone, con gran éxito -medalla de tercera clase<sup>111</sup>, compra por el Estado<sup>112</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>113</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>114</sup>- en la Nacional de 1884 *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia*.

Pero la gran eclosión de temas zaragozanos se da en la Nacional 1887, en la que pudieron verse hasta cinco cuadros ambientados en los sitios de la ciudad aragonesa, algunos de ellos con gran éxito. En esta proliferación pictórica debió de influir el que la primera edición ilustrada de la obra de Galdós, la de Mérida, había visto la luz justo dos años antes.

César Álvarez Dumont expuso, con gran éxito -medalla de tercera clase<sup>115</sup>, compra por el Estado<sup>116</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>117</sup>, *La Ilustración Ibérica*, ésta en dos ocasiones, una en 1887<sup>118</sup> y otra en 1891<sup>119</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>120</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>121</sup>-, *La Defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza*, inspirado directamente en un grabado de Mérida para los *Episodios Nacionales* de Galdós<sup>122</sup>. Fue bien recibido por la crítica, que aprovechó para poner, una vez más, en relación la defensa de Zaragoza con Sagunto y Numancia:

<sup>111</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>112</sup> En 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 17 de diciembre de 1884. Actualmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>113</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189.

<sup>114</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321.

<sup>115</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>116</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>117</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 40.

<sup>118</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 611.

<sup>119</sup> *La Ilustración Ibérica*, IX, 1891, pp. 792-793.

<sup>120</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 168.

<sup>121</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 117.

<sup>122</sup> Tomo III, p. 365 en la edición de 1885.

uno de los más admirables espectáculos que ofrecen los anales de las naciones después de Sagunto y Numancia<sup>123</sup>.

Victoriano Balasanz Sánchez llevó su *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa*<sup>124</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>125</sup> y que había merecido ya una primera medalla en la Exposición Aragonesa de 1885-86<sup>126</sup>. Una clara exaltación de Palafox, elevado a la categoría de héroe romántico, cuya figura resalta en el centro de la escena como personaje central y casi único.

Federico Jiménez Nicanor expuso *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)*<sup>127</sup>, sacado de la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del conde de Toreno<sup>128</sup>, también previamente premiado en la Exposición Aragonesa, en este caso con segunda medalla, y que en esta Nacional tuvo, sin embargo, un éxito mayor que el anterior: compra por el Estado<sup>129</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración de España*<sup>130</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>131</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>132</sup>, *La Ilustración Madrileña*<sup>133</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>134</sup>. Destacar la repetición, una vez más, de esa imagen de unión entre ejército y pueblo.

El mismo Jiménez Nicanor expone otro cuadro sobre la defensa de Zaragoza, éste inspirado directamente en los *Episodios Nacionales* de Galdós<sup>135</sup>, titulado *Manuela Sancho*<sup>136</sup>. Es una exaltación del heroísmo de las clases populares como salvadoras de la dignidad nacional y reducto de las esencias de la patria. Imagen arquetípica que ya aparecía en los primeros cuadros sobre la guerra de Goya y que la pintura de historia posterior se limitará a desarrollar.

<sup>123</sup> MADRAZO, P. de. "Nuestro Arte Moderno. Temores y esperanzas (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887)", *La Ilustración Artística*, 1887, p. 202.

<sup>124</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>125</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 689.

<sup>126</sup> CASTRO, R. y MOTOS, A., *La Exposición Aragonesa de 1885-86 (Notas crítico-descriptivas)*, Zaragoza, 1886, pp. 70-73.

<sup>127</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> En 1.500 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Depositado Academia de Bellas Artes de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>130</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 132.

<sup>131</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 601.

<sup>132</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 532.

<sup>133</sup> *La Ilustración Madrileña*, 1887, p. 52.

<sup>134</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 157.

<sup>135</sup> Inspiración facilitada en este caso por las ilustraciones de Mérida a la edición de 1885, en cuyo tomo III, p. 365 figura un grabado con el episodio de la defensa del reducto del Pilar por Manuela Sancho.

<sup>136</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

Félix Pastor presenta un cuadro, ambientado en el primer sitio, con el largo título de *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza*, que no tuvo ningún éxito entre los críticos, aunque justifican su exposición por el carácter patriótico del cuadro.

Cuando en 1890 Nicolás Mejía Márquez pinta *La Defensa de Zaragoza en 1809*, inspirado en la *Historia de España* de Lafuente<sup>137</sup>, se limita a plasmar una visión de la guerra asumida ya por el conjunto de la nación. La guerra fue una guerra nacional, en la que la nación tomó parte como un todo, sin distinción de clases ni de grupos sociales. Fue una guerra de españoles, cuyas fisonomías son "españolas", contra extranjeros, sin más matices. Como escribe un crítico contemporáneo:

La heroica resistencia de la ciudad aragonesa está representada en uno de aquellos combates que los franceses hubieron de ir librando casa por casa. Entre las figuras que allí pelean, o a juzgar por sus actitudes, acaban de luchar, hay tipos de las diversas clases sociales: frailes, soldados, caballeros, pobres, hijos del pueblo, damas y mozas de humilde condición, todos confundidos en el santo amor de su tierra y animados de tenaz coraje. Unos disparan los fusiles, otros socorren a los heridos, quien deja caer no con queja de dolor, sino con triste desencanto, los inútiles brazos; las mujeres reparten cartuchos, y hacia el fondo, por entre las gruesas pilastras de ladrillo y los largueros de la techumbre, se ve el cielo azul de Zaragoza a trechos esmaltado de blanco por luma de la pólvora (...) en el centro del lienzo aparecen juntos, traídos para que se guarezcan tras ellos los tiradores, un miserable jergón y una mesa de dorada talla: el lecho del pobre y el lujo del rico; hacia la parte de la derecha una mujer y un hombre encaraman a un pequenuelo a fin de colocarlo en lugar seguro, claro indicio de que allí nadie piensa rendirse. En suma, Zaragoza es un cuadro concebido y ejecutado mediante ideas y estudios que reflejan bien el carácter de aquella espantosa lucha, cuyos rasgos están sentidos y expresados con habilidad<sup>138</sup>.

La imagen interclasista afecta no sólo a los combatientes -frailes, soldados, caballeros, pobres, damas y mozas-, sino también incluso hasta a los objetos inanimados: el jergón del pobre y la mesa del aristócrata se dan la mano en la lucha contra el invasor. Es difícil encontrar un ejemplo más acabado del carácter totalizador de la idea de nación.

El cuadro de Mejía, no podía ser menos, fue premiado con una segunda medalla<sup>139</sup> y adquirido por el Estado<sup>140</sup>, aunque algunos críticos pusieron reparos al momento de la lucha elegido por el pintor para llevar al lienzo:

Aquel episodio de la defensa de Zaragoza pudo haber ocurrido así, pero seguramente el momento sorprendido por el Sr. Mejía no es ni el más interesante ni el más supremo de la lucha, y por tanto no da exacta idea de todo el horror de aquellos momentos<sup>141</sup>.

<sup>137</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

<sup>138</sup> PICÓN, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 8 Mayo de 1890.

<sup>139</sup> Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>140</sup> En 3.500 pts., R.O. de 7 de julio de 1898. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de diciembre de 1900.

<sup>141</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 21 de mayo de 1890.

*Las últimas reservas de Zaragoza* de Domingo Muñoz, expuesto en la Nacional de 1895<sup>142</sup> y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*<sup>143</sup>, cierra -el título ya era premonitorio- el ciclo de cuadros sobre la Guerra de la Independencia, ciclo que, ya desde 1890, daba muestras de su agotamiento con el recurso a temas anecdóticos de los que estos dos últimos cuadros son un buen ejemplo.

#### 8.1.2. OTROS EPISODIOS DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA.

A pesar de la reducción de la Guerra de Independencia a la trilogía Trafalgar/Zaragoza/Madrid, hay otros episodios bélicos que, aunque en menor medida, también consiguieron atraer la atención de los pintores de historia: Bailén, Gerona...

La resistencia de Gerona al asedio de las tropas francesas, a pesar de sus similitudes con la de Zaragoza, tuvo un eco mucho menor en la pintura de historia. Sólo cuatro cuadros hacen referencia a estos sucesos, y dos de ellos de forma indirecta ya que se centran exclusivamente en la figura del defensor de la ciudad Álvarez de Castro.

El primer cuadro sobre el tema es de una fecha tan tardía como 1878, ya en plena Restauración. José María Fenollera presenta a la Nacional de este año, sin ningún éxito, *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro*<sup>144</sup>.

En la de 1884 Tomás Muñoz Lucena expone, en esta ocasión con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>145</sup>, compra por el Estado<sup>146</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>147</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>148</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>149</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>150</sup>-, un cuadro titulado *El cadáver de Álvarez de Castro*, centrado, lo mismo que el anterior, en el gran héroe de la defensa de la ciudad, y que

---

<sup>142</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895.

<sup>143</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 209.

<sup>144</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.

<sup>145</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>146</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Arte Catalán, Barcelona, por R.O. de 27 de agosto de 1889. Vuelto al Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, donde sigue actualmente, por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>147</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25.

<sup>148</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 696.

<sup>149</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436.

<sup>150</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 229.

habría incluir en esa larga serie de muertos de cuerpo presente que jalonan la pintura de historia española.

En la de 1887, Vicente Nicolau Cutanda obtiene un mención con *Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras*<sup>151</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>152</sup> y *La Ilustració Catalana*<sup>153</sup>.

Finalmente, en 1890 César Álvarez Dumont logra un gran éxito -medalla de segunda clase<sup>154</sup>, compra por el Estado<sup>155</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>156</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>157</sup>- con un cuadro, éste sí, sobre el asedio de la ciudad, *El gran día de Gerona*, basado en un "Manuscrito inédito de D. Juan Pérez, vocal de la Junta gubernativa"<sup>158</sup>. A diferencia de los anteriores, Álvarez de Castro es relegado a un segundo plano y es el pueblo de Gerona el que se convierte en protagonista del cuadro:

representa un asalto a las murallas gerundenses, heroicamente rechazado; flotan en el espacio nubes de humo; están sentidas y retratadas con viveza las peripecias del combate, y dominándolo, en segundo término, aparece la figura ecuestre del invicto gobernador de Gerona<sup>159</sup>.

En medio de la confusión de la batalla, humo y cadáveres por doquier, se destaca, en el centro de una caótica barricada, la figura de un civil que, empuñando el fusil por el cañón, arremete contra dos uniformados soldados franceses. Una imagen mucho más cercana a la iconografía oficial y simbólica de la guerra que la de los cuadros anteriores:

Hay un grupo que sintetiza bien el carácter de aquella horrible lucha con sólo dos figuras: la de un catalán que intenta pegar un culatazo a un granadero francés, y la de éste que procura parar el golpe: es decir no combaten un ejército contra otro ejército, sino un pueblo contra un conquistador<sup>160</sup>.

Habría que ver hasta qué punto no fue esto lo que determinó su éxito.

El caso de Bailén resulta llamativo, pero por su escasa presencia en la pintura de historia: sólo dos cuadros en todo el siglo XIX. Llama la atención que uno de los pocos hechos de armas favorables a los españoles sea prácticamente silenciado por la pintura de historia, lo que

<sup>151</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>152</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388.

<sup>153</sup> *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 133.

<sup>154</sup> R.O. de 31 de mayo de 1890.

<sup>155</sup> En 2.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>156</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 457.

<sup>157</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 76-77.

<sup>158</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>159</sup> ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

<sup>160</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

nos lleva nuevamente a esa fantasmagoría numantina y sacrificial que impregna toda la imaginería nacionalista española. Falta en Bailén, y de ahí su escaso éxito, lo que constituye el foco de atención central en Trafalgar, Madrid o Zaragoza, el acto sacrificial, la autoinmolación, el sacrificio ritual, la sangre que redime y fundamenta...: la nación se construye con mártires, no con héroes. Falta también, por supuesto, ese carácter popular: la victoria de Bailén se parecía mucho más al enfrentamiento entre dos ejércitos tradicionales, incluida la presencia de oficiales extranjeros, que a la guerra nacional propugnada por la ideología decimonónica.

La aparición de la batalla de Bailén en la pintura de historia es muy temprano. Uno de los temas propuestos para la prueba de pensado del concurso de la Academia de 1808 fue el de esta batalla<sup>161</sup>, muestra de la importancia dada en el momento a este suceso bélico.

Después habrá que esperar hasta 1864 para encontrarnos con los primeros cuadros sobre esta batalla llevados a una Nacional: *Episodio de la batalla de Bailén* de Ricardo Balaca<sup>162</sup> y *La Rendición de Bailén* de Casado del Alisal<sup>163</sup>.

Aquél, a pesar de que obtuvo un cierto éxito -mención especial<sup>164</sup> y compra por el Estado<sup>165</sup>-, no ofrece mayor interés: será *La Rendición de Bailén* de Casado la que pasará a convertirse en la imagen verdadera del hecho histórico.

Representa el lienzo de Casado del Alisal la entrevista, celebrada pocos días después de la batalla, entre Francisco Javier Castaños, capitán general de Andalucía y jefe de las tropas españolas, con el general Pierre Antoine Dupont de l'Étang, comandante de las tropas francesas, para fijar las condiciones de la rendición. Castaños, rodeado de su tropa, en la que se mezclan militares regulares uniformados con civiles -la consabida comunión ejército-pueblo repetida una y otra vez en la imagen del la Guerra de la Independencia, una guerra nacional-, saluda con gesto respetuoso al vencido comandante de las tropas francesas:

Bajo un cielo de Andalucía encendido y azul, atravesado por ardientes celajes, sobre un fondo bañado (...) en luz, se destacan las soberbias figuras de este cuadro: a la izquierda se muestran los soldados españoles con sus trajes caprichosos, formando un todo multiforme y vario que se hace notar por lo pintoresco y variado de su conjunto, y en el que se confunden los voluntarios con los paisanos; en estos soldados se admira el tipo de indómita rudeza y de noble desprendimiento, que caracteriza totalmente nuestra raza; en estos semblantes, tosudos por el sol, tan altaneros como compasivos se halla retratado el pueblo español en toda su pureza a la derecha y como contraste se ve desfilar a los batallones franceses abatidos y cansados, pero mal avenidos con su derrota. En el

---

<sup>161</sup> *Distribución...1808*, Madrid, 1832.

<sup>162</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo pintura de género.

<sup>165</sup> En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia por R.O. de 26 de octubre de 1866.

centro, los generales Castaños y Dupont se acercan el uno al otro, seguidos de su Estado mayor para celebrar la entrevista; por todo el cuadro se halla esparcido ese ambiente de sangre, de polvo y de humo que se cierne sobre un campo de batalla; como en una sorda agitación se ve extenderse el resto del ejército, encima de mieses pisoteadas; y cerrando el espectáculo se levantan las altivas crestas de Sierra Morena, que a lo lejos funden su azul de zafiro con el espacio<sup>166</sup>.

Como ocurre en la mayoría de los cuadros de historia, lo que importa es la verdad "histórica" más que la verdad a secas. La rendición había tenido lugar en Andújar y no en Bailén, y algunos de los personajes que figuran en el cuadro, aunque tomaron parte en la batalla, no lo hicieron en la capitulación. Es el caso muy especialmente del general de origen suizo Teodoro Reding, en el cuadro tras el general Castaños con las manos en la espalda, del Marqués de Coupigny, otro de los jefes de las divisiones españolas, y del general francés Gobert, en el cuadro a la izquierda de Dupont, en primer plano, con uniforme de húsar, que en este caso ni siquiera había tomado parte en la batalla ya que había muerto unos días antes en los enfrentamientos de Mengíbar<sup>167</sup>.

El cuadro de Casado del Alisal plantea una serie de cuestiones importantes desde el punto de vista ideológico. A pesar de su éxito fue acusado por la crítica de falta de carácter nacional, una acusación que parece referirse más al tratamiento pictórico que al tema en sí, pero que resulta realmente extraña si consideramos el explícito homenaje a *La Rendición de Breda* que se hace en un lienzo en el que las influencias velazqueñas son más que obvias, tanto formales -la composición repite el esquema de Velázquez aunque con la ubicación de vencedores y vencidos cambiada, lo que posiblemente debió de influir en la crítica contemporánea de que no se sabe quiénes son los vencedores y quiénes los vencidos-, como ideológicas -una vez más la gallardía española en el tratamiento hacia el vencido-. Bien es cierto, por lo que respecta al primer aspecto, que su técnica debe más al realismo pictórico de los Girodet o Gérard, que a la sutil paleta velazqueña y que hay bastante de superficial en esta evocación de la gran pintura española, algo que se pone claramente de manifiesto si comparamos este cuadro con *El testamento* de Rosales, expuesto en la misma Nacional y en el que, a pesar de las menos evidentes referencias formales, lo velazqueño es mucho más obvio. Como afirmó Cruzada Villaamil, en el caso de Casado más que de homenaje habría que hablar de caricatura:

Así como al contemplar los vicios se acuerda uno por antítesis de las virtudes, así trajo a mi memoria aquel cuadro otro, que en nada se le parece, y que bien lo recuerdo, yo mismo vi pintar.

<sup>166</sup> E.N., "Exposición de Bellas Artes", *La Patria*, 7 de enero de 1865.

<sup>167</sup> Para datos históricos sobre la batalla, MOZAS MESA, M., *Bailén. Estudio político y militar de la gloriosa jornada*, Jaén, 1940.



Por respeto al que tanto se merece, callo aquí su nombre, aunque no abandono la intención de contarle, la primera vez que le vea, cómo se parodia por aquí su cuadro de las lanzas<sup>168</sup>.

La victoria del general Castaños sobre las tropas napoleónicas era un hecho histórico sobre el que en principio no existían discrepancias ideológicas, como tampoco sobre su inclusión iconológica en un pasado de victorias contra los extranjeros y de lucha por la independencia nacional, máxime si eso suponía apuntalar la existencia de una escuela española de pintura. A pesar de lo cual el cuadro es acusado de falta carácter nacional. La explicación a esta aparente anomalía hay que buscarla en el hecho de que a lo largo del siglo se había ido dibujando una fisonomía de lo español, del carácter español, "altivo, noble y desdeñoso"<sup>169</sup>; y las academicistas figuras de Casado del Alisal no corresponden a un estereotipo ya aceptado, resultan demasiado "afrancesadas" para la imagen que los españoles se han ido haciendo de sí mismos y de la Guerra de la Independencia.

El cuadro no fue bien acogido por la crítica, especialmente virulento se mostró Cruzada Villaamil, defensor a ultranza, no hay que olvidarlo, de Gisbert, quien en un opúsculo titulado *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja* arremetió ferozmente contra el cuadro de Casado y lo que el pintor representaba, y en el que el reproche mas suave es que ni siquiera se sabe quién es el vencedor y quién el vencido:

Podrá haber vencido Castaños en la batalla, pero en su entrevista con Dupont, el vencedor es éste y aquél el arrepentido de su triunfo<sup>170</sup>.

Sin llegar a estos extremos, el resto de la crítica se mostró también, en general, poco complaciente con el pintor:

En todas partes del cuadro abundan las cabezas de buena expresión, soberbio colorido y perfecto modelado, siendo únicamente de lamentar que no ocurra lo mismo en los grupos de españoles. Diríase que el pintor es francés y se ha esmerado en hacer más dignos y bellos a los vencidos que a los vencedores (...) Los personajes principales, los héroes de la acción, Castaños y Reding, pecan sobre todo de mezquindad y amancramiento, teniendo algo de ridículos, como si los hubiese pintado un fanático enemigo de su gloria ó de su fortuna. Castaños mas viejo en el cuadro del señor Casado de lo que era en el año de 1808, y más exiguo de estatura y robustez que lo hizo el cielo, no parece un vencedor, sino un mendigo ó un pretendiente cortado y receloso. En cambio Reding es un fanfarrón insoportable, á la vez jactancioso y raquíptico, tirado hacia atrás con cierta cómica tiesura, más propia del sainete que de la epopeya, e indigna de hidalgos militares en situación tan patética y solemne<sup>171</sup>.

Aunque en ningún caso se ponga en cuestión la importancia histórica del asunto:

<sup>168</sup> CRUZADA VILLAAMIL, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, Madrid, 1865, p.10.

<sup>169</sup> ESQUIVEL, A.M., *Tratado de Anatomía pictórica*, Madrid, 1848.

<sup>170</sup> CRUZADA VILLAAMIL, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, o. cit., p. 11.

<sup>171</sup> ALARCÓN, P.A.de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 3.

El asunto no puede ser ni más nacional ni más célebre, y por consiguiente más honroso para España, porque no sólo estriba en él la independencia de nuestra patria, el haber hecho entender al mundo que no sabía vencer al capitán del siglo, aquel que quiso "hacer este para sí", sino también la independencia de muchos pueblos; por lo tanto nos alegra, más todavía, nos enorgullece ver el lienzo del señor Casado, porque en él vemos la página más grande de la moderna y universal historia. Felicitamos al señor Casado por lo patriótico de su cuadro (...) sin que aminore nuestro regocijo cuantas observaciones hemos hecho sobre el mismo, el haber deseado además hallar en él ni tanto abatimiento en los vencedores, ni tanta altivez en los vencidos<sup>172</sup>.

El asunto no puede ser más nacional, ni más digno de nuestro entusiasmo; pero el señor Casado pinta siempre en París y no ha estudiado los tipos de su patria; así, pues, ¿qué importa su fácil ejecución? el tipo es extranjero, y aún a decir verdad, mejor librados salen los vencedores; hay en ellos más circunspección, más nobleza; el ayudante con la cabeza vendada que acompaña a Dupont, es mucho más simpático que el descamisado que sobresale del grupo de los españoles en actitud de gritar desaforadamente. ¡Que diferencia entre la sublime ironía de Spínola, la poco galante sonrisa de Castaños, si el Sr. Casado pretendió imitar las lanzas de Velázquez!<sup>173</sup>.

A pesar de los críticos el cuadro gozó del beneplácito oficial -medalla de primera clase<sup>174</sup> y compra por la Corona<sup>175</sup>-. Lo que nos muestra hasta qué punto la imagen de la Guerra de la Independencia, central en la construcción de una identidad nacional española como ya hemos visto, seguía planteando problemas de interpretación todavía en la segunda mitad del siglo XIX. En todo caso consiguió convertirse en la imagen real del hecho histórico, como muestra el que todavía a finales de siglo siga siendo reproducido en grabado por las revistas de la época. *La Gran Vía* en 1893<sup>176</sup>, *Blanco y Negro* en 1894<sup>177</sup> y *La Ilustración Artística* en 1895<sup>178</sup>.

La batalla de San Marcial dio lugar a un cuadro prácticamente coetáneo de los hechos, fechado hacía 1814, *La batalla de San Marcial* de José Aparicio<sup>179</sup>, muy en la estela tradicional de los cuadros de batallas.

El novelesco episodio del Bruschi mereció un único cuadro, por lo demás tardío y sin demasiado éxito, *Episodio del Bruschi (6 de junio de 1808)*, expuesto por Antonio de Ferrer en la Nacional de 1881<sup>180</sup> fue reproducido en grabado por *La Ilustración*<sup>181</sup>.

<sup>172</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 29 de diciembre de 1864.

<sup>173</sup> GUZMÁN, J. P. de, "La exposición de pinturas", *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.

<sup>174</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>175</sup> Isabel II, ese mismo año, con destino al Palacio Real. El cuadro siguió un camino bastante atípico para lo que era común en los cuadros de historia: una vez concluido en París, Casado lo envía directamente a Madrid para ser expuesto en el Teatro Real, con el beneplácito de toda la corte. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid, donde fue depositado en 1921 por Alfonso XIII.

<sup>176</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 52.

<sup>177</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449 (fotografía).

<sup>178</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 531.

<sup>179</sup> Propiedad del Museo del Prado. Fue depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, su mala conservación hace que se le pueda dar por prácticamente destruido.

<sup>180</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.

<sup>181</sup> *La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 300.

La Guerra va a servir también de inspiración para una serie de obras de tipo anecdótico, casi cuadros de costumbres, sin demasiado interés, ni ideológico ni formal, pero que son muy abundantes.

Eduardo Zamacois recibe una consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1867 con *Episodio de la Guerra de Independencia*<sup>182</sup>. A pesar de la medalla fue mal acogido por la crítica:

El muy ladino [se refiere al dragon de franceses que aparece muerto en primer plano] se hace el muerto; pero la rigidez de las piernas me libra de caer en el engaño. Sus pretensos matadores se disponen a hecharlo a remojo, sin duda para reblandecerlo (que buena falta le hace). Más ni arrojándolo al pozo conseguirán su criminal objeto: es mucho hombre aquel para abogarse en poca agua. Cuando más se dará un baño de pies. El tamaño de la víctima justifica el número de sus matadores; aun dividiendo el cuerpo entre dos, harto hará cada cual con matar la parte que le toca<sup>183</sup>.

José Nín y Tudó lleva a la Nacional de 1871, en la que proliferaron los cuadros sobre la Guerra de Independencia, *Independencia española*<sup>184</sup>, al que, al decir de Tubino, le falta composición y "se deja llevar por lo humorístico"<sup>185</sup>.

El prolífico Antonio Pérez Rubio recibe en la Nacional de 1878 la Cruz de Carlos III con *Huyendo de los invasores*<sup>186</sup>, con el habitual tono anecdótico característico de las obras de este pintor.

Eugenio Álvarez Dumont expone en la Nacional de 1884 *¡Salvemos el cadáver!*<sup>187</sup>, Ramón García Espínola en la de 1890 *Episodio de la Guerra de Independencia de 1808*<sup>188</sup>. Ambos con características muy semejantes.

En la Exposición Internacional de 1892 César Álvarez Dumont obtiene medalla de segunda clase con *Episodio de la Guerra de la Independencia*<sup>189</sup>, adquirido por el Estado<sup>190</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>191</sup> y *Blanco y Negro*<sup>192</sup>, que nos muestra una refriega entre franceses y españoles en el interior de un claustro, con el cadáver

---

182 Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

183 BALART, F., "Exposición de Bellas Artes", *Gil Blas*, 10 de febrero de 1867.

184 *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

185 TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 197.

186 Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

187 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

188 *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

189 Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

190 En 1899, por 6.000 pts.

191 *La Ilustración Artística*, 1893, p. 177.

192 *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 413.

de una monja, en primer plano, ocupando una parte importante del cuadro. La iconografía es la tradicional en estos casos: franceses uniformados contra españoles en alpagatas, y el inevitable cañón, bastante inverosímil en este caso. La monja muerta y el ámbito sagrado del claustro insisten, en una fecha tan tardía como la de 1892, en esa imagen de la nación española como una nación cristiana, defensora de la fe.

En la Nacional de 1895 Enrique Gregorio Rocasolano, quizás empujado por el éxito del cuadro anterior, presenta el enésimo episodio de la Guerra de la Independencia, *Un episodio de la Guerra de Independencia*<sup>193</sup>, que, en esta ocasión, pasó sin pena ni gloria.

Además de los episodios referidos directamente a la actividad bélica, hay otros, relacionados también con la Guerra de Independencia, que van a atraer la atención de la pintura de historia. Es el caso de la defensa de Cádiz y la reunión de Cortes celebrada en esta ciudad, que inspirarán tres cuadros, los tres con bastante éxito.

Francisco Sans Cabot expuso en la Nacional de 1860 *Libertad e Independencia. Cádiz 1812*, cuadro que tuvo un evidente éxito -medalla de segunda clase<sup>194</sup>, compra por la Corona<sup>195</sup>, envió a la Exposición Universal de Londres de 1862 y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>196</sup> y *La Ilustración de España*<sup>197</sup>-, éxito al que no debió de ser ajeno el carácter integrador que atribuye a los sucesos de Cádiz. Sans pone el acento en la unión de toda la nación frente a un enemigo exterior, en una imagen de pueblo en armas unido, por encima de clases y estamentos, en la sagrada misión de defensa de la patria en peligro. Obvia así aquellos aspectos más problemáticos de ruptura revolucionaria con el Antiguo Régimen que pudieran resultar de más difícil encaje en el moderantismo isabelino. Este carácter integrador, de movilización nacional, fue al menos lo que más destacó la crítica de la época:

En el centro del cuadro compuesto de tres personajes, aparecen representados el estado eclesiástico, la clase media y el pueblo; la primera figura tiene un carácter digno, elevado y reflexivo, la segunda es noble, con el fuego del entusiasmo y la idea de regeneración a la que aspira; la tercera grave, valiente con la conciencia de su fuerza y su heroísmo, del que va a dar sublimes pruebas ofreciéndose en holocausto sobre el altar de la patria; el general a caballo que parece indicar el camino de la gloria, y excita el entusiasmo con la arenga; el que examina el arma como para convencerse de que está lista para hacer frente al enemigo; el chico que aprieta los bordones de la caja de guerra; la matrona popular, representando el sexo que dio tan memorables testimonios de su heroísmo en los gloriosos sitios de Zaragoza; la hija que se despidió de un padre al que quizás no volverá a ver más, quedando ella expuesta a los peligros y a los horrores del hambre, en toda la

<sup>193</sup> *Catálogo... 1895*, Madrid, 1895.

<sup>194</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>195</sup> Isabel II, en 60.000 reales.

<sup>196</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 53.

<sup>197</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 52-53.

escena, dominada por el lábaro nacional que los conducirá a los campos de batalla, y al que dirigirán sus miradas postreras, hay un pensamiento elevado<sup>198</sup>;

en el centro del cuadro aparecen tres figuras simbolizando el clero, la nobleza y el pueblo, como los tres grandes elementos iniciadores de aquel glorioso levantamiento. El ejército viene detrás apoyándole<sup>199</sup>;

Un lienzo de colosales dimensiones pintado por D. Francisco Sanz, con el título de *Libertad e Independencia de Cádiz*, es notable por su colorido; en las tres figuras del primer término en el centro del cuadro, está simbolizada la unión de todas las clases de la nación, la nobleza, el clero y el pueblo, con el fin de defender la independencia de España<sup>200</sup>;

el grupo principal en que el pintor quiso simbolizar las tres clases que tomaron parte en el glorioso levantamiento<sup>201</sup>.

Aunque tampoco desdeñó resaltar la importancia histórica de los sucesos de Cádiz y su carácter fundacional:

Llama, sobre todos, la atención de los inteligentes, el precioso cuadro del Sr. Sanz *Independencia y libertad*, que representa un episodio del glorioso levantamiento popular que tuvo por resultado la guerra de la Independencia, la libertad de la patria, y el aniquilamiento del poder del primer Bonaparte. Ningún asunto en verdad más digno del pincel de nuestros artistas, pues nada puede reproducir el pintor más en armonía con el fiero orgullo nacional, que se siente satisfecho de aquel arranque de valor de sus padres, que las tumultuosas escenas que precedieron a la grande iniquidad del soldado de fortuna. El Sr. Sanz tomó sobre sus hombros una gran carga, y bien puede decirse que así en esta Exposición como en las pasadas, no se presentó una obra de más empeño que la que este artista nos ha dado<sup>202</sup>.

*El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de José Casado del Alisal, encargo del Congreso, fue también expuesto en esta Nacional<sup>203</sup> pero fuera de concurso. Lo mismo que el anterior, fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>204</sup> y *La Ilustración de España*<sup>205</sup>.

*La Junta de Cádiz en febrero de 1810* de Ramón Rodríguez, que cierra este pequeño ciclo sobre las cortes gaditanas, fue expuesto en la Nacional de 1871<sup>206</sup>, previamente había obtenido medalla de oro en la Exposición de París de 1867, adquirido por el

<sup>198</sup> "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 7 de noviembre de 1860.

<sup>199</sup> PARET Y VILLAVA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 23 de octubre de 1860.

<sup>200</sup> L.M. de L., "La Exposición General de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1860.

<sup>201</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 0 de noviembre de 1860.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*. Madrid, 1860. Actualmente en el Congreso de los Diputados de Madrid.

<sup>204</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 413.

<sup>205</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 333.

<sup>206</sup> *Catálogo... 1871*. Madrid, 1871.

Ayuntamiento de Cádiz y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>207</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>208</sup>.

Los tres tienen más interés como referencia a una tradición democrática que a la lucha por la independencia en sí.

Dos cuadros van a representar la quijotesca declaración de guerra del alcalde de Móstoles a Napoleón, en principio un asunto que podía haber servido para ilustrar el carácter popular y la extensión del sentimiento nacionalista entre la población española, pero cuyo tono, demasiado anecdótico, invalidaba su importancia histórica. Es significativo que, a pesar de todo esto, fuese llevado por dos veces a las nacionales de pintura, bien es cierto que en esa época final en que la pintura de historia de tipo anecdótico gozó de la predilección de críticos y jurados.

El primero, *El alcalde de Móstoles*, obra del pintor madrileño Antonio Pérez Rubio<sup>209</sup>, lo que le confiere un cierto carácter de asunto de interés local, fue expuesto en la Nacional de 1881<sup>210</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>211</sup>. Basado en la descripción del suceso hecha por Toreno en *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*<sup>212</sup>, su plasmación pictórica fue mal acogida por la crítica:

el señor Pérez Rubio ha echado por otros derrotados y casi puesto en ridículo al infeliz alcalde (...) con su fatal sistema de embellecer los personajes y las cosas, en mala hora elegido y empleado. Los cuatro mensajeros que parten a caballo para comunicar a España la fatal noticia, llevan cada cual en la diestra mano la carta correspondiente metida dentro de un pulido y bien doblado sobre. Ni aun al jinete del último término ha perdonado este detalle esencialísimo el señor Pérez Rubio. A mayor abundamiento, una mujer en actitud heroica, puñal en mano y con un hijo igualmente belicoso asido de las faldas, lee la carta en cuestión, pegada a guisa de bando en una esquina. Y cosa extraña, a pesar del tamaño de las figuras, hasta los espectadores pueden enterarse de la tal misiva, en la cual, para fin de fiesta y en su deseo de perfeccionar todo, ha corregido el pintor la ortografía, metiendo en la palabra *víctima* la letra c que en el original faltaba<sup>213</sup>.

El bando fijado en la pared dará lugar a varios comentarios jocosos más:

Un detalle chistoso: el espectador distingue confusamente los ojos de los personajes del primer término y puede leer con claridad el célebre parte manuscrito: "Madrid es víctima...etc.", fijado en la pared de la alcaldía que está al fondo. El escritor debió de ser hombre de letras... como puños<sup>214</sup>,...

<sup>207</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I 1871, p. 580.

<sup>208</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 52-53.

<sup>209</sup> *Había nacido en Navalcarnero en 1822.*

<sup>210</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>211</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 284.

<sup>212</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>213</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 8 de junio de 1881.

<sup>214</sup> COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 19 de junio de 1881.

El segundo cuadro, *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles* de Cosme Algarra, fue expuesto en la Nacional de 1895<sup>215</sup> y pasó completamente desapercibido.

José Uría y Uría expone en la Nacional de 1887 *El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo*<sup>216</sup>, adquirido por el Estado<sup>217</sup>; cuadro que poco añade a una temática ya agotada, salvo mostrar la generalización del levantamiento antifrancés en toda España.

Adolfo de Villapadierna expone en la Nacional de 1890 *La entrevista de Bayona*, también basado en *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del conde de Toreno<sup>218</sup>.

## 8.2. LA RECONQUISTA.

Toda la Edad Media española puede resumirse, desde la perspectiva decimonónica, y quizás no sólo, en un término: Reconquista. Las complejas relaciones políticas, militares, culturales, etc., que a lo largo de ochos siglos se dan en la Península Ibérica entre las diferentes comunidades políticas y religiosas se ven reducidas a un enfrentamiento entre "españoles" y musulmanes. Enfrentamiento, tal como muestra muy bien el término utilizado, en el que los primeros intentarían recuperar un territorio anteriormente "perdido" y cuyos derechos sobre él nadie pone en cuestión.

Esta larga lucha representa, por un lado, el amor a la independencia de un pueblo que desde Covadonga hasta Granada había sido capaz de mantener viva la llama del irredentismo nacional; por otro, el símbolo de la búsqueda de la unidad perdida en Guadalete, el largo camino en el que se forjaría, mejor se recuperaría, la unidad de la nación española. Esto último implica no poner en cuestión el concepto y la idea de Reconquista como lucha por los territorios perdidos, y como consecuencia, la consideración de los visigodos como españoles<sup>219</sup>.

---

<sup>215</sup> *Catálogo... 1895*, Madrid, 1895.

<sup>216</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>217</sup> Fue depositado en la Diputación Provincial de Oviedo, donde sigue actualmente, por R.O. de 31 de julio de 1907.

<sup>218</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>219</sup> Véase el capítulo dedicado a los visigodos.

En ambos casos significa reducir todo el periodo medieval a una sucesión interminables de enfrentamientos bélicos, reducción que tenía la ventaja, tanto desde la perspectiva de los liberales como de la de los conservadores, de convertir a la vida política, al Estado, en sujeto privilegiado de la historia, dado el predominio de la actividad bélica, hecho importante para unas fuerzas políticas empeñadas en la construcción de un estado nacional.

La Reconquista, cuyo concepto, como ya se ha dicho más arriba, nadie discute en la época, habría sido una empresa nacional, llevada a cabo por los cristianos, herederos de una legitimidad histórica que se remontaba a los visigodos, con desigual fortuna y constante perseverancia a lo largo de ocho siglos. Esta larga lucha, que simplificaba enormemente la identificación colectiva entre nosotros, los cristianos, y ellos, los moros, habría sido, además, el crisol en el que se había formado una identidad nacional definida por la religión, el amor a la independencia, el espíritu caballeresco y la guerra.

Sólo nos interesa en este capítulo la vertiente independentista de la Reconquista, la que hace referencia a la invasión de un pueblo extranjero y frente al que los "españoles" se rebelan; la que entronca con Viriato y Numancia para prolongarse en la Guerra de Independencia. Es obvio que en algún sentido toda la Reconquista tiene esta vertiente, pero parece también evidente que sólo unos pocos episodios, los que hacen referencia a la defensa frente a invasiones musulmanas, admiten una interpretación lineal de este tipo. Únicamente los cuadros de historia que hagan referencia a esta defensa del territorio frente a los invasores serán analizados aquí; el resto, los de Reconquista del territorio propiamente dicho, lo serán en el contexto de búsqueda de la unidad nacional, que parece ser el elemento semántico preponderante.

El primer acto del drama colectivo de la Reconquista, y también de la lucha por la independencia, era Covadonga, que en la iconografía decimonónica se convierte en la imagen de un puñado de españoles enfrentados en desigual batalla en defensa de la libertad nacional. La imagen recurrente es la de unos pocos españoles, reunidos en una cueva -lo que refuerza su precariedad y lo titánico de su esfuerzo- y ayudados por la intercesión divina. Todas las historias de España describen prolija y minuciosamente los mínimos detalles de lo que debió de ser poco más que una escaramuza, pero que la leyenda había convertido en una gran epopeya fundacional "cuya celebridad durará tanto como dure la memoria de los hombres"<sup>220</sup>. La literatura también contribuyó a popularizar el tema: las obras más famosas fueron *La madre de Pelayo*, de Hartzenbusch, estrenada en 1846, y, sobre todo, el *Pelayo* de Espronceda, que

---

<sup>220</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid 1850-1876, tomo III, p. 60.



empieza a publicarse en *El Artista* en 1835. Al final, como recuerda Reyero, su celebridad era tal que "el suceso es casi un hecho cotidiano en la prensa del siglo XIX"<sup>221</sup>.

En pintura había ya figurado en los concursos de la Academia del siglo XVIII; Reyero recoge también referencias a algunos cuadros sobre el tema en la primera mitad del XIX:

Ya en el siglo XIX, Francisco de Paula van Halen -según informa *El Heraldo* en 1846- tiene intención de que uno de sus cuadros sobre "glorias españolas" sea la Batalla de Covadonga. En 1848 se fecha el cuadro de la Batalla de Covadonga, de Francisco de Paula Luján<sup>222</sup>.

Entre los temas propuestos por Federico de Madrazo para la decoración del Congreso de los Diputados figura uno que represente a Don Pelayo proclamado rey y alzado sobre el pavés, después de la batalla de Covadonga. Esta iconografía, finalmente no llevada a cabo, resulta interesante por lo que supone de intento de mostrar la pervivencia de una tradición germánica, visigótica, en el nombramiento por aclamación del primer rey de la monarquía asturiana, estableciendo una línea de continuidad histórica con el mundo visigodo.

Por lo que se refiere a las Exposiciones Nacionales el tema hace su aparición ya en la primera de las celebradas, la de 1856, con *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo<sup>223</sup>, que obtiene el éxito reservado a los grandes cuadros de historia -medalla de primera clase<sup>224</sup> y compra por el Estado<sup>225</sup>-, éxito al que no debió de ser ajeno el apellido del autor. Representa a Pelayo y al obispo Urbano, en el centro de la composición y situados simétricamente en torno a la cruz que enarbola aquél, en el interior de la consabida cueva y rodeados de varias figuras de medio cuerpo, entre las que destaca la hermana de Pelayo. El principal interés del cuadro, como se analiza en otro lugar, es la cristianización del hecho y su carácter de acto fundacional.

El prestigio del clan de los Madrazo -se supone que ésta era ya la iconografía verdadera- puede explicar el que nadie osase retomar un tema tan significativo y que con tan buen pie había entrado en las Exposiciones Nacionales. La única excepción, *Don Pelayo en Covadonga* de Ramón García Espínola, expuesto en la Nacional de 1871<sup>226</sup>, se saldó con un fracaso.

---

<sup>221</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid 1987, p. 67.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>223</sup> *Catálogo... 1856*, Madrid, 1856.

<sup>224</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>225</sup> En 5.000 pts., R.O. de 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

<sup>226</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

	Total	Adquiridos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Guerra de la Independencia	56	67	58	60	75	80	81
*Madrid	13	19	19	20	17	40	22
*Zaragoza	13	12	16	0	8	40	15
**Reconquista	24	16	19	20	8	20	15
***Navas de Tolosa	8	7	8	0	8	0	0
Sagunto/Viriato/Numancia	10	9	3	20	0	0	4

**Cuadro nº 2.** Importancia relativa de los diferentes temas sobre la independencia nacional. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado. Sólo se consideran aquellos que suponen más del 5%.

\* Los cuadros que aparecen aquí están también incluidos en el apartado Guerra de la Independencia.

\*\* No comprende todos los cuadros sobre la Reconquista, sino únicamente aquellos que permiten una interpretación directa de lucha por la independencia nacional.

\*\*\* Los cuadros que aparecen aquí están también incluidos en el apartado Reconquista.

La batalla de las Navas de Tolosa es el episodio más representado de toda la Reconquista, hecha excepción de la Guerra de Granada a la que su carácter de final de la Reconquista, y por lo tanto de culminación de la unidad nacional, y de obra de los Reyes Católicos sitúa un poco al margen de la Reconquista propiamente dicha. Esta preeminencia obedece fundamentalmente a la condición de símbolo de la unidad nacional atribuido al suceso por la historiografía decimonónica. Todos los historiadores, de Mariana a Lafuente<sup>227</sup>, resaltan la retirada antes de la batalla de los caballeros europeos, derrotados por el calor, y la presencia de todos los reyes peninsulares, con la única excepción del rey de Portugal, que sin embargo también envía sus huestes a Sierra Morena. Las Navas de Tolosa se convierte así en una batalla de todos los españoles -incluidos los portugueses- y sólo de los españoles -lo que en principio era una cruzada cristiana se vuelve únicamente española por el abandono de los caballeros ultrapirenaicos-. En este sentido es como una prefiguración simbólica de la posterior unidad nacional, contra el invasor, y sólo de forma marginal una prueba más del atávico amor a la independencia de la nación española. Un análisis detenido de los cuadros muestra que es la primera imagen, la de la unidad nacional, la preponderante, mientras que la segunda ocupa un

<sup>227</sup> La batalla de las Navas no sólo atrajo la atención de la historiografía académica, sino también de revistas y periódicos. Así, por poner un ejemplo, el *Semanario Pintoresco Español* publica en 1841 un pormenorizado relato de la batalla, de la que en todo momento se destaca su carácter español (*Semanario Pintoresco Español*, 9. 1841, pp. 66-69).

lugar bastante más secundario. Es por este motivo por el que me limitaré aquí casi a una mera enumeración de los cuadros que serán analizados más detenidamente en el capítulo dedicado a la unidad nacional.

Los primeros cuadros sobre la batalla de las Navas aparecen en la Nacional de 1858: *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*, de Ricardo Balaca<sup>228</sup>; y *Batalla de las Navas* de Ramón Vallespín<sup>229</sup>. Ambos pasaron desapercibidos para críticos y jurado.

Después hay que esperar hasta la Nacional de 1864, en la que vuelven a figurar nuevamente dos cuadros. Uno de Agapito Francés: *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa*<sup>230</sup>; y otro de Francisco de Paula van Halen: *La batalla de las Navas de Tolosa*<sup>231</sup>. El primero pasó también bastante desapercibido, no así el segundo -mención ordinaria<sup>232</sup> y compra por el Estado<sup>233</sup>- un cuadro muy arcaizante en su concepción -una amplia vista panorámica sobre el campo de batalla con multitud de escenas simultáneas- que recuerda más a los antiguos cuadros de batalla que a la coetánea pintura de historia.

En la Nacional de 1866 Antonio Casanova y Estorach recibe mención de medalla de segunda clase por *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*<sup>234</sup>, cuadro por lo demás sin demasiado interés.

Ya en la Restauración, Rafael Escalante Padilla lleva a la Nacional de 1887 *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*<sup>235</sup>, centrado en un episodio de interés local, el origen del escudo de Navarra, y que, quizás por este motivo, pasó bastante desapercibido; José Mongrell Torrent a la de 1890 *Vencedores de las Navas*<sup>236</sup>; y Marcelino Santa María Sedano a la Internacional de 1892 *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas*.

Éste último, el único que, a pesar de la fecha tardía en que fue expuesto, tuvo un cierto éxito -medalla de segunda clase<sup>237</sup> compra por el Estado<sup>233</sup> y envió a la Exposición Colombina

---

<sup>228</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado en el apartado de género histórico.

<sup>233</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1866. Depositado en el Paladio del Senado, donde sigue actualmente, por R. O. de 11 de noviembre de 1879.

<sup>234</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>235</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>236</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>237</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

de Chicago-, está concebido al modo de una representación teatral, con un gran sentido del espectáculo. La escena, una de esas muchas escenas anecdóticas de las que están plagados los libros de historia decimonónicos y que tanto proliferaron en la pintura de historia finisecular, representa el momento en que el caballero castellano Álvar Núñez de Lara, enarbolando el estandarte con la cruz, se abalanza sobre la cadena de esclavos negros que constituían el último baluarte de la tienda de Miramolín. La imagen predominante es la de la Reconquista como una imagen cristiana. Desde el punto de vista plástico, el cuadro está resuelto con un manifiesto academicismo -excesivo en la colección de estudios de desnudos en que convierte la barrera humana de esclavos negros o en la diagonal del caballo entrando en el cuadro en un efecto circense-, típica obra de un jovencísimo pintor, en pleno periodo formativo<sup>239</sup>, que sigue la vieja máxima pictórica de que en un cuadro se deben alternar figuras vestidas y desnudas para mostrar la pericia del artista, pero interesante en la medida en que logró atraer la atención del jurado, en una fecha tan tardía, con esa identificación España/cristianismo.

Otros hechos de la Reconquista, también dentro de esta misma imagen de lucha por la independencia frente a un invasor exterior, tendrán una presencia mucho menor.

La legendaria batalla de Clavijo dará lugar a cuatro cuadros de historia<sup>240</sup>, todos ellos sin demasiado interés.

El heroico gesto de los monjes Raimundo y Diego de Velázquez, encargándose, voluntariamente y en una situación desesperada, de la defensa de la asediada Calatrava, tenía esa carga de dramatismo, de disposición a autoinmolarse por la patria, que tanto parece fascinar a la imagen que de lo español se hace el siglo XIX; a lo que habría que añadir el ser el origen de una de las principales órdenes militares castellanas: la de Calatrava -asunto que había merecido ya un muy temprano grabado de la revista *La Semana*<sup>241</sup>-. A pesar de todo esto su

<sup>238</sup> Por 3.000 pts. ya en 1901. Depositado en la Diputación de Burgos en 1904, actualmente en el Museo Marcelino Santa María de Burgos, depósito del Museo del Prado.

<sup>239</sup> El cuadro, pintado en Roma entre 1892 y 1893, fue su envío como pensionado de la Academia.

<sup>240</sup> *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado por Francisco de Mendoza, por encargo de Isabel II y Francisco de Asís, para una iglesia de Aranjuez; *Santiago en la batalla de Clavijo* de José Méndez, adquirido por la Corona en 1856 (figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870); *El sueño de Don Ramiro* de Lorenzo Rocha de Icaza, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867); y *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado en 1885 por Casado del Alisal para el altar mayor de la capilla de las Órdenes Militares de San Francisco el Grande de Madrid y que será reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536), *La Gran Vía* (*La Gran Vía*, 1893, p. 72) y *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44).

<sup>241</sup> "Fray Raimundo y Fray Diego de Velázquez piden permiso al rey para encargarse de la defensa de Calatrava", *La Semana*, I, 1849-1850, p.392.

éxito pictórico será bastante menor: sólo tres cuadros y los tres con escaso reconocimiento público<sup>242</sup>.

La defensa de Tarifa por Guzmán el Bueno, con el novelesco episodio del sacrificio de su propio hijo, inspirará también tres cuadros de historia. El primero, y muy temprano<sup>243</sup>, fue el *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo*, que, anterior a la eclosión del género histórico con las Exposiciones Nacionales de pintura -fue llevado por José Utrera a la Exposición de la Academia de 1847- tendrá el mismo tipo de éxito que los lienzos expuestos posteriormente en aquellas: compra por el Estado, es este caso la Corona, y reproducción en grabado por las revistas de la época, en este caso por *El Semanario Pintoresco Español*<sup>244</sup>. Cuadro de tono declamatorio y heroico, centrado en los aspectos más míticos del gesto del caballero castellano, que fue considerado en su momento poco menos que el punto de partida de la recuperación del arte español y del renacimiento de la gran pintura:

Los premios otorgados en 1846 despertaron el estímulo de la juventud de tal modo que al año siguiente el malogrado Utrera presentaba su famoso cuadro "Guzmán el Bueno en el cerco de Tarifa" que fue indudablemente el pasmo de aquella exposición<sup>245</sup>.

Siguió a éste el *Guzmán el Bueno arrojando por los muros de Tarifa la daga con que debía ser muerto su hijo* de Ramón Vallespín, que pasó sin pena ni gloria por la Nacional de 1860<sup>246</sup>. El último fue el *Guzmán el Bueno* de Martínez Cubells, expuesto en la Nacional de 1884<sup>247</sup> y, aunque no premiado, adquirido por el Estado<sup>248</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>249</sup> e *Ilustración Artística*<sup>250</sup>, que, a estas alturas de siglo, fue acogido de forma muy dispar por la crítica: mientras para unos resultaba completamente ajeno a la nueva sensibilidad de la época:

---

<sup>242</sup> *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Origen de la Orden de Calatrava* de Livinio Stuyck, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); y *Origen de la Orden de Calatrava* de López de Ayala, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

<sup>243</sup> El tercero fue el

<sup>244</sup> *El Semanario Pintoresco Español*, 1847, p.353.

<sup>245</sup> J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 29 de octubre 1858.

<sup>246</sup> *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

<sup>247</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>248</sup> En 4.500 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1884. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 26 de noviembre de 1885.

<sup>249</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 413.

<sup>250</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 391.

La antipática heroicidad del Guzmán el Bueno es cosa demasiado fuerte para nuestros días; la impresión que produce es tan horrible, que no deja lugar en el ánimo al sentimiento artístico; muchos la admiran, todos se sobrecogen al pensar en ella, pocos la entienden<sup>251</sup>;

para otros, mucho más en la estela de la tradición de la pintura de historia, a pesar de algunos errores de composición y de verdad histórica, el asunto seguía resultando absolutamente grandioso:

El autor de este cuadro ha querido trasladar al lienzo el momento histórico en que el inmortal caudillo, luchando entre el cariño del padre y el deber de buen caballero de no hacer traición a su patria, arroja su cuchillo por la muralla de la fortaleza, consintiendo antes la muerte de su hijo, el cual se encontraba en poder del Infante don Juan, que ceder al plaza a su villano sitiador. El Sr. Martínez Cubells nos presenta a Guzmán en ademán de arrojar el cuchillo, y al lado de éste a su esposa arrodillada que implora y lucha por que el hecho no se consume, presentándonos en segundo término guerreros sorprendidos ante la grandiosidad de la escena.

Encontramos en esta obra defectos de composición: parece falseada la verdad histórica, porque según respetables autores, la esposa no se encontraba en la muralla, y sí su fiel escudero, que creése luchó con su señor para que no arrojara el arma, por más que en esto no hay completa conformidad<sup>252</sup>.

La derrota de los aragoneses en Fraga dará origen al *Desastre de Fraga*, llevado por García Martínez a la Nacional de 1858<sup>253</sup>.

Ya desde esa perspectiva anecdótica, predominante a finales de siglo, que tan difícil hace cualquier análisis ideológico, habría que incluir: *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II* de Modesto Brocos, inspirado en un pasaje de la obra de Gándara, *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia*, que fue expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1887<sup>254</sup>, a pesar de lo cual fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>255</sup>; y *Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñón* de Andrés Parladé y de Heredia, medalla de tercera clase, por ampliación del jurado<sup>256</sup>, en esta misma Nacional y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>257</sup>, una obra también de tipo anecdótico y sólo marginalmente referida a la lucha por la independencia.

### 8.3. SAGUNTO, VIRIATO Y NUMANCIA.

<sup>251</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 6 de julio de 1884.

<sup>252</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>253</sup> *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *La Ilustración Artística*, 1888, p. 101.

<sup>256</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>257</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 488.

La pintura y la historia decimonónica elevarán estos tres episodios de la Historia Antigua a ejemplo paradigmático de como el amor a la independencia definía el ser español desde sus más tempranos orígenes. Configuran la trilogía sagrada de la mitología de lo español en el mundo antiguo, definida por el amor a la independencia y el espíritu rebelde e indómito.

La presencia de estos temas es mucho más marcada en la primera mitad de siglo, cuando la historia clásica conserva todavía su prestigio y el peso de la herencia prerromana se considera aún como uno de los elementos determinantes de la identidad nacional española, que en la segunda. La época isabelina supone un giro radical en la percepción de esta filiación nacional, que se torna mucho más medievalizante y contemporánea: la nación hunde sus raíces en la edad media y se configura definitivamente en los procesos revolucionarios de principio de siglo, de aquí que los temas de la Historia Antigua desaparezcan como elemento legitimador. La Restauración vuelve a recuperar los temas antiguos pero sin la importancia que habían tenido en el momento inicial.

Una vez que la historiografía decimonónica hubo desechado el carácter histórico de personajes como Gerión o Hércules, Sagunto se convierte para los hombres del XIX en el primer gran suceso que podía ser catalogado a la vez de histórico y español. El enfrentamiento entre saguntinos y cartagineses es convertido en un enfrentamiento entre españoles y cartagineses, en el que aquéllos habrían mostrado por primera vez al mundo su valor y espíritu de independencia. Todas las historias decimonónicas dedican amplio espacio a glosar aquellos sucesos, lo mismo que la literatura<sup>258</sup>, lo que contribuirá a su popularidad.

La primera vez que el asunto aparece en una Nacional es en la de 1871, con *El último día de Sagunto* de Francisco Domingo Marqués<sup>259</sup>. Estamos ante una de las obras más célebres sobre el tema, fue realizada en Roma<sup>260</sup>, donde residía el autor pensionado por la Diputación de Valencia, que le exigía a cambio el envío como prueba de aprovechamiento de una pintura de historia, lo que explica la elección de un tema "valenciano" y de historia por parte de un pintor más interesado por los pequeños cuadros de tipo costumbrista que por las grandes máquinas compositivas.

Muestra el momento en que los saguntinos, ante la imposibilidad de resistir al invasor, prenden fuego a la ciudad y se dan muerte unos a otros. Igual que la mayoría de los cuadros sobre Sagunto o Numancia, la escena es representada como una auténtica orgía de muerte, llena

---

<sup>258</sup> Villarroya publicó en 1845 un "poema histórico" dedicado a las ruinas de Sagunto (VILLARROYA, I., *Las ruinas de Sagunto, poema histórico*, Teruel, 1845).

<sup>259</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Valencia.

<sup>260</sup> En la firma se puede leer "F. Domingo/Roma/Marzo 1869".

de cadáveres y cuerpos agonizantes, en una exaltación de la inmolación colectiva elevada a prueba suprema del amor a la patria, algo especialmente querido para la mitología nacional española. En este caso, además, el turbio colorido del cielo, cubierto por la humareda del incendio, y la irrupción de Aníbal por la derecha del cuadro, intentando abrirse paso con su carro por encima de los montones de cadáveres y agonizantes, cual un dios de la muerte, aumenta el carácter dantesco de la escena.

Cuadro muy académico pero con gran sentido del movimiento, en el que, como señala Gracia Beneyto, las influencias de la pintura romántica francesa son muy marcadas<sup>261</sup>, y que, a pesar de no recibir ningún premio, fue bien acogido por la crítica.

En la Nacional de 1878 Soledad Garrido, pintora salmantina pero vinculada a Valencia<sup>262</sup>, expone *El sacrificio de las saguntinas*<sup>263</sup>, curioso cuadro de tema "femenino", al que la crítica trató con evidente desdén:

El sacrificio de las saguntinas. O lo que es lo mismo; un cuadro que pone los pelos de punta<sup>264</sup>.

El lugar ocupado por Viriato en la mitología patriótica española resulta especialmente representativo de los procesos que aquí se vienen analizando. Este jefe lusitano, cuya oscura historia ocupa un lugar relativamente marginal dentro del complejo proceso de romanización de la Península Ibérica, es transformado por la historiografía nacional en el símbolo de la lucha por la independencia y amor a la patria. Es curioso cómo, en este proceso de inclusión/exclusión que toda construcción nacional lleva consigo, sucesivas generaciones de historiadores se han considerado herederos de Viriato, miembro de un "nosotros" mítico, y no de los romanos, adscritos inmediatamente a un "ellos" excluyente y ajeno. Y es curioso, por la violencia ideológica que supone incluir entre los antepasados a un grupo con el que las referencias culturales (valores, religión, idioma, etc.) que se comparten son nulas y excluir justamente al grupo del que, al menos desde una perspectiva cultural, si no también biológica, se es

<sup>261</sup> Gracia Beneyto relaciona este cuadro concretamente con *La balsa de la Medusa* de Géricault (GRACIA BENEYTO, C., "Anotaciones históricas y documentales sobre El último día de Sagunto, de Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 108-111).

<sup>262</sup> Nos volvemos a encontrar con esa consideración del asunto de Sagunto como un tema local valenciano, cosa que no ocurre con Numancia, siempre un tema español; podría tratarse también aquí del sesgo castellanista de la pintura de historia, al que se ha hecho ya referencia en otras ocasiones, pero que en este contexto resulta menos verosímil. En el caso valenciano otra figura histórica que adquiere un marcado carácter localista es Jaime I el Conquistador. Sobre la figura de Jaime I en el arte valenciano, FSPÍ VALDÉS, A., "Jaime I el Conquistador en la pintura y escultura valenciana del siglo XIX", *Instituto de Estudios Alicantinos*, 1976, pp. 153-174.

<sup>263</sup> *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

<sup>264</sup> RUIGÓMEZ, A., y CRUZ, V. de la, *Catálogo comentado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, p. 12.



heredero<sup>265</sup>. Pero lo cierto es que en el siglo XIX esto está tan asumido que ni siquiera cabe plantearse la cuestión. Todas las historias de España, desde la de Mariana hasta las de Ortiz de la Vega<sup>266</sup>, Gebhardt<sup>267</sup>, Castillo<sup>268</sup> Cortada<sup>269</sup> o Alcalá Galiano<sup>270</sup> dedican amplio espacio a la biografía de Viriato, a veces con una pormenorizada descripción, importante desde el punto de vista iconográfico, de sus características físicas -“bien dotado (...) por la naturaleza con una complexión vigorosa”, escribe Alcalá Galiano<sup>271</sup>-. También la literatura se ocupó del personaje, una obra de teatro de Hernando Pizarro, estrenada en 1843; una novela de Lucas de 1858;...

La iconografía sobre Viriato se centra principalmente en el momento de su muerte. Un episodio que ofrecía múltiples elementos para una lectura patriótica: la inmólación del que se sacrifica por la patria pero que además cae víctima de la traición y la perfidia. Algo esto último que le hace especialmente atractivo para el espectador.

El primero en tratar el tema en el siglo XIX fue José de Madrazo y Agudo en un cuadro titulado *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*<sup>272</sup>, pintado hacia 1808 en un contexto que llenaba la obra de sentido. Madrazo, exiliado en Roma junto a su protector Carlos IV y henchido de patriotismo ante la invasión francesa, decide no pintar “más que cuadros de su patria”<sup>273</sup> y planea una serie de grandes lienzos con escenas evocadoras de la resistencia de los españoles frente a los invasores, sacadas todas ellos de la historia romana<sup>274</sup> pero que remiten, inequívocamente, a lo que en ese momento estaba ocurriendo en la península. De los temas propuestos -*La muerte de Viriato, Los funerales de Viriato, Megara obliga a los romanos a capitular y La destrucción de Numancia*- Madrazo, según Carderera, llegó a bosquejar

la composición de la destrucción de Numancia, y en croquis a Megara haciendo capitular a los romanos, y las exequias de Viriato<sup>275</sup>,

<sup>265</sup> Por poner un ejemplo obvio, ninguno de estos historiadores parece caer en la cuenta de que las alabanzas a Viriato se hacen en una derivación del latín de los conquistadores, no del idioma hablado por el pastor lusitano. No hay ninguna duda que, al menos desde el punto de vista lingüístico, el “nosotros” incluye a los romanos, no a Viriato y los suyos.

<sup>266</sup> ORTIZ DE LA VEGA, M., *Anales de España desde sus orígenes hasta el tiempo presente*, Barcelona, 1857-59.

<sup>267</sup> GEBHARDT, V., *Historia General de España*, Barcelona, s.a.

<sup>268</sup> CASTILLO, R. del, *Historia de España*, Barcelona, 1871-72.

<sup>269</sup> CORTADA, J., *Historia de España*, Barcelona, 1872.

<sup>270</sup> ALCALÁ GALIANO, A., *Historia de España*, Madrid, 1844.

<sup>271</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 40

<sup>272</sup> Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>273</sup> CARDERERA, V., “Literatura: Galería de ingenios contemporáneos; don José de Madrazo”. *El Artista*, II, 1835-36, p. 307.

<sup>274</sup> En esta preferencia por los temas romanos en detrimento de otros invasores hay que ver, sobre todo, un reflejo de los gustos neoclásicos del pintor.

<sup>275</sup> CARDERERA, V., “Literatura: Galería de ingenios contemporáneos; don José de Madrazo”, art. cit., p. 307.

pero la llegada de los franceses a Roma y el posterior presidio del pintor en el castillo de Sant Angelo, impidieron la culminación de la serie. Llegándose únicamente a realizar el primero, que representa

el momento en que los soldados Lusitanos encuentran a su General muerto sobre un lecho en su tienda de campaña; y llenos de saña y de dolor, se apresuran unos a abrazar el cadáver de su General, mientras otros, llorando su pérdida, consideran el triste porvenir que les aguarda faltándoles tan prudente caudillo. El episodio de las dos figuras que marchan abrazadas con las espadas desnudas, se ha de considerar como una licencia del autor para expresar los deseos que les anima [sic] de vengar tan terrible atentado<sup>276</sup>.

El cuadro fue considerado desde muy pronto como el ejemplo máximo de la pintura neoclásica española, lo que le ha convertido en uno de los más conocidos de su autor y aun de todo el Neoclasicismo español, mientras que su reproducción en grabados y libros escolares le elevó a imagen “verdadera” del hecho histórico para generaciones de españoles. Concebido dentro de la más estricta estética neoclásica, adolece de ciertos errores en la concepción de las figuras, especialmente en las de los dos personajes que abandonan la escena por la derecha con un inverosímil paso de danza. Pero las figuras centrales, especialmente la marmórea de Viriato, resaltando sobre el blanco de las sábanas, están impregnadas de esa nobleza ética, tan cara al pensamiento neoclásico, de aquél a quien Roma “no había podido vencer con las armas en la mano” sino “con la perfidia y la ruindad”<sup>277</sup>.

El anacronismo de los atuendos griegos, más anacrónicos aún al ser portados por pastores lusitanos, se debe tanto a la influencia de su maestro David, para quien la genuina Antigüedad estaba en Grecia, siendo Roma una mera copia, como a que la idea de verosimilitud histórica no formaba todavía parte de las preocupaciones de los pintores de historia, tal como ocurrirá más tarde. Todo ello en el caso de que los trajes griegos no tengan un origen bastante más sencillo, y que, tal como supone Arias Anglés, no se deban a una adaptación por parte de Madrazo de un cuadro anterior de temática griega<sup>278</sup>.

La inconclusa serie de Madrazo está en el origen de múltiples cuadros sobre los mismos temas durante todo el XIX, pero no deja de ser curioso que ninguno retomase el tema de Megara obligando a los romanos a rendirse, reflejo de esa preferencia por el sacrificio como elemento identificador de lo español que parece impregnar toda la ideología nacionalista española.

<sup>276</sup> EUSEBI, L., *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*. Madrid, 1828, pp. 71-72. La descripción es especialmente interesante ya que, según explica Eusebi, es obra del propio autor.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>278</sup> ARIAS ANGLÉS, E., “Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de La muerte de Viriato”, *Archivo Español de Arte*, tomo 53, 1985, pp. 351-362.

El tema de Viriato sufre un largo eclipse, no volviendo a aparecer hasta una fecha tan tardía como 1881, en cuya Nacional Eugenio Oliva y Rodrigo presenta *Viriato*<sup>279</sup>, que años más tarde sería adquirido por el Estado<sup>280</sup>; obra a medio camino entre un desnudo académico y un retrato y a la que sólo por el título se puede incluir dentro del género histórico. Aparece Viriato

representado (...), cuando, según el verso del P. Isla, pasaba de pastor a bandolero<sup>281</sup>.

Barrón presenta otro *Viriato*<sup>282</sup> a la de 1884, que tampoco consiguió ningún premio, aunque sí su adquisición con destino al Museo de Arte Moderno.

Ricardo Villegas retoma el asunto en la de 1890 con otro *Viriato*<sup>283</sup>, que concitó el rechazo unánime de la crítica. Véase si no, como muestra, lo escrito por *La Iberia*:

Se queda uno perplejo delante de este lienzo ¿Es posible que haya sido admitido por el Jurado?<sup>284</sup>.

La destrucción de Numancia se asocia desde el principio con lo ocurrido en Sagunto: similar gesto de heroísmo y de amor a la independencia y misma capacidad de autoinmolación. Todos estos rasgos explican que el hecho pase a ser considerado, desde muy pronto, como una de las piezas angulares de la construcción de una historia nacional, un suceso que debía formar parte de la memoria colectiva de todos los españoles. Con motivo de la exposición del *Ultimo día de Numancia* de Alejo Vera, el más célebre de todos los que trataron el tema, escribe Ibañez Abellán:

No he de ser yo quien os hable de Numancia, ni menos de las proezas de los numantinos, cosas harto sabidas de todo buen español y con cuyo relato os habé s dormido mil veces en el materno regazo<sup>285</sup>.

No sólo se da por supuesto el conocimiento de los hechos por "todo buen español", sino que, en una manifiesta falsedad histórica -el suceso de Numancia se había borrado tan completamente de la memoria colectiva de los españoles que hasta se habían borrado las huellas de su localización-, se da por supuesto que la tradición ha conservado vivo el recuerdo de los hechos. Es éste un mecanismo muy interesante por lo común. En los procesos de construcción

---

<sup>279</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>280</sup> Actualmente en el Museo Provincial de Cáceres, depósito del Museo del Prado.

<sup>281</sup> COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 22 de mayo 1881.

<sup>282</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>283</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>284</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 9 de mayo de 1890.

<sup>285</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 28.

de cualquier identidad nacional, las reconstrucciones eruditas sobre sucesos del pasado son convertidas en tradiciones, tradiciones inventadas, que sólo la memoria de la nación ha sido capaz de conservar y cuya misma pervivencia es una prueba de su importancia para el alma colectiva de la nación. Esto explicaría la frecuencia con la que los críticos hablan de que los temas de los cuadros son conocidos por la tradición, una tradición que en la mayoría de los casos tiene su origen en reconstrucciones fantasiosas de algún erudito de espíritu literario.

El otro gran argumento a favor de la presencia de Numancia en el imaginario nacional español será su carácter colectivo. Numancia no sólo representaba el ejemplo máximo de amor a la patria y a la independencia -la autoinmolación de todo un pueblo-, sino, y posiblemente por encima de lo anterior, el que esta autoinmolación había tenido un carácter popular, colectivo. En Numancia, como en Sagunto, como en Zaragoza, como en el dos de mayo madrileño..., no hay héroes individuales, es el pueblo, la nación -el mito de la nación como colectividad natural- el que se sacrifica en el altar de la patria. Como escribirá un crítico a propósito de *El último día de Numancia* de Vera, uno de los cuadros más célebres sobre el tema.:

La hazana numantina no fue obra de un héroe, no tuvo un caudillo, no fue inspirada o ejecutada por uno, por eso no ha legado a los siglos un nombre. Jenofonte simboliza la retirada habilísima de los griegos; Guzmán, la firmeza inquebrantable de los españoles; Napoleón el poema de las conquistas francesas...; pero Numancia, como Sagunto y Zaragoza, significa el denuedo, y el sacrificio y la sublimidad de todos; no lleva el nombre de un individuo, sino el de un pueblo<sup>286</sup>.

En la Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1842 Vicente Jimeno presenta *La destrucción de Numancia*, que tuvo una mala acogida por parte de la crítica.

La primera vez que el tema aparece en una Nacional es en la de 1858, en la que Ramón Martí y Alsina expone *El último día de Numancia*<sup>287</sup>, adquirido al año siguiente por el Estado en 12.000 reales para el Museo Nacional de Pintura y Escultura<sup>288</sup>. Cuadro abigarrado, en el que una turba de numantinos, que más bien parecen sacados de algún cuadro bíblico, muestran un completo catálogo de formas de suicidio y asesinato. En primer termino un hombre barbado acaba de matar a su esposa e hijo; a la derecha, una mujer cubierta con una gruesa túnica se dispone a hacer lo propio con su hija; detrás, otro numantino apura con ansia la copa del veneno; otros, arengados por un anciano, que tiene el ademán de un profeta bíblico, arrojan a sus hijos a la hoguera que a sus espaldas devora la ciudad... En medio de esta orgía de muerte y destrucción, una especie de aquelarre sanguinolento, la imagen que prevalece, la que importa,

<sup>286</sup> ALFONSO, L., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 4 de julio de 1881.

<sup>287</sup> *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

<sup>288</sup> R. O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en el Palacio del Senado de Madrid por R.O. de 22 de noviembre de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

es la de un pueblo dispuesto a morir antes que rendirse, la que ilustra el “espíritu numantino” de una raza.

Ya en la Restauración, el pintor filipino Rafael Enríquez presentará a la Nacional de 1876, sin ningún éxito, *Numancia*<sup>289</sup>.

Pero el honor de convertirse en la imagen real del hecho histórico estaba reservado a *El último día de Numancia* de Alejo Vera, cuya exposición en la Nacional de 1881 obtuvo el éxito reservado a aquellos pocos cuadros de historia capaces de fijar la iconografía verídica de la historia de la nación: medalla de primera clase, permutada por la Gran Cruz de Isabel la Católica<sup>290</sup>, inmediata adquisición por el Estado, en 12.500 pts., con destino al Museo de Arte Moderno<sup>291</sup>, y reproducción en grabado, el mismo año de su exposición, por *La Ilustración Española y Americana*<sup>292</sup>.

Como no podía de ser menos, las críticas fueron también en extremo halagüeñas; véase si no, como resumen, la afirmación de Luis Alfonso en *La Época*:

gran tela, gran pintura y gran talento<sup>293</sup>;

aunque otros críticos -la unanimidad con respecto a los cuadros de historia es difícil de encontrar- se muestran menos entusiastas y achacan al cuadro de Vera, algo especialmente grave para una pintura de historia, falta de verismo y de realismo histórico (las murallas de Numancia no eran del tipo de las que aparecen en el cuadro, por ejemplo), e incluso falta de carácter local:

adolece de falta de expresión: no tiene, y valga la frase, verdadero carácter local<sup>294</sup>.

La composición de Vera, menos abigarrada que la de Alsina, muestra en primer término un grupo de numantinos agonizantes o ya muertos, al lado de otros que se afanan en darse muerte antes de que lleguen los romanos; éstos, a la derecha del cuadro, permanecen paralizados en un portillo de la muralla, horrorizados de las escenas que se desarrollan ante sus ojos. El tono gris metálico, emanado de la humareda que envuelve la ciudad, acentúa el dramatismo del cuadro. En todo caso, la imagen iconográfica sigue siendo la misma de las

<sup>289</sup> *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

<sup>290</sup> R.O. de 14 de junio de 1881.

<sup>291</sup> R.O. de 30 de junio de 1881.

<sup>292</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57

<sup>293</sup> *La Época*, 17 de mayo de 1881.

<sup>294</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *o. cit.*, p. 30.

primeras representaciones del asunto: la exaltación de un pueblo dispuesto a sacrificar en el altar de la patria su propia vida como prueba suprema del amor a la independencia.

Relacionado con esta trilogía Sagunto-Numancia-Viriato estarían las guerras cántabras, cuyo lugar en la historiografía decimonónica es, sin embargo, mucho menor. A tono con esta tendencia la pintura de Historia prácticamente ignora estos hechos. Un solo cuadro sobre el tema llegó a figurar en una Nacional, *Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cantabro-romana)*, presentado por Salís y Camino a la de 1887<sup>295</sup>. Inspirado en un pasaje de la historia de Mariana ("los más perecieron de hambre, algunos también se mataron con sus mismas manos, quisieron más la muerte que la vida deshonrada"), tuvo críticas muy negativas - "cada cual se entretiene a su manera", escribe Pilla<sup>296</sup>-, a pesar de lo cual será reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>297</sup>. Resulta significativo que, también en este caso en el que se podía haber recurrido a hechos victoriosos, se elija como episodio representativo, no un momento victorioso de las luchas con los romanos, sino el momento de la autoinmolación y la derrota: una vez más la misma autocomplacencia y fascinación por la muerte y la destrucción constante en la pintura de historia finisecular.

#### 8.4. OTROS CUADROS DE TEMÁTICA INDEPENDENTISTA.

Junto a estos arquetipos mayores de una nación cuyas señas de identidad aparecen definidas por un fanático amor a la independencia, aparecen otros que, aunque menos conocidos, también contribuyeron a la formación de esta imagen.

El episodio de Roncesvalles es un magnífico ejemplo de la ambigüedad en la que se mueve toda identidad nacional y, como consecuencia, el movedizo terreno ideológico en el que manobra la pintura de historia. Dos posibles interpretaciones emergían del legendario episodio pirenaico: una, la derrota de los cristianos tras sus campañas contra los musulmanes de Zaragoza, una imagen luctuosa y heroica de una derrota de la cristiandad; otra, la victoria de los "españoles" sobre un invasor extranjero, que, para mayor gloria, lo mismo que el más reciente,

<sup>295</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>296</sup> PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica humorística en los trabajos presentados a la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 13.

<sup>297</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 661.

era francés. Para afianzar esta última imagen ahí estaba la leyenda haciendo intervenir en Roncesvalles al mismo Bernardo del Carpio.

Esta ambigüedad explica que, a pesar del carácter simbólico que el hecho podía haber tenido, casi un trasunto de Covadonga, Roncesvalles nunca llegue a figurar como un gran episodio patrio, aunque sí haya referencias relativamente frecuentes a lo allí ocurrido en la prensa<sup>298</sup>, y, como consecuencia, que apenas interesase a la pintura de historia.

El primer cuadro en hacer referencia, aunque de forma completamente tangencial, a este tema es el *Bernardo del Carpio* de Casado del Alisal -mención de primera clase en la Nacional de 1858<sup>299</sup> y compra por el Estado<sup>300</sup>-, que se centra en uno de los episodios más novelescos de la vida de Bernardo, aquél en que el héroe consigue besar la mano de su padre ya cadáver, tal como es narrado por el *Romancero*:

Hincado está de rodillas  
ese valiente Bernardo  
delante el conde su padre  
para besarle la mano,  
porque el casto rey Alfonso  
de merced se lo ha otorgado.  
Desde la mano le toma  
frio y muerto le ha hallado.

Un asunto completamente anecdótico y sin apenas relevancia histórica, salvo las resonancias que el propio nombre del personaje pudiera evocar.

Lo mismo que del cuadro de Casado cabría decir: del *Bernardo del Carpio halla muerto a su padre*, expuesto por Martínez del Rincón en la Nacional de 1871<sup>301</sup>.

Ya en plena Restauración, nos encontramos con la primera referencia directa a los sucesos de Roncesvalles, aunque con un tono marcadamente anecdótico y pintoresquista. Se trata del *Paso de Roldán* de Vicente Izquierdo, expuesto en la Nacional de 1881<sup>302</sup>, una especie de paisaje onírico, en un marco geográfico completamente fantástico donde los buitres devoran los restos del ejército de Roldán, al que la irrealidad priva de cualquier verosimilitud de acción histórica.

---

<sup>298</sup> Como ejemplo se puede citar, por la relevancia de su autor, el artículo publicado por Bécquer en *El Museo Universal* (BÉCQUER, G.A., "Roncesvalles", *El Museo Universal*, X, 1866, pp. 27-30), una descripción geográfica que incluye un grabado del Paso de Roldán.

<sup>299</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>300</sup> R.O. de 10 de noviembre de 1859, 8.000 reales. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde sigue en la actualidad, por R. O. de 7 de marzo de 1877.

<sup>301</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>302</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

Volverá a aparecer otra vez más, con el mismo aire de irrealidad y con la misma falta de éxito, en la Nacional de 1890, de la mano en esta ocasión de Muñoz Degrain, *Ecos de Roncesvalles*<sup>303</sup>. Un cuadro de paisaje pero al que tanto el título como, sobre todo, la interpretación de la crítica dotan de inequívoco contenido histórico:

En el fondo de aquel barranco cuyas paredes graníticas y bituminosas brillantadas por la humedad que las empapa, por aquella estrechísima garganta que forman las escuetas montañas, debieron resonar los dolientes ecos de la bocina de Roldán, cuando muerto Oliveros, atravesado Turpín, rotos los valerosos caballeros de la Tabla Redonda, pedía ya agonizante, auxilio a Carlo Magno, solamente un paisaje como Ecos de Roncesvalles, exento de vegetación y de tonos alegres, envueltas las cumbres de los agudos acantilados en eternas nieblas, teniendo por fondo de sima horrible osario estrecho, verdadero ataúd abierto por la naturaleza, puede recordarnos, haciéndole verosímil, la relación épica del "Canto de Altaviscar"<sup>304</sup>.

También se podrían incluir en este ciclo independentista dos cuadros inspirados en la historia catalana: *Wilfredo el Velloso, primer conde independiente de Barcelona* de Pablo Béjar Novella; y *La heroína de Peralada* de Antonio Caba y Casamitjana. El primero, a pesar de que tuvo un cierto éxito -mención en la Nacional de 1895<sup>305</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>306</sup>-, mayor aun si consideramos las fechas en que fue expuesto, cuando el desprestigio del género era ya manifiesto, pasó bastante desapercibido. El segundo, basado en un episodio de la *Crónica de Muntaner*<sup>307</sup>, recibió una medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>308</sup> y fue adquirido al año siguiente para el Museo de Arte Moderno<sup>309</sup>.

Éste último es un cuadro interesante que recurre a un episodio escasamente conocido, perteneciente además a la historia de la corona de Aragón, pero cuyo esquema ideológico es el habitual, el sentimiento de independencia como algo popular, representado en este caso por una mujer, que se enfrenta al invasor al margen incluso del propio poder político: algo que emana del pueblo como cosa espontánea. En cierto sentido es como un trasunto medieval de la heroína decimonónica por excelencia: Agustina de Aragón; por coincidir lo hace hasta la nacionalidad del invasor, aunque en este caso la heroína vista malla y maneje una espada en lugar de un cañón. El cuadro se limita únicamente a la representación de dos figuras humanas y un caballo,

<sup>303</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>304</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 17 de junio de 1890.

<sup>305</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>306</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 519.

<sup>307</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>308</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>309</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Audiencia Territorial de Barcelona por R.O. de 22 de enero de 1907. Depositado en el Ayuntamiento de Peralada, donde sigue actualmente, por O.M. de 3 de marzo de 1989.



el que monta el soldado francés, realizadas con ese eclecticismo clásico-romántico característico de mediados de siglo en la pintura española.

El carácter popular de la defensa de la nación frente a invasores extranjeros es también el tema de dos cuadros sobre un suceso anecdótico ocurrido en el siglo XVI, en 1574: la toma de un barco a los turcos por los habitantes de Cádiz. El origen de ambos cuadros es un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz sobre un asunto de importancia en principio meramente local, pero al que su exposición en la Nacional de 1866 da un mayor eco. La imagen que emanaba de este suceso era, en todo caso y al margen de su importancia histórica real, una de las preferidas de la ideología nacionalista: el levantamiento espontáneo del pueblo en defensa de su independencia nacional, la lucha contra el invasor; la repetida imagen que confirmaba, una vez más, la existencia de un sentimiento nacional al margen del poder político.

Los dos cuadros que figuraron en la Nacional de 1866 fueron: *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz* de Ricardo Balaca, basado en "una copia de una relación anónima contemporánea del hecho"<sup>310</sup>; y el de igual título de Alejandro Ferrant y Fischermans<sup>311</sup>, ganador del concurso gaditano, comprado por el Ayuntamiento de Cádiz y premiado con medalla de segunda clase en esta Nacional de 1866<sup>312</sup>.

Uno de los pocos episodios históricos del siglo XVIII utilizado como tema por los pintores de historia es el motín de Esquilache, cuyo significado como símbolo de amor a las propias tradiciones, del respeto a la idiosincrasia nacional y de oposición al extranjero era manifiesto. El carácter popular del Motín, tal como fue visto por el siglo XIX, lo convertía en un ejemplo paradigmático del papel del pueblo en esa defensa de la identidad nacional. De hecho, el suceso era muy popular, hasta el punto de que las referencias a él son relativamente frecuentes en periódicos y revistas de la época<sup>313</sup>, siempre, por supuesto, desde una posición favorable a los amotinados.

En pintura la primera obra sobre el tema es de 1864, en cuya Nacional José Martí y Monsó expone, con un cierto éxito -mención especial<sup>314</sup> y compra por el Estado<sup>315</sup>-, *El motín*

---

<sup>310</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>311</sup> *Ibidem*. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

<sup>312</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>313</sup> Entre otros, el *Semanario Pintoresco Español* publicó en 1841, en su sección "Documentos curiosos", una relación del motín de Esquilache (*Semanario Pintoresco Español*, 24, 1841, pp. 186-189; y 25, pp. 194-197).

<sup>314</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el apartado de pintura de género.

<sup>315</sup> En 2.500 reales, R.O. de 20 de marzo de 1866. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

*de Esquilache*, que toma como motivo pictórico el momento en el que unos alguaciles se disponen a recortar, por la fuerza y siguiendo el mandato real, las capas y los sombreros a un grupo de madrileños. La escena, de gran sencillez compositiva y marcado carácter teatral, se desarrolla en el interior de un portal, donde los juegos de luces permiten un claro contraste entre la vestimenta típica española y la afrancesada de los servidores regios. El enfrentamiento entre las dos personajes centrales es el enfrentamiento entre el ser nacional, representado por el pueblo, y las estériles influencias foráneas, representadas por la monarquía borbónica. Es curioso a este respecto que el personaje al que se está despojando de su sombrero y que parece dispuesto a empuñar su espada, esté representado como un majo goyesco, como si la imagen arquetípica del pueblo impuesta por Goya siguiese todavía vigente medio siglo más tarde. Está claro que el asunto interesa como un ejemplo más de apego a las tradiciones nacionales y de la capacidad de los españoles para oponerse a aquéllos que intenten subvertirlas. La referencia vestimentaria a pelucas y casacones, con las connotaciones que estos elementos tuvieron durante la mayor parte del XIX, sirven para poner al espectador del lado del pueblo, otro de los grandes mitos románticos.

## 9. EL CRISTIANISMO COMO RASGO CONSUBSTANCIAL A LA NACIÓN ESPAÑOLA.

La identificación de España como una nación cristiana es, como se ha visto anteriormente, uno de los rasgos recurrentes de la idea de lo español, ya desde los primeros atisbos de una cierta idea de identidad colectiva de tipo nacional. Se podría afirmar, algo común a otros países<sup>1</sup>, que el fundamento último y primero de una identidad nacional es en España la religión, el catolicismo. Esta doble identidad nacional/católica<sup>2</sup> podía haber planteado, dado el carácter excluyente de la identidad nacional, un conflicto entre el particularismo de la nación y el universalismo de la religión: entre el definirse como católico y el definirse como español. De hecho, como se verá en su momento, hay en la pintura de historia española un obvio reflejo de este conflicto, que se plasma en el alto número de cuadros sobre la historia del cristianismo - desde la iglesia primitiva y vidas de santos no españoles- no relacionados con España: de alguna manera es como si se estuviese manteniendo una doble identidad, una doble genealogía: la de pueblo católico y la de pueblo español. El siglo XIX parece resolver esta contradicción, no negando esta doble identidad, que se mantiene plenamente operativa -España es una nación católica y su esencia nacional es el catolicismo-, sino invirtiendo la relación entre identidad católica e identidad española y poniendo aquélla al servicio de ésta:

en sus relaciones con el sentimiento religioso, no siempre iguales [está hablando del sentimiento nacional], según los tiempos, comúnmente se le antepone, ocupa el primer lugar, y el religioso el segundo, como auxiliar suyo, y en cuanto contribuía al triunfo de la causa española. Santiago no es nuestro patrón porque fuese discípulo del Salvador, ni porque se le creyera apóstol de España, ni por otros motivos, sino por sus servicios militares al frente de los ejércitos españoles<sup>3</sup>.

La identidad cristiana se justifica, no en sí misma, sino en cuanto ha colaborado a crear una identidad nacional, justo lo contrario de lo que había ocurrido en épocas anteriores. La historia de la nación se ve así convertida en un largo camino en el que una de las pocas constantes es su fidelidad a una tradición cristiana:

---

<sup>1</sup> Piénsese, por poner un ejemplo, en el caso ruso y su identificación como nación ortodoxa: "pueblo ortodoxo, pueblo ruso", tal como proclama la una de las grandes óperas nacionales rusas de finales del XIX, la *Jovanshina* de Mussorgsky.

<sup>2</sup> Doble identidad nacional/católica que, una vez más, aparece perfectamente reflejada en la pintura de historia: mientras en los demás temas la presencia de asuntos no españoles es prácticamente despreciable, en los cuadros de historia del cristianismo éstos llegan a sumar hasta un 37% del total, el 34% de los adquiridos por el Estado y el 30% de los premiados (ver cuadro nº 2), y esto sin contar aquéllos de asunto más estrictamente religioso -vida de Jesucristo, Antiguo Testamento..., excluidos de este estudio.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ MOGUAL, A., "Discurso leído en el Ateneo de Madrid", *Boletín del Ateneo de Madrid*, 1877, p. 183.

En España, en la católica España, en la España que luchó nueve siglos por la fe católica; en la España que luchó contra el protestantismo en Francia, en los Países Bajos y en Alemania e Inglaterra; en la nación de Recaredo y de San Fernando, de Isabel y de Felipe II...<sup>4</sup>

Nadie en la España del siglo XIX, incluidos los sectores más liberales, pone en duda este carácter cristiano de España y lo español.

Carácter cristiano que debió verse reforzado por el hecho de que la que pasaría a convertirse en el imaginario colectivo como la gran guerra patria, y de alguna forma el acto fundacional de la nación, la Guerra de la Independencia contra los franceses, se dibuja a la vez, y sin ninguna contradicción, en este mismo imaginario como una guerra de religión: el pío pueblo español contra el impío invasor francés, guerra de liberación nacional y guerra en defensa de la religión. Esto sin olvidar lo que pueda haber de verdad en esta interpretación de un conflicto bélico posiblemente en sus orígenes más una guerra de religión que una guerra de independencia en sentido estricto, lo que, de paso, explicaría fenómenos tan pintorescos como el nombramiento durante la guerra de la Virgen de los Desamparados y de la del Pilar como Capitanas Generales de Valencia y de Zaragoza respectivamente.

Que los pintores de historia españoles si querían ser fieles a su nacionalidad debían expresar prioritariamente este sentimiento cristiano de la nación española, resultaba obvio para el pensamiento decimonónico:

¿Cuál será pues el sello original de nuestros pintores? El que debe y no puede ser menos de ser en la nación de Carlos V y de Felipe II, la nación católica por excelencia; la que sostuvo su doctrina con la diplomacia, y con las armas contra la Europa septentrional; la que guerreó por ocho siglos con los árabes en una lucha de nacionalidad y de religión; la que en recuerdo de una gran victoria elevó por arco de triunfo ese monumento religioso de nuestras glorias artísticas y guerreras. El Escorial<sup>5</sup>.

No en vano García Barzallana está citando, todavía en los albores de la pintura de historia, aquellos episodios históricos favoritos de los pintores de historia posteriores: los reinados de Carlos V y Felipe II, y la Reconquista, entendida como una lucha de "nacionalidad y de religión".

Este carácter cristiano de la nación española tendrá plasmación explícita en las pinturas del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, auténtico *santa sanctorum* del templo de la nación española, con las consabidas figuras de santos españoles relacionados con la actividad legislativa a la que estaba dedicado el edificio. En este caso Fernando III, ocupando el centro de

<sup>4</sup> *La Esperanza*, 2 de enero de 1865.

<sup>5</sup> GARCÍA BARZALLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Licco Valenciano*, II, 1841, pp. 209-210.

la composición de los legisladores castellanos, y, con una ubicación menos preponderante, San Raimundo de Peñafort en el de los aragoneses. La composición se vuelve todavía más explícita en el cuadro dedicado a los legisladores visigodos, en el que Recaredo y San Isidoro empuñan un mismo cetro, clara referencia al papel colegislador de iglesia y Estado. En este mismo cuadro de los legisladores visigodos aparece una curiosa iconografía, bastante pueril pero enormemente significativa, que muestra la importancia atribuida a la religión como elemento nacionalizador: mientras los reyes arrianos aparecen representados sobre un paisaje yermo y estéril, alusión sin duda a sus estepas de origen, los pies de los católicos descansan sobre un fértil prado, referencia a la feraz España de los escritos isidorianos, a la sombra de un templo de hechura clásica. Por si todo esto no fuese suficiente, el símbolo de Dios, en el vértice de la composición, corona todo el programa iconográfico ideado por Carlos Luis de Ribera.

También en el Palacio de Senado, en la decoración del Salón de Conferencias -la única estancia de este edificio en ser decorada siguiendo un programa iconográfico previo, mediante el encargo a pintores de reconocido prestigio de cuadros sobre temas concretos-, esta imagen de una nación cristiana va a ser claramente hegemónica, hasta tal punto que de forma directa o indirecta los cuatro episodios que se eligen para esta decoración tienen que ver con esta filiación cristiana. Bien por el triunfo de la fe católica en la propia España, *Conversión de Recaredo* de Muñoz Degraín y *La rendición de Granada* de Pradilla y Ortiz; bien por la ayuda prestada por los españoles a la defensa de la fe cristiana en lugares lejanos, *Batalla de Lepanto* de Luna Novicio y *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero.

Si nos limitamos al análisis estadístico de los cuadros de historia, las referencias directas a un pasado cristiano<sup>6</sup>, a una nación cristiana, aparecen en el 12% del total de cuadros considerados, proporción que se mantiene con respecto a las obras adquiridas por el Estado y aumenta ligeramente (16%) en relación con las obras premiadas, lo que indicaría una cierta predilección por parte de los jurados hacia el tema (ver cuadro nº 1). Esto dejando fuera todas aquellas referencias que podríamos considerar indirectas, como las que tienen que ver con la

---

<sup>6</sup> Y hablo de referencias directas porque las indirectas son prácticamente continuas. Véase sino la siguiente anécdota contada por el crítico Comás Blanco: "Un amigo mío, pintor alemán de gran fama y reputación, me preguntó un día en la pasada Exposición de Munich:

-¿A que no sabe usted cuántos curas, monjes y frailes tiene Vd. en los cuadros de su sección?

- Hombre no me he entretenido en contarlos.

- Pues legítimos, auténticos, tiene Vd. 69.

-¿Cómo legítimos? le pregunté yo.

- Sí, pues no cuento a la soldadesca disfrazada de frailes y obispos del Sr. Américo [se refiere el cuadro de *El Saco de Roma*]" (COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889).

Reconquista, además de una lucha por la recuperación del territorio nacional una empresa cristiana de lucha contra los infieles<sup>7</sup>, “una lucha de nacionalidad y de religión”<sup>8</sup>; o las múltiples representaciones de Fernando III, uno de los reyes medievales más frecuentemente representado, muy por encima de cualquier otra consideración, el rey Santo<sup>9</sup>.

La tendencia general apunta hacia una mayor identificación con esta idea de una nación cristiana, tanto en obras presentadas como en premiadas y adquiridas por el Estado, durante el sexenio revolucionario y época isabelina, especialmente en el primero, mientras que con la Restauración es perceptible un cierto retroceso de esta imagen.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	12	12	16	23	13	19	18
1808-1833	7	0					
1834-1854	13	9					25
1855-1867	13	12	15	28	5	15	17
1868-1874	16	19	20	0	0	100	23
1875-1895	10	14	16	23	17	19	18

**Cuadro nº 1.** Cuadros de historia que tienen como tema principal la referencia a un pasado cristiano. Las cifras indican porcentajes sobre el total de cada apartado. Se incluyen asuntos no españoles.

Quizás lo más llamativo de esta evolución cronológica sea la predilección mostrada por esta imagen de una nación cristiana durante el sexenio revolucionario, que, en principio, parecería menos proclive a esta identificación España/cristianismo. Varias cosas habría que tener en cuenta con respecto a esta, aparentemente, paradójica evolución. Primero, y como en

<sup>7</sup> Hasta qué punto estas connotaciones religiosas de la Reconquista se mantienen hasta fechas muy tardías, ya bien entrado el siglo XX, nos da idea el hecho de que un cuadro como *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!*, de Carlos Luis de Ribera termine siendo colocado en la catedral de Burgos, ya después de la Guerra Civil, sin que su ubicación en un edificio religioso parezca suscitar ningún problema, ni a su donante, Luciano Pérez Platero, obispo en ese momento de la ciudad castellana, ni a los fieles que asisten a los oficios religiosos a la catedral.

<sup>8</sup> GARCÍA BARZALLANA, M., “¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares”, art. cit., p. 210.

<sup>9</sup> Las referencias indirectas son, de hecho, continuas en la mayoría de los cuadros de historia. Así, por poner un ejemplo, incluso en un cuadro en principio tan alejado de cualquier connotación religiosa como *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de Casado del Alisal hay una omnipresencia de símbolos cristianos, que fue justificada por los críticos en que se debía de tener “en cuenta que en España, por razón de sus ideas tradicionales en todos sus grandes momentos, el tinte religioso es uno de los caracteres más distintivos” (“La Exposición de Bellas Artes”, *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862).

todos los datos estadísticos referidos a este periodo cronológico, la posibilidad, dado el reducido número de cuadros de este periodo, que no sea representativo, un mero error estadístico; el hecho de que este aumento se produzca tanto en el número de cuadros presentados, como en los de premiados y adquiridos por el Estado, hace esta hipótesis poco verosímil. Segundo, la confirmación, avalada por otros datos que se verán en su momento, de que a lo largo del siglo XIX la imagen de la nación española como una nación cristiana es ampliamente compartida por todos los sectores políticos e ideológicos, sin que sea posible establecer ninguna diferenciación entre ellos, lo que explicaría el mantenimiento de una tendencia, pero no su aumento. Y tercero, y posiblemente más importante que los dos anteriores, el cambio que sobre la percepción del cristianismo se está produciendo en torno a estos años, cambio muy bien reflejado en unas afirmaciones de Pi y Margall, un poco anteriores, pero que reflejan las opiniones de la generación que va a llegar al poder después de la Gloriosa:

El cristianismo aparece bajo un aspecto más social que religioso: se manifiesta en el seno de la humanidad y no en el de la eternidad increada. Se le ha pintado como le ven realmente los pueblos modernos que despojándole de todo el misticismo de la edad media han llegado a considerar el Evangelio como el código del futuro reinado de la justicia en la tierra<sup>10</sup>.

Un cristianismo mucho más social que religioso, con lo que muchos de estos cuadros de tema cristiano serían, a la vez, cuadros de crítica social.

La tradición cristiana se articula en torno a una serie de temas recurrentes: la inclusión de la historia de la iglesia primitiva en la historia nacional española, la identificación reconquista/empresa cristiana, y las vidas de santos "españoles".

Los cuadros relacionados con la historia de la iglesia primitiva, y sin una relación directa con la española, son demasiado numerosos como para ser considerados como un hecho meramente anecdótico<sup>11</sup>. El *revival* neocristiano -al que no fue ajeno el éxito de las novelas de Chateaubriand<sup>12</sup>, pero que habría que incluir dentro de toda una visión del mundo propiciada por el triunfo del romanticismo- junto con la imagen, ampliamente aceptada por la cultura decimonónica de una identidad latina, y cristiana, enfrentada a las civilizaciones nórdicas<sup>13</sup>,

<sup>10</sup> PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano Americana*, 19, 1860, p. 4.

<sup>11</sup> Suponen el 24% de los cuadros no relacionados con España, porcentaje que sube al 34% si consideramos únicamente los adquiridos por el Estado y al 30% si lo hacemos con los premiados.

<sup>12</sup> Buena muestra del éxito de las novelas de Chateaubriand en España la tenemos en Ana Ozores, la heroína de *La Regenta*, uno de los personajes con un perfil de lecturas más precisamente dibujado de toda la literatura española del XIX, quien en una pesadilla sueña con las catacumbas descritas por Chateaubriand (capítulo 19).

<sup>13</sup> Esto explica ese fenómeno cultural tan curioso por el cual la derrota de Napoleón III es vivida por los intelectuales de la época como el inicio del declive de los pueblos latinos frente a los nórdicos.

explican la amplitud de este fenómeno que aumenta en intensidad a medida que pasa el siglo hasta llegar a su punto culminante con la época de la Restauración, en que los cuadros ambientados en hechos de la iglesia primitiva llegan a suponer el 29% del total de los de temática cristiana, más del doble que en el periodo isabelino.

Ya antes del inicio de las Nacionales de Pintura, Luis de Madrazo y Kuntz lleva a la Exposición de la Academia de 1852 *Entierro de Santa Cecilia*, adquirido por el Estado<sup>14</sup>, poética y un tanto almibarada representación, con cierto regusto nazareno, de los momentos previos a la deposición del cadáver en la tumba:

La santa se encuentra blandamente caída al lado de una joven que la observa con la más profunda emoción y respeto, y atiende con fervorosa solicitud a recoger la sangre que mana de sus heridas recientes. Otra virgen con unas manos purísimas, coge con mayor suavidad una mano más pura aun, santificada por la prueba de un doloroso martirio, y la acerca a sus labios, disponiéndose a llenarla de besos y regarla con sus lágrimas: dos fieles que acompañan en triste ademán esta patética escena, dan señales de un dolor profundo, pero de un dolor resignado y cristiano, y se ocupan, el uno en legar a la posteridad este acto imponente al par que tierno, y el otro en preparar una corona, figura de la inmarcesible que se refleja a través de los rasgos de la immortalidad, en la tranquila expresión de la cabeza de la santa<sup>15</sup>.

En la Nacional de 1858 se expusieron dos obras sobre la vida de los primeros cristianos: *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea* de Isidoro Lozano<sup>16</sup> y *El cadáver de Santa Sinforosa extraído del río por su familia* de Lorenzo Vallés<sup>17</sup>.

El cuadro de Isidoro Lozano, premiado con medalla de segunda clase<sup>18</sup>, adquirido por el Estado<sup>19</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Pintoresco*<sup>20</sup>, resulta interesante por ser uno de los primeros ejemplos, en la pintura de historia española, del enfrentamiento, que se convertiría en arquetípico durante el siglo XIX, entre el lujo y la molicie de una civilización romana, decadente e inmoral, y la pureza de costumbres de la nueva civilización cristiana, austera y virtuosa, que se está construyendo sobre las ruinas de aquella. Ningún detalle es escatimado a la hora de resaltar esta especie de oposición esencial entre estos dos mundos:

la austeridad del apóstol al lado del fastuoso lujo de la casa áurea en que con tanta profusión se habían derramado las riquezas del arte (...). El abandono de Poppea, su traje descompuesto con

<sup>14</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno de 1899*. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de junio de 1935.

<sup>15</sup> "Exposición (sic) de pinturas de la Trinidad", *La Nación*, 8 de diciembre de 1852.

<sup>16</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*. Madrid, 1858.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>19</sup> En 35.000 reales, R.O. de 1 de julio de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo 1886.

<sup>20</sup> *El Museo Pintoresco*, 1859, p.339.



estudiada coquetería, bien claramente manifiestan la voluptuosa cortesana; en el rubor y expresión de su rostro, creemos entrever el pensamiento de una persona soberbia que escucha reprensiones amargas pero justas, que hacen oscilar el alma en la duda, pero en la duda se inclina al convencimiento de la razón (...). En cuanto a Nerón (...). Esta cabeza de pantera, espejo fiel de un alma, sanguinaria y mal intencionada, expresa toda la ira del soberbio semi-dios que se ve cruelmente herido en lo más sensible de sus desenfrenadas pasiones, al paso que manifiesta un sentimiento de momentánea sorpresa, porque creyendo que algún rival poderoso le robaba el corazón de su ídolo, no podía menos de admirarse al hallarla con el predicador de la doctrina de los cristianos.

Un delator, personaje muy en boga en aquella época, cuyo rostro habla más que cuanto pudiéramos decir acerca del repugnante papel que desempeña, es quien con mucha oportunidad ha hecho el Sr. Lozano que conduzca a Nerón al sitio de la escena. Esto, al mismo tiempo que verosímil, es un rasgo más que caracteriza la sociedad de aquella época<sup>21</sup>.

El de Lorenzo Vallés, premiado con mención de medalla de primera clase<sup>22</sup> y reproducido en grabado por *Las Bellas Artes*<sup>23</sup>, representa

a Santa Simforosa sacada del río Teverone por su hermano Eugenio, al día siguiente de haber sido precipitada en él por orden del Emperador Trajano (...). Eugenio receja con cariñoso respeto aquellos restos ayudado por un joven, mientras una matrona, que vigila y puede muy bien ser su esposa, parece advertirle con sobresalto que son observados por algunos gentiles<sup>24</sup>.

La Nacional de 1866 fue pródiga en cuadros sobre santos de la iglesia primitiva, algunos de ellos con bastante éxito.

García Hispaleto expuso *Aparición de Santa Inés a sus padres*, medalla de tercera clase<sup>25</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>26</sup>. Representa el momento en que la Santa se aparece a los padres de la mártir, que la lloraban en su sepultura, acompañada de una multitud de doncellas, ricamente ataviadas, para decirles que se alegraran, pues había alcanzado la visión del que había amado con toda su alma. Un cuadro que más parece una concesión a la pintura de historia, que una pintura de historia en sentido estricto, y en el que, tanto el carácter religioso como la dulzura de ejecución, remiten a las tendencias nazarenas que Hispaleto habría conocido en Roma.

Miguel Navarro y Cañizares llevó a esta Nacional un cuadro de temática estrictamente religiosa, *Santa Catalina transportada por los ángeles*, premiado con medalla tercera clase<sup>27</sup> y adquirido por el Estado<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 10 de octubre de 1858.

<sup>22</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>23</sup> *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 182.

<sup>24</sup> GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 27 de octubre de 1858.

<sup>25</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>26</sup> En 1.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Municipal de San Sebastián por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo de San Telmo de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

<sup>27</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

Alejo Vera *Santa Cecilia y San Valeriano*, del que Cruzada Villaamil, a pesar de su éxito -medalla de primera clase<sup>29</sup>, compra por el Estado<sup>30</sup> y envió a la Exposición Universal de París de 1867- opinará “que no es un buen cuadro”<sup>31</sup>, ya que el “representar santos cristianos, con el pudor cristiano, envueltos en ambiente pagano (...) no puede producir la unidad necesaria en toda obra de arte”<sup>32</sup>. Crítica interesante, ya que muestra las dificultades en las que se mueve toda la pintura de historia de tema religioso.

También en esta Nacional pudieron verse el *Martirio de San Esteban* de Esteban y Lozano<sup>33</sup> y *La madre de Santa Genoveva recobrando milagrosamente la vista por intercesión de su hija* de Fernando Díaz y Sánchez<sup>34</sup>, cuadros ambos bastante anodinos que pasaron completamente desapercibidos.

Alejo Vera expone en la Nacional de 1871 *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*<sup>35</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>36</sup>; representa el momento en que

Un venerable Obispo acompañado de un Diácono, un Subdiácono y un acólito, da la sagrada comunión a una joven cristiana hincada de rodillas, tras de la cual están arrodilladas otras dos mujeres; mientras se acerca a la Sagrada Mesa un grupo de piadosas personas con devoto afán. A la derecha del Obispo un Diácono acerca a los labios de otra mujer el cáliz con la sangre de Jesús<sup>37</sup>.

En la Nacional de 1876 Eduardo Soler Llopis consigue una medalla de tercera clase con *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas*<sup>38</sup>, adquirido por el Estado<sup>39</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>40</sup> y *La Ilustració Catalana*<sup>41</sup>,

<sup>28</sup> En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de julio de 1886.

<sup>29</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>30</sup> En 2.500 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para su cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por R.O. de 30 de julio de 1867. Vuelto al Museo del Prado, donde sigue actualmente, por O.M. de 9 de febrero de 1988.

<sup>31</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 11.

<sup>32</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura”, *El Arte en España*, VI, 1867, p. 12.

<sup>33</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>36</sup> En 4.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en el Palacio del Senado.

<sup>37</sup> R., “Exposición de Bellas Artes”, *El Pensamiento Español*, 28 de octubre de 1871.

<sup>38</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>39</sup> En 2.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Audiencia de Barcelona, donde sigue actualmente, por R. O. de 22 de enero de 1907.

<sup>40</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 342.

que, tanto por temática como por ejecución, entra de lleno dentro del *revival* neocristiano decimonónico al que se ha hecho referencia más arriba.

Alejandro Ferrant y Fischermans obtiene un gran éxito en la Nacional de 1878 con *El entierro de San Sebastián*<sup>42</sup> -medalla primera clase, compra por el Estado<sup>43</sup>, envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>44</sup>-, al que en el *Catálogo* se acompaña de una larga nota explicativa:

el emperador Maximiliano entonces mandó que fuese conducido Sebastián al Hipódromo del Palacio y se le azotase hasta que exhalara su espíritu. Después de lo cual, tomaron el cuerpo por la noche y lo precipitaron en la Cloaca Máxima, diciéndose a sí mismos que por este medio se evitaría el que los cristianos le proclamasen como mártir. En estas circunstancias, el bienaventurado Sebastián apareció en sueños a una santa matrona llamada Lucina, diciéndole: Encontrarás mi cuerpo en la Cloaca próxima al Circo, y les hallarás prendido a un gancho; recógelo, lávalo y llevándolo a las Catacumbas, entiérralo en la Cripta junto al lugar donde se ocultaron los cuerpos de los Apóstoles. La beata Lucinda entonces, acompañada de sus criados, sacó de la Cloaca el santo cuerpo y colocándolo en una camilla, lo llevó al lugar indicado por él mismo, y enterrándolo con las mayores atenciones perseveró por espacio de treinta días en aquel sitio sin apartarse<sup>45</sup>.

El cuadro gozó del aplauso unánime de la crítica, que vio representado en él, no una mera estampa religiosa, sino un episodio más de la lucha titánica entre dos civilizaciones, una que se hundía, la pagana, y otra que emergía con fuerza, la cristiana, de la que la nación española se consideraba heredera:

Representa este cuadro (...), el instante en que la santa matrona Lucina, dispone que sus criados saquen de la Cloaca máxima el cuerpo del Santo, para ser trasladado, furtivamente, a las catacumbas. Es un episodio de la historia del cristianismo, cuando en son de protesta lucha contra la religión politeísta<sup>46</sup>.

En la de 1884 figuran cuatro obras sobre la vida de los primeros cristianos, de los que únicamente *Eudose et Cymodoceé dans l'amphiteatre* de José Bermudo Mateos<sup>47</sup>, *Jóvenes cristianas expuestas al populacho* de Félix Resurrección Hidalgo<sup>48</sup> merecieron la atención de críticos y jurados<sup>49</sup>.

---

<sup>41</sup> *La Ilustración Catalana*, IX, 1888, p. 172.

<sup>42</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.

<sup>43</sup> En 8.000 pts., R.O. de 25 de marzo de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>44</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, pp. 176-177.

<sup>45</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>46</sup> TUBINO, F.M., "Exposición general de Bellas Artes", *La Academia*, III, 1878, p. 107.

<sup>47</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Los otros dos fueron *Escena de tiempos de persecución del cristianismo* de Francisco Narvona Beltrán y *Tentaciones de San Antonio Abad*, un tema de larga tradición pictórica, inspirado en esta ocasión en el *Año Cristiano*, de Joaquín Pallarés Allustanté (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

El de Félix Resurrección Hidalgo, inspirado en un pasaje de la *Historia Universal de Cantú*<sup>50</sup>, que

Representa una de las cruentas escenas de las implacables persecuciones decretadas por los tiranos del segundo Imperio romano. Unos cuantos plebeyos escarnecen a unas débiles mujeres, que resignadas soportan tan horrible yugo como las atormentadoras cuerdas que maceran sus delicados miembros<sup>51</sup>.

fue el que tuvo un mayor éxito de los cuatro: medalla de segunda clase<sup>52</sup>, compra por el Estado<sup>53</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>54</sup>.

El de Bermudo Mateos, aunque de éxito menor, ya que sólo fue adquirido por el Estado<sup>55</sup>, resulta especialmente interesante, tanto por referirse expresamente a *Les Martyrs* de Chateaubriand<sup>56</sup>, lo que muestra la importancia de la obra del autor francés en este revival neocristiano finisecular, como por su plasmación iconográfica: el grupo principal, compuesto por los dos mártires, erguidos en medio del anfiteatro, y a sus pies algunos cadáveres que comienzan a ser devorados por la fieras, muestra en todo su esplendor la entereza moral y el valor atribuido a estos primeros cristianos.

Varias son también las obras que sobre la iglesia primitiva figuran en la Nacional de 1887. La que tuvo un mayor éxito -medalla de primera clase<sup>57</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>58</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>59</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>60</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>61</sup>- fue la *La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almaqueo)* de Juan Antonio de Benlliure y Gil, quien, inspirándose en la *Vida de Santos* de Butler<sup>62</sup>, lleva al lienzo una fantasmagoría y romántica leyenda de aparecidos vagando en la noche de difuntos:

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>52</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>53</sup> En 2.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en la Universidad de Valladolid por R.O. 8 de noviembre de 1884.

<sup>54</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1885, p. 504.

<sup>55</sup> R.O. 16 de noviembre de 1886. Depositado en el Ayuntamiento de Mataró, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de mayo de 1887.

<sup>56</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>57</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>58</sup> En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. 18 de noviembre de 1887.

<sup>59</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, p. 148.

<sup>60</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, pp. 320-321.

<sup>61</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 280-281.

<sup>62</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

Una tradición poética y hermosa a la vez refiere que San Almagro, eremita de Oriente y mártir valeroso que pereció en el Coliseo al querer impedir la lucha de los gladiadores, vaga desde entonces por aquellas imponentes ruinas desiertas en las noches de difuntos, seguido de bienaventurados de todas las épocas entonando el *Miserere mei Deus*<sup>63</sup>.

El cuadro es resuelto por Benlliure como si se tratase de la ilustración de una novela gótica, más que de un asunto cristiano en sentido estricto: una especie de *Santa Compañía* clásica, aderezada con algunos textos de Bécquer:

Rompiendo las sombras que en oscura noche inundan el espacio se elevan los ruinosos muros del gran Circo. San Almagro, rodeado de gran número de mártires y llevando en su mano derecha una cruz, evoca con el gesto y la mirada las almas de los justos, que surgen de todas partes y penetran en el Coliseo por encima de los muros, por los huecos de las más altas ventanas, por las quebraduras, por las puertas; todas llevan sus lucecitas que oscilan en las sombras<sup>64</sup>.

Motivo por el cual, y a pesar de su éxito, fue acogido por algunos críticos con ciertos reparos ya que consideraron que este marcado carácter de ensoñación fantasmagórica, de aquellarre cristiano, restaba verosimilitud a un lienzo que, por otra parte, reivindicaba su carácter de pintura de historia:

no pasa de una superstición más o menos piadosa, cuya inverosimilitud salta a la vista tanto mejor cuanto mayor sea la escena en que se exteriorice, lo primero que a toda persona sensata se ocurre es que tales mártires y justos, alojados ya en el cielo, si para algo tienen que reunirse es para dar gracias a Dios por la cesación de tan odiosos espectáculos.

Los del cuadro de Benlliure salen del purgatorio y nos quedamos cortos, pues más bien parecen salir del infierno. Retuércense, gritan, gesticulan y se azotan a guisa de condenados. El santo eremita no esgrime una cruz, sino una batuta, con que dirige el infernal concierto. Aquellos fantasmas van al juicio final, temerosos de la condenación eterna, y renegando de sí mismos. Hasta los niños vociferan desesperados, y a penas si hay dos rostros de virgen en que radie la paz celeste (...). Por lo que respecta a los detalles (...) baste citar la cruz de Santiago que lleva uno de los frailes en el pecho. No conocíamos tal orden monástica sino por los coristas que salen a las tablas en la conjura de los *Huigonotes*. Otra cosa se sabe de cierto. Los frailes de la Visión son todos posteriores al siglo XIII, pues cada uno lleva al cinto el correspondiente rosario<sup>65</sup>.

Importante fue también el éxito de *¡A las fieras!* de Silvio Fernández, *La Comunión de las Vírgenes en las Catacumbas* de Mateo Silvela, *Decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y de *Tentación de San Antonio* de Sáenz y Sáenz.

El de Silvio Fernández fue premiado con medalla de tercera clase<sup>66</sup>, adquirido por el Estado<sup>67</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>68</sup>, *La Ilustración*

<sup>63</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 390.

<sup>64</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "La pintura religiosa en la actual Exposición", *La Ilustración Católica*, 1887, p. 196.

<sup>65</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 28 de mayo de 1887.

<sup>66</sup> R.O. de 22 de julio de 1887.

<sup>67</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Granada por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Ayuntamiento de Granada, depósito del Museo del Prado.

<sup>68</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

*Ibérica*<sup>69</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>70</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>71</sup> y *Almanaque de la Ilustración*<sup>72</sup>. La única objeción de la crítica se centró en su falta de pasión religiosa:

Las figuras están bien dibujadas pero carecen de expresión. Ninguna indica el entusiasmo religioso que inspiraban los mártires; todas aparecen tristemente resignadas, indiferentes y frías<sup>73</sup>.

El de Mateo Silvela, medalla de segunda clase<sup>74</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>75</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>76</sup>.

El de Enrique Simonet, medalla de tercera clase<sup>77</sup>.

Y el de Sáenz y Sáenz, plasmación pictórica de un tema tradicional pero tratado de forma muy novedosa, prácticamente un estudio de desnudos femeninos:

El Santo, arrodillado en su cueva, es atormentado por una visión de seductoras mujeres que entre besos y canciones penetran en su retiro. El libro que lee escapa de sus manos. Clávase los dedos en los ojos para borrar de su vista aquel espectáculo tentador. Pero las mujeres se acercan, le acosan con su presencia hermosa, deshojan en su cueva jazmines y azahar, coronan la calavera, objeto de las meditaciones del solitario, con guirnalda de laureles<sup>78</sup>.

medalla de tercera clase<sup>79</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>80</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>81</sup>.

Por el contrario, pasaron completamente desapercibidos: *Etapas de una conversión. Un romano de la época de los Antoninos encuentra por primera vez escritos cristianos* de Eulalio Fernández Hidalgo<sup>82</sup>; y *Muerte de San Pablo, primer ermitaño* de José Bru, éste último inspirado en la *Historia de España* de Zamora y Caballero<sup>83</sup>.

Francisco Laporta y Valor expone en la Nacional de 1890 *San Pedro en Atenas*<sup>84</sup>.

<sup>69</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 421.

<sup>70</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 227.

<sup>71</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 457.

<sup>72</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1888, p. 44.

<sup>73</sup> BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

<sup>74</sup> Por mayoría, con sólo un voto en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>75</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, fue devuelto al Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>76</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, p. 201.

<sup>77</sup> Por unanimidad, fue ampliación del jurado, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>78</sup> SILES, J. de, "Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 16 de abril de 1887.

<sup>79</sup> Ampliación jurado. Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>80</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584.

<sup>81</sup> *La Ilustración Artística*, 1889, p. 424.

<sup>82</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

Fernando Tirado cierra el ciclo de cuadros sobre la vida de los primitivos cristianos con *La Comunión de los condenados a las fieras*, expuesto en la Internacional de 1892<sup>85</sup>, ya dentro de ese género de costumbrismo histórico que tanto proliferó en las últimas décadas de siglo.

Dentro de una concepción nacional que podríamos denominar de historicismo orgánico<sup>86</sup>, según la cual todo lo que han hecho los miembros de la nación en el transcurso de la historia es inherente al cuerpo de la nación, la existencia de una pléyade de santos españoles vendría a confirmar la esencia cristiana de la nación española, y de aquí la obsesión de la pintura de historia por plasmar una especie de leyenda áurea de santos españoles en los que la nación se vería reflejada a sí misma. Es este grupo de cuadros claramente mayoritario dentro de los de temática cristiana (Ver cuadro nº 2).

Entre los cuadros de vidas de santos españoles ocupan un lugar privilegiado los referidos a Santa Teresa. Varios son los factores que influyeron en esta preeminencia de la santa abulense: su carácter inequívocamente español, la popularidad que había gozado ya desde el siglo XVII y que la había llevado a disputar el título de patrona de España al propio Santiago, la importancia de los siglos de los Austrias en la visión histórica decimonónica, el peso de sus obras literarias en la configuración de una cultura nacional etc. Su popularidad durante el siglo XIX se pone de manifiesto en la frecuente aparición en la prensa de artículos sobre su vida y obras, algunos tan peregrinos como el publicado por Carolina Coronado en el *Semanario Pintoresco Español* sobre los paralelismos y similitudes entre Santa Teresa y Safo, la poetisa de Lesbos<sup>87</sup>.

Ya antes de la celebración de la Nacionales de Bellas Artes, Luis de Madrazo y Kuntz lleva a la Exposición de la Academia de 1852 un cuadro titulado *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús*, que será adquirido por el Estado<sup>88</sup>.

El primero de los presentado a una Nacional sobre la santa de las *Fundaciones* es el *Santa Teresa en Pastrana* de Víctor Manzano, medalla de tercera clase en la de 1858<sup>89</sup>. Bien acogido por la crítica que resaltó:

---

<sup>85</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

<sup>86</sup> Para el concepto de historicismo orgánico y su peso en la construcción de una identidad nacional, referido en este caso a Hungría, véase HELLER, A., "Conceptos históricos y ahistóricos", *El País*, 11 de octubre de 1993.

<sup>87</sup> CORONADO, C., "Los genios gemelos. Safo y Santa Teresa de Jesús", *Semanario Pintoresco Español*, 12, 1850, pp. 89-94.

<sup>88</sup> Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno de 1899*.

<sup>89</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

el sentimiento del carácter histórico de los personajes, el de la época en que vivieron y el de la localidad en el que el suceso tenía lugar<sup>90</sup>.

Representa el recibimiento hecho a la santa por los príncipes de Éboli en su palacio de Pastrana.

Este primer cuadro marcará el tono anecdótico de los inspirados en la vida de la santa, que se suceden a lo largo de las siguientes Exposiciones Nacionales: uno en la de 1862<sup>91</sup>, uno en la de 1871<sup>92</sup>, uno en la de 1876<sup>93</sup>, dos en la de 1884<sup>94</sup> y uno en la de 1890<sup>95</sup>. Tono anecdótico que alcanza su punto álgido con el *Santa Teresa* de Herreros de Tejada, a decir de la crítica un mero divertimento de su autor sin ninguna relevancia como cuadro histórico:

Capricho de pintor, pues dentro del hábito teresiano se descubre el retrato muy parecido y bien hecho de la hija de uno de los más eminentes políticos españoles<sup>96</sup>.

De todos ellos será el *Éxtasis de Santa Teresa* de José Alcázar Tejedor, que insiste en la imagen mística de la Santa:

Representa a la famosa doctora en actitud de éxtasis<sup>97</sup>.

el que tendrá un mayor éxito iconográfico: fue reproducido en grabado por *La Ilustración Catalana*<sup>98</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>99</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>100</sup>.

La predilección del nacionalismo español, y como consecuencia de la pintura de historia, por los siglos imperiales hará que la aparición de santos de esa época no se limite únicamente a Santa Teresa, sino que otros santos de los siglos XVI y XVII aparecerán también con relativa frecuencia en los cuadros de historia.

<sup>90</sup> MELIDA, D.E., "Vida y obra de Víctor Mauzano", *El Arte en España*, V, 1866, p. 121.

<sup>91</sup> *Episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús* de Ricardo Balaca (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862).

<sup>92</sup> *Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas* de Benito Mercadé y Fábregas, éste con un cierto éxito: condecoración (R.O. de 28 de noviembre de 1871), compra por el Estado (en 6.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873) y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 664-665).

<sup>93</sup> *Viático de Santa Teresa* de Pablo Pardo (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876), inspirado en la *Vida de la Santa* del Padre Rivera, será adquirido ese mismo año por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876).

<sup>94</sup> *Éxtasis de Santa Teresa* de José Alcázar Tejedor y *Uno de los éxtasis de Santa Teresa* de José María Domenech (*Catálogo... 1884*, Madrid, 1884).

<sup>95</sup> *Santa Teresa* de Herreros de Tejada (*Catálogo... 1890*, Madrid, 1890).

<sup>96</sup> ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 14 de mayo de 1890.

<sup>97</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 28 de mayo de 1884.

<sup>98</sup> *La Ilustración Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 169.

<sup>99</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 533.

<sup>100</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 342.



San Francisco de Borja, que unía al novelesco episodio de su conversión el haber formado parte de la corte del emperador Carlos, contaba con una larga tradición pictórica, de Rizzi a Goya, aunque todavía como pintura religiosa. Ya en el siglo XIX, y como pintura de historia, aparecerá por cuatro veces en las Exposiciones Nacionales: dos en la de 1862<sup>101</sup>, una en la de 1864<sup>102</sup> y uno en la de 1884<sup>103</sup>.

Fue el presentado a esta última Exposición Nacional el que consiguió un mayor éxito de los cuatro -medalla de primera clase<sup>104</sup>, envió a las Exposiciones Internacionales de Munich, Viena, Vaticano, Chicago y París, compra el mismo año de su exposición por el Estado<sup>105</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>106</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>107</sup>, *La Ilustración de España*<sup>108</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>109</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>110</sup>, y, sobre todo, conversión en imagen real del hecho histórico-.

Moreno Carbonero, que incluye en el cuadro una leyenda con la célebre frase pronunciada, según la tradición, por el futuro santo a la v. sta del cadáver: *Nunca más, nunca más servir a señor que se me pueda morir*; representa el momento inmediatamente posterior a la apertura del féretro:

El enamorado caballero ha querido ver una vez más a aquella emperatriz, por cuyos imposibles amores tanto había sufrido en silencio, y la ha visto en efecto y se ha aterrado.

El cadáver hormiguea en gusanos y está en plena descomposición, bajo el aéreo cendal de encajes que con su nívea transparencia lo afea y no lo encubre. Tanto es su hedor, que el caballero encargado de abrir el ataúd oculta el rostro detrás de la tapa, y medio se desmaya a causa de la horrible pestilencia.

<sup>101</sup> *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V* de Carlos María Esquivel y *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla* de Joaquín María Herrer (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862). El primero, inspirado en Sandoval, obtuvo una mención honorífica (R.O. de 29 de noviembre de 1862); el segundo, premiado con mención especial (R.O. de 29 de noviembre de 1862), fue adquirido al año siguiente por el Estado (en 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863).

<sup>102</sup> *Conversión del marqués de Lombay* de Lorenzo Vallés (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864), que, junto con otros cuadros (el premio fue concedido al conjunto de obras presentadas y no a un cuadro en concreto) valió a su autor una medalla de segunda clase (R.O. de 12 de junio de 1884). Lienzo inspirado, al decir de Alarcón, en el *Cromwel contemplando el cadáver de Carlos I* de Paul de la Roche ("Este cuadro está inspirado, a lo que parece por el de Paul de la Roche, que representa a Cromwel contemplando el cadáver de Carlos I", ALARCÓN, P.A. de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 3, p.18).

<sup>103</sup> *La conversión del duque de Gandía* de Moreno Carbonero (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884).

<sup>104</sup> Por unanimidad.

<sup>105</sup> En 9.000 pts., R.O. de 20 de junio de 1884. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada por O.M. de 21 de mayo de 1957.

<sup>106</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 169.

<sup>107</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 503-504.

<sup>108</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 181.

<sup>109</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 592.

<sup>110</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 488-489.

El duque anonadado se arroja en brazos de un amigo de cuyo cariñoso pecho no tardará en levantarse, ya convertido en San Francisco de Borja. "No más, no más servir a un señor que se le puede morir y deshacerse en miseria y podredumbre..."  
El arzobispo, la clerecía, las damas y los hidalgos del séquito, agrupados en la escalera que da a la fúnebre cripta se muestran resignados<sup>111</sup>.

#### La crítica alabó la pertinencia del asunto:

¡Gran asunto el escogido por Moreno Carbonero! (...) ¡Solemne momento aquel en que ese hombre vio a través de la muerte, cual Moisés a través de la zarza, el rostro resplandeciente de su Dios!<sup>112</sup>.

Los santos "españoles" de la iglesia primitiva, en su doble condición de miembros de la nación española y representantes del primer cristianismo, gozarán también de las preferencias de la pintura de Historia. Alejo Vera lleva con gran éxito -medalla de primera clase<sup>113</sup>, adquisición para el Museo de Arte Moderno<sup>114</sup> y reproducción en grabado por *El Mundo Militar*<sup>115</sup>, *El Museo Universal*<sup>116</sup>, *La Ilustración Católica*<sup>117</sup> y *La Ilustración de España*<sup>118</sup>- a la Nacional de 1862 un cuadro titulado *Entierro de San Lorenzo*, en el que se dan cita las referencias a la primitiva iglesia cristiana (el tema del cuadro está sacado de las *Actas de los Mártires*) con las de la vida de un santo "español" de profundas resonancias patrióticas. Doblemente digno, por tanto, de figurar en un cuadro de historia:

En España había nacido el santo diácono, mártir de su fe, inmolado a la crueldad de Justiniano por su amor al papa San Calixto, degollado tres días antes de la muerte de Lorenzo. Merecedor, y mucho era, por lo tanto el asunto de ocupar el primer lienzo de gran estudio hecho por un artista de genio<sup>119</sup>.

#### Vera elige para tema de su cuadro

el momento en que Hipólito, recién convertido a la religión de Cristo por la palabra del joven diácono, y ayudado por Ciriaca y Flavia, también cristianas, se dispone a dar sepultura al cadáver del santo en una cripta de la vía Tiburtina, cerca de Tívoli. El sacerdote Justino ofrece el sacrificio de alabanza antes de ser Lorenzo depositado en la huesa (...) San Lorenzo yace sobre el pavimento, envuelto en su túnica alba. Detrás de él, Hipólito contempla su rostro apacible con la noble envidia de su martirio. Flavia, de pie, sostiene la lámpara de barro, cuya débil y amarillenta luz alumbraba la triste escena. Ciriaca, de rodillas, con las manos juntas y el rostro macilento, parece como que murmura para sí una oración mental (...). A espaldas del grupo de las dos mujeres, Justino, grave y severo como su ministerio, lee en el libro ritual, que sostiene ante él un niño, las plegarias de la

<sup>111</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884.

<sup>112</sup> OLAVARRÍA Y UGARTE, E., "Revista de Madrid", *La América. Crónica hispano americana*, 31 de mayo de 1884, p. 13.

<sup>113</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>114</sup> En 30.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ayuntamiento de Huesca, donde permanece en la actualidad.

<sup>115</sup> *El Mundo Militar*, 1862, p. 412.

<sup>116</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 132.

<sup>117</sup> *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 150.

<sup>118</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 384.

<sup>119</sup> VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 22 de octubre de 1862.

iglesia, bendice la muerte de Lorenzo y glorifica su martirio. En el fondo se ve abierta la sepultura del santo<sup>120</sup>.

una reproducción, estrictamente literal, con los mismos personajes, del párrafo de las *Actas de los Mártires* que figura en el *Catálogo* de la Exposición:

Y cuando era el primer crepúsculo del dos de los idus de agosto, fue Hipólito, que por las maravillas del beato Lorenzo había creído y recibido el bautismo, con el sacerdote Justino y recogieron el cuerpo y le envolvieron en un lienzo con aromas y lo transportaron a la casa de la viuda Ciriaca en la vía Tiburtina, donde sacerdotes y muchos cristianos perseguidos se reunían, y le dieron sepultura en una cripta que había en la huerta de la casa, después de ofrecer Justino el sacrificio de alabanza del que participaron la viuda Ciriaca, la cristiana Flavia e Hipólito, y de derramar muchas lágrimas sobre el santo cuerpo<sup>121</sup>.

Una figura bastante anodina del santoral cristiano como Santa Eulalia, mártir de Mérida, pero que reúne también esta doble condición de mártir de la primitiva iglesia y española, figurará por tres veces en las Exposiciones Nacionales: una en la de 1884<sup>122</sup> y dos en la 1895<sup>123</sup>. Sólo uno de los tres, el expuesto por Gabriel Palencia en ésta última Nacional, que representa a la santa atada a una cruz en medio de un desolado paisaje invernal cubierto de nieve, tuvo un cierto éxito - medalla de tercera clase<sup>124</sup> y compra por el Estado<sup>125</sup>-. Los demás pasaron completamente desapercibidos.

San Hermenegildo, en su triple condición de santo, visigodo y miembro de la familia real, será uno de los santos "españoles" favorito de los pintores de Historia. El lugar ocupado por lo visigodo en la construcción de una mitología nacional española, los primeros españoles auténticos, y las particulares relaciones familiares de este santo, hijo de Leovigildo, el gran monarca visigodo capaz de unificar la península en un sólo reino, y hermano de Recaredo, el forjador de la unidad religiosa del país, explican esta predilección de los pintores por la figura del príncipe, la misma mostrada por toda la historiografía decimonónica, en cuyas historias generales los hechos referidos al enfrentamiento entre padre e hijo ocupan siempre un lugar importante.

El primer cuadro con este tema presentado a una Nacional fue *San Hermenegildo en la prisión* de Francisco Aznar, que, en la de 1860, obtuvo todos los beneplácitos a los que

---

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862, pp. 48-49.

<sup>122</sup> *Martirio de Santa Eulalia, virgen de Mérida* de Rafael Benjumea (*Catálogo...* 1884, Madrid, 1884).

<sup>123</sup> *El Martirio de Santa Eulalia* de Gabriel Palencia y *Santa Eulalia, virgen y mártir, recibió palma de martirio en el siglo III* de María Pérez Carbonell (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

<sup>124</sup> Por unanimidad, R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>125</sup> En 1.500 pts., R.O. de 12 de agosto de 1895. Depositado Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de La Coruña, depósito del Museo del Prado.

podía optar una pintura de historia, mención honorífica de primera clase<sup>126</sup> y compra por el Estado<sup>127</sup>. Con un esquema compositivo excesivamente hierático y arcaizante, lo más llamativo, desde el punto de vista iconográfico, es la visión orientalizante de lo visigodo que refleja el cuadro, más una escena bizantina que un episodio medieval. Exceso de bizantinismo censurado por la crítica:

la prolijidad de los detalles bizantinos de que abunda su cuadro (...) mata la espontaneidad y el genio creador<sup>128</sup>,

que atribuyó este error a la moda erudita y arqueológica hegemónica en aquel momento en el género:

esta manía arqueológica (...) este afán de erudición artística del que abusan hoy lastimosamente casi todos nuestros pintores<sup>129</sup>.

Y en general, como recuerda Reyero, no fue excesivamente benévola con un cuadro “lleno de todos los convencionalismos propios del género” en el que “la abundancia de detalles arqueológicos y veristas” debieron de resultar excesivos, “en una época -1860- en que la libertad romántica estaba ampliamente generalizada”<sup>130</sup>. Aunque también pudo jugar en su contra, en pleno triunfo de los géneros como forma de análisis artístico, su carácter híbrido, un cuadro religioso pero tratado con los convencionalismos de la pintura de historia y no de la pintura religiosa. Tal como explica Murguía, más tolerante con respecto al cuadro que otros críticos.:

Adolece el cuadro del Sr. Aznar del defecto para nosotros disculpable, atendiendo a lo que acabamos de decir, [acaba de explicar cómo no puede haber pintura religiosa en un siglo en que la fe ha perdido su antigua importancia] de tener todo el aire de un cuadro histórico<sup>131</sup>.

Menos éxito obtuvo Francisco Vega y Muñoz con su *San Hermenegildo, mártir de Sevilla*<sup>132</sup>, inspirado en el *Año Cristiano*, cuya exposición en la Nacional de 1866 pasó completamente desapercibida.

Santa Casilda aparece por primera vez en una Nacional de la mano de Enrique Mérida, cuya *Santa Casilda*, inspirada en el *Año Cristiano*<sup>133</sup>, pasó completamente desapercibida por

<sup>126</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>127</sup> En 15.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en Universidad de Barcelona, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>128</sup> GOIZUETA, J.M. de, “Exposición de Bellas Artes”, *La España*, 14 de octubre de 1860.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, pp. 47-48.

<sup>131</sup> MURGUÍA, M., “Exposición de Bellas Artes”, *Las Novedades*, 2 de diciembre de 1860.

<sup>132</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

la de 1866. En la de 1892 lo hace, con gran éxito -medalla de primera clase<sup>134</sup> y reproducción en grabado por el *Almanaque de la Ilustración*<sup>135</sup>, *Blanco y Negro*<sup>136</sup> y *Gran Vía*<sup>137</sup>-, *El milagro de Santa Casilda*<sup>138</sup> de José Nogales, pero al que la crítica acusará de falta de verosimilitud<sup>139</sup>. Representa el momento en que la santa, en el centro del cuadro, muestra a su padre los alimentos convertidos en flores; a la izquierda, los cautivos cristianos cargados de cadenas parecen contemplar la escena.

También en dos ocasiones figura en la pintura de historia Santa Leocadia. La mártir toledana hace su aparición por primera vez de la mano de Huerta y Portero, quien expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1864 su *Entierro de Santa Leocadia*<sup>140</sup>. Posteriormente, Cecilio Pla y Gallardo llevará a la Nacional de 1887 su *Entierro de Santa Leocadia*, medalla de tercera clase<sup>141</sup>, compra por el Estado<sup>142</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>143</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>144</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>145</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>146</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>147</sup>.

Las mártires sevillanas Justa y Rufina, con una larga tradición en la pintura religiosa española anterior, serán tema de dos cuadros de historia, ambos anteriores a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y ambos bastante anodinos, pero interesantes en la medida en que muestran muy bien cómo un tema religioso se convierte en cuadro de historia. Cuando Carlos María Esquivel lleva a la Exposición de la Academia de 1842 un cuadro sobre las dos santas sevillanas, *Martirio de Santa Justa y Rufina*, existe una larga tradición iconográfica, de la que forma parte entre otros Murillo, con las dos mártires llevando en su mano la palma del martirio y la giralda en medio. Una imagen de raíz barroca y contrarreformista, carácter claramente piadoso y que representa un hecho intemporal, sagrado y devocional. ¿Qué es lo que

<sup>134</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>135</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1894, p. 127.

<sup>136</sup> *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 325 (fotografía).

<sup>137</sup> *Gran Vía*, 13 de enero de 1895.

<sup>138</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>139</sup> Véase COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892. La Exposición del Círculo de Bellas Artes 1893. Juicios críticos publicados en "El Correo" por Augusto Comás Blanco*, Madrid, 1893.

<sup>140</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>141</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>142</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo Provincial de Valencia, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>143</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

<sup>144</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 472-473.

<sup>145</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 231.

<sup>146</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532.

<sup>147</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 632.

hace Esquivel? Sencillamente, sustituir la imagen de culto por la representación de un episodio concreto del martirio; convertir una escena intemporal en un episodio narrativo:

Figúranse las santas Vírgenes en su prisión, sentadas en un poyo de piedra, a poco tiempo de haber sus verdugos lacerado sus carnes con garfios de hierro. Justa más niña y menos robusta, que su hermana, yace espirando reclinada en el seno de Rufina, abrazando a esta por la espalda y cuello con el brazo derecho y dejando caer el izquierdo sobre su regazo. Rufina alza los ojos al cielo implorando su asistencia con vivísima y ferviente conmovión, la cual aumenta su belleza, lejos de descomponerla ni alterarla<sup>148</sup>.

Un vez abierto el camino por Esquivel, Hernández Amores lleva a la Exposición de la Academia de 1850 su *Martirio de Santa Justa y Rufina*.

Los mucho menos conocidos, y menos habituales en la pintura religiosa, San Servando y San Germán, que sufrieron el martirio a manos de los musulmanes durante el reinado de Abderraman I, figurarán en una sola ocasión en la pintura de historia, *Martirio de los santos Servando y Germán* de Francisco Torrás, medalla tercera clase en la Nacional de 1864<sup>149</sup> y compra por el Estado<sup>150</sup>.

La figura de San Vicente Ferrer aparece generalmente en los cuadros de historia en relación con su intervención política en el Compromiso de Caspe y por lo tanto con muy escaso significado religioso. Hay algunos, sin embargo, en que este carácter religioso pasa a primer lugar. Es el caso de *Profetiza San Vicente Ferrer a Calixto III*<sup>151</sup>, con ese tono anecdótico tan característico de la mayoría de los cuadros de historia que concurren a las Nacionales de finales de siglo, expuesto por Isidoro Gamelo en la de 1895 y que tuvo una favorable acogida, tanto por el Jurado, medalla de segunda clase<sup>152</sup>; como por la crítica, "un cuadro de historia que vale"<sup>153</sup>. Afirmación ésta última más valiosa en el contexto del desprestigio del género en esta última época.

A medio camino entre la invención de una cultura nacional y la exaltación de un pasado cristiano habría que situar el *Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid* de Carlos Giner, que pasó sin demasiado éxito por la Nacional de 1864<sup>154</sup>.

<sup>148</sup> DELORME, A., "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 451.

<sup>149</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>150</sup> En 10.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de abril de 1866. Actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>151</sup> *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

<sup>152</sup> Por unanimidad, R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>153</sup> MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 4 de julio de 1895.

<sup>154</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

También dentro del grupo de pinturas de Historia con vidas de santos "españoles" podrían incluirse el *Viático de San José de Calasanz*, llevado por José María Domenech a la Nacional de 1871<sup>155</sup>; y el *San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada* de Manuel Gómez Moreno, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>156</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>157</sup>, *La Ilustración Católica* (ésta en dos ocasiones, 1866<sup>158</sup> y 1890<sup>159</sup>), *La Hormiga de Oro*<sup>160</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>161</sup>. Ambos cuadros, sobre todo el primero, muy cercanos, en tema y en factura, a una pintura religiosa tradicional. Aunque curiosamente será el último, en el que

El santo, con una infeliz en los brazos, baja la escalera seguido de un anciano, mientras consumen las llamas el edificio<sup>162</sup>,

posiblemente debido a sus dependencias formales con la pintura barroca española, el que la crítica considerará más próximo este tipo de pintura:

acaso el único, entre todos los de la Exposición, que pertenece al género clásicamente religioso, recordando las inspiradas obras de la buena escuela española<sup>163</sup>

El carácter cristiano de la Reconquista es uno de los mitos fundacionales de la nacionalidad española. La idea de un pueblo cristiano, protegido por Dios, que lucha durante ocho siglos contra los invasores sarracenos es, posiblemente, una las imágenes más arquetípicas de toda la historiografía nacional española. Imagen que enlaza, sin solución de continuidad, con una cierta idea de pueblo elegido, de destino manifiesto, cuyo origen puede rastrearse hasta los albores de la Edad Moderna y en cuya configuración los judeo-conversos pudieron haber tenido un importante papel. Tampoco se debe desdeñar el que, tal como pone de relieve Shafer, la intervención sobrenatural a favor de la propia nación es uno de los mitos más significativos de todos los nacionalismos europeos<sup>164</sup>.

El siglo XIX, imbuido de un *ethos* transcendentalista, alentará esta idea de predestinación nacional que tendrá un claro reflejo en la pintura de Historia. Los cuadros en los que cristianismo y Reconquista aparecen asociados son, después de los de santos españoles, los

<sup>155</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>156</sup> R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>157</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 405.

<sup>158</sup> *La Ilustración Católica*, 1886, p. 79.

<sup>159</sup> *La Ilustración Católica*, 1890, p. 235.

<sup>160</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, p.108.

<sup>161</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 12.

<sup>162</sup> X. "Exposición de Bellas Artes", *El Cronista*, 23 de mayo de 1881.

<sup>163</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 335.

<sup>164</sup> SHAFER, B.C., *Nationalism, Myth and Reality*, Nueva York, 1955, pp. 17 y ss.

mas numerosos dentro de los de temática cristiana, tanto en números totales, como en los premiados y adquiridos por el Estado (Véase cuadro nº 2).

La fundación de la Orden de Calatrava, una orden militar surgida en los avatares de la Reconquista y por lo tanto con un claro matiz nacional, dará origen a varios cuadros. El primero de los presentados a una Exposición Nacional, la de 1867, fue *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava*<sup>165</sup>, de Víctor Esteban, inspirado en la *Historia General de España* de Lafuente, que pasó prácticamente desapercibido. En 1887, y con el mismo resultado, lo hará el *Origen de la Orden de Calatrava* de Livinio Stuyck<sup>166</sup>; y en 1890 el *Origen de la Orden de Calatrava*<sup>167</sup> de Manuel López de Ayala. Éste último, ya a estas alturas de siglo, considerado como completamente fuera de lugar por la crítica:

Es mucho cuento, que cuando nadie se acuerda para nada de la Orden de Calatrava, ni de las demás de la misma clase, haya quien se preocupe e inmortalizar con los pinceles la fundación de aquella<sup>168</sup>.

La intervención de Santiago en apoyo de los cristianos en la batalla de Clavijo resultaba un hecho demasiado legendario, demasiado fantasioso para la pintura de Historia, más en un siglo tan historiográfico como el XIX<sup>169</sup>, lo que hará que, a pesar de contar con una larga tradición anterior (Giaquinto, Maella...) sea llevado al lienzo en sólo tres ocasiones a lo largo del siglo<sup>170</sup>, y dos de ellas más como pintura religiosa que como pintura de historia.

Francisco de Mendoza pinta para una iglesia de Aranjuez *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo*, una pintura religiosa, tanto por su concepción como por su finalidad -fue pintada para una iglesia-, a la que el único motivo para incluirla aquí es que obedece a un encargo de Isabel II y Francisco de Asís

Lo mismo cabría decir del *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado por Casado del Alisal para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, y en el que el pintor palentino,

<sup>165</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>166</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>167</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>168</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 1 de junio de 1890.

<sup>169</sup> Es curioso, de todas formas, comprobar cómo, aunque advirtiendo del carácter fantasioso del suceso, todas las historias del XIX hace referencia de uno u otro modo a la aparición de Santiago a Don Ramiro antes de la batalla de Clavijo.

<sup>170</sup> Lógicamente dentro de este contexto de encargos del Estado o Exposiciones Nacionales; es, sin embargo, relativamente frecuente su aparición en cuadros encargados por la Iglesia: *Santiago en Clavijo* de José María Rodríguez Losada, iglesia de Santiago, en Jerez de la Frontera; *La aparición de Santiago Apóstol en la batalla de Clavijo* de Paulino Savirón y Esteban, iglesia de Monreal del Campo..., todas ellas claramente pintura religiosa y no de historia.



dada la ubicación del cuadro en un ámbito religioso, donde los hechos de carácter sobrenatural tienen más fácil acomodo, se atreve a representar a Santiago según la iconografía más tradicional: galopando al frente de las tropas cristianas<sup>171</sup>. Fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>172</sup>, *La Gran Vía*<sup>173</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>174</sup>.

Sin embargo la intervención de Santiago en Clavijo tenía tan hondas connotaciones en la imagen de una nación cristiana como para que aparezca incluso fuera de contextos estrictamente religiosos. Rocha de Icaza lleva a la Nacional de 1866 *El sueño de Don Ramiro*<sup>175</sup>, un cuadro, éste sí, claramente de pintura de historia y que a pesar de su poco éxito (sólo obtuvo una mención de medalla de segunda clase<sup>176</sup> y no fue adquirido por el Estado) resulta significativo ya por su sola presencia. Lo mismo que resulta significativo, tal como recuerda Reyero, que el único cuadro sobre el tema aparecido en las Nacionales

elijan precisamente el pasaje más real de la historia. En el fondo, que Ramiro sueñe es más verosímil que la presencia de Santiago en Clavijo. Es una insistencia explicada en el Catálogo que no puede ignorarse en un contexto icónico-semántico<sup>177</sup>.

La hazaña de Hernán Pérez del Pulgar clavando un pergamino, con las palabras *Ave María*, en la puerta de la mezquita mayor de Granada reunía, a pesar de su carácter anecdótico, muchos de los elementos básicos para ser considerada como un suceso representativo de la historia nacional y de la esencia de la nación: caballerosidad, valor... y, sobre todo, reafirmación del carácter cristiano de la Reconquista hasta en sus postreros episodios. Todas las historias generales se hacen eco del suceso, que ya había sido versificado por Garcilaso y al que Martínez de la Rosa dedicaría una novela en 1834<sup>178</sup>.

En pintura su aparición es también relativamente temprana. Ya antes de la celebración de la primera Nacional de pintura Francisco de Paula van Halen había pintado, en torno a 1854, *El*

---

<sup>171</sup> Por otra parte, Casado se limita a representar la escena tal como es descrita por el padre Mariana, cuya *Historia de España*, como ya se ha dicho en varias ocasiones, se siguió editando de forma regular durante el siglo XIX: "El apóstol Santiago fue visto en un caballo blanco y con una bandera blanca y en medio de ella una cruz roja, que capitaneaba nuestra gente. Con su vista crecieron a los nuestros la fuerza, los bárbaros de todo punto desmayados se pusieron en huida (...). Apoderándose después de la victoria de muchos lugares, en particular de Clavijo, se dio esta famosa batalla" (MARIANA, J. de, *Historia General de España*, 2 vols, Madrid, 1852, VII, 13).

<sup>172</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

<sup>173</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

<sup>174</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

<sup>175</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>176</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>177</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 75.

<sup>178</sup> MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas. Bosquejo histórico*, Madrid, 1834.

*combate de Garcilaso y Tarfé o Triunfo del Ave María*, adquirido por Isabel II en 1855<sup>179</sup>.

Miguel Jiménez García expuso en la Nacional de 1858 *Triunfo del Ave María en el cerco de Granada*<sup>180</sup>, que pasó desapercibido, tanto para la crítica como para el jurado. Asunto que retomará Alejandro Ferrant y Fischermans en 1871, *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave María en la mezquita de Granada*<sup>181</sup>, tampoco esta vez con demasiado éxito, aunque será reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>182</sup> y *La Gran Vía*<sup>183</sup>.

La propia batalla de Covadonga, con la milagrosa intervención de Dios a favor de los cristianos, será uno de los símbolos preferidos por la ideología nacionalista española para mostrar el destino cristiano de la nación, ya desde sus orígenes. En la primera Exposición Nacional, la de 1856, fue premiado con medalla de primera clase<sup>184</sup> y adquirido por el Estado<sup>185</sup> el *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo<sup>186</sup>. Cuadro emblemático por múltiples motivos: Covadonga significaba, en la mitología nacionalista española, el punto de partida de la Reconquista, el inicio de la gran epopeya histórica en la que se había forjado el ser nacional español; también el acto fundacional, el lugar que marcaba el dónde, el cuándo y el cómo del nacimiento de la nación. Pues bien, si en todos los episodios relacionados con la Reconquista la presencia de símbolos cristianos, como ya he dicho más arriba, es constante, aquí esta omnipresencia de la religión como elemento identificador acaba convirtiéndose en el elemento central del cuadro, no sólo por el lugar preponderante del obispo Urbano -al mismo nivel que el, teóricamente, personaje central del cuadro, Don Pelayo-, sino porque, además, en un juego compositivo ascendente y piramidal, el centro del cuadro se desplaza hacia la cruz enarbolada como enseña por el propio Pelayo. El acto fundacional se convierte así en la fundación de una nación cristiana, cuyo santo y seña es la cruz. La identidad nacional se define prioritariamente a partir de una identidad cristiana.

<sup>179</sup> En 5.000 reales. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>180</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858, p. 9.

<sup>181</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>182</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556.

<sup>183</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 211.

<sup>184</sup> R.O. 7 de agosto 1856.

<sup>185</sup> En 5.000 pts., R.O. 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

<sup>186</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856. Actualmente en la iglesia de Covadonga, depósito del Museo del Prado.

Por si cupiera alguna duda sobre esta cristianización del suceso de Covadonga, las críticas coetáneas sobre el lienzo son absolutamente explícitas sobre el doble significado simbólico de lo en él representado:

La figura de Pelayo es la verdadera personificación del amor a la patria y a la religión en el siglo VIII del cristianismo: el obispo que le acompaña sobre el peñasco en que aparece subido, es la expresión más acabada y fiel de la Iglesia española, militante en sus mártires visigodos, sabia en sus doctores. Los guerreros que de tropel invaden la memorable cueva atraídos por la voz del caudillo, denotan en sus semblantes, en sus trajes, en sus actitudes, qué clase de gente son y la santa empresa que van a acometer<sup>187</sup>;

viene a recordarnos [se refiere al cuadro de Madrazo] el augusto momento en que el patriotismo y la religión proclaman la independencia y la libertad de España en las montañas de Asturias (...). En la disposición general, en la actitud de los personajes, sobre todo en la de Pelayo y en la del obispo Urbano (...) ha sabido comprender el doble pensamiento que nos revela en el estrecho consorcio de la religión y del patriotismo<sup>188</sup>.

Covadonga no volverá a aparecer en una Nacional hasta 1871, año en que García Espinola presenta su *Don Pelayo en Covadonga*<sup>189</sup>.

La batalla de las Navas de Tolosa, hecho también emblemático de la historia nacional para toda la historiografía decimonónica, y no sólo la académica -su aparición en la prensa de la época, por ejemplo, es casi habitual<sup>190</sup>-, aunque visto principalmente como un hito en el proceso de unidad nacional, tendrá también una interpretación eminentemente cristiana en *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas* de Marcelino Santa María Sedano, pintado en Roma entre 1891 y 1892. El cuadro del pintor castellano, que tendrá un gran éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1892<sup>191</sup>, envió a la Exposición Colombina de Chicago de 1893 y compra por el Estado<sup>192</sup>-, representa el momento en que, según la conocida versión de Lafuente<sup>193</sup>, el castellano don Álvar Núñez de Lara, tremolando el pendón de Castilla, salta con su corcel sobre la barrera de lanceros negros que protegían la tienda de Miramolín. La sustitución del pendón castellano por la enseña de la cruz cambia el significado de la escena, tal como recoge el propio título del cuadro, convirtiéndola en un "canto épico al

<sup>187</sup> "Exposición de Bellas Artes de 1860", *El Sur*, Madrid, 22 de junio de 1856.

<sup>188</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 552.

<sup>189</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>190</sup> "Crónicas españolas. La batalla de las Navas de Tolosa", *El Panorama*, III, 1840, pp. 17-23; *Semanario Pintoresco Español*, 1841, p. 66; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Las Navas de Tolosa", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 175; MENDOZA, R.R., "Batalla de las Navas", *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 166; LA FUENTE, D.V., "La batalla de las Navas", *La Ilustración Católica*, 1886, p. 257; PÉREZ DE CASTRO, M., "Estudios histórico-militares: Batalla de las Navas de Tolosa", *Revista de España*, XXVIII, 1872, p. 233...

<sup>191</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>192</sup> En 3.000 pts., en 1901, fuera ya del espacio cronológico aquí estudiado. Actualmente en el Museo Marcelino Santa María de Burgos, depósito del Museo del Prado.

<sup>193</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, Madrid 1850-1875, tomo V, pp. 220-223.

triunfo castellano y de la cristiandad”<sup>194</sup>. La asociación del suceso bélico con el cristiano se resuelve con esquema, ya utilizado con éxito por Madrazo en *Don Pelayo en Covadonga*, de una estructura piramidal en la que la cruz campea sobre el resto de la escena. El resplandor blanco del caballo sobre la informe masa de los esclavos negros sirve para resaltar todavía más el carácter simbólico del cuadro.

Un hecho anecdótico, como es la entrega de los trofeos conseguidos en la batalla del Salado al papa, sirve para reafirmar el carácter de empresa cristiana de la Reconquista. Andrés Parladé lleva a la Nacional de 1887 una *Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñón*<sup>195</sup>, medalla de tercera clase<sup>196</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>197</sup>.

El mismo carácter anecdótico tiene *La Comunión de los caballeros cruzados de Calatrava, Alcántara y Montesa* de Isabel Baquero, mención en la Nacional de 1895<sup>198</sup>.

Relacionada en algunos casos con la Reconquista, pero con un carácter propio por su valor como símbolo de un rey cristiano para una nación cristiana, está la figura de Fernando III el Santo, uno de los monarcas favorito de los pintores de historia, que, en su triple condición de santo, rey y reconquistador, ocupa sitio de honor en la iconografía nacionalista española y que como tal gozó de las preferencias de la historiografía decimonónica, no sólo dentro de las historias generales, sino también en algunas monografías específicas como la de Villo Ruiz<sup>199</sup>.

Por lo que se refiere a la pintura, ya en el siglo XVIII, con una identidad, como vimos, fundamentalmente dinástica y cristiana, será un personaje recurrente de los cuadros de historia, principalmente los relacionados con la Reconquista. Una vez en el siglo XIX, hay toda una serie de cuadros donde el carácter meramente hagiográfico es claramente predominante. Es el caso de *La última comunión de San Fernando* de Gutiérrez de la Vega, obra de 1832, cuyo marco ideológico se podría ver como una prolongación del del siglo anterior; de *Última comunión de San Fernando* de Alejandro Ferrant y Fischermans, encargo del infante Sebastián de Borbón en 1867 pero que, por una serie de circunstancias que no vienen aquí al caso, no sería concluido hasta 1914, adquirido dos años más tarde por el Senado<sup>200</sup>; de *El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres* de Casanova y

<sup>194</sup> CORTÉS, J., “La obra de un pintor comentada por otro pintor”, *Arte Español*, 1952, p. 90.

<sup>195</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>196</sup> Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>197</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 488.

<sup>198</sup> R.O. de 17 de julio de 1895.

<sup>199</sup> VILLO RUIZ, J., *Juicio crítico sobre el reinado de San Fernando*, Madrid, 1867.

<sup>200</sup> En 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

Estorach -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>201</sup>, compra por el Estado<sup>202</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>203</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>204</sup> *La Ilustración*, *Revista Hispano-Americana*<sup>205</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>206</sup>-. Cuadro al que la crítica acusa, a pesar del asunto, de falta de carácter religioso:

El tema es religioso, pero la manera de estar desarrollado no revela gran inspiración mística. Un detalle nos ha decidido, sin embargo, á considerarle como pintura religiosa. Nos referimos al nimbo que por encima de la regia corona circunda la cabeza del santo<sup>207</sup>.

Acusación que debe referirse a la falta de carácter místico o devocional, pues, por lo demás, resulta difícil de entender referida a un cuadro tan hagiográfico como éste y cuya iconografía es el calco exacto del de una última cena.

El mismo carácter hagiográfico se encuentra en *Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Virgilio Mattoni de la Fuente, también medalla de segunda clase en esta misma Nacional de 1887<sup>208</sup>, también adquirido por el Estado<sup>209</sup> y también profusamente reproducido en grabado por las revistas ilustradas de la época -*La Ilustración Española y Americana*<sup>210</sup>, *La Ilustración*, *Revista Hispano-Americana*<sup>211</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>212</sup>, *La Ilustración Catalana*<sup>213</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>214</sup>-. Es el de Mattoni un cuadro tremebundo y sobrecogedor, más si tenemos en cuenta su tamaño<sup>215</sup>, basado en un pasaje de la *Crónica General de España* de Alfonso X el Sabio:

En cuando el Rey vio que la dolencia crecía en pocos días é entendió que la hora de finar le llegaba, é que venía la vida duradera en el cielo, fizo venir á D. Remondo é otros obispos y Arzobispos que y eran é toda la clerecía é quel tregesen el cuerpo de Dios...  
E quando lo sintió venir dejose caer de la cama abajo; é teniendo fitos, tomó un pedazo de sogá é cehándosela al cuello (...) é pidiendo perdón creyendo y otorgando todas las creencias verdaderas de

<sup>201</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>202</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Actualmente en el Museu d'Art Modern de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>203</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 461.

<sup>204</sup> *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600.

<sup>205</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584.

<sup>206</sup> *La Ilustración Católica*, 1889, p. 169.

<sup>207</sup> BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., pp. 391-394.

<sup>208</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>209</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887, en 4.000 pts.

<sup>210</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

<sup>211</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 696.

<sup>212</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

<sup>213</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

<sup>214</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

<sup>215</sup> Es uno de los cuadros mayores de toda la historia del género, que no se caracteriza precisamente por su pequeño tamaño, 4 metros de alto por 7,5 de ancho.

Santa Iglesia, recibió el cuerpo de Dios de manos del dicho don Remondo, Arzobispo de Sevilla<sup>216</sup>.

Pasaje que Mattoni se limitó a llevar al lienzo en sus menores detalles, con algunos de su propia cosecha que acentúan el dramatismo de la escena, como el de la reina doña Juana desplomándose, llena de desesperación, sobre el cojín de su reclinatorio.

El rey, a la izquierda de la composición, con una especie de sudario blanco, sogá al cuello y cubierta la cabeza de cenizas, se postra de rodillas, ayudado por dos monjes, ante la hostia que alza el obispo Don Remondo. El color rojizo de la luz de los hachones, la tenebrosidad de la estancia de los Reales Alcázares sevillanos, donde tuvo lugar el episodio, el caprichoso uso de la luz, el cetro, la corona y la espada, posados en el suelo, en el centro de la composición, como un lejano eco de una *vanitas barroca*... todo sirve para acentuar el tono dramático y operístico del conjunto, algo a lo que contribuye también una composición rectangular, marcada por la ubicación en ambos extremos de los dos protagonistas del drama, el abatido guñapo del rey y la solemnidad casi amenazante del arzobispo alzando la hostia.

Todo este dramatismo, un poco guñolesco, no debe hacer olvidar que lo que aquí se representa es, por encima de cualquier otra consideración, la muerte de un rey español en olor de santidad, una confirmación más del carácter cristiano de la nación española, ejemplificada en este caso en la figura de uno de sus mejores reyes. Un rey santo y conquistador, circunstancia esta última a la que también se hace referencia con la representación, al fondo tras un arco polibulado, de una pequeña capilla con la Virgen de las Batallas, una pequeña imagen de marfil que, según la tradición, el rey habría llevado en el arzón de su caballo en la conquista del valle del Guadalquivir.

El cuadro fue considerado excesivo y fuera de época por la crítica:

el señor Mattoni ha elegido un asunto nada conforme con el sentimiento moderno (...) ni los reyes ni los partiales mueren hoy así. Para el hombre del siglo XIX, Fernando el Santo, al morir como muere en el cuadro de este pintor, muere como un fanático; inspira más piedad que respeto. No es culpa esto del pintor, sino de nuestro siglo<sup>217</sup>.

En otros cuadros la iconografía predominante es la del rey conquistador, pero manteniendo el estereotipo de la Reconquista como una empresa cristiana al servicio y con la ayuda de Dios. Es el caso de *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la*

<sup>216</sup> Transcripción del *Catálogo de la exposición (Catálogo...1887, Madrid, 1887)*.

<sup>217</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 382.

*conquista de Córdoba* de Diego Monroy, que pasó completamente desapercibido por la Nacional de 1856<sup>218</sup>.

Pero incluso en aquellos cuadros sin ninguna relación con la santidad del monarca se explicitará siempre el hecho de que estamos ante un rey santo. Así, por ejemplo, en *Coronación de San Fernando*, llevado por Gutiérrez de la Vega a la Exposición de la Academia de 1832.

Aunque en menor medida que Fernando III, Jaime I el Conquistador será también motivo de algunas imágenes en las que la asociación Reconquista/ayuda divina queda claramente reflejada. Es el caso de *Aparición de la Virgen a don Jaime I de Aragón*, expuesto por Josefa Gumucio a la Nacional de 1856<sup>219</sup>.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Asunto español	63	55	61	56	77	46	59
(1)Vidas de santos españoles	31	26	30	33	22	31	24
(2)Santa Teresa	7	8	5	0	0	8	7
(2, 3)San Fernando	5	8	5	0	22	0	7
(1)Reconquista	15	10	9	11	11	8	10
(4) Iglesia primitiva	8	8	7	11	0	8	7
Asunto no español	37	45	39	44	33	54	41
(5) Iglesia primitiva	24	34	30	33	33	46	31

**Cuadro nº 2.** Importancia relativa de los diferentes temas sobre una tradición cristiana. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado en cada apartado. Sólo se consideran aquellos que suponen más del 5% del total.

- (1) Los cuadros que aparecen en este apartado están también incluidos en el de "asunto español".
- (2) Los cuadros que aparecen en este apartado están también incluidos en el de "vidas de santos españoles".
- (3) Se incluyen únicamente aquellos cuadros que hacen referencia explícita a la santidad del monarca.
- (4) Los cuadros que aparecen en este apartado están también incluidos en el de "asunto español" y en el de "vidas de santos españoles".

<sup>218</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

(5) Los cuadros que aparecen en este apartado están también incluidos en el de “asunto no español”.

El carácter cristiano de la tradición española aparece también en otros cuadros, cuya importancia, a pesar de no llegar a constituir ciclos ideológicos con la amplitud de los tres anteriores, es, a veces, equiparable. Este es el caso muy especialmente de la conversión de Recaredo en el III Concilio de Toledo, que con su triple significado de tradición cristiana, unidad nacional y reunión de Cortes<sup>220</sup>, ocupa un lugar preeminente en todas las historias decimonónicas de España, que, sin excepción, destacan su importancia en el configuración de España como nación cristiana. Lafuente, por ejemplo, escribe:

Así, quedó la religión católica solemnemente proclamada la religión del Estado en España. Así triunfó el principio religioso, en emblema de la civilización que se había anunciado en Judea, que había subido al trono de los césares con Constantino, y que depurado de la herejía arriana, después de algunos siglos de controversia, se asentó puro y sin mancha en el trono español, esperamos que para no descender de él jamás<sup>221</sup>.

En pintura el primero en llevar la escena a un cuadro es José Martí y Monsó quien recibe una mención especial<sup>222</sup> en la Nacional de 1862 con *Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)*, cuya importancia simbólica se ve refrendada por su adquisición por el Estado<sup>223</sup> y posterior ubicación en el Palacio del Senado<sup>224</sup>. Como la mayoría de los cuadros de tema visigótico, recrea una imagen orientalizante, llena de bizantinismo, con un lujo no exento de una cierta barbarie. Para lo que aquí interesa, el carácter cristiano es omnipresente: la escena tiene lugar en el interior de una iglesia vagamente paleocristiana, una gran cruz campea en el centro de la composición, mientras que el propio San Leandro, con sus atributos de santo y arzobispo, ocupa lugar central en el primer plano del cuadro. Por lo demás, la composición resulta en exceso declamatoria y gestual.

También en el Senado, pero esta vez por encargo expreso de la alta cámara<sup>225</sup>, prueba de la importancia de este suceso histórico en la mitología nacional española, se encuentra *Conversión de Recaredo*, pintado por Antonio Muñoz Degraín en 1888, expuesto en la Universal de París del año siguiente y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>226</sup> *La Ilustración Catalana*<sup>227</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>228</sup>. Representa justo el momento de la abjuración:

<sup>220</sup> La abjuración del arrianismo de Recaredo y de su esposa Bada en el III Concilio de Toledo, en presencia del arzobispo de Toledo, San Leandro, merece un lugar destacado en todas las historias de España, desde Mariana a Lafuente.

<sup>221</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, o. cit., tomo II, p. 364.

<sup>222</sup> R.O de 29 de noviembre de 1862.

<sup>223</sup> En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863.

<sup>224</sup> Fue depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, en 1878.

<sup>225</sup> Encargo del Senado, el cuadro fue tasado en 30.000 pts., que fueron pagadas al pintor en 1888.

<sup>226</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, pp. 600-601.

<sup>227</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 136-137.



Recaredo y la Reina Bada aparecen sobre las gradas del Trono: el Rey extiende la diestra sobre el Tomo Regio; prestando el juramento de fe según la ortodoxia del concilio niceno, que habría de valer a su monarquía el dictado de Católica. Algunos nobles le presentan las ofrendas: el oro, la mirra y el agua que purifica y redime; San Leandro, desde su cátedra, cruza las manos en actitud recogida, y contempla al Rey con mística satisfacción al ver realizados sus ideales: más atrás los Obispos, clérigos y próceres arrianos convertidos; detrás del Trono presencian el acto, desde una galería, damas y caballeros de la corte, y el fondo, por encima de los tapices que limitan el recinto, se ven los mosaicos policromos de cristal y oro que adornan las paredes del templo de Santa Leocadia<sup>229</sup>.

Para que no quepa ninguna duda sobre transcendencia religiosa del momento, Muñoz Degraín coloca a San Leandro, faltando a la verdad histórica, en lugar preeminente a la derecha del cuadro; licencia histórica que el autor justifica en que

Aunque San Leandro ocupaba el tercer lugar después del Metropolitano de Mérida (que presidía) y del de Toledo, como fue el alma del Concilio y tomó parte principalísima en la conversión de Recaredo, he creído cumplir con lo que se debe a su gran figura histórica, colocándole en la cátedra, desde donde después había de dirigir al Concilio su autorizada palabra<sup>230</sup>.

Estaríamos, una vez más, ante la preeminencia de la verdad ideológica frente a la verdad histórica, y esta escena, una especie de bautismo solemne de la nación española, debía ser presidida por un santo.

El suceso histórico, tal como es representado por Muñoz Degraín, se convierte en una apoteosis religiosa plagada de bizantinismos:

Abundan referencias bizantinas en la arquitectura, en la decoración y, sobre todo, en los ornamentos femeninos, un poco entre la emperatriz Teodora y el traje regional valenciano, lo que no resta encanto<sup>231</sup>.

donde tanto los personajes como el marco arquitectónico parecen extraídos de algún mosaico antiguo -el propio autor cita "los mosaicos de San Vitale en Rávena (Italia) y los de Santa Sofía en Constantinopla"<sup>232</sup> como fuente de inspiración, justificándolo en que "las artes de los godos españoles y, en general, nos son más desconocidos por los escasos monumentos que de ellos nos quedan (...). En ella [se refiere a la época visigoda] aparecían confundidos los caracteres latinos arraigados de antiguo en nuestro pueblo, con la magnificencia de la corte de Bizancio, que introdujo en la suya Leovigildo"<sup>233</sup>; y de referencias arqueológicas, como la presencia en

---

<sup>228</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 188-189.

<sup>229</sup> Carta de Muñoz Degraín. Reproducida por AVILÉS, A., *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, 1903.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 52.

<sup>232</sup> Carta de Muñoz Degraín. Reproducida por AVILÉS, A., *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, o. cit.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

el cuadro de algunas de las coronas del, en ese momento, recién descubierto tesoro de Guarrazar, que sirven, entre otras cosas, para acentuar el efecto de continuidad histórica entre la monarquía visigótica y la nación española.

También relacionado con los visigodos y con la celebración de Concilios, y sobre todo con este carácter inequívocamente cristiano de la nación española, está un cuadro inspirado en la comparecencia del rey Sisenando ante el IV Concilio de Toledo, “uno de los acontecimientos de más importancia histórica en España, y de los que más influencia ejercieron en la condición religiosa, política y moral del país”, a decir de Lafuente<sup>234</sup>, de cuya interpretación última parece deducirse el sometimiento del poder político al poder religioso como una característica intrínseca de lo español, aunque el hecho de que la figura central sea San Isidoro de Sevilla y que el tema tenga su primer antecedente en un cuadro de Baixeras para la decoración del paraninfo de la Universidad de Barcelona<sup>235</sup> plantea una más sutil interpretación de exaltación de la cultura como guía de los pueblos. El cuadro en cuestión es *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo* de Mariano Vayreda y Vila, expuesto en la Nacional de 1884<sup>236</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>237</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>238</sup>. Representa al rey postrado, en actitud de total sometimiento, a los pies de San Isidoro, que preside el concilio.

En otros cuadros, las referencias a una tradición cristiana son menos explícitas, pero contribuyen a afirmar la imagen de una nación cuyo pasado, y por tanto su destino, está teñido por un cierto *ethos* religioso. Es el caso en particular de algunos cuadros sobre Felipe II, como *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad* de Alfredo Perea -mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1860<sup>239</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>240</sup>-, cuya referencia a una tradición de gobernantes cristianos parece obvia, aunque dada la proliferación de temas filipinos su significado concreto sea más problemático; o, el todavía más ambiguo por lo que puede entrañar de denuncia a la intolerancia filipina, *Felipe II presenciando un Auto de Fe*, con el que Domingo Valdivieso Henarejos obtuvo una condecoración en la Nacional de 1871<sup>241</sup>, además de su compra por el Estado<sup>242</sup>. Pero también

<sup>234</sup> LAFUENTE, M., *Historia general de España*, o. cit., tomo II, p. 351.

<sup>235</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., pp. 53-54.

<sup>236</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>237</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60.

<sup>238</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p.393.

<sup>239</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>240</sup> *El Museo Universal*. VI, 1862, p. 392.

<sup>241</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>242</sup> En 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

se podrían incluir aquí *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña -medalla de tercera clase en la Nacional de 1871<sup>243</sup>, envió a la Exposición de Viena de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>244</sup>- y algunos cuadros sobre la conquista de América, entendida como empresa de cristianización. En este último grupo entrarían cuadros como *Episodio de la conquista de México*, llevado por Eduardo Jimeno y Canencia a esta misma Nacional de 1871<sup>245</sup>, ingenua composición en que se nos muestra a Hernán Cortés impidiendo un sacrificio humano, mientras, por otro lado, unos soldados conducen en procesión una imagen de la virgen; o *La primera comunión en América*, expuesto por Eugenio Teixeira en la Internacional de 1892<sup>246</sup>, que asocia la imagen del descubrimiento con la de la evangelización, que pasó sin pena ni gloria por un certamen que era el de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América:

Quedan, por último, algunos cuadros que, aunque hacen referencia inequívoca a un pasado cristiano, por su carácter anecdótico más cabría incluirlos dentro del género de costumbres que en el de pintura de historia (cabría preguntarse también, como ya se dijo en la introducción, hasta qué punto el género de costumbres ro influyó en la construcción de la identidad nacional). Es el caso de *La bendición de los campos en 1800* de Viniegra -medalla de primera clase en la Nacional de 1887<sup>247</sup>, compra por el Estado<sup>248</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>249</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>250</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>251</sup>-, quizás el ejemplo más representativo de este tipo de obras: una escena inequívocamente de género, pero pintada a gran formato (6x3,4 metros), con todos los convencionalismos estéticos y formales de la pintura de historia y con el claro trasfondo ideológico de un pasado feliz en el que la nación era fiel a sí misma. La representación de una Arcadia católica y tradicional:

En una hermosa tarde de primavera, con un cielo tan azul como el que cubre la ciudad que sirvió de cuna al autor [Viniegra era natural de Cádiz], y por un campo tan hermoso como los de Andalucía, avanza llena de majestad en modesta procesión una imagen de la Virgen llevada en andas sobre los hombros de algunos vecinos del pueblo. Marchan delante la manga, el Cura párroco con capa pluvial y un hisopo en la mano, dos monaguillos a los lados con sus respectivos ciriales, y detrás

<sup>243</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>244</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 329.

<sup>245</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>248</sup> En 8.000 pts., R.O. 9 de julio de 1887. Actualmente en el Museo Provincial de Málaga, depósito del Museo del Prado.

<sup>249</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 333.

<sup>250</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 680.

<sup>251</sup> *La Hormiga de Oro*, 1888, p. 12.

de la Virgen los individuos del Ayuntamiento con estandartes y pendones. Alrededor, detrás y delante de la comitiva se ven muchos aldeanos llenos de santa devoción. La procesión se ha detenido, y el sacerdote bendice aquel hermoso cuadro<sup>252</sup>.

En este mismo grupo de pintura anecdótica pero con ese trasfondo de tradición nacional cristiana habría que incluir cuadros como *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial* de Rafael Benjumea, adquirido por Isabel II; *Rogativa en Burgos en el siglo XVI* de Joaquín Sorolla, Nacional de 1892<sup>253</sup>; y *Coronación de la virgen de las Mercedes en la catedral de Barcelona en 1888* de Francisco Galofre, medalla de segunda clase en la Nacional de 1895<sup>254</sup>.

Incluso la presencia en la pintura de historia de hechos religiosos no relacionados con España y de santos no españoles serviría para rememorar esa común tradición cristiana, de comunidad de fe, en que la nación española se identificaba. No son sólo los santos de la iglesia primitiva, aunque sí mayoritariamente, los que muestran esta filiación, también los de otras épocas históricas sirven para afirmar esta genealogía cristiana de la nación española, en especial los de la época medieval.

Santa Isabel, reina de Hungría, será motivo de tres cuadros de historia<sup>255</sup>, todos durante el periodo isabelino, consecuencia, sin duda, de la doble concordancia de nombre y actividad con la soberana reinante.

En otros tres serán representadas escenas de la vida de San Francisco de Asís: *Traslación de San Francisco de Asís de Mercadé y Fábregas* -medalla primera clase en la Nacional de 1866<sup>256</sup>, compra por el Estado<sup>257</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>258</sup> y *La Ilustración de España*<sup>259</sup>-, del que, a pesar de su temática no española, un crítico francés, Saint Victor, dirá que

Toda la España monástica renace en este cuadro de una rigidez sombría y casi espectral<sup>260</sup>.

<sup>252</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "La pintura religiosa en al actual Exposición", art. cit., p. 196.

<sup>253</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>254</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>255</sup> *Santa Isabel dando limosna a los pobres* de Isidoro Lozano, Exposición de la Academia de 1849; *Santa Isabel curando a los leprosos* de Luis de Madrazo, adquirido por la Corona en 1859; y *Santa Isabel, Reina de Hungría, dando limosna a los pobres* de Juan Franch, expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

<sup>256</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>257</sup> En 4.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867.

<sup>258</sup> *El Museo Universal*, 1867, p. 108.

<sup>259</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

<sup>260</sup> Citado en DIOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 1867, p. 50.

prueba de hasta qué punto se asociaba lo español con una determinada visión religiosa. *San Francisco de Asís después de la impresión de las llagas* de Cebrián Mezquita - medalla de tercera clase en la Nacional de 1881<sup>261</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>262</sup>-, que representa:

al scráfico fraile medio reclinado y medio tendido sobre áspera estera en un rincón de su celda desmantelada: todo es desnudez, pobreza, penitencia y muerte en su cuerpo miserable; todo amor y bienandanza en el espíritu que anima su cuerpo demacrado<sup>263</sup>.

Y *Visión de San Francisco de Asís* de Oliver Aznar, Nacional de 1890<sup>264</sup>.

En una sola ocasión serán llevados al lienzo episodios de la vida de San Ricardo, rey de Inglaterra<sup>265</sup>, y de la de San Bruno<sup>266</sup>.

También en este grupo de episodios cristianos medievales no españoles habría que incluir dos cuadros sobre las Cruzadas: *La aparición de dos ángeles a Godofredo de Buillón* de Federico de Madrazo -Exposición de la Academia de 1839, Exposición de París de ese mismo año, compra por la Corona<sup>267</sup> y reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>268</sup>-; y *La entrada de los cruzados en Jerusalén*, llevado por Pérez Villaamil a la Exposición de la Academia de 1850, como todos los cuadros "históricos" de este pintor mero pretexto para la plasmación de un paisaje imaginario.

Incluso asuntos todavía más peregrinos, pero siempre con ese fondo de identidad cristiana, atraerán la atención de los pintores de historia, como es el caso de *Crucifixión de los mártires del Japón en Nagasaki* de Vega y Muñoz, mención especial en la Nacional de 1864<sup>269</sup>.

---

<sup>261</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>262</sup> En 2.500 pts., R.O. de 2 de noviembre de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Murcia.

<sup>263</sup> VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, p. 241.

<sup>264</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>265</sup> *San Ricardo, rey de Inglaterra, en el momento de bajar las gradas del trono, que acababa de renunciar para dirigirse a tierra Santa y retirarse a un claustro* de José Othon, Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862).

<sup>266</sup> *Muerte de San Bruno* de Miguel Fluxench, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858). Éste reproducido en grabado por *El Museo Universal (El Museo Universal)*, 1857, p. 35.

<sup>267</sup> Francisco de Asís en 1847. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870. Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla.

<sup>268</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1839, p. 153.

<sup>269</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.



## 10. ANTIABSOLUTISMO Y TRADICIÓN DEMOCRÁTICA: EL IDEAL DE UN PASADO DE HOMBRES LIBRES.

La imagen histórica de una tradición antiabsolutista, de una nación de hombres libres, puede rastrearse en el imaginario colectivo español al menos desde el teatro barroco -recuérdese el “del rey abajo ninguno” de Rojas Zorrilla-; una nación de hidalgos libres e iguales. Para el siglo XIX, tal como se refleja en la pintura de historia, este pasado de hombres libres se habría forjado durante la Edad Media, habría sucumbido al absolutismo monárquico del periodo de los Austrias, para volver a florecer durante el siglo XIX con las Cortes de Cádiz.

Esta identificación del pueblo español como un pueblo libre y con una tradición democrática tuvo que enfrentarse a las reticencias de los sectores más conservadores, aunque significativamente éstos no fueron capaces de ofrecer una imagen alternativa a la propugnada por los liberales, limitándose a una lectura “democrática” diferente del pasado nacional. Lo interesante en este caso es que tanto unos como otros van a dirimir sus diferencias en el campo de la interpretación histórica, de las esencias de la nación. Mientras para los sectores tradicionalistas la genuina tradición democrática estaba en las Cortes estamentales, en los viejos fueros, y el nuevo sistema democrático era una impostura, importada del exterior; para los liberales, en sus diferentes versiones, lo genuinamente español era justamente esta tradición democrática recuperada en las Cortes de Cádiz:

lo antiguo, lo nacional en España es el sistema representativo; lo moderno, lo traducido, el absolutismo<sup>1</sup>.

Es esta última interpretación liberal -expresada con claridad meridiana en la sala de conferencias del Palacio del Congreso, cuyos ángulos aparecen adornados con heraldos que sostienen cartelas con una de las siguientes inscripciones: “Don Alonso V de León, cortes celebradas en 1020”; “Instalación de las cortes en 1810. Independencia nacional, gobiernos representativo 1812”; “Doña María Cristina, reina gobernadora. Restablecimiento del gobierno representativo en 1834”; y “Doña Isabel II reina de las Españas. Mayoría de la reina declarada en 1843”- es la que acabará imponiéndose, estableciendo una línea directa entre las Cortes medievales y las de Cádiz. Imagen que responde a uno de los paradigmas mentales más

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., 1808 1863. *Olózaga. Estudio político y biográfico encargado por la tertulia progresista de Madrid a Fernández de los Ríos*, Madrid, 1363, cap. I, s.p..

omnipresente de la cultura burguesa europea: la nueva sociedad burguesa como restablecimiento de una forma de organización social “natural” frente a la artificiosidad de los sistemas anteriores (nación frente a Estado, libertad frente a reglamentación social...), restablecimiento que en este caso parece remitir a la Edad Media, vista como una sociedad natural. Así, en el plano político, las nuevas Cortes son una mera restauración de las viejas Cortes medievales, obviando tanto sus diferencias como el hecho de que se siguiesen celebrando Cortes durante los siglos intermedios.

La proporción de cuadros de temática antiabsolutista y democrática es relativamente reducida -8% sobre el total en el conjunto del siglo (véase cuadro nº 1)- aunque la proporción es mayor en relación con los premiados adquiridos por el Estado, y con una distribución bastante irregular. Inexistente en el primer tercio de siglo, lógico en un sistema que se mueve en los parámetros ideológicos del antiguo régimen, aparece, primero tímidamente y después con mayor fuerza, en el periodo isabelino, para alcanzar su máximo durante el sexenio revolucionario, como el lógico el más proclive a esta interpretación antiabsolutista del pasado nacional. -14% del total de obras consideradas, 19% de las adquiridas por el Estado y 27% de las premiadas (ver cuadro nº 1)-, volviendo nuevamente a perder importancia con la Restauración.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	8	10	12	18	14	7	12
1808-1833	0	0					
1834-1854	2	3					
1855-1867	9	13	14	21	26	4	23
1868-1874	14	19	27	33	40	0	15
1876-1895	8	8	8	14	6	10	10

**Cuadro nº1.** Cuadros de historia de temática antiabsolutista. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de pintura de Historia en cada apartado y periodo.

La ausencia de una temática antiabsolutista y democrática en el primer tercio de siglo, cuando la corona es el único cliente de la pintura de historia y la identidad nacional, igual que en el siglo anterior, sigue siendo predominantemente dinástica, parece lógica; lo mismo que su aparición en el periodo 1834-1867, cuando se echan las bases de una identidad nacional española, y su auge en el periodo revolucionario que va de 1868 a 1875 -la práctica totalidad de los cuadros corresponden a la Exposición Nacional de 1871- y su descenso durante la



Restauración, que se decanta además, como se verá en su momento, por los temas más anecdóticos y de menor contenido ideológico.

La invención de esta tradición antiabsolutista se desarrolla en un argumento lineal bastante sencillo. Primero la arbitrariedad real: diferentes sucesos históricos (príncipe don Carlos, Antonio Pérez, Pedro I el Cruel, etc.) que muestran la maldad del poder absolutista; segundo, la tradición democrática: episodios que prueban la existencia de viejas instituciones y comportamientos de tipo democrático (Cortes, Compromiso de Caspe, etc.); y tercero: el conflicto entre estas dos tradiciones (Comuneros, Lanuza, Mariana Pineda, etc.).

Esta especie de dialéctica histórica va a privilegiar tres momentos concretos del pasado nacional: Edad Media, Austrias, Cortes de Cádiz.

En el caso de la Edad Media desde una doble vertiente: muestra, por un lado, de la arbitrariedad real, con su sucesión de brutalidades perdidas en la bruma de la leyenda, y, por otro, de una tradición democrática que tiene su máxima expresión en las Cortes. Las Cortes medievales, en la visión del XIX, son el vestigio de un pasado histórico democrático y popular en el que el pueblo controlaba las acciones del rey y de la nobleza. Esto tenía para los liberales un doble significado: por una parte, legitimaba sus propias reivindicaciones políticas inmediatas; por otra, convertía estas mismas reivindicaciones, que dejaban de ser algo extranjerizante y debido a modas foráneas, en el símbolo de una vuelta al pasado más auténtico de la raza, a los verdaderos valores que habían hecho grande un pueblo, con lo que eran los absolutistas y no ellos quienes defendían valores ajenos al ser nacional. Esto en un momento de cambio de legitimidad política, cambio especialmente conflictivo en España, tenía una gran importancia.

El caso de los Austrias resultaba especialmente problemático, y su imagen como elemento definidor de una identidad nacional enormemente compleja y contradictoria. La monarquía de los Hasburgo había llevado a la nación española a su momento de máximo esplendor, y desde esta perspectiva se tendía a considerar las glorias de la monarquía hispánica como propias y los valores de la época imperial -la caballería, el valor, el orgullo...-, como rasgos definitorios del ser español. Pero el periodo iniciado por Carlos V era también, y sin solución de continuidad, el del absolutismo monárquico, el de la decadencia de los valores "auténticamente" nacionales, suplantados por una monarquía extranjera y despótica.

Este dilema se planteaba de forma mucho más radical en los sectores liberales progresistas, empeñados en buscar una tradición democrática en el pasado nacional que legitimase sus aspiraciones de transformación política sin ser acusados por ello de

extranjerizantes o afrancesados. Para estos sectores la época imperial vendría a ser una especie de desvío del ser nacional, un paréntesis en la auténtica historia de la nación, que era necesario cerrar buscando en el pasado medieval aquellos rasgos nacionales que el absolutismo monárquico había intentado eliminar. La expresión más clara de esta imagen de la monarquía de los Austrias como yuguladora del auténtico ser democrático de la nación española la da Lafuente en su “quasi-historia oficial de España”:

La primera jornada de esta tragedia política se ejecutó en Villalar, la segunda se representó en Zaragoza. Las víctimas que personificaron la muerte de las libertades de Castilla y de Aragón fueron Padilla y Lanuza. Felipe II consumó al bajar ya al sepulcro la obra con que Carlos I señaló el principio de su reinado. El hijo acabó con las Cortes en Tarazona, lo que en las de La Coruña había comenzado el padre. Las libertades españolas cuya conquista había costado tan heroicos sacrificios y tan preciosa sangre por espacio de los siglos, fueron ahogadas en sangre española por dos príncipes extranjeros. En política esto es lo que debió España a los dos primeros soberanos de la casa de Austria<sup>2</sup>.

La época imperial marcaba el inicio de la decadencia española. Como recordaba Castelar en uno de sus discursos:

el absolutismo, inaugurado en la decimosexta centuria, el cual, apenas establecido ya nos había condenado a irremediable decaimiento, hizo creer al mundo que no existíamos como nación (...). Después de todo no teníamos derecho a quejarnos. Habíamos dejado que los flamencos nos gobernarán a título de compatriotas de Carlos V, y que Padilla muriera en el patíbulo de Villalar y Acuña en el castillo de Simancas<sup>3</sup>.

Si a esto añadimos la exaltación de la libertad individual frente al poder político característica de los románticos, en una época en que la imagen predominante de la España imperial era la de la Inquisición y el autoritarismo monárquico, es fácil entender la aparición de temas como el de Lanuza o el príncipe Carlos<sup>4</sup> como símbolo del oscurantismo y fanatismo de la época. No hay que olvidar que para el siglo XIX, como recuerda Cánovas del Castillo, alguien no demasiado sospechoso de liberalismo exaltado,:

el periodo más autoritario que haya hasta aquí conocido España, es el de la casa de Austria<sup>5</sup>.

Pero a la vez, e incluso para los propios liberales, el periodo de los Austrias era también aquél en que la nación había alcanzado su momento de máximo esplendor y, por lo tanto, un buen espejo de los valores nacionales, sin olvidar que los episodios bélicos, que reflejaban la hegemonía española en el mundo, eran un motivo de exaltación nacionalista. Es muy

<sup>2</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid, vol. I, 1850, p. LVI.

<sup>3</sup> CASTELAR, E., “Discurso dicho por Don Emilio Castelar en los juegos florales de Vigo, consagrados a conmemorar nuestra guerra de la Independencia”, *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 227.

<sup>4</sup> Tema que gozó de las preferencias de los románticos de fuera de España como nos prueba el éxito del *Don Carlos* de Schiller.

<sup>5</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., “Felipe IV y los regicidas ingleses”, *Revista de España*, 1872, p. 321.

significativo a este respecto el desinterés de la pintura de historia hacía los Austrias menores, apenas representados, y cuando lo son siempre por hechos anecdóticos. Son Carlos I y Felipe II los que aparecen representados con mayor frecuencia, aun que sean justamente ambos los que mayores problemas plantean desde un punto de vista ideológico.

La invención de una tradición democrática y popular, opuesta al absolutismo monárquico de los Austrias, tiene dos vertientes. Una personal, basada en una visión negativa de los propios monarcas, inflexibles y dogmáticos, reflejo de la España oscurantista de la Inquisición, cuyo mejor ejemplo serían las relaciones entre el príncipe Carlos y su padre Felipe II; y otra colectiva, de carácter más político, en la que se refleja la oposición popular al absolutismo monárquico, centrándose ésta última en dos episodios claves: los Comuneros y el enfrentamiento entre Antonio Pérez y Felipe II con el epílogo de la subida al patíbulo del Justicia de Aragón Lanuza.

Por lo que se refiere a las Cortes de Cádiz, en particular, y a todos los temas antiabsolutistas del XIX en general, su utilización tiende a ser mucho más partidista, dada la cercanía de los hechos y las implicaciones en ellos de los protagonistas.

#### 10. 1. LA ARBITRARIEDAD REAL.

La representación de hechos históricos que muestren la arbitrariedad del poder monárquico, cumplía un doble papel desde el punto de vista de la invención de una tradición antiabsolutista y democrática. Por un lado, de condena del anterior régimen absolutista, y no olvidemos que nos encontramos ante un sistema político que está edificando su legitimidad frente al anterior; por otro, la oposición a esa arbitrariedad mostraba la existencia de una tradición democrática que había sido capaz de enfrentarse a la barbarie absolutista, tradición que podía ser reivindicada como la verdadera tradición nacional.

La denuncia de la arbitrariedad real supone (ver cuadro nº 2) el porcentaje mayor de las obras de temática antiabsolutista y democrática, denuncia que se muestra a través de unos pocos ciclos cuya iconografía se va a repetir una y otra vez en la pintura de historia. Por orden de importancia numérica: el príncipe Don Carlos, Antonio Pérez, el príncipe de Viana y Pedro I el Cruel.

La aparición de estos diferentes hechos históricos, asociados todos ellos con la arbitrariedad real, sigue algunas pautas cronológicas y estadísticas muy significativas. En los cuadros referidos a la vida del rey Pedro I, de un significado político dudoso, es en los que se

da una alta divergencia (ver cuadro nº 2) entre su porcentaje sobre el total de cuadros considerados, por un lado, y sobre premiados y adquiridos por el Estado, de forma que, a pesar de su proliferación durante la Restauración, ninguno de ellos fue ni premiado ni adquirido por el Estado.

Por lo que se refiere a las variaciones cronológicas, la importancia de la arbitrariedad real en esta legitimación antiabsolutista varía enormemente de unos periodos históricos a otros, tanto cuantitativamente como en el tipo de hechos que se eligen en cada momento como imagen de esta arbitrariedad.

En el periodo isabelino desempeña un papel muy secundario y se centra exclusivamente en la figura de Felipe II, convertido, para la cultura romántica, en símbolo de la intransigencia religiosa y la arbitrariedad tiránica de la monarquía absoluta. Un personaje que contaba ya con el antecedente de haber sido satanizado por la leyenda negra y en el que era fácil presentar el rostro más abyecto de la tiranía y el absolutismo, aunque con la dificultad, como ya hemos visto más arriba, de representar también uno de los momentos de esplendor de la nación española. Es alto en el periodo revolucionario y vuelve a caer durante la Restauración.

Dos hechos históricos ejemplifican el lado oscuro del reinado de Felipe II: el príncipe Carlos y la prisión de Antonio Pérez.

El enfrentamiento entre Felipe II y su hijo el príncipe Don Carlos -tema que reunía todos los ingredientes para fascinar a la cultura romántica: un oscuro drama en que el poder, el amor y la muerte tenían los principales papeles- hace su aparición por primera vez en la Nacional de 1858. De hecho, antes que a los pintores, ya había llamado la atención de literatos e historiadores. En una fecha tan temprana, y crítica desde el punto de vista político, como 1837, Eugenio Ochoa había publicado *Auto de fe*, novela histórica de tipo satírico, en realidad un alegato contra la tiranía personificada en la figura de Felipe II. Seguirían *El príncipe don Carlos*, leyenda histórica en verso de F. Díaz, publicada en 1852; *El haz de leña* de Manuel Tamayo, en 1872...

En pintura, dada su mayor dependencia del poder político, la aparición es más tardía y, en líneas generales, de la mano de los pintores más progresistas, que se sirven del tema para presentar una imagen negativa del rey, identificado con uno de los periodos más tétricos y negativos de la historia de España, aunque casi siempre con esa ambigüedad a la que se ha hecho referencia anteriormente.

El cuadro presentado a esta Nacional de 1858 es *Últimos momentos del Príncipe don Carlos* de Gisbert<sup>6</sup>, uno de los primeros cuadros de historia en el que es perceptible un cambio de rumbo hacia el realismo dentro del género, premiado con una medalla de primera clase<sup>7</sup>, adquirido ese mismo año por Isabel II<sup>8</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Pintoresco*<sup>9</sup> y *La Ilustración de España*<sup>10</sup>. El que sea precisamente Gisbert, el pintor de los liberales<sup>11</sup>, el autor del cuadro nos indica hasta qué punto el tema no era considerado meramente pintoresco sino con claras implicaciones políticas; el que fuese comprado por la Corona, que su mensaje era aceptable para el gobierno moderado. El cuadro refleja muy bien esa ambigüedad ante la figura de Felipe II, pues, lo que en principio podía ser una crítica sin paliativos a la tiranía real, aparece matizado en la iconografía de Gisbert con la imagen del rey bendiciendo a su hijo muerto, lo que introduce una cierta benevolencia hacia la actitud real.

El enfrentamiento entre Felipe II y su secretario Antonio Pérez tiende a ser representado, desde el principio, moviéndose entre lo personal y lo político, entre la visión emotiva de un monarca inflexible y cruel, reflejo él mismo de los males del absolutismo, y la visión política de un conflicto entre las libertades políticas y la tiranía real. Este último aspecto es claramente hegemónico en el caso Lanuza, una especie de epílogo del anterior, que será analizado en el contexto de una invención de lucha por las libertades.

Como corresponde a un asunto de estas características, la historiografía decimonónica se había ocupado ampliamente de él, y no sólo las historias generales, sino también algunas monografías específicas: *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II* de Bermúdez de Castro<sup>12</sup>, *Antonio Pérez y Felipe II*, de Mignet<sup>13</sup>... Su aparición en la pintura de historia es tardía. El primer cuadro sobre Antonio Pérez es de 1862, en cuya Exposición Nacional Víctor Manzano y Mejorada obtiene una medalla de segunda clase<sup>14</sup> con *El presidente del*

<sup>6</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

<sup>7</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>8</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>9</sup> *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 21.

<sup>10</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 61.

<sup>11</sup> Gisbert es el más acabado ejemplo de pintor-ideólogo de toda la pintura decimonónica española, incluso yendo más lejos se podría hablar de él como paradigma del nuevo intelectual liberal surgido al socaire de la revolución burguesa en España. De hecho, su peripecia vital es muy similar a la que podemos considerar prototípica de este nuevo grupo social del liberalismo exaltado: de la participación en la experiencia liberal del trienio al moderantismo isabelino. Como recuerda Sentenach: "En Gisbert hervía uno de aquellos temperamentos progresistas, y usaba de sus pinceles como el orador de su palabra ó el poeta del metro, para servir esta causa y afirmar en su patria estas reformas" (SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223).

<sup>12</sup> BERMÚDEZ DE CASTRO, S., *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, 1841.

<sup>13</sup> MIGNET, *Antonio Pérez y Felipe II*, Barcelona, 1845.

<sup>14</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

*Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez*, basado en *Epistolario español: fragmentos de una carta de Antonio Pérez*<sup>15</sup> y adquirido por el infante Sebastián Gabriel en 40.000 reales, que fue reproducido en grabado al año siguiente por *El Museo Universal*<sup>16</sup>, *El Arte en España*<sup>17</sup> y *La Ilustración de España*<sup>18</sup>. Un asunto bastante banal, de hecho las mayores objeciones de la crítica se centraron precisamente en la falta de importancia histórica la escena plasmada en el lienzo:

Como idea histórica resulta trivial. Antonio Pérez es un personaje episódico, de lo que pudiéramos llamar el tenebroso drama del reinado de Felipe II, y la familia del célebre secretario sólo entra en él como figura de acompañamiento y comparsa<sup>19</sup>.

que inicia la posterior preferencia por los aspectos más emotivos y con una menor implicación ideológica característica de la mayoría de los cuadros sobre este tema.

En la Nacional de 1864 Manuel Ferrán obtiene medalla de segunda clase con *Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591*<sup>20</sup>, adquirido por el Estado<sup>21</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>22</sup>. Cuadro éste de carácter más político que el anterior ya que se trata de una inequívoca proclama liberal frente al absolutismo, un episodio más de la larga lucha por las libertades populares que legitimaba la imagen de una nación democrática y antiabsolutista. La plasmación pictórica es todavía más explícita: la figura que aparece en primer plano, a la derecha, como sacada de un grabado de época sobre tipos populares que tanto proliferaron en el siglo XIX, es en sí misma todo una declaración sobre del carácter popular y genuinamente español de esta lucha de la libertad contra el absolutismo. Como escribe Reyero, recuerda "en composición y actitudes, el cuadro de Sans, *Libertad e Independencia*; discípulo como él de Couture en París" y en el que Ferrán "asimila adecuadamente el tema romántico de la libertad con la valoración del dibujo y la precisión de los detalles, todo convenientemente "españolizado"<sup>23</sup>.

En la Nacional de 1864 aparece un tema, el de la prisión del duque de Alba por Felipe II, que no tendrá demasiado éxito posterior, en el que la arbitrariedad se ejerce con uno de los más

<sup>15</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862.

<sup>16</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 60

<sup>17</sup> *El Arte en España*, VI, 1867, p. 9.

<sup>18</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 56.

<sup>19</sup> "La Exposición de Bellas Artes". *El Contemporáneo*, 9 de noviembre de 1862.

<sup>20</sup> R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el apartado de género histórico.

<sup>21</sup> En 12.000 reales. R.O. de 24 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de noviembre de 1866. Actualmente en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>22</sup> *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 101.

<sup>23</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850 1900)*, Madrid, 1987, p. 370.

fieles colaboradores del rey. La imagen, no demasiado benévola, del duque en la historiografía decimonónica podría explicar las dificultades para convertirlo en una víctima del despotismo real. El cuadro, *Arresto del duque de Alba* de Eduardo Carceller<sup>24</sup>, no obtuvo ningún éxito. La misma suerte correrá el que podemos considerar su continuación, *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir desde su prisión a la conquista de Portugal*, expuesto por Antonio Sánchez Narváez en la Nacional de 1866<sup>25</sup>, pintoresco asunto que muestra tanto la arbitrariedad real como la lealtad del duque.

El periodo que va de la revolución de 1868 a la Restauración es el momento de mayor auge en la denuncia de la arbitrariedad real, sólo a la Exposición Nacional de 1871 concurren casi tantas obras -una menos- mostrando la arbitrariedad real como en todo el periodo anterior, fruto, sin duda, de la efervescencia política postrevolucionaria y su condena del régimen absolutista. Se repiten los viejos temas, Antonio Pérez y príncipe Don Carlos, y aparecen otros nuevos, príncipe de Viana y muerte del conde de Villamediana.

Antonio Pérez Rubio expone *Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos*<sup>26</sup>, uno de los episodios de la vida del príncipe antes de su reclusión, obra de carácter bastante contemporizador, que sigue la misma tendencia del periodo anterior de indefinición en el conflicto y, por lo tanto, con una cierta benevolencia hacia la figura de Felipe II.

Menos benévolo con el rey es *Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid*, expuesto por Rogelio Egusquiza<sup>27</sup>, que representa el que tuvo lugar en Valladolid el 21 de mayo de 1559 y en el que el príncipe don Carlos y la infanta doña Juana juraron defender la fe católica. El episodio puede resultar anecdótico, pero insiste en esa imagen de intolerancia de un reinado asociado con la persecución religiosa y los autos de fe. Significativamente, la crítica acusa al cuadro de falsedad en el tratamiento de la figura del príncipe don Carlos, que se presentaba de forma demasiado favorable y alejada de la verdad histórica:

Nadie que vea la figura en quien Egusquiza pretende retratar al enteco hijo de Felipe II, podrá reconocer en aquel esbelto mancebo al príncipe don Carlos tal como fue en realidad, y no como lo han fantaseado escritores y poetas enemigos de España y del catolicismo<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

<sup>25</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867. A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867.

<sup>26</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> CAÑETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, 1, 1872, p. 70.

Una buena muestra de los conflictos que la figura del Rey Prudente planteaba en el imaginario histórico español.

Domingo Valdivieso Henarejos alimenta la misma imagen de intolerancia religiosa con *Felipe II presenciando un Auto de Fe*, que valió a su autor una condecoración en la Nacional de 1871<sup>29</sup>, el cuadro fue además adquirido por el Estado<sup>30</sup>, y en el que el príncipe aparece de pie junto a su padre, éste sentado, contemplando el Auto de fe desde una galería cubierta. Tanto en éste como en el anterior cabe la duda de hasta qué punto no es una alusión a la propensión a la crueldad, mostrada por el príncipe, al decir de los historiadores decimonónicos, desde su más tierna infancia. En todo caso prosigue esa asociación Felipe II/intolerancia/crueldad.

La muerte del conde de Villamediana, novelesco asunto en el que la leyenda implicaba a Felipe IV, figura una sola vez en toda la pintura de historia decimonónica, aunque con gran éxito: se trata de *Muerte del Conde de Villamediana* de Manuel Castellano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1871<sup>31</sup> y compra para el Museo de Arte Moderno<sup>32</sup>. Cuadro que, aunque de forma más velada, también debió interpretarse como una crítica a la arbitrariedad y perfidia absolutista, si bien en este caso el carácter novelesco del personaje y lo pintoresco del argumento pudieron ser suficientes. Es significativo, a este respecto, el hecho de que en las notas de Ponzano sobre esta Exposición conservadas en la Academia de San Fernando se alabe este cuadro, además de por el “Buen color, adecuado al asunto. Exactitud de trajes y de tipos: interesante recuerdo del Madrid antiguo”, por ser un “asunto español”<sup>33</sup>.

El “asunto español” es el asesinato, motivado por los celos del monarca, de Juan Tassis y Peralba, conde de Villamediana, en una historia que más parece sacada de una comedia de capa y espada que de un hecho real. La leyenda, confundida con la historia, da diferentes versiones del suceso<sup>34</sup>. Desde la que remonta el origen del enfrentamiento entre el conde y el rey a una representación en Aranjuez de *La gloria de Niquea*, obra de Villamediana, en la que Isabel de

<sup>29</sup> A propuesta, no del jurado, sino del negociado de Bellas Artes, que consideró que el pintor no había sido propuesto para premio por merecer uno inferior al obtenido en certámenes anteriores. R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>30</sup> En 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>31</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>32</sup> R.O. de 24 de junio de 1873, en 2.500 pts. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>33</sup> PONZANO, P., “Anotaciones sobre la Exposición de 1871”, Archivo de la Academia de San Fernando. Legajos de Ponzano. Publicados por PARDO CANALÍS, I., “Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871” *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.

<sup>34</sup> Sobre los aspectos más novelescos de estos episodios, véase COTARELO Y MORI, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico, con varias poesías inéditas*, Madrid, 1886.



Borbón, esposa del monarca, hacía el papel de “reina de la Hermosura”, representación en la que se habría producido un incendio y, en medio de la confusión, la reina se habría desmayado en brazos del conde, quien la habría salvado del siniestro; hasta otra, más novelesca todavía, según la cual el conde habría participado en un lanceamiento de toros en una fiesta regia con un caballo adornado de reales de vellón y la divisa: “Son mis amores”. Una charada que no habría sido del gusto del monarca, quien, al comentario de la reina, “¿Verdad que el conde pica bien?”, habría contestado “Sí, pero pica muy alto”. Esta última versión con una variante en la que el objeto de los amores del conde no es la reina, sino la amante del rey, Francisca de Tabora, lo que no hace el mote menos audaz.

Es posible que la realidad histórica fuese bastante más prosaica, aunque no menos novelesca, y que el conde, más que víctima de sus atrevimientos, lo fuera de una intriga homosexual sobre la que el rey ordenó se corriese un tupido velo. El hecho fue que la noche del 21 de agosto de 1622 el conde de Villamediana fue asesinado por un ballestero embozado junto a la iglesia de San Ginés, asesinato del que inmediatamente se acusa al rey, quien, en la versión popular, movido por los celos, habría pagado al embozado de la calle de Coloreros<sup>35</sup>.

La historia poseía todos los ingredientes para interesar a la cultura romántica -la muerte, el amor, los celos...-, de hecho, como se vio en su momento, atrajo desde muy pronto la atención de los escritores decimonónicos, convirtiéndose en un alegato contra la perfidia del absolutismo monárquico, capaz de recurrir al asesinato para satisfacer sus deseos: lo que se pone en entredicho es el honor de un rey de España, con la importancia simbólica que esto suponía. No se debe olvidar que el cuadro fue pintado en plena euforia antimonárquica, inmediatamente después de la revolución de septiembre de 1868 y la huida a Francia de Isabel II, y adquirido por el Estado dos años después de celebrarse la exposición, y pocos días después de proclamarse la Primera República.

Castellano elige para la representación el momento en el que el cuerpo, ya sin vida, del caballero ha sido llevado al portal del palacio del conde de Oñate, “donde concurrió toda la corte

---

<sup>35</sup> Una de las coplas más conocidas sobre el suceso, ampliamente difundida por los mentideros madrileños, es aquella, atribuida al mismísimo Lope de Vega, que dice:

Mentidero de Madrid,  
decíme: ¿quién mató al Conde?  
Ni se dice, ni se esconde,  
*sin discurso discurrid.*  
Unos dicen que fue el Cid,  
por ser el conde Lozano  
¡disparate chabacano!  
pues lo cierto de ello ha sido  
que el matador fue Bellido  
y el impulso soberano.

a ver la herida”<sup>36</sup>. El cadáver violáceo del primer término, rodeado por unas pocas figuras -el médico que ausculta su corazón en busca de vida, el sacerdote llegado para administrar los últimos sacramentos, y Luis de Haro, amigo y acompañante del conde, que guarda en su mano los versos a Francelisa, supuesto nombre dado por Villamediana a su amada, iluminados todos ellos por la luz del farol que porta un monaguillo- sirve de contrapunto al público arremolinado en torno a la puerta y en las gradas de la cercana iglesia de San Felipe el Real, el más célebre de los mentideros de Madrid.

La desgraciada vida del príncipe de Viana, preso por su padre, Juan II de Aragón, instigado, a decir de las historias decimonónicas, por su madrastra Juana Enríquez, aun sin formar un ciclo completo y en muchos casos atraídos por la relevancia cultural del propio príncipe -todas las historias hablan de su amistad con el poeta Ausias March, uno de los pocos escritores en lengua catalana reivindicado por la cultura nacional española-, es uno de los temas favoritos de los pintores de historia.

Como denuncia expresa de la arbitrariedad real, aparece una sola vez, justamente en esta Exposición Nacional de 1871, pródiga, como ya hemos dicho, en cuadros de crítica al despotismo monárquico. Ese año Emilio Sala Francés expone, con gran éxito -medalla de segunda clase<sup>37</sup>, compra para el Museo de Arte Moderno<sup>38</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración de Madrid*<sup>39</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>40</sup> y *La Ilustración Catalana*<sup>41</sup>-, *La prisión del príncipe de Viana*, que representa el momento en que el príncipe implora el perdón de su padre, mientras éste, con gesto desabrido, le muestra el camino del calabozo.

La crítica no se mostró muy benévola y acusa al pintor de haber elegido un asunto menor y de difícil comprensión para el público e, incluso, de plagiar el *Testamento* de Rosales:

Lo primero que salta a la vista al contemplar el lienzo, es que el autor lo ha pintado bajo la inmediata impresión y con el propósito de imitar la forma y manera de Rosales en su hermoso y justamente aplaudido cuadro de *Isabel la Católica dictando su testamento*<sup>42</sup>.

El gran triunfador de esta Nacional de 1871 fue Rosales con un cuadro que, aparentemente, poco tiene que ver con lo que aquí se está tratando, *Muerte de Lucrecia* -

<sup>36</sup> QUEVEDO, F., *Grandes anales de quince días*, citado *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>37</sup> Por unanimidad, R.O de 28 de noviembre de 1871.

<sup>38</sup> En 4.500 pts., R.O. de 4 de marzo de 1874. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 27 de octubre de 1931. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>39</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 361.

<sup>40</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, p. 273.

<sup>41</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 189.

<sup>42</sup> CANETE, L., “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, art. cit., p. 22.

medalla de primera clase<sup>43</sup>, compra, años más tarde, por el Estado<sup>44</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>45</sup> y envió a la Exposición de París de 1878-, un asunto demasiado lejano en el tiempo y en el espacio como para permitir una interpretación directamente política; lo que ocurre, sin embargo, es que esta lejanía no fue percibida por los contemporáneos, para los que Rosales se inspira

en los principios que hoy la rigen [se refiere a la crítica] en las necesidades morales del momento en que vivimos. Cuando se contempla a la flaqueza en auge, y el abatimiento de los caracteres parece cualidad propia del siglo, nada tan oportuno como dar vida a un drama, cuya ejemplaridad halla eco en la conciencia de cuantos lo conocen<sup>46</sup>.

Lo que para nosotros es un asunto lejano y anecdótico, para el público de 1871 es un alegato contra la arbitrariedad real -el violador de Lucrecia es el hijo del rey-, un episodio interpretado en clave política: Lucrecia simbolizaba el fin de la monarquía y el nacimiento de la república en la antigua Roma. Hay también la fascinación por una nueva moralidad, más rígida y más auténtica, que recuerda la de la Francia revolucionaria y su predilección por episodios ejemplarizadores y moralizantes de la Antigüedad clásica<sup>47</sup>, pues no olvidemos que estamos todavía en la estela de la Revolución de 1868, que todavía no ha dado sus últimos coletazos. Carácter moralizante que se ve reforzado por el tono intimista elegido por Rosales en la representación de un hecho histórico con manifiestas connotaciones políticas.

El cuadro de Rosales pareció responder a las inquietudes del momento, como prueba su éxito ante el jurado y la polémica originada por su exposición, polémica en la que las grandes alabanzas se yuxtaponen a las críticas más acerbas<sup>48</sup>. Aunque en éstas últimas pudo tener su importancia la "modernidad" pictórica del cuadro -empastes densos, grandes planos de manchas de color...-, novedad para la que el público no estaba preparado, lo cierto es que se centraron fundamentalmente en los aspectos ideológicos, o en su reverso, la ausencia de mensaje ideológico:

¿La expresión de los afectos y de las pasiones humanas, no es el objeto esencial de la pintura histórica, en que la belleza inteligible está muy por encima de la belleza óptica? El artista, pues, no

<sup>43</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>44</sup> En 1882 por 35.000 pts., R.O. de 20 de enero de 1882. El gobierno quiso comprarlo inmediatamente después de la Exposición, pero los herederos del pintor se negaron a aceptar las 12.000 pts. ofrecidas.

<sup>45</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 24-25.

<sup>46</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 167.

<sup>47</sup> En esta misma Nacional recibe también una medalla de primera clase Alejo Vera con *Muerte de Séneca*, quien había presentado además *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*, no premiado pero comprado por el Estado.

<sup>48</sup> Especialmente virulenta en el caso de Cañete (CAÑETE, M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", art. cit., p. 563).

ha intentado siquiera reflejar en la heroína de su cuadro el ideal moral que debía proponerse al representar en el lienzo el ideal sublime de la hermosa romana<sup>49</sup>.

Desde el punto de vista compositivo el cuadro es de una sencillez extrema, articulándose en torno a las figuras del cadáver de Lucrecia, sostenido por su padre y su marido, y Bruto, a la derecha del cuadro, cuchillo en alto jurando venganza: la víctima de la iniquidad real y su vengador.

La Restauración mostrará una clara preferencia por las obras de tema antiabsolutista de tipo emotivo, con una visión negativa del absolutismo monárquico pero moviéndose casi siempre en el campo de la pura sentimentalidad, sin descender a un análisis de las implicaciones ideológicas, tanto en la iconografía tradicional sobre arbitrariedad real -Antonio Pérez, el príncipe don Carlos, muerte de Lucrecia...-, como en otros asuntos de nueva aparición, principalmente Pedro I el Cruel.

Por lo que respecta a los cuadros sobre Antonio Pérez, esta tendencia se plasma en la preferencia por los episodios referidos a sus hijos y obviando aquellos otros con mayor implicación política, como serían los de su liberación por el pueblo de Zaragoza. Es el caso de *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento* de Vicente Borrás Mompó y *Los hijos de Antonio Pérez ante el magistrado Rodrigo Vázquez* de José Bermudo Mateos.

El primero, basado en la *Historia de España* de Lafuente<sup>50</sup>, recibió una condecoración en la Nacional de 1884<sup>51</sup>, fue adquirido por el Estado ese mismo año<sup>52</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>53</sup> y *La Ilustración Ibérica*<sup>54</sup>. Cuadro de ejecución arcaizante y cargado de emotividad, en el que las figuras de los niños aumentan la sentimentalidad de la escena, representa a

Antonio Pérez, recostado dolorosamente en un sillón, presa de enfermedad material y de enfermedad del alma, doliente y abatido (...). En sus facciones se marca el sufrimiento, en su actitud el abandono melancólico de una convalecencia penosa. Su esposa y sus hijos le contemplan y lloran desconsolados (...). A la izquierda de Antonio Pérez, un su amigo y deudo parece meditar, entregado a una tristeza profunda, mientras por el extremo opuesto se alejan, disponiéndose a salir del calabozo, un representante de la autoridad y algunos representantes de la Iglesia, visitantes que

<sup>49</sup> GARCÍA CADENA, P. "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 315.

<sup>50</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>51</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>52</sup> En 4.000 pts., R.O. de 20 de junio de 1884, depositado en el Museo Provincial de Valladolid por R.O. de 8 de noviembre de 1884. Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

<sup>53</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1884, p. 41.

<sup>54</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 487-488.

recuerdan al preso la amargura de su situación, sólo endulzada por la comunicación con su familia<sup>55</sup>.

### La crítica vio en él un ejemplo más de la arbitrariedad real:

El autor de este cuadro nos ha querido representar al Secretario de Felipe II, cuando ya había perdido la confianza del Monarca por haber osado elevar sus ojos, según dicen los historiadores, hasta la altísima princesa de Éboli, de que en mal hora el Rey Prudente andaba enamorado; precipitando el desenlace de tales atrevimientos la rivalidad de Escobedo y su desastroso fin<sup>56</sup>.

El segundo, expuesto en la Internacional de 1892<sup>57</sup> y comprado por el Estado dos años más tarde<sup>58</sup>, muestra el enfrentamiento en el marco del cuadro de los niños, un grupo pleno de movimiento y color sobre el que incide directamente la luz que entra por la ventana, con el magistrado, oscura figura que oculta su rigidez en la penumbra de la estancia. Organización compositiva que es ya en sí una clara toma de partido y a la que el público no debió de mostrarse insensible.

El ciclo sobre el príncipe Don Carlos continúa, manteniendo esa especie de ambigüedad respecto a la culpabilidad real o incluso acentuando el carácter anecdótico. Es el caso de *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois*, expuesto por Vicente Campesino en la Nacional de 1881<sup>59</sup> y sólo tangencialmente relacionado con el conflicto aquí tratado: Isabel de Valois habría sido, según los historiadores decimonónicos, el origen de las desgracias del príncipe, al sospechar el rey amores entre ambos. Se trata de todas formas de un cuadro de tipo completamente anecdótico al que incluso algunos críticos de la época negaron la categoría de cuadro de historia:

El motivo de este lienzo es más bien de historia que de cos umbres, pero le incluimos en este género por la poca importancia del asunto<sup>60</sup>.

En esta misma Nacional de 1881 recibe medalla de tercera clase<sup>61</sup> José Uría y Uría por *El príncipe don Carlos y el duque de Alba*, adquirido por el Estado<sup>62</sup>. Representa al duque de Alba sujetando al príncipe, una figura enfermiza y con manifiestos síntomas de locura, por las manos. La fragilidad de Don Carlos parecería poner al espectador de parte del príncipe, pero

<sup>55</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 5 de junio de 1884.

<sup>56</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>57</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

<sup>58</sup> R.O. de 14 de diciembre de 1893. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de La Coruña, depósito del Museo del Prado.

<sup>59</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.

<sup>60</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p.96.

<sup>61</sup> Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>62</sup> En 1.625 pts., R.O. de 16 de junio de 1887. Actualmente en la Universidad Complutense de Madrid, depósito del Museo del Prado.

la locura justificaría su encierro por el rey. En todo caso, las descripciones que del lienzo se hacen en el momento de su exposición pública se decantan, de manera muy clara, por la imagen más negativa del príncipe, a la vez que, por extraño que pueda parecer, insisten sobre la importancia histórica del hecho allí representado:

El humor colérico del Príncipe le arrebató a tal punto cuando llegó a su noticia que el duque de Alba era el designado por su padre para mandar el ejército de los Países Bajos, que al ir el general a besar la mano del Príncipe en señal de despedida D. Carlos sacó el puñal y se abalanzó al Duque diciendo: "Antes os atravesaré el corazón que consentir en que vayáis a Flandes". El duque de Alba le sujetó mientras llegaban los gentiles-hombres de Cámara.

No por ser de pequeñas dimensiones deja de retratarse el interés del asunto<sup>63</sup>.

Como aspecto curioso cabe destacar la presencia en las paredes de la estancia donde transcurre la escena de algunos cuadros de época que sirven para dar una mayor verosimilitud histórica a lo allí representado: *Retrato de Felipe II* de Pantoja, la *Dolorosa* de Tiziano e *Isabel Clara Eugenia* de Sánchez Coello<sup>64</sup>.

El último cuadro de la serie es *Prisión del príncipe don Carlos de Austria*, llevado por Enrique Oñate Ariño a la Nacional de 1890<sup>65</sup>, se inspira también en la *Historia* de Lafuente y no añade nada nuevo al tema.

El asunto de la muerte de Lucrecia será retomado nuevamente en la época de la Restauración por Casto Plasencia con *Origen de la república romana (año 598, antes de la era cristiana)*, enviado desde Roma como tercer trabajo de pensionado en la Academia y que se expuso con gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla de primera clase<sup>66</sup>, compra por el Estado<sup>67</sup>, tercera medalla y Cruz de la Legión de Honor en la Universal de París de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>68</sup> y *La Ilustración de España*<sup>69</sup>-. A pesar de los pocos años transcurridos, las diferencias con el ya comentado cuadro de Rosales sobre el mismo tema son enormes. El carácter intimista, de exaltación de las virtudes privadas del cuadro de éste, se convierte en el de Plasencia en un asunto público, en un problema político y no personal. El sacrificio de Lucrecia sale de la alcoba a la plaza pública, del ámbito de lo privado al ágora presidida por el símbolo de la ciudad.

<sup>63</sup> X. "Exposición de Bellas Artes", *El Cronista*, 22 de mayo de 1881.

<sup>64</sup> En el caso de éste último, falso como detalle erudito, ya que en la época de la escena a que se refiere el cuadro Sánchez Coello todavía no había pintado el suyo.

<sup>65</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

<sup>66</sup> R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>67</sup> En 7.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en la Diputación Provincial de Alicante, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de enero de 1932.

<sup>68</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1879, pp. 204-205.

<sup>69</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 141.

Plasencia representa un episodio un poco posterior al elegido por Rosales, el momento en que los parientes de Lucrecia exponen su cadáver en el Foro e incitan a los ciudadanos de Colacia a sublevarse contra la tiranía real. La composición se resuelve con la contraposición de dos grupos: de un lado el de los parientes de Lucrecia, sobre las gradas del templo y en torno al cadáver de ésta que parecen mostrar a la multitud; del otro, una exaltada y anónima masa de ciudadanos, de espaldas al espectador. Todo ello impregnado, frente a la serena contención del de Rosales con sólo cinco figuras, de un aire declamatorio y grandilocuente, que resulta tentador poner en relación con la ingeniería política de la Restauración frente a los ideales sesentayochistas del cuadro de Rosales.

Carácter mucho más intimista, y aparentemente ayuno de toda connotación política, tiene *El príncipe don Carlos de Viana*, con el que Moreno Carbonero retoma en 1881 el tema, ya tratado anteriormente por Emilio Sala, de la prisión, por orden de su padre, del hijo primogénito de Juan II de Aragón y Blanca de Navarra y heredero por tanto de ambos reinos. Asunto que, como ya se ha visto al hablar del cuadro de Sala, tenía unas manifiestas implicaciones políticas, tanto por lo que suponía de denuncia de la arbitrariedad real como haber sido esta arbitrariedad la que había permitido el acceso de Fernando el Católico al trono aragonés que tanta repercusión histórica iba a tener posteriormente<sup>70</sup>. Moreno Carbonero escoge, sin embargo, la vertiente más intimista del asunto:

Carbonero nos lo representa en el convento de San Plácido (cerca de Mesina), adonde, muerto su protector, Alfonso V de Nápoles, se retiró, después de rechazar leal las proposiciones de los nobles que le brindaron con la corona de aquel reino, y en cuya rica biblioteca procuró "satisfacer su apetito de ciencia", recordar los felices días de su juventud. Así aparece en medio de la rica biblioteca del cuadro<sup>71</sup>.

privilegiando su carácter de erudito y estudioso sobre cualquier posible interpretación política, aunque tampoco hay que desdeñar lo que de denuncia implícita de la actitud real tenía el crimen cometido contra alguien completamente al margen de las intrigas palaciegas. Nada, salvo quizás el rico vestido, indica que el personaje sentado en un alto sitial gótico, absorto en la lectura, rodeado de polvorientos anaqueles y a cuyos pies descansa un perro, es otra cosa que un plácido estudioso y no un personaje en torno al cual giraron tantas intrigas políticas en su época. Hay que entender esta elección en el contexto de una figura cuya vida novelesca era

---

<sup>70</sup> Es significativo a este respecto que el príncipe de Viana sea uno de los personajes favoritos de la pintura de historia catalanista o filocatalanista, que parece ver en la vida del desgraciado príncipe una especie de reflejo de Cataluña, de la historia que pudo ser y no fue, y cuyo mejor ejemplo sería la serie que sobre la vida del príncipe pintó en 1885 Ramón Tusquets.

<sup>71</sup> COQUE, M. "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 2 de junio de 1881.

ampliamente conocida por el gran público<sup>72</sup>, pero cuya integración en una historia nacional resultaba problemática, ya que ponía en cuestión uno de los pilares básicos de la construcción nacional española: la monarquía de los Reyes Católicos.

El cuadro de Moreno Carbonero, basado en la *Historia General de España* de Gebhardt<sup>73</sup>, tuvo un gran éxito -medalla de primera clase en la Nacional de 1881<sup>74</sup>, compra por el Estado con destino al Museo del Prado<sup>75</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>76</sup> y envió a la exposición Universal de Munich de 1888-.

La vida de Pedro I de Castilla, el Cruel o el Justiciero, rodeada de una leyenda de crímenes y actos sanguinarios, era el ejemplo más acabado de la arbitrariedad monárquica llevada al extremo. Pero su mismo carácter legendario, convertía los episodios ligados a la vida de este monarca en algo más atrayente por su pintoresquismo que por sus implicaciones ideológicas. De hecho, y significativamente, no hace su aparición en la iconografía decimonónica hasta la Restauración, faltando por completo en toda la pintura de historia anterior, la más ideológica, y proliferando, sin embargo, en este último periodo, en el que la pintura de historia toma un carácter más pintoresco y anecdótico.

Como la mayor parte de los personajes de los cuadros de historia, Pedro I había sido previamente pasto de historiadores y literatos. Por lo que se refiere a los primeros cabría citar, entre otras muchas obras: *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla* de Ferrer del Río, publicado en 1851<sup>77</sup>; *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, publicado por Amado de Salazar en 1852<sup>78</sup>; *Discurso del reinado de Pedro I* de Fernández Guerra, publicado en 1868<sup>79</sup>, etc. Por lo que respecta a los segundos, tenemos desde obras de teatro hasta novelas y poesías: *Blanca de Borbón* de Gil de Zárate, puesto en escena en 1835; *El Zapatero y el Rey de Zorrilla*, estrenado en 1840; *El primogénito de Alburquerque*, novela histórica de Ramón López Soler; tres de los *Romances históricos* del

---

<sup>72</sup> La figura del príncipe de Viana había atraído desde muy pronto al atención de los escritores románticos españoles, *El Príncipe de Viana* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1844; *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*, de Zorrilla, 1840...; siendo además muy frecuente su aparición en la prensa del XIX.

<sup>73</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>74</sup> R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>75</sup> En 5.000 pts., R.O. 30 de junio de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 25 de septiembre de 1919. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>76</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, p. 81.

<sup>77</sup> FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, Madrid, 1851

<sup>78</sup> AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, Madrid, 1852.

<sup>79</sup> FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso del reinado de Pedro I*, Madrid, 1868.



duque de Rivas (“Una antigualla de Sevilla”, “El Alcázar de Sevilla” y “El fratricidio”); *Justicias del rey don Pedro* de Zorrilla;... por limitarnos a las más conocidas.

En pintura, habrá que esperar, como ya hemos visto, hasta la Restauración para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el rey castellano. En la Nacional de 1878 José Parada y Santín expone *Doña Blanca de Borbón*<sup>80</sup>, lienzo sobre la desgraciada vida de la mujer del monarca, que pasó completamente desapercibido.

Asterio Mañanós se basa en un truculento episodio de la *Historia de la Orden de Santiago* de Ferrer del Río para la *Muerte de don Fadrique, maestre de Santiago*, expuesto en la Nacional de 1881<sup>81</sup> con tan poco éxito como el anterior.

La desdichada esposa del monarca vuelve a ser nuevamente la protagonista del cuadro de Adolfo Rodríguez Herreras *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo*, basado en Ayala de Garibay, expuesto en la Nacional de 1884<sup>82</sup>.

En esta misma Nacional de 1884 Luis Santa María Pizarro expuso *Episodio de la crónica del rey don Pedro*<sup>83</sup>.

En la de 1887, Antonio Amorós y Botella *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique*<sup>84</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>85</sup>; y Macario de Marcoartu *Ca'ad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla)*<sup>86</sup>. Éste último muestra el momento en que el infante -la escena aparece vista desde el interior recortándose sobre una ventana geminada- es arrojado por dos guerreros por la ventana, siguiendo las ordenes de don Pedro. Truculento episodio, digno de la leyenda del rey Cruel, que cierra la serie sobre este monarca.

Dentro de esta denuncia de la arbitrariedad real se puede incluir también un fantasmagórico episodio de la Edad Media castellana, el cel emplazamiento de los Carvajales, dos nobles acusados injustamente de asesinato y sentenciados a muerte por el rey Fernando IV.

---

<sup>80</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>81</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>82</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>85</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 585.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

al que emplazan a comparecer ante el tribunal de Dios después de un tiempo determinado. Emplazamiento que, como no podía ser menos, se cumple y que inspirará dos cuadros de historia: *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal<sup>87</sup> y *La muerte de los Carvajales* de Martínez Cubells<sup>88</sup>.

El legendario episodio, con su aderezo de aparecidos y *fatum* inexorable, reunía todos los requisitos para atraer la atención de la pintura decimonónica, sin necesidad de recurrir a implicaciones políticas, pero serán éstas últimas las resaltadas unánimemente por la crítica. Así para el crítico de *El Museo Universal*, a propósito del cuadro de Casado,:

el emplazamiento de don Fernando es una de las grandes protestas de la inocencia oprimida, contra la ignorante justicia de los hombres<sup>89</sup>.

Más explícito sobre la importancia del asunto, y en consecuencia sobre su carácter no meramente anecdótico, es Pi y Margall, quien pone el cuadro de Casado, por lo que respecta a su importancia política, al mismo nivel que dos lienzos, ideológicamente tan representativos como *Libertad e Independencia. Cádiz 1812* de Sans y *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Gisbert:

Pintar el castigo del profanador de la justicia es todavía cantar la libertad y ser eco fiel de uno de los más enérgicos afectos de la sociedad moderna. No ha sido el Sr. Casado menos vivo reflejo de su época que los Srs. Gisbert y Sanz, pintándonos a Fernando IV atormentado en los últimos momentos de su vida por el recuerdo de los dos hermanos Carvajales, que hace aparecer a los ojos de su apasionado juzgador como dos sombras. Ha pintado la iniquidad vengada por el remordimiento; y con esto ha acabado de traducir la idea de su siglo<sup>90</sup>.

La misma interpretación se hará del de Martínez Cubells, un cuadro en principio más anecdótico, pero en el que para Tubino,:

El joven artista no sólo ha concebido un pensamiento de gran significación, sino que ha sentido su importancia, así como lo dramático de la escena que había que reproducir con el pincel<sup>91</sup>.

También como una cierta crítica de la arbitrariedad real, aunque más cabría verlos como una exaltación del valor del que sabe afrontar la muerte con dignidad, se pueden interpretar dos

<sup>87</sup> Premiado con medalla de primera clase en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860), fue adquirido ese mismo año por el Estado (en 45.000 reales, R.O. de 20 de diciembre de 1860) y reproducido en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348), *El Museo Literario* (*El Museo Literario*, 1865, p. 284) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 293).

<sup>88</sup> Obtuvo una mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

<sup>89</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860.

<sup>90</sup> PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano Americana*, 19, 1860, p. 3.

<sup>91</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 155.

cuadros inspirados en un personaje menor del siglo XVII, Don Rodrigo Calderón<sup>92</sup>, pero cuyo valor en el momento de subir al patíbulo le granjeó las simpatías de la opinión pública desde el mismo momento de su ajusticiamiento. Valor y altanería que acabó convirtiéndose en proverbial<sup>93</sup>.

También como denuncia de la arbitrariedad real habría que incluir un cuadro sobre el Cid expuesto por Julio Cebrián Mezquita en la Nacional de 1876, *Destierro del Cid a Valencia*<sup>94</sup>, en el que el héroe castellano aparece como víctima del poder despótico del monarca.

## 10.2. LA TRADICIÓN DEMOCRÁTICA.

La imagen negativa del absolutismo monárquico, mostrada mediante la representación de las arbitrariedades, por más abyectas y moralmente reprobables que fuesen, de algunos reyes, no legitimaba el carácter democrático y libre del ser nacional español; algo que sólo la paralela existencia de una tradición democrática, al menos con tanta solera como la anterior, podía hacer.

La recreación-invencción de un pasado democrático, antecedente y justificación de las contemporáneas instituciones políticas, se va a plantear con desigual necesidad en los diferentes grupos políticos e ideológicos del XIX, aunque, en general, tanto liberales como conservadores, se remiten a la existencia de una tradición democrática consubstancial a la esencia de la nación pero de carácter contemporizador. Es ya significativo que el nuevo edificio del Congreso, símbolo y emblema de una nación democrática, no remita en su estructura arquitectónica a una tradición medieval, más radical, sino a una especie de tradición domesticada, erudita, vinculada a un lejano ideal grecolatino; como lo es que en el techo del Salón de Sesiones, decorado por Ribera, esta tradición democrática, plasmada en la elaboración de las leyes, resulte de hecho una exaltación justamente de lo contrario, de la potestad de los monarcas como legisladores, desde Justiniano a la propia Isabel II.

<sup>92</sup> Se trata de *Don Rodrigo Calderón conducido al suplicio* de Carlos Luis de Ribera y Fieve, que figuró en la Exposición de la Academia de 1839 y en la Exposición de París de este mismo año, fue adquirido por la Corona en 1846 (en 30.000 reales, R.O. de 20 de diciembre de 1846); y *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*, expuesto por José de Rodríguez Losada a la Exposición Internacional de 1892 (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892), donde pasó bastante desapercibido.

<sup>93</sup> Por poner dos ejemplos del XIX, en el capítulo I de *La Regenta* Celedonio afirma de Fermín de Pas: "Ese don Fermín tie más orgullo que don Rodrigo en la horca". En el capítulo II de *Pepita Jiménez* don Luis del conde de Genahazahar: "Es un perdido jugador y mala cabeza; pero tiene más vanidad que don Rodrigo en la horca". Parece evidente que tanto Clarín como Varella utilizan la comparación como un lugar común ampliamente conocido.

<sup>94</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

Al margen de esto, las sesiones de Cortes, o reuniones equivalentes, van a ser motivos recurrentes de la pintura de historia decimonónica en un intento pueril y dramático de legitimar un pasado nacional acorde con los postulados políticos vigentes.

El primer cuadro en hacer referencia a una tradición democrática, y además de forma tangencial, es muy tardío, ya de 1860. En la Nacional de ese año Víctor Manzano y Mejorada obtiene medalla de segunda clase con *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*<sup>95</sup>, adquirido al año siguiente por la Corona<sup>96</sup> y llevado a la Exposición Universal de Londres de 1862. He escrito que relacionado con una tradición democrática de forma tangencial, porque aparentemente poco hay en este cuadro, mera plasmación pictórica de una anodina audiencia real:

al frente, sobre un alto estrado, están sentados los reyes D. Fernando y doña Isabel. A los lados, fuera del dosel, veanse doce oidores del Consejo, y un escribano está de pies leyendo una petición. En primer término, a la derecha, sobre una mesa con tapete rojo, un secretario va anotando los acuerdos o providencias; detrás de éste, uno de los miembros del Consejo recibe un memorial de un labriego, y por último, un grupo de maceros a un lado, y al otro la gente del pueblo que acude a que se le haga justicia<sup>97</sup>.

que nos permita suponer que no estamos ante uno de los múltiples cuadros de exaltación de los Reyes Católicos tan comunes en la pintura de historia. Pero no fue ésta la interpretación que del cuadro se hizo en la época. Para Pi y Margall el lienzo es una magnífica representación de los anhelos políticos del momento, un manifiesto a favor de la igualdad y de la justicia:

como para enaltecer la igualdad por cuyo establecimiento se suspira con tanta vehemencia, nos ha pintado administrando justicia a unos reyes que para abatir el orgullo de una aristocracia turbulenta hubieron de buscar en las clases inferiores su apoyo y su fuerza (...) No puede hablar el cuadro más directamente al alma de un pueblo que tan poseído está del amor a la igualdad y del sentimiento de justicia y tan rara vez logra hacer llegar al oído de sus príncipes sus justos deseos y sus amargas quejas<sup>98</sup>.

Palet y Villaba escribe en *La Iberia* que

Es un error gravísimo suponer que tan sólo las acciones trágicas o que jueguen grandes efectos son del dominio de la pintura, y que no debe expresar acciones tranquilas y reposadas. El sostener esto es ponerse a contradicción con la razón y la historia (...). Esa monarquía democrática de los Reyes Católicos, esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas, ese celo por el bien público y por la recta administración de justicia que dejaba formular peticiones ante el monarca (...) ha sido expresada por el señor Manzano. En todos los tipos de su cuadro hay verdad. Aquellos ballesteros de maza son españoles, así como todas las demás figuras (...). En el color y en el estilo pertenece esta obra a la buena escuela española<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>96</sup> Isabel II pagó por él 40.000 reales en 1861. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>97</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

<sup>98</sup> PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 3.

<sup>99</sup> PALET Y VILLABA, J., "Bellas Artes. Exposición de 1860", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860

Dejemos por el momento las apreciaciones de tipo estético y centrémonos en la interpretación ideológica. Lo que aparece en este cuadro es la representación de una “monarquía democrática”, la imagen de un gobierno basado en la ley, y en la ley escrita, cabría precisar, dada la destacada presencia de los escribanos en un primer plano a la derecha; la exaltación de un poder no arbitrario y ante el que todos los ciudadanos son iguales; la mejor plasmación pictórica de la posterior definición de Weber del Estado como una institución capaz de ostentar el monopolio legítimo de la violencia, lo que de paso servía para sentar la imagen de los Reyes Católicos como creadores y fundadores del Estado español, uno de los mitos favoritos de la historiografía decimonónica. Es un magnífico ejemplo de cómo una fiel recomposición histórica -el cuadro sigue literalmente lo escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo, la mejor descripción del mismo es lo narrado por éste<sup>100</sup>- puede convertirse, en una interpretación completamente anacrónica, en la imagen del buen gobierno y del ideal burgués de la igualdad ante la ley. Su eficacia, lo mismo que su capacidad legitimadora, era grande, dado que remitía a la gloriosa tradición de los Reyes Católicos. El cuadro, como no podía ser menos, tuvo un gran éxito: todavía seis años más tarde Mérida consideraba, en un artículo muy laudatoria para el pintor madrileño, que

*realmente era lo mejor que hasta el momento Manzano había pintado*<sup>101</sup>.

La inclusión de las Cortes de Cádiz en una genealogía nacional resultaba conflictiva. Por una parte, podían ser tomadas como símbolo de la lucha nacional frente a los invasores franceses; pero, por otra, a nadie se le escaba el carácter revolucionario asumido por las Cortes, que se plasmaba en la Constitución de 1812, símbolo y emblema de la revolución liberal a lo largo del siglo XIX, lo que confería a aquéllas un marcado matiz partidista, cuando no, como ocurría con los sectores más tradicionalistas, con el historiador Gebhardt a la cabeza, antiespañol. Esto explica que, a pesar del carácter fundacional que de hecho tenían, su presencia en la pintura de historia sea prácticamente marginal, limitándose a dos cuadros del periodo isabelino, y faltando por completo en el resto del siglo.

---

<sup>100</sup> “Acuérdome verla en aquel alcázar de Madrid con el Católico Rey Don Fernando, quinto del tal nombre, su marido, sentados públicamente por tribunal todos los viernes, dando audiencia a chicos y grandes, cuantos querían pedir justicia; et a los lados, en el mismo estrado alto (al cual subían por cinco o seis gradas), en aquel espacio fuera del dosel, estaba un banco en cada parte, en que estaban sentados doce Oidores del consejo Real, é de pié estaba un escribano de los del Consejo, llamado Castañeda, que leía públicamente las peticiones; é al pié de las dichas gradas estaban otro escribano del Consejo, que en cada petición asentaba lo que se proveía. E á los costados de aquella mesa, donde estas peticiones pasaban, estaban de pié seis ballesteros de maza; é á la puerta de la sala de esta Audiencia Real estaban los porteros, que libremente dejaban entrar (é así lo tenían mandado) á todos los que querían dar peticiones. Et los Alcaldes de Corte estaban allí para lo que convenía é se había de remitir o consultar con ellos”, Reproducido en *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

<sup>101</sup> MÉLIDA, D.E., “Vida y obra de Víctor Manzano”, *El Arte en España*, V, 1866, p. 125.

El tema no aparece en la pintura de historia hasta el año 1860, en cuya Nacional Francisco Sans Cabot obtiene un gran éxito con *Libertad e Independencia. Cádiz 1812* -medalla de segunda clase<sup>102</sup>, compra por la Corona<sup>103</sup>, reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>104</sup> y *La Ilustración de España*<sup>105</sup>, y envió a la Exposición Universal de Londres de 1862-. Este primer cuadro opta claramente por una visión continuista y no revolucionaria de lo ocurrido en Cádiz. El centro aparece dominado por tres figuras aisladas: un eclesiástico, un militar y un civil; representación sin duda de los tres estamentos del antiguo régimen: clero, nobleza y pueblo llano. Es una imagen en la que prima la idea de continuidad histórica sobre la de ruptura y, sobre todo, la idea de la nación como un todo, como una unidad por encima de clases y estamentos. Las Cortes de Cádiz son, en este cuadro, el símbolo de la nación en lucha contra los invasores, no de la revolución democrática.

Esta interpretación pictórica de lo ocurrido en Cádiz explicaría algunas críticas negativas, que acusan al pintor, justamente, de no representar lo que realmente las Cortes de Cádiz habían supuesto de revolucionario, de llegada del pueblo al poder:

no expresa con verdad la idea que ha querido desenvolver; falta en el cuadro la expresión del sentimiento nacional que animaba a España en aquellos días de gloria; no nos presenta el momento culminante como debiera, y en la unión del pueblo, la nobleza y el clero no simboliza la victoria de aquel, ni un fin determinado<sup>106</sup>.

No obstante, a pesar del mismo cuadro, y como muestra del carácter revolucionario que el hecho histórico en sí había asumido, algunos sectores liberales hicieron una lectura de la obra mucho más radical: lo que Sans representaba en su cuadro era el renacimiento de la auténtica nación española, oprimida por siglos de despotismo absolutista. Quizás quien más lejos lleve esta imagen sea Pi y Margall, quien, no de forma casual, pone en relación este cuadro con el de Gisbert sobre los Comuneros; dos caras de una misma moneda: el ajusticiamiento de las libertades públicas en Villalar y su renacimiento en Cádiz:

Tienen los Sres. Gisbert y Sanz diverso estilo, pertenecen a distinta escuela, son bajo muchos puntos de vista una flagrante antítesis; y ambos han pintado sus cuadros a la luz de los mismos sentimientos. Ha pintado el uno la libertad y la dignidad de la patria expirando en el Cadalso de los Comuneros; y el otro la libertad de la patria renaciendo dentro de los muros de Cádiz. Las han pintado el uno al pie del sepulcro y el otro en su nueva cuna<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>103</sup> Isabel II en 60.000 reales

<sup>104</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 53.

<sup>105</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 52-53.

<sup>106</sup> BASTÚS, F., "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, p. 26

<sup>107</sup> PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 3.

Ese mismo año el Congreso encarga a Casado del Alisal un cuadro sobre las Cortes de Cádiz para hacer pareja, en la presidencia del salón de Sesiones, con la *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid* de Gisbert. Estamos una vez más ante esa fascinación de los sectores progresistas, de los que Gisbert era el gran abanderado, por los temas medievales, que parecen representar una especie de tradición utópica, no contaminada, y aún no realizada, mientras los moderados tienden a decantarse por otra más cercana, menos utópica, y que ya se consideraría realizada. Fruto de este encargo es *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810*, expuesto fuera de concurso en la Nacional de 1862<sup>108</sup> -había sido expuesto anteriormente al público en una de las salas del Palacio de las Cortes- y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>109</sup> y *La Ilustración de España*<sup>110</sup>. Encargo que, dadas las conocidas ideas conservadoras de Casado, resulta extraño, pero se debe tener en cuenta que es el encargo de un Congreso moderado a un pintor moderado, y que la herencia doceañista parecía ya a mediados de siglo asumida por el conjunto de la nación. Como era de esperar, el tratamiento iconográfico de Casado del Alisal es muy tradicional. La iglesia es omnipresente, y no sólo por el marco arquitectónico -la mayoría de los personajes centrales, entre los que se identifican, en lugar preferente, al obispo de León, al conde de Toreno<sup>111</sup> y a Argüelles, éste levantando un brazo por encima de los demás, son religiosos-, y todo el conjunto respira una cierta frialdad, muy alejada de la efervescencia revolucionaria atribuida por liberales al hecho histórico pero que parece plasmar a la perfección la imagen que del mismo se hacían los moderados.

Como era de suponer, y teniendo en cuenta, tanto lo que se acaba de decir como la significación ideológica de Casado en el contexto de la pintura española del XIX, el lienzo fue acogido de forma bastante dispar por la crítica. Mientras que para unos su gran mérito estaba precisamente en la recreación de un ambiente casi de asamblea estamental, de representación orgánica de la nación.:

El asunto es una ceremonia cuyos personajes principales ocupan un lugar preferente por razón de oficio y no por calidades propias ni por su personal valía, fuera de que ni aún figuran en la escena por sí mismos, sino a nombre y como representantes del pueblo español; así es que todos pueden considerarse como una sola entidad, como la personificación de España<sup>112</sup>.

e, incluso, yendo aún más lejos, en que el pintor había sabido supeditar lo accesorio a lo fundamental, el significado de la ceremonia como eslabón de una tradición democrática al de símbolo de una nación cristiana y celosa de su independencia: las Cortes de Cádiz eran, antes

<sup>108</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Congreso de los Diputados de Madrid.

<sup>109</sup> *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 413.

<sup>110</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 333.

<sup>111</sup> Aparecen también

<sup>112</sup> FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes" *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 394.

que la primera asamblea democrática de la moderna historia española, la personificación de la España eterna que jura

ante Dios con solemnes demostraciones, guardar y defender su fe y su independencia<sup>113</sup>.

Para otros, aún teniendo en cuenta que el cristianismo, rasgo distintivo de lo español, debía de ocupar lugar de honor en cualquier representación de las gestas de la nación, en este caso concreto, y dadas las implicaciones contrarrevolucionarias de parte de la iglesia española, debería de haber tenido una presencia más discreta:

La pompa religiosa se despliega en primer término, tal vez con proporciones exageradas que quitan a la idea algo de su verdadero carácter civil, pues las Cortes se reunieron en otro local y sólo vinieron a la iglesia los individuos que representaban a la nación, a oír misa y prestar el juramento; si así mismo se tiene en cuenta que en España, por razón de sus ideas tradicionales en todos sus grandes momentos, el tinte religioso es uno de los caracteres más distintivos, podrá parecer menos censurable esta licencia, que ha proporcionado al artista medios para dar grandeza y variedad a la composición. Nosotros hubiéramos querido, sin embargo, que la primera figura y la más importante del grupo de diputados que se ve a la derecha, hubiera sido la de uno de los personajes identificado con las ideas del constitucionalismo y libertad de la época, y que allí aparecieran en segundo término, y no la de un prelado que trae involuntariamente a la memoria al que tan cruda guerra hizo en su mismo seno a las nacientes instituciones<sup>114</sup>.

En el lienzo de Casado sobraba ritual religioso y faltaba pasión revolucionaria. El pintor no había sabido captar el carácter profundamente democrático y popular de lo ocurrido en Cádiz en 1812:

Primeramente olvidó el artista que cuando el Congreso de los diputados le encargó un lienzo en que se representase el juramento de las Cortes de Cádiz, quería una apoteosis de esas mismas Cortes y no un cuadro histórico sin principio político y sin bandera. Si en encargante hubiera sido otro, un rey por ejemplo, bastaba con pintarle la historia desnuda y fría, porque sabe Dios la opinión que podría tener tal monarca de la Asamblea de Cádiz, pero cuando unas Cortes son las que encargan la sanción religiosa de otras Cortes, para exponer la pintura en su salón de sesiones al lado del trono, lo primero que encargan tácitamente es entusiasmo, glorificación, apoteosis de la Asamblea que toman por modelo; y bajo este principal punto de vista la obra de Casado es defectuosa. No hay en las *Cortes de Cádiz* nada que las haga simpáticas, cuanto menos que provoque la admiración o el aplauso de quien contempla la obra. Colocados en primer término el altar y los ministros del Señor ante quienes se celebra el juramento, cualquiera diría que se trataba de la consagración de un obispo, a cuya ceremonia asiste lucido concurso y altos dignatarios civiles que apadrinan, en vez de la consagración de un código político por los miembros de una Cámara revolucionaria. La actitud tranquila además de los personajes, su afectada compostura, el extraordinario lujo de sus trajes y adornos, ni son en mi sentir los más adecuados para el objeto, ni retratan con propiedad figuras y épocas más enérgicas y tumultuosas seguramente que cuidadosas y atildadas<sup>115</sup>.

Resumiendo, la nación, las Cortes, había pedido a Casado un cuadro que conmemorase el triunfo de la revolución en España y éste había respondido con una ceremonia cortesana estilo

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862.

<sup>115</sup> CASTRO Y SERRANO, J., "Las Bellas Artes españolas en 1862", *Diario de Barcelona*, 25 de diciembre de 1862.



antiguo régimen. La falta de correspondencia entre las expectativas de unos y otros era tan obvia que incluso algunos de los más entusiastas defensores del pintor se vieron obligados a puntualizar que la culpa de la frialdad del cuadro no era de Casado sino de quienes le habían encargado la plasmación en el lienzo de un suceso histórico, importante y significativo, sí, pero completamente ayuno de cualquier *ethos* revolucionario:

si bien este momento de la historia es uno de los más importantes y significativos como idea política, no cabe duda que por sus particulares circunstancias es uno de los menos a propósito al ser interpretado por el arte par producir por medio de la forma una sensación relativa a su importancia; importancia que pudiéramos llamar transcendente, y que más que a la imaginación o al sentimiento, habla a la razón apreciadora de sus grandes resultados.

En efecto: una ceremonia en la que en vano se podría desear que hubiera el tumulto y tinte exageradamente democrático que algunos echan de menos en ella, porque nada hubiera sido más contrario a la verdad histórica de un acto que se preparó largamente, que se realizó sujetándose a un ceremonial prescrito y con la asistencia de un gran número de altos funcionarios, prelados y personas notables por su apego a las antiguas tradiciones y otras en quienes las ideas revolucionarias solo comenzaban a germinar en el terreno teórico, no podía de ninguna manera interesar por su expresión material y visible, por su movimiento dramático o apasionado, propio para herir la imaginación de los espectadores, si ya esta no se impresionaba primeramente con la grande idea que en ella presidió. Si el Sr. Casado hubiera elegido voluntariamente este asunto, diríamos que se había creado grandes dificultades con intención deliberada de probar hasta que punto pueden vencerse, aun luchando un asunto tan ingrato (...) pero el Sr. Casado no se encontraba en este caso al emprender su obra, cuyo asunto es de inspiración ajena<sup>116</sup>.

En lo que si coinciden casi todos los críticos, con sorprendente unanimidad -en la mayoría de los casos recurriendo a ese argumento tan querido de los críticos decimonónicos de la verosimilitud, que ya sabemos las implicaciones ideológicas que tiene-, es en acusar a Casado de vestir a los representantes de la nación "de forma extranjera"<sup>117</sup> (¿una velada crítica por parte de los sectores moderados, representados por Casado, al carácter extranjerizante de algunas ideas de la Constitución del 12; o un intento, por parte de estos mismo sectores, de entroncar las Cortes de Cádiz con una tradición dieciochesca y no con los sucesos revolucionarios franceses?) y de falta de carácter nacional:

Pero no han sido esas solas sus faltas. La costumbre que se ha hecho moda de ir a pintar los cuadros a París, va a producir muchos disgustos a nuestros pintores y no pocos perjuicios al arte nacional. En el lienzo de Casado falta españolismo (...) ¿No parece efectivamente que en las *Cortes de Cádiz* hay algo de ceremonia de Luis XV o del primer imperio napoleónico? Yo no creo que los españoles del año XII fueran al templo en el día de la jura desaliñados y torpemente vestidos; pero si creo que no se presentaron como el pintor nos los enseña con aquel lujo de pantorrillas y de bordados que tan comunes son en los cuadros de las épocas a que he aludido. Los españoles de entonces han debido presentarse como la historia del tiempo nos lo dice: muchos de ellos no tendrían ni su equipaje en Cádiz, otros eran tan pobres que estaban viviendo poco menos que de caridad; algunos hacían gala de cierta descompostura tribunicia y republicana, propia del momento; y por fin, si hay forma de demostrar que un acto público tiene carácter histórico propio, y fuera de

<sup>116</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862.

<sup>117</sup> FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, art. cit., p. 394.

lo común de los otros actos coetáneos, como a las *Cortes de Cádiz* sucedía, es adoptando un poco de extravagancia y especialismo de que carece completamente el cuadro de Casado<sup>118</sup>.

¿Que era pues lo que le quedaba para que hubiéramos visto las *Cortes de Cádiz* en las *Cortes de Cádiz*?

Aquí, donde se celebraron. En esta tierra clásica del color verdad; aquí donde en la época de aquel notable suceso, la revuelta imaginación de Goya nos dejó en sus episodios, en sus escenas campestres y populares, inquisitoriales y religiosas, personajes, tipos, trajes, la vida entera, la atmósfera de entonces, vida y atmósfera recogida aún por Alenza, y por él reflejada en sus cuadros, reflejos que aún alcanzaron al malogrado Hispaleto; aquí estaba la base del cuadro del Sr. Casado.

Las Cortes de Cádiz pintadas en Francia; la idea sólo la rechazamos: el hecho lo condenamos (...).

¿Qué extraño, pues, que los legisladores de Cádiz aparezcan, a nuestros ojos al menos, como miembros de la Convención francesa? Es lógico, es natural (...). Búscanse allí rostros españoles, fisonomías francas, altivas, resueltas y animadas, pero con dignidad y nobleza, por lo extraordinario de aquel momento y por las circunstancias que les rodeaban; búscanse rasgos, tipos, color de época que aún adivinamos, porque todo eso es de ayer (...) es como dijimos antes, grave, muy grave falta<sup>119</sup>.

Preciosas críticas ésta últimas que muestran: primero, la existencia de una imagen pictórica de la rebelión contra los franceses, la de Goya y Alenza, que suponía una imagen ideológica -una guerra popular, de chisperos y manolas-; segundo, los problemas que para la existencia de una escuela nacional de pintura planteaba la existencia de un mercado internacional de arte, donde los pintores de diferentes países viajaban e intercambiaban puntos de vista e influencias continuamente; y tercero, la creencia por parte de los críticos en la existencia de un tipo físico de español perfectamente identificable, que Casado, copiando modelos franceses, no ha sido obviamente capaz de plasmar.

Resulta curioso, sin embargo, comprobar cómo finalmente *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* fue aceptado, a pesar de la fría acogida inicial, como la representación real y simbólica del hecho histórico por todos los sectores políticos. Años más tarde será el liberal Castelar quien se deshaga en elogios hacia la obra de Casado:

¿Necesito yo encarecer aquí los méritos del Sr. Casado? (...) aquí tenemos ese cuadro -señalando al de las Cortes de Cádiz- y yo sostengo que ese cuadro con todos esos personajes y todas esas agrupaciones, en que se ve al Parlamento de un lado y a la libertad de otro, renaciendo después de tres siglos de eclipse en las Cortes de Cádiz, es uno de los grandes cuadros históricos, mayores, así por su ejecución como por su asunto, no sólo de España, sino de todas las naciones del mundo<sup>120</sup>.

Aunque no referido estrictamente a las Cortes de Cádiz, pero sí formando parte del mismo entramado histórico-político-ideológico, habría que incluir aquí *La Junta de Cádiz en*

<sup>118</sup> CASTRO Y SERRANO, J., "Las Bellas Artes españolas en 1862", *Diario de Barcelona*, 25 de diciembre de 1862.

<sup>119</sup> "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 135.

<sup>120</sup> Discurso en el Congreso de 5 de diciembre de 1881 (CASTELAR, E., *Discursos parlamentarios y políticos de la Restauración*, tomo II, Madrid, s.a., p. 807).

*febrero de 1810*, expuesto por Ramón Rodríguez en la Nacional de 1871<sup>121</sup>, que, aunque no premiado -previamente a su exposición en esta Nacional había recibido primera medalla en la Exposición de París de 1867-, fue adquirido por el Ayuntamiento de Cádiz y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>122</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>123</sup>.

La necesidad de articular una tradición democrática nacional, basada en las libertades individuales y la igualdad ante la ley, se va a plasmar, principalmente, en una reinterpretación de diferentes episodios medievales que son presentados como símbolos de esa identidad democrática y como esencia genuina de lo español. La imagen de un pueblo libre, orgulloso de sus libertades, y al que el absolutismo de las monarquías extranjeras, Austrias y Borbones, habría apartado de su auténtico destino histórico. Esta necesidad es, por supuesto, mucho más sentida por los sectores liberales que por los moderados.

Todo ello llevará a una auténtica proliferación de reuniones o asambleas medievales, incluidos los Concilios visigóticos, consideradas todas ellas, sin demasiado rigor histórico, como el antecedente directo del parlamentarismo democrático construido por las nuevas clases burguesas.

En esta proliferación de cuadros cuyo tema son las Cortes medievales confluyen factores diversos. Hay uno de tipo práctico: la decoración del recién construido Congreso de los Diputados generó una gran demanda de cuadros de historia en la que debían tener preferencia asuntos relacionados con la actividad de las antiguas cortes. Esto, en la mayoría de los casos, no supuso un encargo expreso por parte del gobierno, pero sí la esperanza de que el cuadro una vez ejecutado fuese adquirido por la cámara, cosa que por ejemplo sí ocurrió con *El compromiso de Caspe* de Dióscoro de la Puebla, expuesto en 1867 y por el que el Congreso pagó 40.000 reales en 1869<sup>124</sup>. Aunque otros, como la *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*, pintado por Gisbert en 1863 y por el que el que recibió 80.000 reales<sup>125</sup>, sí responden a un encargo oficial.

Pero hay otros de tipo ideológico, representativos de una cierta forma de entender la época medieval y, como he dicho más arriba, de interpretar la esencia del ser nacional español. Las Cortes medievales son el vestigio, en la visión del XIX, de un pasado histórico

---

<sup>121</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>122</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1871, p. 580

<sup>123</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 52-53.

<sup>124</sup> MIGUEL EGEA, P., "Algunas obras del pintor Dióscoro de la Puebla en Madrid", *II Jornadas de Arte del C.S.I.C.*, Madrid, 1984, p. 388.

<sup>125</sup> ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, p. 67.

democrático y popular, donde el pueblo controlaba las acciones del rey y de la nobleza. Esto tenía para los liberales un doble significado: por una parte, legitimaba sus propias reivindicaciones políticas inmediatas; por otra, convertía estas mismas reivindicaciones, que dejaban de ser algo extranjerizante y debido a modas foráneas, en el símbolo de una vuelta al pasado más auténtico de la raza, a los verdaderos valores que habían hecho grande un pueblo; eran los absolutistas y no ellos quienes defendían valores ajenos al ser nacional. Esto en un momento de cambio de legitimidad política, cambio especialmente conflictivo en España, tenía una gran importancia.

El primer cuadro en hacer referencia a esta tradición de asambleas democráticas, origen del nuevo parlamentarismo burgués en la percepción decimonónica, es uno sobre el III Concilio de Toledo, *Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)* de Martí y Monsó, mención especial en la Nacional de 1862<sup>126</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>127</sup> y depósito final en el Palacio del Senado<sup>128</sup>, lo que reafirmaría su carácter político. Cuadro que será analizado más detenidamente en su vertiente de símbolo de la unidad nacional, pero cuyo significado en la invención de una tradición democrática tampoco debe ser desdeñado. Las afirmaciones de Gebhardt sobre el episodio histórico son bastante concluyentes al respecto:

Las decisiones de la augusta asamblea no dejan duda alguna del carácter que a los concilios toledanos hemos atribuido (...); ellos, verdaderos amantes de la libertad, de la dignidad del hombre, fijan los primeros en la España goda los límites del poder del rey, los límites de los derechos sociales. En los cánones del cuarto concilio de Toledo (...) se encierra toda una constitución (...), haciendo de nuestra España durante el principio de la Edad Media el país mejor gobernado de Europa<sup>129</sup>.

La primera reunión de Cortes medievales en sentido estricto en figurar en un cuadro de historia es *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid* de Gisbert<sup>130</sup>, que responde, como ya he dicho más arriba, a un encargo para el Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados y que será reproducido en grabado por *El Museo Literario*<sup>131</sup>, *El Museo Universal*<sup>132</sup>, *La Ilustración de España*<sup>133</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>134</sup>. Nos encontramos, una vez más con ese intento de legitimar un pasado democrático nacional, representado por las Cortes, al que aquí se añade algún aspecto más circunstancial como es la identificación María de

<sup>126</sup> Con nueve votos, R.O de 29 de noviembre de 1862.

<sup>127</sup> En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863.

<sup>128</sup> R.O. de 12 de noviembre de 1896.

<sup>129</sup> GEBHARDT, V., *Historia General de España*, tomo II, Madrid, 1867, p. 70.

<sup>130</sup> Actualmente en el Congreso de los Diputados de Madrid.

<sup>131</sup> *El Museo Literario*, 1863-1864, pp. 172-173.

<sup>132</sup> *El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 180.

<sup>133</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 325.

<sup>134</sup> *La Ilustración Católica*, 1886, p. 1.

Molina/Isabel II y, sobre todo, el papel de las Cortes como defensoras de la legitimidad dinástica: las reinas María Cristina y María de Molina defendiendo los derechos de sus hijos con apoyo de las Cortes. No hay que olvidar los problemas de legitimidad dinástica planteados a la muerte de Fernando VII. En este sentido el cuadro de Gisbert puede ser visto, a la vez, como un alegato anticarlista y como una exaltación del pasado democrático del país.

Gisbert juega con una composición marcadamente efectista: el rey Fernando IV, todavía un niño, aparece solo, en medio de la escena, mientras su madre, María de Molina, parece empujarle hacia el centro del círculo, en torno al que se arremolinan los representantes del reino. La frágil figura del rey, en tonos blanquecinos y apenas protegido por la presencia de su madre, contrasta poderosamente con los tonos oscuros del resto de las figuras. La simpatía del espectador se ve empujada del lado del joven rey. Pero este efectismo sirve a otro mensaje más claramente político: fueron las Cortes medievales, de las que en un manifiesto anacronismo histórico las decimonónicas se consideran herederas, las que apoyaron y defendieron la legitimidad dinástica frente a los desmanes de la nobleza; son, por lo tanto, las Cortes las verdaderas representantes de la legitimidad histórica y del auténtico ser nacional.

La polémica histórico-ideológica se originó en torno a la verosimilitud histórica del cuadro. Polémica que, como siempre en estos casos y como ya se vio en su momento, y más tratándose de un cuadro de tema medieval, era, en última instancia, una polémica sobre la esencia democrática o no del ser nacional.

Para los sectores más liberales, de los que Gisbert era uno de los principales abanderados, el cuadro reflejaba perfectamente el carácter democrático y popular de las Cortes medievales, en las que el pueblo llevaba la voz cantante. La descripción que del cuadro hace Javier de Ramírez no puede ser más explícita a este respecto:

La figura de un diputado del estado llano colocada a la derecha, en primer término avanza con la espada pendiente de la mano izquierda, en alto la derecha, pálido el rostro y erguida la cabeza gritando: ¡No! -responde a la pregunta de María de Molina sobre si van a permitir que a su hijo se le quite el trono-. En tercer término otro plebeyo alzando ambos brazos grita súbito: ¡Viva el rey D. Fernando! y el entusiasmo, como una chispa eléctrica dilata los corazones de la plebe<sup>135</sup>.

Es el pueblo, el tercer estado, quien salva la legitimidad dinástica, mostrando a la vez el origen histórico de las nuevas instituciones democráticas burguesas y el carácter popular de la tradición democrática.

---

<sup>135</sup> Citado por Cañete (CAÑETE, M., "Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 23, 1863, p. 14).

Para los moderados, sin embargo, Gisbert ha faltado a la verdad histórica, dándole a las Cortes de Valladolid un sesgo popular y democrático que no se corresponde con su auténtico carácter de Cortes estamentales, minusvalorando la importancia de la iglesia como apoyo de la reina:

Gisbert, no obstante, casi ha descartado de su composición el brazo eclesiástico en quien la reina Doña María halló tanto y tan leal apoyo, para dar toda la importancia al elemento popular [el representante popular aparece en primer término a la derecha] (...) ¡Qué inmenso partido no habría podido sacar Gisbert (...), presentando a buena luz los obispos que acompañaron a la reina a Valladolid, haciendo descollar entre todos al "tercer rey de España", esto es al primado arzobispo de Toledo! ¡Y (...) la guerrera esplendidez de los maestros de las órdenes, envueltos en sus amplios y elegantísimos mantos! ¿No habría sido así mucho más fácil reconocer en el cuadro de Doña María de Molina a la España religiosa y guerrera de fines de siglo XIII?<sup>136</sup>

Objeción que no deja de resultar sorprendente, cuando lo que llama precisamente la atención, lo mismo que en otros muchos cuadros de la época, es la omnipresencia de la iglesia, incluyendo el propio marco físico -la escena se representa en el interior de una iglesia-, aunque sí es cierto que, excepcionalmente en un cuadro de historia español, los representantes eclesiásticos aparecen en un segundo plano.

La crítica de Cañete mereció una amplia respuesta por parte de Vallejo en la misma *La América. Crónica Hispano-Americana*<sup>137</sup>, una revista por lo demás mucho más cercana a los postulados de Gisbert que a los de los sectores moderados, por lo que sorprende la inclusión del artículo de Cañete. Comienza Vallejo por desestimar los elogios que Cañete había hecho al cuadro desde el punto de vista formal, ya que esto le parece secundario:

En estos artículos elogia grandemente y con justicia el Sr. Cañete la ejecución artística de algunas figuras pero se lamenta de la falta de filosofía y verdad histórica del cuadro (...) Para nosotros, como para todo el mundo, por muy bien compuestas, dibujadas y coloridas que estén las figuras de un cuadro, si le faltan la conveniencia, filosofía y verdad histórica que necesariamente se exige, si por el sitio a que está destinado se desea la representación clara de un determinado suceso, una página pintada, y carece el lienzo de estas condiciones, por muy bien pintado que esté no sirve para el objeto, y por lo tanto debe destinársele a otro lugar<sup>138</sup>.

Lo que define el valor de un cuadro de historia es su "filosofía y verdad histórica", no su ejecución. No importa, siquiera, si los hechos representados ocurrieron tal como aparecen en el cuadro, sino si representan el espíritu profundo de lo que se quiere representar; no la verdad histórica, sino la verdad ideológica. Y la verdad ideológica, aquélla por la que la que el Congreso encargó el cuadro a Gisbert, era que las Cortes de Valladolid habían sido dominadas por el estamento llano y, en ese sentido, y por eso había sido elegido el tema, eran un

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>137</sup> VALLEJO, J., "Crítica de D. Manuel Cañete sobre el último cuadro de D. Antonio Gisbert", *La América. Crónica Hispano-americana*, 4, 1864, pp. 10-12

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 10.

antecedente directo de las Cortes decimonónicas. En defensa de sus postulados, y del cuadro de Gisbert, trae Vallejo a colación un discurso de Antonio Benavides en la sesión extraordinaria de las Cortes de 18 de diciembre de 1863, interesante también en la medida en que muestra cómo la pintura de historia formaba parte de la vida política cotidiana, en el que éste comienza por poner en cuestión, de forma taxativa, la verdad histórica de lo representado en el cuadro:

Y no viene a cuento el citar ese fantasma de las constituciones antiguas de Castilla, que no sabemos lo que eran, que no las conocemos; y tan cierto es esto, que ahí está ese cuadro -señalando el de Gisbert, colocado últimamente en el salón-; ese cuadro representa una cosa que no ha existido. Ese niño que se presenta ahí, es el hijo de Doña María de Molira; no consta en ninguna crónica, en ningún libro antiguo, en ningún documento coetáneo, en ninguna parte, que fuese jurado en las Cortes de Valladolid<sup>139</sup>.

para pasar, inmediatamente y a pesar de lo que acaba de decir, a afirmar, a la "veracidad" del cuadro:

Mas todavía tengo que decir con respecto a ese cuadro y con respecto a las Cortes de 16 de agosto de 1295 que son ésas. A esas Cortes no asistieron los grandes; fue únicamente el elemento popular el que las hizo. Otro dato para que se crea, y se aduzca, y se diga que en nuestra constitución antigua era preciso el elemento noble. Pues no lo era: lo que era preciso fue el elemento popular; no podía haber Cortes sin Comunes; podía haberlas sin grandeza, y hubo muchísimas de esta clase. Y cuidado, que estas cortes de Valladolid que he citado son de las más importantes de nuestra historia, porque aunque realmente no consta que en ellas se jurase al rey D. Fernando IV, se hizo una comunidad o hermandad tan sumamente democrática, que si se citase aquí uno de los capítulos de ella se asustarían los Señores Diputados<sup>140</sup>.

Es obvio que para los liberales la verdad del cuadro de Gisbert estaba en poner de manifiesto esa tradición democrática y popular de las Cortes castellanas, casi al margen de la verdad histórica.

En la Nacional de 1866 aparece por primera vez el que va a ser el tema estrella de esta tradición democrática medieval, el llamado Compromiso de Caspe. Un asunto polisémico, muestra de una tradición democrática y parlamentaria, pero a la vez, o incluso sobre todo, representación de uno de esos episodios capaces de cambiar la vida de los pueblos, el de la instauración de la estirpe de los Trastamara en Aragón, que tan decisivamente, y me estoy refiriendo a la visión decimonónica, contribuiría a cimentar la tan añorada unidad nacional.

El cuadro expuesto en esta Nacional de 1866 fue *El compromiso de Caspe* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, quien, además de consideración de medalla de primera clase<sup>141</sup> y compra dos años después por el Congreso de los Diputados<sup>142</sup> con la idea de

<sup>139</sup> Citado por Vallejo (*Ibidem*, p. 11).

<sup>140</sup> Citado por Vallejo (*Ibidem*, p. 11).

<sup>141</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>142</sup> MIGUEL EGEA, P., "Algunas obras del pintor Dióscoro de la Puebla en Madrid", art. cit., p. 388.

colocarlo en el testero del Salón de Sesiones<sup>143</sup>, consiguió el sueño de todo pintor de historia de convertir su cuadro en la imagen "real" del hecho histórico. El cuadro de Dióscoro de la Puebla, inspirado directamente en las *Actas del Compromiso de Caspe* guardadas en el Archivo de la Corona de Aragón<sup>144</sup>, resulta especialmente interesante desde un punto de vista ideológico, pero centrado más en la idea de la unidad nacional y el carácter cristiano de la nación española, capítulos en los que se analizará más detenidamente, que en el de la tradición democrática. Aunque tampoco se debe desdeñar este último aspecto, pues, como recuerda uno de los críticos de la época,

El pensamiento fundamental del lienzo, sin ser de gran importancia nos es simpático, por la enseñanza indirecta que trae consigo. *El Compromiso de Caspe* es un tributo de respeto pagado a los fueros de la justicia, a los derechos de los pueblos y a la dignidad de los ciudadanos. El recuerdo de aquella asamblea, que se reúne para elegir pacíficamente la persona que haya de empuniar las riendas del Estado, es conveniente y no debe apartarse de la memoria de un pueblo culto. Ese acontecimiento equivale a la huella del progreso social y político, imprimiéndose en el rostro de una época de errores y de violencias, quedando allí esculpida para aleccionar a los inexpertos y rehacer las fuerzas de los abatidos<sup>145</sup>.

El hecho histórico es visto principalmente como un antecedente democrático de la historia nacional.

Iconográficamente crea un modelo, repetido con posterioridad por todos los demás cuadros sobre el tema -en el centro del lienzo, con los brazos abiertos y en actitud declamatoria, destaca la figura de San Vicente Ferrer, que tiene a sus espaldas, prueba muda de veracidad histórica, la colegiata de Caspe; a su alrededor compromisarios y pueblo aclaman la decisión-, pero con cuya plasmación concreta no todos los críticos se mostraron conformes:

Otro género de confusión produce en el ánimo del espectador el momento de la acción elegido por el pintor. Su intención evidente ha sido presentar el instante en que todo el concurso, arrebatado por el orador, aclama al nuevo rey, concluido ya el sermón. Pero entonces, ¿por qué San Vicente, en vez de aclamarlo también, señala el cielo como si estuviera predicando? De ello resulta que, comparada su acción con la de los demás, no parece sino que todos predicán<sup>146</sup>.

La Restauración introduce algunas variaciones interesantes en esta invención de una tradición democrática, tanto por lo que se refiere a los temas desaparecidos, como a los que perviven de la época anterior, como a los de nueva aparición.

En el campo de los hechos desaparecidos de la pintura de historia resulta especialmente relevante del caso de las Cortes de Cádiz, que no vuelven a ser representadas en un cuadro con

<sup>143</sup> REYERO, C., *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989, p. 21.

<sup>144</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>145</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", art. cit., p. 154.

<sup>146</sup> BALART, F., "Exposición de Bellas Artes", *Gil Blas*, 3 de febrero de 1867.



posterioridad al de Ramón Rodríguez de 1871, *La Junta de Cádiz en febrero de 1810*, en un marco ideológico bastante diferente. Los principios emanados de la Constitución de Cádiz resultaban bastante lejanos a las clases dominantes de la Restauración, de ahí este ostracismo.

Muy distinto es el caso del Compromiso de Caspe que figurará repetidamente en la pintura de historia posterior a 1875. Uno de los pocos temas de contenido claramente ideológico que es más frecuente durante la Restauración que en los dos periodos anteriores, de hecho el 75% de cuadros sobre este tema son posteriores a 1887. La mayor receptividad hacia los temas aragoneses de este periodo, su lectura en clave de hito unificador, y el protagonismo de San Vicente Ferrer, figura central de la mayoría de los cuadros sobre este tema, con el valor añadido de cristianización de la historia nacional, explican esta preferencia.

Todo estos aspectos se ven muy claros en *Mar'ín el Humano y la condesa de Urgell*, llevado por Manuel Crespo y Villanueva a la Nacional de 1887<sup>147</sup>, que se centra en los sucesos previos al Compromiso: el intento de la condesa de Urgell de arrancar al moribundo rey la herencia de la corona de Aragón para su hijo. El cuadro, basado en los *Anales de la Corona de Aragón* de Zurita<sup>148</sup> y muy dependiente en la ejecución del *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, juega con el efectismo de la agresión a un agonizante para empujar la simpatía del espectador hacia una decisión que llevaría a los Trastámara al trono aragonés.

Emilio Fortún y Sofi expone en la Nacional de 1890 *El Compromiso de Caspe en el cuarto interregno de la corona de Aragón*<sup>149</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>150</sup>, con, como era de esperar, San Vicente Ferrer y la puerta de la Colegiata de Caspe, como principales referentes icónicos.

También en esta misma Nacional de 1890, Andrés Parladé y de Heredia expone *Última sesión secreta del compromiso de Caspe*<sup>151</sup>, que, a pesar de no ser ni premiado ni adquirido por el Estado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>152</sup>. Este cuadro, con el que se cierra el ciclo sobre el Compromiso, aunque mantiene la preeminencia de San Vicente Ferrer, rompe con la iconografía tradicional -la escena ocurre en un interior- y dará pie a que los críticos sigan insistiendo sobre la importancia histórica del hecho en él representado:

---

<sup>147</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. Actualmente en el Ayuntamiento de Caspe.

<sup>150</sup> *La Ilustración Católica*, 1890, p. 181.

<sup>151</sup> *Ibidem*. Actualmente en la Capitanía General de Sevilla.

<sup>152</sup> *La Ilustración Artística*, 1891, p. 819.

Juzgo merecedora de ser grabada en eternos mármoles y bronces la fecha del 24 de junio de 1412, día en que tres reinos españoles dieron hermoso ejemplo de como dirimir sus contiendas<sup>153</sup>.

Por lo que se refiere a los de nueva aparición habría que citar *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo*, llevado por Mariano Vayreda y Vila a la Nacional de 1884<sup>154</sup>, en la línea de una pintura de historia anecdótica, que, aunque, como ocurre en este caso, tenga alguna implicación ideológica, se refiere a sucesos demasiado lejanos como para resultar conflictivos. El mismo hecho de que el pintor recurra a una fuente histórica tan poco polémica como el Padre Mariana es un indicio del carácter neutral de su obra. Fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>155</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>156</sup>.

### 10.3. LA LUCHA POR LAS LIBERTADES.

La existencia de una tradición democrática nacionalizaba las instituciones políticas nacidas de las revoluciones burguesas, que se convertían así, no en una tabla rasa del pasado, sino en una restauración de los valores originarios de la nación. Pero su mera existencia no era en sí misma garantía del ser democrático y liberal de la nación española. Sólo la conciencia histórica de una tradición de lucha por las libertades públicas y de oposición a la tiranía podía justificar la imagen de una nación libre y democrática. Aún más, sólo la sangre vertida en defensa de esa tradición era capaz de fundar su legitimidad.

	Total	Adquiridos Estado	Premios	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Arbitrariedad real	40	39	34	43	40	20	32
*Príncipe Don Carlos	10	10	9	14	0	20	5
*Pedro I	9	0	0	0	0	0	0
*Antonio Pérez	6	13	9	0	20	0	10
Tradición democrática	22	23	22	14	40	20	37
**Compromiso de Caspe	6	3	3	0	0	0	5
Lucha por la libertad	36	29	34	14	30	60	16

<sup>153</sup> G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 1 de junio de 1890.

<sup>154</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>155</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60.

<sup>156</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, p.393.

***Comuneros	13	10	16	14	20	20	10
***Lanuza	7	3	3	0	0	0	0

**Cuadro nº 2.** Importancia de los diferentes hechos históricos, referidos a una tradición antiabsolutista y democrática, en la pintura de historia decimonónica. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de temática antiabsolutista en cada apartado y periodo cronológico. Se consideran únicamente aquellos temas que suponen más de un 5% del total.

\*Los cuadros que figuran en este apartado están incluidos también en el de arbitrariedad real.

\*\*Los cuadros que figuran en este apartado están incluidos también en el de tradición democrática.

\*\*\*Los cuadros que figuran en este apartado están incluidos también en el de lucha por la libertad.

Como en otros muchas imágenes arquetípicas de lo español, son los dos primeros Austrias, Carlos V y Felipe II, los que van a proporcionar la mayor parte de las imágenes sobre la existencia de una tradición de lucha por la libertad. En ambos casos con la idea subyacente de una tradición democrática de origen medieval, allí donde se había forjado el alma de los pueblos, que estos dos monarcas habrían intentado extirpar inútilmente y que el nuevo Estado recuperaba volviendo a las fuentes. Esto, como hemos visto, resultaba enormemente conflictivo dado el lugar ocupado por los dos primeros Austrias en la proyección de una identidad nacional. De hecho, no hay un solo cuadro en el que ambos monarcas aparezcan asociados a la historia de los Comuneros o de Lanuza, dos sucesos que parecen haber ocurrido al margen de los reyes, aunque sean los principales implicados.

Es precisamente Lanuza quien va a proporcionar la primera imagen de esta tradición de lucha por la libertad frente al absolutismo monárquico, de primer mártir de la libertad. En la Nacional de 1858 recibe mención de medalla de primera clase<sup>157</sup> el cuadro de Carlos Larraz *Prisión de Lanuza*, comprado posteriormente por el Estado<sup>158</sup>. Representa el momento en que Lanuza, vestido de negro, va a ser prendido por los enviados reales; la figura del Justicia Mayor está tratada con una gran dignidad, ocupando el centro de la composición.

En esta historia del apresamiento y muerte de Lanuza por Felipe II no importa tanto la auténtica naturaleza de las funciones del Justicia Mayor de Aragón, como los atributos de los que le reviste el siglo XIX como defensor de las libertades populares, víctima de la tiranía y símbolo de una tradición democrática autóctona. Con Lanuza había subido al patíbulo de Zaragoza el genuino ser nacional, libre y democrático; con él habían sido decapitadas algunas de

<sup>157</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>158</sup> En 14.000 reales. R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

las instituciones con las que la nación española se había adelantado a su tiempo. Como recordaba Castelar en 1884:

Por una querrela entre dos asesinos, la cabeza de Lanuza, el joven representante del antiguo cargo de Justicia, había caído en la Plaza del Mercado de Zaragoza y con ella la cúspide altísima del primer Parlamento y de la mayor libertad que hasta entonces conociera el mundo moderno<sup>159</sup>.

El asunto en todo caso resultaba suficientemente problemático desde el punto de vista ideológico como para que en toda la Restauración no aparezca ni un solo cuadro sobre Lanuza, mientras que, por el contrario, la mayoría de ellos son del periodo 1867-1875, mucho más proclive a una tradición antiabsolutista y democrática que los otros periodos históricos aquí analizados. La Restauración preferirá el más anecdótico enfrentamiento de Felipe II con su secretario, de mayor neutralidad ideológica.

El tema de Lanuza reaparece nuevamente en la Nacional de 1862, en esta ocasión de la mano de Marcelino de Unceta y López, quien presenta un cuadro de gran importancia simbólica, *Don Juan de Lanuza auxiliado en la capilla por los frailes agustinos y los padres de la Compañía de Jesús*<sup>160</sup>, llevado posteriormente a la Exposición Aragonesa de 1868. La elección de ese momento de recogimiento, de esa muestra de piedad religiosa por parte del condenado, sirve para legitimar la rebelión frente a la injusticia real; para una identidad nacional predominantemente cristiana, mostrar a Lanuza, rodeado de monjes agustinos y jesuitas, piadosamente recogido frente a un altar, era una forma de mostrar la españolidad del reo y la legitimidad de una tradición democrática en la nación española. La misma figura de Lanuza, igual que en el cuadro de Larraz, parece sacada de una pintura española del XVI-XVII; se podría ir incluso más lejos y afirmar que recuerda a la del propio Felipe II.

La aparición de los Comuneros en la pintura de historia es más tardía. Aunque la interpretación liberal de la guerra de las Comunidades<sup>161</sup>, que llegó a ver en las reivindicaciones de la Santa Junta una prefiguración del programa de las Cortes de Cádiz, remonta sus orígenes

<sup>159</sup> CASTELAR, E., "Discurso dicho por Don Emilio Castelar en los juegos florales de Vigo, consagrados a conmemorar nuestra guerra de la Independencia", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 227.

<sup>160</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862 Actualmente en el Ayuntamiento de Zaragoza.

<sup>161</sup> Sea en clara ruptura con la historiografía anterior, como opina Joseph Pérez (PÉREZ, J., *La Révolution des Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Bordeaux, 1970); o continuando una interpretación iniciada ya en el mismo siglo XVI por Pedro Mártir y proseguida por Sandoval, siglo XVII, y José Amor Rosa, siglo XVIII, como opina Gutiérrez Nieto (GUTIÉRREZ NIETO, J.L., *Las Comunidades como movimiento antiseñorial*, Barcelona, 1973). La aceptación de una u otra hipótesis no afecta demasiado a lo que aquí se está planteando, aunque la tesis del primero parece más verosímil. Para una comparación entre ambas interpretaciones, véase CANAVAGGIO, J., "William Robertson y las Comunidades de Castilla: un precursor de la interpretación liberal", en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, I. (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 359-369; especialmente pp. 360-361.

a la guerra de la Independencia, cuando Quintana, Martínez de la Rosa y Martínez Marina<sup>162</sup>, para rebatir a quienes acusaban a los liberales de 1812 de aclimatar en España las ideas de la Revolución, presentan el levantamiento de 1520 como un antecedente directo de su propia empresa, hay que esperar hasta la Nacional de 1860 para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el tema, bien es cierto que en esta ocasión por partida triple. Tres cuadros sobre los héroes de Villalar, entre ellos el célebre de Gisbert, convierten esta Nacional en la Nacional de los Comuneros, a partir de ese momento la imagen más repetida de esta tradición de lucha por la libertad (véase cuadro nº 2).

Como ya se ha comentado, y como ocurre con otros muchos asuntos de la pintura de historia, los Comuneros habían atraído la atención de literatos e historiadores en fechas muy anteriores<sup>163</sup>. Por citar sólo las obras más significativas: *La viuda de Padilla*, estrenada por Martínez de la Rosa en lugar y fecha tan significativos como el Cádiz de 1812<sup>164</sup>; *Juan de Padilla*, estrenada por Asquerino en 1846; *A Padilla*, oda de Quintana; *La Liga de Avila. Novela del tiempo de las Comunidades de Castilla* de Herrera, publicada en Madrid en 1846; *Los Comuneros de Castilla. Novela histórica* de García Escobar, publicada en Madrid en 1859; *La estrella de Villalar. Continuación de Los Comuneros de Castilla. Novela histórica*, también de García Escobar, publicada en Madrid en 1861; *La estrella de Villalar. Novela histórica* de Llofrú y Segre, publicada en Madrid en 1861; *Juan de Padilla. Novela histórica* de Vicente Barrantes, publicada en Madrid, en dos volúmenes, entre los años 1865 y 1866; *La viuda de Padilla. Novela histórica*, del mismo Barrantes, publicada en Madrid en 1857;... Todas ellas marcadas por una común exaltación de la libertad y por una clara preferencia por el personaje de Padilla, tendencias ambas que serán mantenidas por la pintura de historia.

<sup>162</sup> Buen ejemplo, tanto del clima ideológico en que se mueven estos autores como de la lectura que hacen de la revuelta comunera, es la afirmación de Martínez de la Rosa, en su *Bosquejo histórico de la guerra de las Comunidades*, publicado en 1814, de que "la nación española tiene la gloria de haber sido la primera que mostró en Europa tener cabal idea de monarquía templada, en que se contrapesen todas las clases y autoridades del Estado" (MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., "Bosquejo histórico de la guerra de las Comunidades" en *Obras Completas*, tomo I, Madrid, 1962, p. 34).

<sup>163</sup> Esto por no hablar de la prensa, que hizo de los Comuneros tema habitual: SAINZ MILANÉS, J., "Juan de Padilla", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 223; "Bosquejo histórico de la guerra de las comunidades", *Album Pintoresco Universal*, 3, 1843, pp. 38, 44 y 51; "Padilla y los Comuneros", *La Crónica*, 1845, p. 209; PIRALA, A., "Villalar, 23 de abril de 1521", *La Semana*, Madrid, tomo I, 1849-1850, p. 388; FERRER DEL RÍO, A., "Comunidades de Castilla", *El Museo de las Familias*, IX, 1851, p. 164; "Resumen histórico de las Hermandades de Castilla, desde su origen hasta la época en que se extinguieron" *El Museo Universal*, 1859, III, pp. 11-12 y 65-66; FERRER DEL RÍO, A., "Villalar", *La América. Crónica Hispano-Americana*, Madrid, 18, 1860, p. 10; FERRER DEL RÍO, A., "El último comunero", *El Museo de las Familias*, 1860, pp. 79, 111, 125, 148 y 171; PAZ, A., "Consideraciones sobre la revolución de las comunidades", *El Museo Universal*, 1864, p. 50; TORRE MUÑOZ, D., "El obispo comunero don Antonio de Acuña (apuntes sobre su familia)", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 170; CASTRO, A. de, "El obispo Acuña y Martín Lutero", *La Ilustración Católica*, 1894, pp. 162-163 y 166...

<sup>164</sup> No menos significativo es que el autor sea Martínez de la Rosa.

Para los liberales Villalar era mucho más que una simple derrota militar, significaba el desvío de la nación española de su destino y de su ser nacional. La España democrática y popular, la que encarnaba la esencia de lo español, había sido derrotada por una monarquía foránea con valores extraños y ajenos al sentir de la nación. La derrota y ajusticiamiento de los jefes comuneros era la derrota y ajusticiamiento de un pueblo. Desde esta visión, no es extraño que los hechos de Villalar se transformen para los liberales en un punto de referencia obligado, no sólo desde un punto de vista mítico, sino también como el punto de partida al que había que volver para que la nación retomase su ser. Se trataba, en definitiva, de crear una identidad nacional definida por el carácter democrático y participativo, frente a la España obscurantista y antidemocrática.

Manuel Domínguez obtiene una mención de medalla de segunda clase<sup>165</sup> en la Nacional de 1860 con *Doña María Pacheco logrando salir disfrazada de Toledo, merced a la generosidad de Gutierre López de Padilla*, obra de tipo anecdótico, sin especiales connotaciones políticas o ideológicas, aunque sí con ese aire teatral y melodramático con que la historia aparece en este tipo de cuadros.

La mujer de Padilla será también el tema elegido por Gabriel Maureta en su *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla*<sup>166</sup>, inspirado en la historia de Lafuente, que pasó completamente desapercibido.

Pero, sobre todo, esta Nacional es la Gisbert. *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* consagra al pintor valenciano como el pintor progresista por excelencia, convirtiéndose en uno de los más representativos sobre el tema y en la imagen de la guerra de las Comunidades, además de uno de los cuadros más emblemáticos de toda la pintura de historia española. El éxito del cuadro de Gisbert se explica en parte por su calidad como pintor, integrado en ese romanticismo tardío, el de Bécquer y Rosalía de Castro, tan fructífero en la cultura española, con una brillante generación de pintores de historia, la de Rosales, Palmaroli y Fortuny, de la que Gisbert es miembro destacado, pero también por la elección del tema y la forma de representarlo.

Entre todos los hechos ocurridos a lo largo de la guerra de las Comunidades elige el del momento en el que los jefes comuneros están siendo ajusticiados en la plaza de Villalar. Una escena cargada de dramatismo, muy del gusto decimonónico, que resaltaba además el carácter sacrificial, de mártires de la nación, que la ideología liberal atribuía al ajusticiamiento de los

---

<sup>165</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>166</sup> *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

Comuneros. Aspecto éste último, el de mártires de la nación, que está presente, de una u otra forma, en todas las referencias al cuadro en la prensa de la época:

Padilla, Bravo y Maldonado, jefes ilustres de las célebres comunidades de Castilla, caudillos esforzados de aquellas tropas bisoñas cuyo entusiasmo y valor no pudo resistir el empuje de las aguerridos y disciplinados escuadrones imperiales, aquellos mártires de una causa, en su concepto justa y santa, han sido representados noble y dignamente en el cuadro que nos ocupa<sup>167</sup>.

**La buena elección del asunto, su representatividad histórica, será de hecho uno de los aspectos más elogiados por el público y la crítica:**

La trágica muerte de los Comuneros de Castilla, de esos esforzados varones que haciéndose eco de las necesidades e intereses legítimos de los pueblos se sobrepusieron a las exigencias del despótico emperador Carlos V, esa epopeya cortada en flor en los campos de Villalar, era asunto muy a propósito para inspirar a un artista. El señor Gisbert nos la ha presentado en un cuadro, que a no dudarlo es el que más atrae la atención del público<sup>168</sup>.

Después del periodo teocrático y caballeresco, que dio pábulo durante luengos siglos a la inspiración de poetas y artistas, hemos llegado al periodo civil. La justicia y el derecho es la gran idea que anima a las sociedades modernas, y la libertad es la musa de nuestro siglo (...). Ahora bien: a las circunstancias dramáticas que de suyo tiene el asunto elegido por el Sr. Gisbert, reúne además el espíritu de libertad que tan felizmente se enlaza con el de la época presente, después del sombrío paréntesis de la monarquía absolutista que pesó como una losa de un sepulcro sobre nuestra patria, durante el largo periodo que dominó la dinastía austríaca<sup>169</sup>.

El asunto es de suyo grandioso y digno de ser reproducido por el pincel, como lo ha sido por la pluma: el momento elegido para representarle, obedeciendo a los preceptos estéticos, el más culminante de la historia que le ha inspirado, es el del sacrificio, el instante de la prueba, del heroísmo, el de la santificación de la idea<sup>170</sup>.

Pero quizás el éxito no se deba tanto al cuadro en sí - por otra parte dentro del más estricto purismo académico, cosa que no deja de sorprender en el pintor "oficial" del partido progresista, y con dependencias más que evidentes del *Lady Jane Grey* de Delaroche-, como a la capacidad de reflejar el carácter sacrificial, de comunión colectiva, que los cuadros de historia lograron asumir en sus mejores momentos. El lienzo es la representación, la repetición ritual, de un sacrificio que renueva el compromiso de los vivos con los muertos, la comunión con el cuerpo místico de la nación.

El esquema narrativo, muy sencillo, está sacado de la *Historia General de España* de Lafuente, de un párrafo, como muchos de los de este autor, cargado de literatura, grandilocuencia y colorido, y que parece estar pidiendo ser llevado al lienzo:

167 GOIZUETA, J.M., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 10 de octubre de 1860.

168 PALET Y VILLABA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.

169 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 31 de octubre de 1860.

170 BASTÚS, E., "Exposición de Bellas Artes de 1860", art. cit., p. 25.

Como en la carrera fuese gritando el pregonero: Esta es la justicia que manda hacer S.M. y los gobernadores en su nombre a estos caballeros, mandándoles degollar por traidores. *Mientes tu, y aún quien te lo mandó decir*, exclamó ativa y fieramente Juan Bravo: *traidores no, mas celosos del bien público, y defensores de la libertad del reino*. A lo cual contestó con noble entereza Padilla: *Sr. Juan Bravo, ayer fue día de pelear como caballeros, hoy lo es de morir como cristianos*. El capitán segoviano guardó silencio, y así llegaron a la plaza. *Degüellame a mí primero*, le dijo al verdugo, *porque no vea la muerte del mejor caballero que queda en Castilla*; y la cuchilla segó su garganta. Llegose al cadalso Padilla, vió el cadáver de Juan Bravo, y exclamó: *¡Ahí estais vos, buen caballero!* levantó los ojos al cielo, pronunció el *Domine, non secundum peccata nostra facia nobis*, e instantaneamente le fue cortada el habla y la vida, separándole la cabeza del cuello. Los propio se ejecutó con Francisco Maldonado<sup>171</sup>.

La plasmación plástica es la de una especie de Gólgota secularizado, secularizado relativamente dada la presencia de los tres dominicos, en el que Padilla, Bravo y Maldonado, trasunto de las tres cruces del Calvario, son ajusticiados: ofrendan sus vidas por la libertad de la patria:

En el centro del cuadro que nos ocupa, aparece la figura de Padilla. Su rostro, en el que se retratan la dignidad y la nobleza, tiene esa demacración en las facciones, esa lividez dolorosa, verdadera transición entre la vida y la muerte, estado natural del hombre, que por grande que sea su valor, y por justa y honrosa su causa, tiene la certidumbre de que dentro de breves instantes va a dejar de existir, certidumbre que le da por otra parte el contemplar el cadáver de su amigo Juan Bravo, de su compañero de gloria e infortunio, cuyo tronco aparece en primer término a la vista del espectador, y cuya cabeza presenta el verdugo a la multitud. Un fraile lleno de fervor evangélico, le ayuda a bien morir, y sus manos levantadas le indican el camino del cielo. Otro más joven que acaba de ejercer su ministerio con el reo que ya no existe, forma el grupo que en unión del ayudante del verdugo, que corta las ligaduras que ataban a aquel. Las figuras de Maldonado y el fraile que le acompaña, colocadas en primer término a la derecha del espectador, y en actitud de subir al cadalso, completan la composición<sup>172</sup>.

Lo que la época veía representado en el lienzo no era tanto el ajusticiamiento de los tres jefes comuneros, como el de las libertades colectivas de la nación. Así lo confirman las reseñas que se hacen del cuadro:

Ha pintado Gisbert la libertad y la dignidad de la patria expirando en el Cadalso de los Comuneros<sup>173</sup>.

El que se represente un mismo hecho en tres fases sucesivas por las que deben pasar los tres actores del drama -Bravo ha muerto, Padilla se prepara a cumplir su cita con la parca, y Maldonado asciende hacia el patíbulo, pero cada uno repite los gestos que ya hizo el primero- da al conjunto un cierto aire de irrealidad, de repetición cíclica, de intemporalidad, de algo que, en definitiva, no ha terminado, que se renueva eternamente, como un sacrificio ritualizado, no como una derrota<sup>174</sup>. Fueron, de hecho, varios los críticos que alabaron la elección de Gisbert

<sup>171</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, o. cit., tomo IX, p. 221.

<sup>172</sup> PALET Y VILLAVA, J., "Bellas Artes. Exposición de 1860", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.

<sup>173</sup> PI Y MARGALL, E., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 3.

<sup>174</sup> "adquiere el mismo significado que un martirio: es la victoria de una idea; es un triunfo, no una derrota" (REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850 1900)*, o. cit., p. 337).



de representar a cada uno de los tres personajes en un momento distinto del drama. Véase sino, como ejemplo, lo escrito por Juan de Dios Mora en *La Discusión*:

El autor, con atento estudio y madura reflexión, ha sabido dar unidad a la acción, concentrando todo el interés en Juan de Padilla, y eligiendo momentos distintos en cada uno de los personajes.

Juan Bravo, según lo deseaba, es el primero que ha sido degollado, cuyo tronco se ve admirablemente caído. El artista ha debido de ocultar todo lo que tal espectáculo puede tener de repugnante. La degolladura, inclinada hacia delante, dando la espalda al espectador, no ofrece a la vista ni la sangre ni la inercia insignificante del cadáver. En la actitud del tronco aún palpita un resto de vida, y puede adivinarse que aquel cuerpo, que anidaba un alma grande, entregó al cuchillo la garganta sin temor y sin flaqueza.

El verdugo, entre tanto, enseña a la multitud, asida por los cabellos, la cabeza del valeroso capitán segoviano.

Al mismo tiempo Francisco Maldonado sube la escalera de patíbulo. Su tipo, de cuello corto, amplia espalda y relevado pecho, es vigoroso, y se presta maravillosamente a la expresión de arrogante dignidad que el artista ha sabido infundir a la figura en aquel momento solemne.

Juan Padilla, en lo alto del patíbulo, descuello entre todos, constituyendo la unidad y la pirámide apetecidas.

Su cabeza, de un tipo perfectamente español, es bellísima, y revela en aquel duro trance la grandeza del héroe, la resignación del cristiano, la ternura del esposo y del amigo, y la dignidad del infortunio esforzada y noblemente soportada.

El joven religioso dominico que está a su izquierda es una figura encantadora y llena de inefable sentimiento. Diríase que el fraile no se decide a dar crédito a sus ojos, y que le parece como imposible que aquel caballero tan joven, tan simpático, tan apuesto, haya de exhalar tan en breve el último suspiro. Al contemplar la expresión de ternura que brilla en el semblante del religioso, las lágrimas se agolpan a los ojos. Aquí el pintor es poeta. La magia del pincel ha formado la actitud y la fisonomía del joven religioso con los más recónditos sentimientos del alma de Padilla. El comunero, el mártir de la libertad, se apresta a morir con ánimo sereno; pero en su hermoso rostro, empañado por un velo de tristeza, muy propio de la situación, puede adivinarse la amargura del mancebo, que se despide de la vida, abandonando juventud, riqueza, amigos y amor. Toledo, la ciudad querida de Padilla, se le aparece en sus últimos momentos, y en la carta que dirige a su ciudad natal poco antes de morir, resplandecen las más altas virtudes y los más nobles sentimientos cívicos (...). La bella imagen de su joven esposa doña María Pacheco, a quien el comunero idolatra, no se aparta un momento de su mente<sup>175</sup>.

Los jefes comuneros destacan en el conjunto del cuadro, tanto por sus ricas vestiduras, impolutas -como corresponde a las víctimas de una ceremonia ritual-, como por la nobleza de sus rasgos. Son héroes idealizados, arquetipos de la nación, y que aparecen representados como tales. Esto se ve claramente en el caso de Padilla, cuya figura se yergue majestuosa en el centro del cuadro, y al que todo -el contraste de sus vestiduras con el blanco y negro de las de los monjes, su mayor estatura, la serenidad de su gesto...- convierte en el gran protagonista<sup>176</sup> del drama que se desarrolla en la plaza<sup>177</sup>.

Esta idealización extrema tenía, sin embargo, algunos inconvenientes: a la falta de verosimilitud histórica -Padilla, Bravo y Maldonado acababan de librar una encarnizada batalla

<sup>175</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 31 de octubre de 1860.

<sup>176</sup> Padilla ocupa, de hecho, un lugar preponderante en toda la historiografía decimonónica sobre la guerra de las Comunidades.

<sup>177</sup> Véase, unas líneas más arriba, la parte final de la descripción que del cuadro hace Juan de Dios Mora.

en los enlodados campos de Villalar, lo que volvía bastante inverosímil el rico colorido de sus trajes de ceremonia- se añadía la de verosimilitud ideológica, ésta última, como ya se ha visto, mucho más importante. Tal como supo ver la crítica, las vestiduras cortesananas de los comuneros restaban credibilidad a la imagen de héroes populares, de representantes del pueblo, que la historiografía decimonónica atribuía a los ajusticiados de Villalar:

Falseando la historia, ha querido el señor Gisbert presentarnos a los Comuneros ricamente vestidos; con ello ha conseguido demostrarnos su saber en la ejecución de los ropajes y la brillantez de su paleta (...). Debiera, en nuestro concepto, haber presentado a los tres Comuneros en trajes más modestos y algún tanto deteriorados, como lo estarían, a no dudarlo, los de unos hombres que se habían batido el día anterior desesperadamente, y a quienes una horrorosa tormenta puso en precipitada dispersión (...). Con ello hubiera conseguido, como decíamos, dar a su obra más verdad histórica, más colorido local, y hacer más simpáticos aún a los personajes, pues por los ricos trajes que visten los Comuneros en el cuadro, más que tres héroes populares, parecen tres favoritos del rey que suben al cadalso víctimas de alguna intriga palaciega<sup>178</sup>.

Bien es cierto que para otros críticos la aparente falta de verosimilitud histórica del cuadro, en estos y otros aspectos, estaba perfectamente justificada, no afectando en nada a su alta calidad pictórica e ideológica:

Algunos han notado ligeras impropiedades históricas respecto a los trajes. La objeción más digna de ser atendida bajo este aspecto, es la que se refiere al hábito de los religiosos que auxilian a los reos. En efecto, los frailes no eran dominicos sino franciscanos; pero nosotros creemos, que así como el poeta puede alterar un hecho histórico para embellecerlo y acomodarlo a su ideal, así también el pintor está autorizado para adoptar aquellas alteraciones que, sin perjuicio de lo principal, pueden contribuir al mejor éxito de la obra, y acaso el Sr. Gisbert haya preferido el hábito blanco y negro como más favorable a los efectos pintorescos.

También se ha notado que el cielo azul y espléndido del cuadro contradice, en cierto modo, el hecho de haber llovido el día de la batalla de Villalar, circunstancia que influyó funestamente en las tropas de los comuneros, imposibilitados de jugar convenientemente la artillería. Esta objeción nos parece poco fundada, supuesto que en brevísimo espacio de tiempo se puede cambiar el cielo<sup>179</sup>.

Al margen de estas disensiones de matiz, la asunción de una identidad nacional basada en las libertades públicas y la lucha contra la opresión monárquica resultaba realmente conflictiva para una parte de la sociedad española; de hecho, la no concesión de una medalla de honor a este cuadro en la Exposición Nacional de 1860, y a pesar de que tuvo un gran éxito -fue premiado con medalla de primera clase<sup>180</sup>, adquirido por el Congreso de los Diputados<sup>181</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>182</sup>, *La Ilustración de España*<sup>183</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>184</sup>-, originó una agria polémica, que se prolongó durante largo tiempo, y de la que hay

<sup>178</sup> PALET Y VILLABA, J., *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.

<sup>179</sup> MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 31 de octubre de 1860.

<sup>180</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>181</sup> Fue comprado en 1861 por 8.000 reales.

<sup>182</sup> *La Ilustració Catalana*, III, 1882, p.124.

<sup>183</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

<sup>184</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

que resaltar la airada intervención de Salustiano Olózaga en las Cortes a favor de la atribución de la medalla de honor al cuadro -provocó una nueva e inútil sesión deliberatoria del jurado de la Exposición, en la que los miembros más fieles al sector conservador (Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera y Francisco Piquer) consiguieron nuevamente el rechazo a la concesión de la pretendida medalla de honor<sup>185</sup>- y la apertura de una suscripción popular en el periódico *La América*:

para regalar una corona de oro... que remplace la medalla de honor que le ha negado el tribunal de la exposición<sup>186</sup>.

A tono con esta polémica, las críticas no fueron todo lo unánimes que cabría suponer y junto con los desmesurados elogios hubo opiniones mucho más matizadas e insidiosas, aunque prácticamente ningún crítico se atreviese a descalificar el cuadro de forma directa. Esta postura, más recelosa, está perfectamente ejemplarizada en Murguía, quien, tras reconocer la calidad del cuadro:

pocas veces el gusto del vulgo estuvo tan justificado como en esta ocasión<sup>187</sup>.

-y no deja de ser curioso que comience su crítica casi justificándose por tener que avalar la opinión del vulgo-, concluye con una afirmación que, en el contexto de la cultura romántica con su exaltación del genio en el arte, supone un rechazo en toda regla. Comparando el cuadro de Gisbert con *Independencia y Libertad* de Sans, expuesto también en esta Nacional, afirma:

para pintar el cuadro del Sr. Sanz se necesita genio; para pintar el del Sr. Gisbert, talento<sup>188</sup>.

La misma polémica contribuyó, probablemente, a su éxito. El cuadro se convirtió en la verdadera imagen del hecho histórico, se expuso posteriormente en Londres, 1862, y París, 1867<sup>189</sup>, se hicieron copias... todo ello a pesar de que desde el punto de vista pictórico sea una obra bastante academicista.

---

<sup>185</sup> Para la concesión de la medalla de honor era necesario el voto favorable de, al menos, los dos tercios de los miembros de jurado. El cuadro de Gisbert tuvo 12 votos a favor -director general de Instrucción pública, marqués de Molins, marqués de Gerona, Olivan, Hartzenbusch, H. es, Amador de los Ríos, Fernández Guerra, Godoy Alcántara, Asas, Cámara y Suárez Cantón- y 7 en contra -Madrazo, Rivera, Piquer, Anibal Álvarez, Carderera, Caroda y marqués de San Gregorio-, es decir que un sólo voto impidió que fuese premiado con la que hubiese sido la primera medalla de honor concedida a una pintura en la historia de las Exposiciones Nacionales.

<sup>186</sup> *La América. Crónica Hispano-Americana*, 8 de noviembre de 1860. Citado por ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, p. 61.

<sup>187</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> Se expuso una copia de menor tamaño, encargada por Olózaga.

En la siguiente Nacional, la de 1864, Francisco Rica y Almarza retoma nuevamente el tema con *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*<sup>190</sup>, basado en la obra de Ferrer del Río *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las Comunidades de Castilla*<sup>191</sup>.

En la Nacional de 1862 hacen su aparición por primera vez dos temas que serán capitales en el afianzamiento de una tradición de lucha contra el poder tiránico: Mariana Pineda y el Cid.

Mariana Pineda es, sin duda, una de las grandes heroínas de la tradición liberal, símbolo del liberalismo más radical y de la tradición más combativa de éste. El tema, a pesar de todo, apenas va a tener seguidores, fruto posiblemente de esa evolución de la burguesía española de una burguesía revolucionaria a una conservadora, para la que la heroína granadina resultaba excesivamente radical. En esta Nacional hace su aparición por partida doble: *Doña Mariana Pineda en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipciaca, en cuyo beaterio estaba presa para ir a la capilla de Isidoro Lozano*<sup>192</sup> y *Doña Mariana Pineda en el momento de ir al patíbulo* de Juan Antonio Vera<sup>193</sup>.

El primero, basado en un folleto sobre los hechos de Peña y Aguayo<sup>194</sup>, que presenta a la heroína como si de una santa cristiana se tratase – las monjas que ocupan toda la parte izquierda del cuadro tienden a aumentar este aire religioso –, obtuvo un cierto éxito, medalla de tercera clase<sup>195</sup> y compra por el Estado<sup>196</sup>, aunque no consiguió convertir el suceso en uno de esos hechos emblemáticos que configuraban la historia de la nación; las críticas, por lo demás, fueron bastante adversas.

El segundo, con Mariana Pineda de pie, en el centro de la composición, también con una iconografía a medio camino entre la de mártir cristiana y virgen barroca, aunque premiado con mención ordinaria<sup>197</sup> y adquirido por el Congreso<sup>198</sup>, pasó más desapercibido. Lo interesante en ambos casos es esta reivindicación de una tradición liberal próxima, con lo que suponía de censura del régimen fernandino en plena época isabelina, aunque fue justamente esta proximidad histórica lo que menos gustó a la crítica:

<sup>190</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>196</sup> En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ayuntamiento de Granada por R.O. de 13 de junio de 1881. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado.

<sup>197</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>198</sup> Actualmente en el Palacio del las Cortes, Madrid.

Los dos grandes lienzos consagrados a la agonía política de la desventurada Mariana Pineda, tienen poco que elogiar, tanto por la elección del asunto, demasiado reciente, como por las condiciones del desempeño<sup>199</sup>.

junto al carácter sacrificial que, nuevamente y lo mismo que en el caso de los Comuneros, toman los héroes liberales.

El caso del Cid es particularmente interesante, en la medida en que la Edad Media parecía el único periodo histórico capaz de definir y determinar las esencias genuinas de los pueblos. Para los liberales la historia medieval española era la historia del enfrentamiento entre un poder popular enfrentado a las pretensiones de la nobleza y aliado por razones tácticas con la corona, enfrentamiento que tendría su final trágico en la derrota y posterior ejecución de los jefes comuneros en la batalla de Vifafalar, una especie de Crucifixión laica omnipresente en la iconografía decimonónica. Esta idea de la esencialidad democrática española saldrá a relucir una y otra vez en las discusiones sobre el papel político de la nobleza posteriores a 1830. También en la iconografía pictórica. Para los conservadores esta esencialidad democrática ocupa, como parece obvio, un lugar mucho más secundario.

Asociar la figura Cid con una iconografía antiabsolutista, visto como alguien capaz de exponerse a las iras del monarca con tal de mantenerse fiel a sus propias convicciones de caballero, significaba poner de este lado una de las figuras más emblemáticas de toda la historia medieval española. El episodio elegido, de cuya importancia nos da una idea el que fuese uno de los que Federico de Madrazo pensó realizar para el Congreso de los Diputados<sup>200</sup>, es aquél en que el Cid demanda juramento al rey, en la iglesia de Santa Gadea, de palabras del romancero, "no haber tomado arte ni parte en la muerte de su hermano". Un buen ejemplo de la interpretación antiabsolutista y la importancia otorgada al suceso en la cultura decimonónica nos lo da Zamora y Caballero en su *Historia General de España*:

Es preciso trasladarse con la imaginación a aquella época, pensar lo que significaba el monarca, la más alta representación del poder sobre la tierra, casi un delegado de Dios, y meditar sobre la importancia del acto que tuvo lugar en Burgos (...) No conocemos un hecho más grande en la historia del mundo: hay escritores que culpan a Rodrigo de osadía; nosotros no creemos que el valor merece este nombre<sup>201</sup>.

*La jura en Santa Gadea* de Serafín Martínez del Rincón, expuesto en la Nacional de 1864<sup>202</sup>, no tuvo ningún éxito, aunque tiene el interés de ser la primera aparición del tema en

<sup>199</sup> VELISLA, "Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862". *Las Novedades*, 9 de noviembre de 1862.

<sup>200</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, 1981, p. 73.

<sup>201</sup> ZAMORA Y CABALLERO, P.E., *Historia General de España y de sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1873, p. 410.

<sup>202</sup> *Catálogo. 1864*, Madrid, 1864.

una Nacional<sup>203</sup>. Es un cuadro en el que, como era de esperar, la figura del Cid, barbado y en el centro del cuadro sobre una escalinata, es el protagonista principal, muy por encima del rey y del obispo que actúa de testigo. Destaca el carácter militar del Cid, un guerrero, frente al aspecto más amanerado del monarca.

Pero la plasmación definitiva de la iconografía sobre la jura de Santa Gadea, la representación del hecho "tal como fue", se da en la siguiente Nacional, la de 1864, año en que Marcos Hiráldez Acosta recibe una medalla de segunda clase<sup>204</sup> por *La jura de Santa Gadea*, basado en la *Historia General de España* de Lafuente<sup>205</sup>. El éxito del cuadro fue espectacular, adquirido ese mismo año por el Senado<sup>206</sup>, gozó de una gran difusión, pues se reprodujo profusamente en libros y grabados sueltos. Llegando a ser, probablemente, una de las imágenes más conocidas de la vida del Cid. Es significativo que la imagen que el siglo XIX nos lega del Cid, guerrero cristiano por excelencia, no sea la del conquistador sino la del caballero fiel a su propio código ético.

La iconografía sigue la del cuadro anterior pero con un mayor número de personajes: las mismas gradas, las mismas figuras fieramente barbadas y el mismo cara a cara entre el Cid y el Rey, aunque ahora cambiados de lugar, el Cid a la izquierda y el rey a la derecha. Marcos Hiráldez hace una reconstrucción marcadamente arqueológica del templo, el crucero de una iglesia mozárabe con algunos anacronismos, especialmente los imaginarios ventanales vagamente góticos, en cuyo interior dispone todos los personajes, pendientes del enfrentamiento entre los dos protagonistas, como si se tratara del escenario de un drama romántico; desde el punto de vista formal, como recuerda Reyero,

un hito tipológico en la pintura española de tema histórico<sup>207</sup>.

Y en conjunto una composición altamente efectista, lo que explica, en parte, el éxito de la obra, pero que, sobre todo, reflejaba una determinada forma de verse los españoles a sí mismos. El gesto altanero del Cid, capaz de enfrentarse al propio rey en defensa de lo que cree justo, es una imagen arquetípica en la que los españoles veían reflejada una de las virtudes de la raza.

En la Nacional de 1864, con una representación de temas antiabsolutistas mucho menor que la anterior, hace su aparición por primera y única vez un tema del que únicamente la manifiesta animadversión de la pintura de historia, furibundamente nacionalista, por el siglo

<sup>203</sup> Fuera de las Nacionales el tema había sido tratado previamente por Francisco de Paula Luján en 1848.

<sup>204</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>205</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>206</sup> En 7.500 pts., actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

<sup>207</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 95.

XVIII, afrancesado y traidor al alma nacional española, puede explicar su escasa presencia en la pintura decimonónica. Se trata del motín de Esquilache, que reunía en sí la mayoría de los tópicos nacionales españoles: rebelión popular, oposición a lo extranjero, rechazo de un siglo afrancesado y traidor al alma nacional de los pueblos, etc. Acorde con este rechazo, el cuadro de José Martí Monsó *El motín de Esquilache* tuvo un éxito discreto -mención especial<sup>208</sup> y compra por el Estado<sup>209</sup>-. Significativamente, ni siquiera representa el motín en sentido estricto, sino los sucesos previos: en el interior de un portal, unos aguaciles, vestidos a la francesa, se disponen a recortar las capas y sombreros tradicionales españoles a dos personajes, mientras uno de ellos, con la mano en el pomo de la espada parece oponerse.

La Nacional de 1871 no aporta ninguna imagen nueva a la iconografía liberal, limitándose a la repetición del ya conocido asunto de Lanuza, sobre el que figuran dos cuadros: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor* y *La sentencia de Lanuza*.

El primero, obra de Ramón Florriaga<sup>210</sup>, representa uno de esos gestos "tan españoles" que tanto fascinaron a la cultura decimonónica. Lanuza aparece en el centro protestando por el calificativo de traidor incluido por Felipe II en la sentencia, un gesto que remite al teatro del siglo XVII: no importa tanto la muerte como el honor. Este rasgo de caballerosidad sirve, lo mismo que el anterior de piedad plasmado por Unceta, para mostrar la españolidad del condenado y la legitimidad histórica de su oposición a la arbitrariedad real.

El segundo, obra de Nicasio Serret y Comín<sup>211</sup>, elige un momento todavía de mayor significado político, aquél en que a Lanuza se le comunica que ha sido condenado por el rey, a lo que replica que únicamente puede ser juzgado por "el rey y el reino juntos en cortes", una explícita afirmación del carácter democrático de las antiguas instituciones políticas españolas.

No es de extrañar que la crítica más conservadora intentará incluso minusvalorar la propia figura de Lanuza:

personaje que ha inspirado últimamente a varios pintores, y a quien ha dado celebridad e importancia, a pesar de lo poco que valió en vida, su trágico fin y la pasión de partido, rara vez justa en abatir o realzar<sup>212</sup>,

<sup>208</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el grupo pintura de género.

<sup>209</sup> En 2.500 reales, R.O. de 20 de marzo de 1866. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

<sup>210</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> CANETE, L., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", art. cit., p. 70.

párrafo que muestra, una vez más, lo complejo que resultaba para la sociedad decimonónica española asumir una crítica frontal a los siglos imperiales.

El cuadro es una composición de tipo teatral en la que el Justicia aparece en el centro del grupo, en actitud declamatoria, como un primer actor de una obra de teatro romántico.

La Restauración no introduce, en un primer momento, grandes novedades en la invención de una tradición liberal. Continúan los viejos temas, generalmente con un carácter más anecdótico, sin que aparezcan otros nuevos, aunque con variaciones en la preferencia entre unos u otros.

Lanuza deja de ser un tema estrella pero todavía aparece en la primera Nacional de la Restauración, la de 1876, en esta ocasión de la mano de Vicente Barneto, quien expone, sin ningún éxito, *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza*, basado en las *Relaciones de Antonio Pérez*<sup>213</sup>.

Los Comuneros no lo hacen hasta la de 1878, año en que Alberto Commelerán expone *Doña María Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Villalar*<sup>214</sup>, mal acogido por la crítica, no por el asunto, cuya importancia histórica no se discute, sino por como fue plasmado en el lienzo:

La escena ocurre en el interior de un convento y en el punto mismo en que notifican a dona María la desgraciada muerte de su esposo; dos religiosas que presencian la escena tienen el buen gusto de taparse la cara, que por lo visto no debe de ser muy bonita. Dos caballeros se hallan también presentes, y uno de ellos, cualquiera de los dos, puesto que los dos son lo mismo, indica a dona María la espada que, perteneciente a su difunto esposo, sostiene en sus manos un pajeillo, ni más ni menos que si sostuviera una bandeja de confites; pero la viuda se entretiene en mirar al techo, sin duda buscando un clavo para colgarla, o buscando, que todo puede ser, alguna belleza que hasta entonces haya estado oculta a sus miradas<sup>215</sup>.

En la de 1881 vuelven a estar presentes, y por partida doble: *Doña María de Pacheco de Padilla después de Villalar* de Vicente Borrás y Mompó<sup>216</sup> y *Padilla en la prisión* de José Mendiguchía<sup>217</sup>. El primero, inspirado también en la Historia de Lafuente<sup>218</sup>, un cuadro de carácter doméstico y sentimental, muy alejado de cualquier interpretación épico-política, que fue premiado con medalla de segunda clase<sup>219</sup>, adquirido por el Estado<sup>220</sup> y

<sup>213</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>214</sup> *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

<sup>215</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 29 de enero de 1878.

<sup>216</sup> *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.



reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>221</sup>, aunque la opinión de la crítica fue menos favorable -para Ibáñez Abellán "su composición deja mucho que desear"<sup>222</sup>-. El de José Mendiguchía pasó completamente desapercibido.

En la de 1887 vuelven a estar nuevamente presentes los Comuneros, y también por partida doble: *Villalar* de Manuel Pícolo y López<sup>223</sup>, y *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla* de Juan Planella y Rodríguez<sup>224</sup>.

El primero, premiado con medalla tercera clase<sup>225</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>226</sup>, insiste una vez más en esa imagen sacrificial y de derrota que parecía ya consubstancial al tema:

representa el momento en que después de la batalla son conducidos prisioneros Bravo, Padilla y Maldonado ante el Duque de Benavente (...) un buen detalle de la composición simboliza la idea: el pendón morado de Castilla, que en manos de un soldado de los que custodian a los Comuneros, cae abatido frente al amarillo estandarte Imperial que mantiene erguido un oficial próximo al de Benavente.

La actitud de este personaje es la del vencedor, pero digna y sin arrogancia: la de Padilla noble y fiero. Tras de éste se ve herido a Juan Bravo<sup>227</sup>.

Fue alabado por la crítica por su capacidad de evocación:

está perfectamente expresado aquel día lluvioso en que perecieron las libertades de Castilla<sup>228</sup>.

Mucho más interesante desde el punto de vista icográfico resulta el segundo ya que, extrañamente, abandona el tono autocompasivo y sacrificial, de víctimas propiciatorias por la libertad, imperante en todas las obras anteriores, para mostrarnos una salida de los Comuneros que tiene mucho de cabalgada triunfal, en la que Padilla, montado en un caballo blanco, y el obispo Acuña, en uno negro, capitanean un numeroso ejército comunero marchando hacia el combate. Es una imagen triunfal que parece reflejar una cierta autoconplacencia en la sociedad de la Restauración, una forma de reconciliación con el pasado mucho menos agónica que en las décadas inmediatamente anteriores. El cuadro, a pesar de estar colocado, según la crítica, en

---

<sup>220</sup> R.O. de 30 de junio de 1881, 4.000 pts., depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>221</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305.

<sup>222</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 40.

<sup>223</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>226</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 57.

<sup>227</sup> BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 31 de mayo de 1887.

<sup>228</sup> *El Globo*, 2 de junio de 1887.

uno de los peores lugares de la Exposición, cosa por lo demás frecuente en el caso de pintores jóvenes, obtuvo medalla de segunda clase<sup>229</sup> y fue adquirido por el Estado<sup>230</sup>, prueba, sin duda, de su adecuación a la sensibilidad del momento.

Con posterioridad a este año de 1887 el tema de los Comuneros no volverá a aparecer en las Exposiciones Nacionales, fenómeno al que no debió de ser ajeno el desarrollo de una corriente historiográfica, iniciada en la Restauración alfonsina, aunque llegaría a su culmen con Ganivet y Marañón, contraria a la interpretación liberal decimonónica y, a diferencia de ésta, con una interpretación negativa de la revuelta comunera<sup>231</sup>.

La imagen de una tradición medieval de oposición al absolutismo monárquico es seguida por la Restauración, bien manteniendo temas ya fijados en el periodo anterior, como el Cid, bien con la aparición de otros nuevos, como Guillén de Vinatea.

Las hazañas del Cid siguieron atrayendo, dado el carácter de héroe romántico *avant la lettre* de su figura, la atención de los pintores de la Restauración, que se centran generalmente en los hechos más pintorescos y teatrales de su vida, muy especialmente el ultraje a las hijas del Cid por parte de los Condes de Carrión en Corpes, y que nada tienen que ver con los aspectos aquí tratados. Sólo unos pocos cuadros de este periodo retoman el Cid más político, aunque sin introducir ninguna novedad icono-ideológica.

Armando Menocal retoma el suceso de Santa Gadea y expone en la Nacional de 1887 *La jura en Santa Gadea*<sup>232</sup>, en el que la mayor novedad es la sustitución del marco arquitectónico mozárabe por otro estrictamente románico, poca cosa para un tema que ya los críticos, a estas alturas del siglo XIX, consideraron sin interés. Representa a los principales personajes -el Cid, de pie y con una ballesta en la mano, el rey, arrodillado y con ambas manos apoyadas en la Biblia, y el obispo, sentado junto al altar- sobre un pequeño estrado, a mayor altura que el resto de los personajes que aparecen contemplando la escena.

El gesto de Guillén de Vinatea, haciendo revocar un contrafuero al rey de Aragón, tenía una inequívoca dimensión política, pero el marcado carácter anecdótico del suceso y la falta de relevancia histórica hicieron que su eco en la pintura de historia fuera escaso. Hay que esperar a

<sup>229</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>230</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de San Jordi de Barcelona, fue devuelto al Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

<sup>231</sup> Curiosamente, las más recientes interpretaciones de la guerra de las Comunidades (MARAVALL, J.A., *Las Comunidades de Castilla: una primera revolución moderna*, Madrid, 1970; PÉREZ, J., *La Revolución des Comunidades de Castilla (1520-1521)*, o. cit.; y GUTIÉRREZ NIETO, J.L., *Las Comunidades como movimiento antiseñorial*, o. cit.), han vuelto a hacer hincapié en su carácter de revolución burguesa.

<sup>232</sup> *Catálogo*, 1887, Madrid, 1887.

la Restauración, mucho más proclive a esta pintura de tipo anecdótico, para verlo aparecer en una Nacional, la de 1878, en la que Emilio Sala Francés obtiene medalla de primera clase<sup>233</sup> con *Guillén de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero*, reproducido en grabado por *La ilustración Española y Americana*<sup>234</sup> y que mereció también las alabanzas de la crítica:

Es un buen asunto para un cuadro de historia, como lo será siempre la reproducción de todo momento en que un representante de la soberanía popular reclame de un monarca el cumplimiento de la ley<sup>235</sup>.

Todavía años más tarde, en 1893, se seguirá elogiando el asunto del cuadro:

representa la viril entereza de un pueblo que protesta contra censurables condescendencias de un rey, que por favorecer a la familia perjudicaba al Estado<sup>236</sup>.

La unanimidad tampoco fue absoluta, y otros críticos acusaron al cuadro precisamente de representar un hecho falto de relevancia histórica:

aunque el asunto, pobre de sí y no muy a propósito para sacar de él un gran partido, por referirse a un suceso que, a hablar con justicia no encierra sino muy leve importancia para nuestro país (...). La escena está tomada en el instante mismo en que Guillén exige con varonil entereza a Alonso IV la revocación de unas donaciones ilegítimas; al acto asiste una no muy numerosa corte; el rey y la reina escuchan las pretensiones del celeberrimo fuerista, el uno atento, y la otra asaz distraída y meditabunda, según conviene a la mejor interpretación de sus respectivos papeles<sup>237</sup>.

Estuvo también en la Exposición Universal de París de 1878, donde pasó bastante desapercibido -entre otras razones, fue el año en que en que Pradilla expuso su *Juana la Loca*, que monopolizó la atención de los críticos del certamen parisino-. De todas formas el cuadro de Sala Francés supone una auténtica novedad en la evolución de la pintura de historia, tanto por su ejecución, a base de pinceladas sueltas, como por su tamaño 0,60x1,00 m., un claro intento de "privatizar" la pintura de historia. Por lo que se refiere a la iconografía, Guillén de Vinatea, el héroe de la escena, aparece en el centro del cuadro, enfrentado al monarca y a la masa anónima de los cortesanos, en una composición de gran teatralidad.

El camino abierto por las imágenes sobre Mariana Pineda de reivindicación de una tradición liberal opuesta al absolutismo monárquico en la época fernandina prosigue con fuerza en la Restauración con una serie de obras que habría que incluir en ese intento iniciado en 1868

<sup>233</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>234</sup> *La ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 124.

<sup>235</sup> PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 126.

<sup>236</sup> FERNÁNDEZ MERINO, A., "Emilio Sala Francés", *La Ilustración Artística*, 1893, p. 572.

<sup>237</sup> IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 17 de febrero de 1878.

de "relectura ideológica"<sup>238</sup> del pasado español, buscando antecedentes y justificaciones históricas a los recientes sucesos revolucionarios. Su pervivencia en la Restauración se explica por esa especial situación de desencanto ideológico de la época, que hace que estos temas sigan manteniendo su atractivo como alimento de una cierta nostalgia por tiempos más heroicos:

Es bueno que el arte venga a poner ante nuestros ojos, adormecidos por la hartura, el cuadro trágico de las luchas gigantes en que morían los hombres generosos en aras de una idea<sup>239</sup>.

En todo caso, su pervivencia plantea nuevamente esa curiosa situación de que sean los sectores más moderados, los artífices de la Restauración, los que reivindicaban con mayor fuerza una legitimidad de tipo revolucionario, mientras son los más progresistas los más proclives a vagas ensoñaciones historicistas perdidas en el tiempo (Comuneros, Lanuza, etc.).

En la Nacional de 1876 se exponen *Muerte del cura de Tamajón* y *El Empeinado sufriendo insultos y vejámenes*, ambos de José Parada y Santín<sup>240</sup>.

En la de 1878 Vicente Borrás y Mompó recibe una medalla de segunda clase con *Prisión de Riego*<sup>241</sup>, adquirido dos años más tarde por el Estado<sup>242</sup>.

Y, por encima de todos los anteriores, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, encargado directamente para el Museo Nacional<sup>243</sup> por el gobierno liberal de Sagasta a Gisbert, siendo ministro de Fomento Montero Ríos<sup>244</sup>, lo que le convierte en uno de los escasos cuadros que responde directamente a un mensaje propagandístico inspirado por el gobierno y de los escasos grandes cuadros de historia que no pasó por una Exposición Nacional de pintura<sup>245</sup>, aunque fue expuesto en la Internacional de París de 1889<sup>246</sup>. Muy elogiado por la crítica, se convirtió en uno de los alegatos antiabsolutistas de mayor aceptación en la época y una de las imágenes más emocionantes de todo el XIX español. Su difusión fue enorme, siendo reproducido en grabado por *La*

<sup>238</sup> REYERO, C., *o. cit.*, p. 19.

<sup>239</sup> Palabras de Juan José García, crítico de arte de la época de la Restauración. Citado por CÓNDOOR ORDUNA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", *Archivo Español de Arte*, 1990, p. 103.

<sup>240</sup> *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

<sup>241</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>242</sup> En 4.000 pts., R.O. 22 de junio de 1880. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>243</sup> Pasó a formar parte de este Museo por R.O. de 28 de julio de 1888. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado.

<sup>244</sup> R.D. de 21 de enero de 1886 por 160.000 reales.

<sup>245</sup> Una vez pintado estuvo expuesto al público en el desaparecido Museo de Ultramar, situado en el Parque del Retiro, desde el 30 de julio de 1888 hasta el 17 de marzo de 1889.

<sup>246</sup> Para una aproximación a los cuadros de Gisbert de temas contemporáneos al autor, véase CÓNDOOR ORDUNA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", art. cit., pp. 102-110.

*Ilustración Española y Americana*<sup>247</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>248</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>249</sup>, *Blanco y Negro*<sup>250</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>251</sup>.

El cuadro, una exaltación de la ideología liberal y la lucha por la libertad, representa un suceso, el del fusilamiento de Torrijos y sus seguidores en las playas de Málaga, que ya había tenido eco en la literatura, tratado, entre otros, por Espronceda con un célebre soneto, cuyo tono recuerda mucho al de la obra de Gisbert, aunque más declamatorio:

Helos ahí junto a la mar bravía  
Cadáveres están ¡ay! los que fueron  
Honra del libre, y con su muerte dieron  
Almas al cielo, a España nombradí.

Ansia de patria y libertad henchía  
Sus nobles pechos que jamás temieron,  
Y las costas de Málaga los vieron  
Cual sol de gloria en desdichado día.

Españoles florad; mas vuesiro llanto  
Lágrimas de dolor y sangre sean.  
Sangre que ahogue a siervos y opresores.

Y los viles tiranos con espanto,  
Siempre adelante amenazando vean  
Alzarse sus espectros vengadores<sup>252</sup>.

Pero será el cuadro el que se convertirá, como en otros muchos casos, en la imagen por antonomasia del hecho histórico.

Lo ocurrido en Málaga en la mañana del 11 de diciembre de 1831, reunía muchos elementos -desde el valor de Torrijos y sus compañeros hasta la felonía y traición de la que habían sido víctimas- para convertirse en un mito liberal. La historia, a grandes rasgos, es la de un militar, José María Torrijos, y sus más allegados e ir condicionales seguidores, que, tras haber sido protagonistas destacados del régimen constitucional durante el Trienio Liberal -Torrijos, en concreto, había sido capitán general de Valencia, mariscal de campo, llegando incluso a ser nombrado ministro de la Guerra-, se exilian a Inglaterra, desde donde hacen varios intentos para acabar con el régimen absolutista de Fernando VII; finalmente, Torrijos y sus compañeros van a ser víctimas de una emboscada preparada por el gobernador de Málaga, Vicente González Moreno, quien, tras asegurarles el apoyo de las tropas acantonadas en esta

247 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1888, p. 121.

248 *La Ilustración Artística*, 1889, p. 501.

249 *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 8.

250 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 786.

251 *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 140-141.

252 ESPRONCEDA, J., *Poesías*, Madrid, 1971.

ciudad a la rebelión, hace que en el trayecto entre Gibraltar y Málaga el barco en el que viaja Torrijos, acompañado de sesenta hombres de su máxima confianza, sea interceptado por el guardacostas *Neptuno*. Los rebeldes, obligados a desembarcar en Fuengirola y tras unos días de infructuosa resistencia, son apresados y fusilados sin juicio previo.

El fusilamiento era, de alguna forma, el de toda la primera generación de liberales españoles, de la cual la vida de Torrijos resultaba un fiel trasunto, con el aliciente de representar el lado más puro de esta generación, el de los que habían muerto por sus ideales sin verse manchados por los pactos posteriores, y que habían caído víctimas de la traición y no de un enfrentamiento justo. Era el homenaje de los liberales a sí mismos.

Con todas estas consideraciones llama la atención la frialdad y austeridad con que Gisbert trata el tema. Todo -los tonos fríos, el equilibrio de la composición, los gestos mesurados...- contribuye a alejar la obra del sentimentalismo inmediato al que el asunto era tan proclive. La frialdad se vuelve más patente si comparamos el cuadro de Gisbert con el pintado por Goya con el mismo tema del fusilamiento. Frente al impassible héroe de Gisbert, un burgués discreto y elegante, la vociferante figura de Goya, el pueblo tal como lo entendía el pintor aragonés. En esta modificación de la imagen del pueblo, de la desharrapada figura de Goya a ese conjunto de ciudadanos en el que aparecen representadas todas las clases sociales, está plasmada la construcción de una identidad nacional, articulada y coherente, en la que pueda verse reflejado el conjunto de la nación.

Gisbert construye su cuadro desde una pasión contenida, desde la seguridad del que tiene razón, recurriendo a un lenguaje que Julián Gállego ha llegado a considerar como casi neoclásico:

Dentro de esa afición a lo funeral... es un raro ejemplo de moderación, de casi neoclásica sobriedad<sup>253</sup>.

alejado de cualquier tentación declamatoria. Es la nación española, representada por personajes concretos, tratados de forma muy realista, casi como un documento fotográfico, la que está siendo fusilada, pero la historia está de su parte.

La figura central es Torrijos, quien, en el vértice del grupo, coge las manos de sus compañeros (¿gesto de simbología masónica?): el anciano Fernández Goffín, ex ministro de la Guerra, al que están vendando los ojos, y Flores Calderón, con levita clara, presidente de las

---

<sup>253</sup> GALLEGO, J., "1855-1900. Artistas españoles en medio siglo de Exposiciones Universales en París", *Revista de Ideas Estéticas*, 88, Madrid, 1964, p. 308.

Cortes de Sevilla durante el periodo liberal. A continuación, de derecha a izquierda. López Pinto, coronel de artillería, Robert Boyd, el pelirrojo oficial inglés, Francisco de Borja, gente del mar, paisanos... En primer término los cadáveres de otros liberales ya fusilados. Como escribirá el crítico Francisco Alcántara:

No hacen falta los ojos en la cara del vendado para expresar la audacia con que se levanta su espíritu libre sobre las pequeñeces de la tiranía, ni para expresar la arrogancia con que el representante de las libertades populares desdeña a los que no podrán aprisionar la idea por la que va a verter su sangre.... Torrijos... es un héroe antiguo, sereno como un dios y en posesión de la eternidad que la conciencia garantiza al alma<sup>254</sup>.

Palabras que reflejan bien el espíritu del cuadro pero cuyo tono apasionado cuadra mal con la frialdad de la pintura.

Llama la atención el que este sea uno de los pocos cuadros de historia españoles en los que los representantes del clero aparezcan claramente del "mal lado", casi como colaboradores del absolutismo, mostrando una total inexpresividad en sus gestos, mientras cumplen su función sacerdotal. Fruto posiblemente, no tanto del carácter liberal de la pintura de Gisbert, sino del desarrollo, ya en estas fechas finales del siglo XIX, de una corriente dentro del liberalismo español marcadamente anticlerical, anticlericalismo que se refleja también en la machacona insistencia con que los críticos recuerdan el hecho de que el obispo de Málaga hubiese *habilitado* el domingo, por orden expresa de Fernando VII, para que, a pesar de la festividad, Torrijos y su compañeros pudieran ser fusilados.

A pesar de la minuciosidad realista con que está compuesto el cuadro -según el periódico *El Día*<sup>255</sup> hasta los trajes de los condenados eran los que realmente habían llevado en el momento de la ejecución, reproducidos por Gisbert a partir de "los datos recogidos del que fue confesor"<sup>256</sup>, y se afirma, incluso, que en el caso de Torrijos Gisbert habría tenido acceso al que éste vestía en el momento de su muerte-, resulta significativo el que uno de los aspectos centrales del cuadro, el que Torrijos se enfrente a la muerte con los ojos destapados, sea históricamente falso, pues en contra de su deseo le vendaron los ojos antes de la ejecución. La verosimilitud ideológica de "héroe antiguo" exigía un Torrijos mirando cara a cara al al pelotón de fusilamiento.

El cuadro fue comparado repetidamente por los críticos con *Los fusilamientos de Goya*:

---

<sup>254</sup> Citado por CÓNDROR ORDUNA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", art. cit., p. 107.

<sup>255</sup> *El Día*, 18 de junio de 1888.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

aunque por distinto camino, ha obtenido el mismo efecto que alcanzó Goya en su famoso *Pusilamiento* (...) ha preferido emocionar antes que con la brutalidad del hecho, con la notable dignidad de los que van a morir<sup>257</sup>.

Dos cuadros que, de hecho, podrían resumir todo el ideario liberal español: independencia nacional y libertad.

La misma Mariana Pineda que había iniciado el ciclo lo cierra con *Lectura de la petición fiscal a doña Mariana Pineda* de José Ponce y Puente, medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de 1892<sup>258</sup>.

En este clima de "relectura ideológica" liberal del pasado más inmediato habría que situar una serie de cuadros que, aunque no directamente vinculados a esta tradición de lucha por las libertades, se podrían incluir en este grupo.

Es el caso de los dos cuadros sobre Amadeo de Saboya pintados por Gisbert. Uno sobre la llegada de Amadeo I al puerto de Cartagena, cuadro que, según una noticia del *Diario de Alcoy*, fue encargado al pintor por el propio rey<sup>259</sup>, pero del que desconocemos si finalmente llegó a ser realizado<sup>260</sup>. Y otro, el sí realizado *Amadeo de Saboya ante el cadáver del General Prim*<sup>261</sup>, encargo del gobierno concluido por Gisbert en 1871. Aparentemente poco tiene que ver este cuadro con lo que aquí estamos tratando, pero la desolación que impregna el espacio mortuario de la basílica de Atocha, la soledad del rey ante el féretro del héroe liberal que había hecho posible su venida y el que aparezcan las figuras claves de la revolución -además de Prim, el general Serrano y el almirante Topete, retrasados con respecto al rey pero claramente visibles- puede verse como una muda denuncia de la barbarie absolutista.

Y también de *Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*<sup>262</sup>, un cuadro de realización enrevesada -encargado por el Senado a Casado del Alisal en 1886, la casi coetánea muerte de éste hizo que el encargo pasase a Jover Casanova, quien realiza la mayor parte del cuadro pero muere también sin verlo terminado, será Sorolla, ya en 1897, el que definitivamente lo concluya- pero de contenido ideológico nítido: mostrar la continuidad de la legalidad democrática por encima de los avatares

<sup>257</sup> PICÓN, J.O., *El País*, 23 de agosto de 1888.

<sup>258</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>259</sup> "A nuestro paisano el pintor D. Antonio Gisbert tiene encargado el rey un cuadro que representa la entrada de S.M. en Cartagena" (*Diario de Alcoy*, 21 de Enero de 1871. Citado por ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, p. 100).

<sup>260</sup> Un análisis sobre si el cuadro llegó a ser pintado o no por Gisbert en CÓNDOR ORDUNA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", art. cit.

<sup>261</sup> Actualmente propiedad de los duques de Aosta.

<sup>262</sup> Palacio del Senado, Madrid.



personales. La jura a que hace referencia la pintura había tenido lugar el 30 de diciembre de 1884, en un momento crítico para el país: la muerte, sin heredero varón -el futuro Alfonso XIII nacerá una vez muerto su padre-, del rey parecía poner en cuestión toda la estrategia política de la Restauración. El plasmar la continuidad política de la ceremonia de jura de la Constitución y de unidad de la nación en torno a la reina regente en momentos tan difíciles parece el objetivo obvio perseguido por el Senado con su encargo. Objetivo que ampliamente conseguido con un cuadro de gran efectismo que representa el momento en que la reina, de pie y con la mano en la biblia, jura la Constitución, con sus dos hijas agarradas a sus faldas en una composición casi folletinesca. Como nota curiosa de hasta qué punto el cuadro significaba la continuación de una tradición democrática, cabe añadir que fue retirado del Senado durante la época de Franco.

Hay, en esta invención de lucha contra el absolutismo, además de las presencias algunas ausencias significativas. Así, la rebelión de las Germanías, contemporánea de la de los Comuneros, corrió muy diferente suerte a la de éstos en la mitología historiográfica española, un tema menor que apenas atrajo la atención de los historiadores<sup>263</sup>. En el caso de la pintura de historia directamente no aparece, faltando por completo una iconografía identificable para la mayoría de los españoles. El carácter social de la revuelta, mucho menos política que la de las Comunidades, que dificultaba su asimilación a una tradición liberal, debe de estar detrás de esta ausencia.

#### 10.4. PODER FUERTE Y DEMOCRACIA.

En la particular lectura del pasado nacional que hace el siglo XIX hay un punto especialmente problemático y difícil de entender desde la perspectiva actual, pero absolutamente obvio desde la de la época: la de considerar como antecedentes de una tradición democrática todos aquellos episodios históricos de afianzamiento del poder real en contra de la nobleza.

Hay aquí una interpretación claramente sesgada, se establece un paralelismo histórico entre la situación decimonónica de alianza corona/burguesía contra los privilegios del Antiguo Régimen y corona/estado llano contra el estamento nobiliario de la época medieval. Pero, al margen de su mayor o menor falsedad, lo que no cabe ninguna duda es sobre su operatividad ideológica en el siglo XIX: ya se hizo referencia en su momento de cómo esta interpretación va a convertir el reinado de Pedro I en uno de los mayores éxitos historiográficos del siglo.

---

<sup>263</sup> Interesó únicamente a eruditos locales, caso de Vicente Boix, que trata ampliamente el desarrollo de la rebelión en *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, publicada en 1845; el mismo autor publica en 1850 una novela histórica ambientada en la revuelta de las Germanías, *El encubierto de Valencia*.

En la pintura de historia la presencia de este aspecto del pasado nacional es también muy frecuente. Comenzando por los asuntos referidos al propio Pedro I, siempre de interpretación difícil dada la polémica desatada en torno a su figura. No caben, sin embargo, muchas dudas con aquellos cuadros que representan el final del rey en los campos de Montiel. La imagen del suceso histórico es casi arquetípica: Pedro I, el rey defensor de las libertades populares frente a la levantisca nobleza castellana, muere a manos de su hermano gracias a la ayuda traicionera de un mercenario extranjero, lo que venía a demostrar, una vez más, el carácter nacional de una tradición democrática y el foráneo del poder nobiliario, manchado además en este caso por la felonía de Duglesquín.

En dos ocasiones es llevado el episodio de Montiel a la pintura de historia: *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo<sup>264</sup> y *El drama de Montiel* de Anaya y León<sup>265</sup>.

Fuera del caso de Pedro I, de interpretación ambigua, esta exaltación de un poder monárquico fuerte se refleja de forma mucho más clara en otros cuadros.

*Cisneros y los Grandes* de Manzano y Mejorada -consideración de segunda medalla en la Nacional de 1864<sup>266</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>267</sup>- es quizás uno de los cuadros más emblemáticos sobre este tema, ya que el poder popular frente a la nobleza es ejercido no por un monarca, sino por alguien que puede identificarse mucho más fácilmente con el poder del Estado en abstracto.

*Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* de Pierros Álvarez -medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>268</sup> y compra por el Estado<sup>269</sup>- representación de un tópico episodio de imposición de la voluntad real sobre la nobleza levantisca, aderezado en este caso con la pintoresca referencia a un rey que habría tenido que empeñar su gabán para comer:

representa a Don Enrique el Doliente cuando, indignado por los desmanes y el orgullo de los señores y ricos homes de Castilla, trata de corregirlos para no verse otra vez en el caso de tener que empeñar su gabán para comer.<sup>270</sup>

<sup>264</sup> Premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), fue adquirido ese mismo año por el Estado (en 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884) y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681).

<sup>265</sup> Fue expuesto, sin ningún éxito, en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>266</sup> Con 13 votos, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>267</sup> R.O. de 22 de febrero de 1865, en 20.000 reales. Depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 25 de noviembre de 1920.

<sup>268</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>269</sup> En 1.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

<sup>270</sup> DOMINIÉCH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

*La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca*, quizás el más conocido y el de mayor éxito de todos los referidos a este tema de exaltación de un poder monárquico fuerte. Llevado por Casado del Alisal a la Nacional de 1881, valió a su autor la Gran Cruz de Isabel la Católica<sup>271</sup>, a lo que hay que añadir, compra por el Estado<sup>272</sup>, reproducción en grabado por las revistas ilustradas más importantes de la época -*La Ilustración*<sup>273</sup>, *La Ilustración Española y Americana*, ésta en dos ocasiones, 1882<sup>274</sup> y 1886<sup>275</sup>, *Almanaque de la Ilustración*<sup>276</sup> y *La Ilustración de España*<sup>277</sup>- y envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París. Cuadro con el que la crítica se mostró unánime a la hora de enjuiciar su significado ideológico. Véase sino lo escrito por Vicenti en *El Globo*:

Ramiro II, de pies y sujetando a un feroz alano, muestra los ensangrentados cuerpos a la turba de señores que petrificados de asombro contemplan desde la escalera el teatro de la catástrofe (...). Positivamente no se trata de un rey ni de un hombre, sino del absolutismo personificado de un anciano caduco. Recuérdanse al golpe las tendencias y evoluciones de la Edad Media, durante la cual, los pueblos, abrumados por las exacciones de nobles y obispos, a toda costa trataban de acogerse al dominio realengo; cáese en la cuenta de que el monarca era por entonces poco menos que un libertador, de que el absolutismo venía a destruir los odiosos privilegios feudales; y aparece siniestro pero grandioso como un símbolo, el endeble protagonista, y se dan por bien cortadas todas aquellas exangües cabezas<sup>278</sup>.

A estas alturas de siglo era ya cosa admitida, no sólo que el truculento episodio de la campana nunca había tenido lugar, que era pura leyenda; sino también que difícilmente se podía tomar al pusilánime rey aragonés como ejemplo de rey enérgico y justiciero:

Una de las pruebas del indudable talento de Casado en este cuadro es el título. No lo titula, como todo el público, la *Campana de Huesca*, sino *La leyenda del Rey monje*. De aquel modo, la crítica se hubiera apresurado a ostentar una cruidición fácil, para convencer al laureado pintor de Historia, de que el asunto de su última producción era falso como suceso real. Casado les ha malogrado a los señores críticos ese gustoso trabajo, anticipándose a decirles: -"Ya lo sé. ¿Ustedes podrán pensar que, cuando un artista de mis campanillas concibe una vasta obra de grandísimo empeno, en que ha de consumir mucho tiempo, mucho dinero y muchos afanes, no tiene buen cuidado de resolver y estudiar su asunto, más aún de lo preciso para verlo y sentirlo y conaturalizarse con él? Todo eso de Traggia y de Lafuente, me lo tengo yo olvidado de puro sabido. Lo de la famosa *campanada* (mejor que *campana*) de Ramiro II, no ocurrió, ni podía ocurrir con un rey como el, incapaz de nada grande en ningún concepto".<sup>279</sup>

<sup>271</sup> R.O. de 14 de junio de 1881.

<sup>272</sup> En 35.000 pts., R.O. de 28 de enero de 1882.

<sup>273</sup> *La Ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289.

<sup>274</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89.

<sup>275</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al nº XXXVIII.

<sup>276</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142.

<sup>277</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 84.

<sup>278</sup> VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 20 de mayo de 1881.

<sup>279</sup> COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 12 de junio de 1881.

Pero lo que importaba no era tanto la verdad histórica como la verdad legendaria de un asunto que en la mitología popular se había convertido en símbolo de un poder fuerte y justo:

“Pero la tradición [sigue la cita anterior, se supone que es Casado quien está hablando] ha dado a su figura personalidad y proporciones legendarias, inventando, sobre el hecho verdadero del ajusticiamiento en Huesca de unos rehenes hacia 1136, una terrible anécdota de profundo sentido político. Esa es la que he pintado”. Dice, pues, la leyenda que a aquel rey como de elección popular y con desobediencia de las disposiciones testamentarias de Alfonso el Batallador, que había dejado su reino a las Órdenes Militares, nadie le hacía caso, ni los nobles, que lo miraban como hechura suya, ni el pueblo, que veía su autoridad desprestigiada. Trató él de sosegar las ambiciones de los magnates y captarse la adhesión popular por medios blandos, con contemplaciones y mercedes prodigadas a manos llenas, más fue en vano; la cosa pública seguía siendo una merienda de negros y la majestad de la corona completamente desconocida. Lo habían sacado de su santo retiro conventual sólo para explotar la debilidad de su pacífico carácter, porque sabían que las cosas del mundo le eran tan ajenas que ni alcanzaba a regir un potro de batalla, cuando menos las riendas del gobierno. Consultó al abad de su antiguo convento lo que haría. El sabio abad, que recibió al mensajero en su huerta, por toda respuesta a la consulta, descabezó con su báculo las plantas y hortalizas más próximas, encargándoles que le refiriese a su amo el procedimiento. El rey comprendió el simbolismo; anunció que pensaba fundir una campana tal que, con su tando, convocase a la obediencia a todos sus vasallos; burláronse éstos del extraño propósito; a poco anunció a los magnates que ya lo tenía realizado, y los convidó a examinar la extraña obra; bajaron con él a un sótano del alcázar, y lo que allí horrorizados vieron fue, los cuerpos decapitados de los quince nobles más levantiscos en sangriento montón, sus cabezas separadas de los troncos, formando un círculo, y en medio de ellas, pendiente de un garfio, la del Arzobispo, que era el revoltoso principal, haciendo de badajo. La campanada se oyó con efecto en todo el reino y trajo a todo el mundo a la obediencia (...). Así hay que mirar este cuadro. No es una situación cualquiera que por la gran personalidad de sus actores o por el interés histórico del suceso o por su hermosura plástica ha impresionado al artista e inflamado su fantasía creadora. En esta hay un elemento más: el simbolismo que acompaña esencialmente a todas las creaciones populares.<sup>280</sup>

Era la imagen política de este hecho, no su verdad histórica, lo que atraía la atención del público. Una imagen política, con ciertos resabios profascistas, que afloraría con mayor fuerza pocos años más tarde en las demandas regeneracionistas de un “cirujano de hierro” y que debió de tener bastante eco en las clases medias de país:

La brutal anécdota sigue siendo todavía, después de siete siglos, de actualidad. Cualquier honrado tendero de ultramarinos, en sus ocios políticos, propone hoy, con la mejor buena fe, aunque él sea capaz de matar una mosca, un expediente semejante para salvar a España “fibrándola de tanto pillo”<sup>281</sup>.

La importancia simbólica del asunto era tal que hasta se podía pasar por alto la posible inexactitud histórica del hecho representado:

¿Quién habla ni quién se atreve a reivindicar los fueros de la historia? Tanto pudo acecer el hecho en el siglo XII, como en el XIV o el XV; el vengador, el justiciero en cuestión, tanto puede ser Ramiro II de Aragón, como Pedro I o Fernando V de Castilla, como Luis XI de Francia. Sucesos tales pertenecen al dominio de la leyenda, cien veces más intencionada, cien veces más real en ciertas y determinadas circunstancias que la crónica<sup>282</sup>;

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> VICENTI, A., “Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, 20 de mayo de 1881.

y hasta la sacrosanta verosimilitud:

Por eso nosotros hacemos caso omiso de la requerida exactitud, por eso no nos preocupamos al observar los brillantes atavíos de los nobles aragoneses, por eso no nos lastiman ni extrañan *aquellas largas espadas del siglo XV, y hasta nos parece natural que el rey, falto de verdadera sustentación, menos traza tenga de posado que de suspendido*<sup>283</sup>

Aunque no todos los críticos fueron de la misma opinión, no faltaron tampoco, incluso entre algunos de aquéllos que alabaron el sentido ideológico del lienzo -el ya citado Macías Coque sería un buen ejemplo-, quienes reprocharon a Casado el haber sido escasamente respetuoso con la verosimilitud histórica:

Ese no es el Ramiro II, ni el de la Historia ni el de la leyenda. El de la Historia fue débil de carácter, insignificante, pusilánime, vanidoso y vulgar, de talento escaso, y por todo ello inhábil para el trono. Pero no endeble y raquítico de cuerpo. Tomó el hábito en cumplimiento de un voto de su padre. Se educó al modo que los nobles del siglo. Pronto suspiró por el mundo; de veinticinco años ya aparece en la corte de su hermano el Batallador. Abad de Sahagún, el Anónimo de este monasterio le pinta con horrendos colores, achacándole robos sacrílegos y mil excesos. Electo más tarde obispo, por tres veces, se halló mejor con el título que halagaba su vanidad que con los enjambres de la mitra. Aclamáronle rey; él se dejó nombrar con gusto y aceptó la corona y la mujer que le dieron.

Tiempo hacía que andaba fuera del claustro, y era bien conocido. Los navarros no lo quisieron y se nombraron un monarca digno de ellos. En su nuevo estado, el *Cogulla*, incapaz de mantener la carga del reino, pero indócil para regirse por el consejo de los expertos capitanes de su hermano, ni hizo ni dejó hacer. Perdió a Navarra, engañándole D. García con una apariencia de feudo; de igual modo, casi sin darse cuenta, perdió una parte de Aragón cedíendola con condiciones a Alfonso VII de Castilla. Sólo sabemos de él mercedes y donaciones indiscretas. Lo mejor que supo hacer fue retirarse, enajenando su reino en favor de D. Ramón Berenguer, con quien desposó a la hija que había tenido en el primer año de su matrimonio y que contaba por consiguiente dos años. El *Rey monje* empezó a reinar de unos cincuenta años y reinó sólo tres.

Ninguna acción suya ilustre consigna la historia. La de la *Campana* es tan inverosímil en su enteco y apocado carácter, que Cánovas del Castillo, enamorado, como el pintor ahora, por lo dramático del asunto, al tejer sobre él su interesante novela, no se atrevió a atribuir el sangriento episodio a D. Ramiro, y lo supone bárbaro arrojó de la generosa lealtad de uno de sus almogávares. El pintor le ha dado más grandeza. Mas ¿por qué al falsear, según la tradición, la historia, ha falseado el carácter y la figura del Rey totalmente sin necesidad? ¿Por qué nos lo presenta como un viejo caduco, de mezquina estatura, apergaminado, consumido, bilioso, sostenido sólo por la nerviosa energía y la entereza de su ánimo? ¿Quién al ver ese perfil de alcotán y esa mirada penetrante y escrutadora puede suponerle sino de un ingenio sagaz y agudo, conocedor de los hombres y de las cosas, hábil político, incapaz de dejarse engañar? ¿Y por qué su extraña vestimenta? Se ha dicho que es propia de "su doble carácter episcopal y monárquico". Ciertamente se firmó una vez *Ramirus rex et electus Barbastrensis*, pero muy a raíz de la muerte de su hermano, cuando, antes de sancionarse su elección por las Cortes, comenzaron ya a titularlo rey los aragoneses como demostración política de su desacatamiento a la disposición testamentaria de don Alfonso. Después, dispensados sus votos y casado, ¿es creíble que en sus ropas conservase el recuerdo de su anterior estado eclesiástico, hallándose con el nuevo no tan más avenido, que últimamente necesitó hacer varias renunciaciones para desbezarle de su apego a la soberanía<sup>284</sup>.

Es falsa la entonación general del cuadro, la luz de la estancia donde la sangrienta hecatombe se ha verificado, no es la luz de una cueva que sólo tiene unas estrechas ventanas, a guisa de aspillera; parece más bien reflejada en vidrios de colores o alumbrada la escena por artificiosos fuegos. Y ese

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> COQUE, M. "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 14 de junio de 1881.

efecto, puramente fantasmagórico, pudiera disculparse tratándose de un cuadro místico o puramente ideal; pero nunca en cuadros de historia, donde la verdad es quizá la primera condición que ha de llenarse.

Es falso el tipo de aquellos nobles (...) los nobles del siglo XII, educados en la guerra y para la guerra, haciendo de las armas su única ocupación, vestían trajes en consonancia con sus hábitos guerreros y cuidaban muy poco de sus persona. No es, pues, admisible que los magnates que Casado presenta en su lienzo fuesen tan atildados y se peinasen con raya en medio de la cabeza, ni más ni menos que si se tratara de una época en que las luchas hubiesen dejado campo a las pasiones amorosas<sup>285</sup>.

Finalmente, *Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* de Gómez Salvador, Nacional de 1887<sup>286</sup>; y *Tonsura del rey Wamba* de Juan Brull, tema al que, ya a estas alturas de siglo -se expuso en la Nacional de 1895<sup>287</sup>- la crítica consideró sin interés:

el asunto no merece en verdad gran interés. Pero las figuras están bien dibujadas y el color, sin rasgo alguno personal, es bueno<sup>288</sup>.

A pesar de ello fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>289</sup>.

---

<sup>285</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Manifiesto*, 21 de mayo de 1881.

<sup>286</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>287</sup> *Catálogo... 1895*, Madrid, 1895.

<sup>288</sup> CONTRERAS Y CAMARGO, E. "Bellas Artes. Notas de la Exposición", *El Resumen*, 7 de junio de 1895.

<sup>289</sup> *La Ilustración Artística*, 1894, p. 361.

## 11. LA UNIDAD NACIONAL

El primer reto al que debe enfrentarse la creación de una identidad nacional es el de mostrar la existencia de esa nación como algo natural, por encima de los avatares históricos concretos, y, en cierta medida, atemporal. La imagen de una nación española existente desde la más remota antigüedad chocaba con la realidad historiográfica de una península fragmentada en diversas entidades políticas durante la mayor parte de su historia y con la coexistencia en el siglo XIX de dos naciones soberanas dentro de la península Ibérica.

La historiografía decimonónica y la pintura de historia se enfrentaron a este doble problema considerando la división política histórica como algo accidental y en contra de los anhelos profundos de los propios españoles, e ignorando la existencia de Portugal.

Para reafirmar lo primero se tomarán, y se plasma en imágenes, del pasado todos aquellos episodios que podían considerarse como antecedentes de esa unidad: del reino visigodo a la conquista de Granada. Con respecto a lo segundo, es llamativa la ausencia en toda la pintura de historia decimonónica de cualquier cuadro que haga referencia a los diferentes enfrentamientos entre castellanos y portugueses, desde el nacimiento de Portugal hasta la separación definitiva en tiempos de Felipe IV. Para la pintura de historia sencillamente no existieron. Esto llama más la atención si se compara con la omnipresencia de estos temas en el arte portugués, cuyo monumento a los "Restauradores" ocupa un lugar privilegiado del espacio urbano lisboeta, lógico si tenemos en cuenta que en la mitología portuguesa su definición de nación se construye como oposición a Castilla. Cuando aparece algún tema que podríamos considerar como portugués, o bien lo hace como un elemento más de lo español, como es el caso de Viriato -presente en las Exposiciones Nacionales en tres ocasiones, la primera con un cuadro de Oliva<sup>1</sup>, la segunda con uno de Barrón<sup>2</sup> y la tercera con uno de Villegas<sup>3</sup>-, que cuando aparece lo hace siempre como imagen arquetípica de lo español: valor, amor a la independencia,

---

<sup>1</sup> *Viriato*, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1881.

<sup>2</sup> *Viriato*, expuesto en la Nacional de 1884 no obtuvo ningún premio pero fue adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno.

<sup>3</sup> *Viriato*, expuesto en la Nacional de 1890 tuvo peor suerte que el anterior: ni premiado ni adquirido por el Estado.

etc.<sup>4</sup>; o bien con temas elegidos más por su pintoresquismo que por su significado ideológico, caso de las dos obras de Manuel Ángel sobre Leonor Téllez<sup>5</sup>, o las dos sobre Inés de Castro, una de Alejandro Grau<sup>6</sup> y otra de Martínez Cubells<sup>7</sup>. Sólo en un cuadro de Sánchez Narváez, *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir desde su prisión a la conquista de Portugal*, aparece un matiz más claramente político, pero referido a la idea de unificación. Incluso en este caso es llamativa la inexistencia de otras obras sobre el tema, máxime cuando es claramente constatable una cierta ideología iberista, principalmente en los sectores liberales, cuya plasmación el campo del arte tendrá su más claro reflejo en el hecho de que el Reglamento para las Exposiciones Nacionales de 1868 equipare a los artistas portugueses con los españoles, sin las limitaciones que en cuanto a premios y adquisiciones tenían los artistas extranjeros; bien es cierto que, mientras por una parte, la Restauración interrumpirá este proceso -a partir de la Exposición de 1876 no se establece ninguna diferencia entre los artistas portugueses y los demás artistas extranjeros-, por otra la participación de los portugueses tuvo siempre un carácter más bien simbólico<sup>8</sup> y en ningún caso llegaron a estar presentes con cuadros de historia.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Total siglo	8	10	7	0	6	4	8
1808-1833	0	0					
1834-1854	14	21					25
1855-1867	10	13	11	0	5	4	6
1868-1874	7	0	0	0	0	0	15
1875-1895	7	7	5	0	6	5	6

**Cuadro nº I.** Cuadros de Historia que hacen referencia a la unidad nacional. Las cifras se refieren a porcentajes (%) sobre el total de cuadros considerados en cada apartado.

<sup>4</sup> Este carácter ejemplar de Viriato como paradigma de amor a la independencia, es todavía más evidente en el cuadro que realiza José de Madrazo en Roma el año 1808, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*, una clara llamada a la lucha contra los franceses.

<sup>5</sup> *Doña Leonor Téllez, reina de Portugal, prisionera en el convento de Tordesillas*, expuesto en la Nacional de 1881; y *Doña Leonor Téllez*, expuesto en la de 1884.

<sup>6</sup> *Reinar después de morir, o coronación de doña Inés de Castro*, expuesto en la Nacional de 1866.

<sup>7</sup> *Doña Inés de Castro*, medalla de primera clase en la Nacional de 1887.

<sup>8</sup> La excepción es la Nacional de 1871, la única celebrada durante el sexenio revolucionario, periodo en el que el iberismo parece tener su mejor momento, en la que la participación de artistas lusos fue bastante significativa (24 obras). El ministro de fomento en su discurso de inauguración destacó justamente este hecho e hizo votos por su continuidad (Discurso recogido en *La Época*, 15 de octubre de 1871).



La idea de unidad tiene otra vertiente: la de considerar a la nación como un todo, una unidad colectiva en la que las diferencias de clases o grupos sociales son secundarias. Es una idea difusa que aparece en la mayoría de los cuadros de historia y a la que sólo haré referencia en los casos más llamativos. Pero no hay que olvidar que es uno de los elementos claves de la ideología nacionalista, la nación como totalidad excluyente frente a la que toda otra identidad aparece como marginal.

La tendencia en el conjunto del siglo, al margen de su inexistencia en el primer tercio del mismo, es, partiendo de un claro máximo en la década de 1834-1854, a una progresiva pérdida de importancia del tema, posiblemente porque la idea de la unidad nacional se considera ya suficientemente cimentada, lo que no deja de ser curioso si tenemos en cuenta la aparición a finales de siglo de los primeros problemas de desintegración territorial.

Igual que el resto de los grandes líneas ideológicas de la pintura de historia, la imagen de la unidad nacional se articula en unos pocos ciclos temáticos en los que se muestra la larga lucha de una nación por conseguir su destino de estado-nación. En especial la Reconquista, vista, más allá de los precedentes godos y romanos, como el momento histórico de la definitiva configuración de España, pero también otros, el Compromiso de Caspe, por ejemplo.

### II.1. LA RECONQUISTA.

La Edad Media suponía, con sus múltiples reinos frecuentemente enfrentados entre sí, la negación de cualquier idea de unidad nacional y de espíritu nacional en la península Ibérica, algo que resultaba todavía más grave si tenemos en cuenta el carácter emblemático del medievo en el concepto de nación vigente en el siglo XIX. La pintura de historia salva este escollo mediante una curiosa interpretación de todo este periodo histórico. Reduce la Edad Media a la Reconquista, lo que unificaba a todos los reinos cristianos en un mismo objetivo común, al margen de coyunturales divisiones políticas; omite cualquier referencia a conflictos entre reinos cristianos, los enfrentamientos son siempre con los otros, los moros; privilegia todos aquellos sucesos que impulsan la unidad peninsular; y defiende la imagen de una legitimidad histórica de los cristianos, como herederos de los visigodos, sobre todo el conjunto del territorio "nacional", legitimidad histórica que parece descansar de forma privilegiada en los reyes de la corona de Castilla, y de aquí el sesgo claramente castellanista de la pintura de historia estatal.

Esta imagen de la Reconquista como actividad bélica cuyo objetivo último sería la recuperación de la añorada unidad nacional, se desarrolla en un ciclo completo, iniciado en

Esta imagen de la Reconquista como actividad bélica cuyo objetivo último sería la recuperación de la añorada unidad nacional, se desarrolla en un ciclo completo, iniciado en Covadonga y culminado con la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492. Toda la Edad Media queda articulada así en un gran drama colectivo en el que nación y cristianismo se unen para escribir la gran epopeya nacional. En palabras del duque de Rivas, con motivo de la entrega de premios en la primera Exposición Nacional, la de 1856, en la que precisamente había obtenido una medalla de primera clase *Don Pelayo en Covadonga* de Madrazo, que ponen de relieve el alto valor simbólico de esta asociación de patria y religión.:

el gran Pelayo, restantador glorioso de nuestra patria, de nuestra religión, de nuestra monarquía, jura salvarlos en los ásperos riscos de Covadonga; pero apoyándose en el prelado católico y levantando como estandarte de triunfo la cruz donde muriendo el Redentor restauró la raza humana; y ambos reanimaron y templaron al pueblo godo para una lucha de ocho siglos, y para plantar al cabo de ellos aquel estandarte santo del Gólgota sobre los encantados alcázares de Granada<sup>9</sup>.

La Reconquista queda convertida así en un drama histórico que, a pesar de su larga duración, mantiene la unidad argumental a lo largo de ocho siglos.

Con todo esto no es de extrañar que la Reconquista se convierta en la imagen hegemónica de la unidad nacional, tanto por el número total de cuadros sobre el tema, como por la proporción de premiados y adquiridos por el Estado (Véase cuadro nº 2).

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Reconquista	75	74	65	0	75	33	58
*Guerra de Granada	35	42	30	0	25	0	50
*Navas de Tolosa	11	10	15	0	25	0	0
*Fernando III el Santo	6	3	10	0	0	33	0
Unidad religiosa	7	10	10	0	0	0	17
Compromiso de Caspe	6	3	5	0	0	0	8

Cuadro nº 2. Importancia relativa de los diferentes temas en la creación de una imagen de unidad nacional. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado. Sólo se consideran aquellos temas que suponen más del 5% del total de cuadros referidos a la unidad nacional.

\* Los cuadros que aparecen en este apartado están incluidos también en el de Reconquista.

<sup>9</sup> Discurso leído con motivo de la distribución de premios de la Exposición de Bellas Artes de 1856 (*Exposición pública de Bellas Artes celebrada en 1856 y solemne distribución de premios*, Madrid, 1857, p. 33).

### 11.1.1. LA CONQUISTA DE GRANADA.

La conquista por los Reyes Católicos del reino nazarí, simbolizaba el fin de la presencia musulmana en la península, la culminación de una empresa nacional llevada a cabo sin desmayo durante ocho siglos, y el alumbramiento de la ansiada unidad nacional<sup>10</sup>. Uno de los episodios más emblemáticos de toda la historia nacional.

Es el ciclo pictórico referido a la unidad nacional más frecuente, lo que se explicaría, además de por lo anteriormente dicho, por el lugar reservado a los Reyes Católicos en la imaginería nacional española -de hecho, en muchos de los cuadros los propios reyes son el centro de la composición- y por los ecos que ya el solo nombre de Granada evocaba en la *cultura romántica*.

Tanto pintores como escritores se vieron atraídos desde muy pronto por el tema. En literatura, Zorrilla le había dedicado su poema *Granada*; Gaspar Fernando Coll estrena en 1838 *Adel el Zegrí*; Juan Ruiz del Cerro en 1848 *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*; de época mucho más tardía, pero interesante por la personalidad del autor, es *El suspiro del moro*, novela histórica publicada por Castelar en 1885..., además de su presencia casi cotidiana en la prensa de la época<sup>11</sup>.

En pintura su presencia es mucho mayor en el periodo isabelino, más de la mitad de cuadros sobre el tema, pasando posteriormente a lugar más secundario. La primera representación pictórica de la Guerra de Granada en el siglo XIX es muy temprana y corresponde a José Madrazo y Agudo, quien lleva a la Exposición de la Academia de 1838 *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, que tendrá un gran éxito posterior -medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1838, compra por la Corona<sup>12</sup> y reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>13</sup>-. Cuadro que habría que incluir en una

---

<sup>10</sup> Es a este respecto llamativo el que, al margen de la falsedad histórica que supone identificar lo que no era sino una mera unión de reinos con la aparición de un estado-nación en sentido moderno, la historiografía decimonónica, y posterior, pase completamente por alto el hecho de que, en todo caso, la supuesta unidad no se logra hasta unos años más tarde con la incorporación del Reino de Navarra. Lo que no impide que todavía en nuestros días se siga hablando de 1492 como el año en que se consigue la unidad nacional. Y me estoy refiriendo a la historia que se enseña en colegios e institutos, la única importante desde el punto de vista de la creación de una identidad nacional, ya que es la única con carácter universal.

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., "La toma de Granada y el suspiro del Moro", *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 2-5 y pp. 10-11; SIMONET, F.J., "La torre de la Vela en Granada y el 2 de enero de 1492", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, pp. 58-59;...

<sup>12</sup> Actualmente en el Alcázar de Segovia.

<sup>13</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1838, p. 47.

tradición iconográfica dieciochesca, centrada en el Gran Capitán, y en el que la guerra granadina es un mero decorado de fondo. De hecho, el tema del Gran Capitán había sido ya propuesto por la Academia para la prueba de pensado en el concurso de 1808<sup>14</sup>. Por lo demás, una obra de gran arcaísmo compositivo, casi un simple retrato de cuerpo entero, en la que Gonzalo de Córdoba, con brillante armadura y enarbolando el pendón de Castilla, corona el primero una fortaleza defendida por los musulmanes, que parecen aterrorizados ante su sola presencia. La crítica no fue demasiado benévola, acusando al cuadro de falta de verosimilitud -uno de los críticos dice no poder explicarse cómo el Gran Capitán puede haber subido hasta allí, ni cómo mantiene, todavía, la armadura impoluta en medio del combate<sup>15</sup>-. Crítica que nos indica hasta qué punto ya en fechas tan tempranas, cuando la pintura de historia es más un proyecto que una realidad, existía un estado de opinión favorable a un tipo de pintura de historia centrada en la representación real de sucesos del pasado, que es la que va a florecer unos pocos años más tarde.

En la Exposición de la Academia del año siguiente, 1839, se pudo ver el cuadro de Rafael Tejeo Díaz, *Ibrahim-El Djerbi o el Moro Santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (Sitio de Málaga)*. Asunto que el mismo autor volverá a plasmar en el lienzo unos años más tarde, en esta ocasión por encargo de Isabel II, siendo ya pintor de cámara de la reina, y que será llevado a la Exposición Universal de París de 1855<sup>16</sup>. El suceso representado es bastante anecdótico, el intento de asesinato de los reyes por el santón de Guadix, más concretamente el momento en que éste es reducido, pero plasmado con una gran riqueza y colorido, destacando sobre todo la dignidad del frustrado regicida, el rojo de cuyas vestiduras resalta en el centro de la composición haciendo contraste con el gris metálico de la armadura del guerrero de la izquierda.

José Marcelo Contreras lleva a la Exposición de la Academia de 1848 *Rendición de Granada*.

Francisco Cerdá pinta hacia 1853<sup>17</sup>, también por encargo de Isabel II, *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil*, que habría que incluir en ese amplio grupo de pinturas hagiográficas sobre la Reina Católica que, impulsadas por la homonimia con la soberana reinante en ese momento, tanto proliferaron durante la época isabelina. Lo mismo cabría decir de *La entrada de Isabel I en campo cristiano* de Francisco de Paula van

<sup>14</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>15</sup> VARELA, "Bellas Artes. Exposición de 1838", *El Panorama*, II, 1838, pp. 43-46 y 62-64.

<sup>16</sup>

<sup>17</sup> En esta fecha el cuadro ya debía estar terminado pues la corona pagó al pintor 15.000 reales por su realización.

Halen, comprado por Isabel II en 1855<sup>18</sup>; y de *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la Nacional de 1860<sup>19</sup>. El caso de éste último, que tuvo un cierto éxito -a pesar de no conseguir ningún premio fue adquirido por la corona en 30.000 reales<sup>20</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>21</sup> y *La Ilustración de España*<sup>22</sup>-, resulta especialmente ilustrativo de la lógica de los paralelismos establecidos entre las dos soberanas: la estructura de la escena será prácticamente repetida por José Roldán en 1862 en *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, limitándose a sustituir una soberana por otra.

También entraría dentro de este grupo de pinturas hagiográficas, aunque en este caso con la presencia de los dos monarcas, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Eduardo Cano de la Peña, consideración de medalla de primera clase en la Nacional de 1866<sup>23</sup>. A pesar de la medalla, fue recibido por la crítica con división de opiniones; mientras que para Tubino tiene el mérito de unir al ejemplo moral el recuerdo de un hecho memorable de la historia nacional:

La lección moral aparece unida al ejemplo laudable y al recuerdo de pasadas glorias, que no por estar tan olvidadas son menos imperecederas<sup>24</sup>.

para Cruzada Villamán es sólo

otra lamentable decadencia<sup>25</sup>.

Por lo demás, Cano se limitó a reproducir fielmente la descripción que del suceso hace Bernaldez en su *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, reproducida en el *Catálogo*<sup>26</sup>, y a resaltar, como en otros muchos cuadros en que aparecen los dos monarcas, la presencia de la reina por encima de la del rey. La escena se desarrolla ante la tienda de los monarcas, girando en torno a la figura de la reina, que, gracias a la luz barroca que con gran artificiosidad se concentra sobre su figura, destaca entre el abigarramiento de los cautivos que,

<sup>18</sup> En 7.000 reales.

<sup>19</sup> *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

<sup>20</sup> Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

<sup>21</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 66.

<sup>22</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 93.

<sup>23</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867. En la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde fue depositado en 1943 por su última propietaria, Juana Benjumea.

<sup>24</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 161.

<sup>25</sup> "Otra lamentable decadencia es la que vemos en el cuadro de los Reyes Católicos, del Sr. Cano" (CRUZADA VILLAMÁN, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 8).

<sup>26</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

famélicos y arrastrando todavía las cadenas de la prisión, se arremolinan para dar gracias a sus libertadores.

En este caso concreto, la exaltación de Isabel la Católica llega hasta el punto de representarla como una auténtica Virgen de la Misericordia, que, con su característico velo sujeto al pecho por la veneras de las órdenes militares, acoge bajo su manto a los cautivos, tal como haría una Virgen con los pecadores. Pero sobre todo el cuadro remite a esa imagen de restauración de la normalidad perceptible en toda la pintura de historia sobre la Reconquista.

El eclecticismo de Cano le lleva a una composición completamente barroca, en la que las referencias a Murillo se mezclan con otras a pintores italianos como Rafael o Guido Reni, en una época en la que el nuevo realismo, representado por Rosales, volvía este tipo de pintura completamente arcaica, lo que no dejó de ser señalado por la crítica de la época. Aunque esto no fue óbice, muestra de la hegemonía de los aspectos ideológicos sobre los formales en el ánimo de los jurados, para que fuese premiado con una primera medalla; ni para que la misma crítica alabase la significación argumental de la escena.

En 1855 el rey consorte, Francisco de Asís, encarga a Joaquín Espalter y Rull un cuadro sobre el último adiós del rey de Granada a su perdido reino; el resultado fue *El suspiro del moro*<sup>27</sup>, llevado ese mismo año a la Exposición Universal de París. Una imagen de la conquista desde la perspectiva de los vencidos en la que se puede rastrear una cierta maurofilia, latente en las clases cultivadas decimonónicas y que está detrás de fenómenos como el éxito de las arquitecturas neomudéjar y neomoriscas en la segunda mitad del siglo<sup>28</sup>. El cuadro de Espalter muestra a Boabdil, en el centro de la composición sobre un caballo blanco, vuelto hacia Granada, rodeado de sus seguidores, entre los que se distingue, justo frente al monarca, a la sultana Aixa, la de la célebre frase.

<sup>27</sup> Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.

<sup>28</sup> Un asunto este de la arquitectura neomudéjar y neomorisca más complejo de lo que aparenta y que merecería un estudio en profundidad. El triunfo de estos dos estilos arquitectónicos en la España de la segunda mitad del siglo XIX, que significaba su reconocimiento como estilos nacionales (y en este sentido la integración de lo árabe en la tradición nacional) no debe hacernos olvidar la parte que en este éxito pudieron tener las modas foráneas y aquí estaríamos nuevamente ante el problema del casticismo español, ya debatido anteriormente, y, sobre todo, que el éxito es menos claro de lo que aparenta. No deja de ser llamativo que, si tomamos como punto de referencia los pabellones españoles de las Exposiciones Universales celebradas en el siglo XIX, lo primero que nos encontramos sea un edificio neoplateresco, el diseñado por Jerónimo de la Gándara para la Universal de París de 1867. Parece evidente que el pujante nacionalismo isabelino no se identifica, tampoco arquitectónicamente, con el pasado árabe del país. Sólo en la época de la Restauración esta maurofilia arquitectónica parece gozar de los parabienes oficiales, tal como reflejan los sucesivos pabellones españoles en las distintas Exposiciones Universales. Maurofilia que, sin embargo, parece entrar nuevamente en crisis con el cambio de siglo, y en la Universal de París de 1900 nos volvemos a encontrar con el neoplateresco del pabellón de Urioste. (Para una aproximación a la arquitectura española en las Exposiciones Universales del siglo XIX y sus implicaciones ideológicas, véase BUENO, J.M., "Arquitectura y nacionalismo en la imagen de España a través de las Exposiciones Universales", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 58-70).

La obra de Espalter tendrá una larga descendencia, toda ella teñida de la misma maurofilia, exclusivamente literaria, a la que he hecho referencia anteriormente y que se irá haciendo más acusada a medida que avance el siglo.

Benito Soriano Murillo recibe medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con *El suspiro del moro*<sup>29</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno<sup>30</sup>, pleno de elementos orientalizantes y pintorescos. Representa el momento en que

el infortunado Boabdil, con los brazos extendidos y en ademán desgarrador, contempla la antigua corte de sus mayores, arrebatada para siempre al poder musulmán. El humo que se levanta de los muros de la Alhambra y estruendo de la artillería del poderoso ejército cristiano arrancan al pecho del Zogobi un hondo suspiro y, preñados sus ojos de lágrimas: ¡Ay de mi Granada! exclama *Alla akbar* (¡Dios es grande!) al tiempo que la hermosa y tierna Meraima, deshecha también en llanto, contempla en su hijo, a quien estrecha en sus brazos, al primer vástago de una raza destronada. Pero la varonil sultana madre, la intrépida Aixa la honesta, detiene el paso de la hazaña y con severo y desdenoso ademán y reprendiendo su flaqueza “*haces bien hijo rife, le dice, en llorar como mujer lo que no tuviste valor para defender como hombre*”. A la derecha del espectador siguen su camino los expatriados granadinos con la mirada torva y sombría, con el odio y la estéril sed de venganza en el corazón. Marchan a la cabeza un anciano venerable, que en vano dirige al cielo sus enjutos ojos y un adulto moro. Harto se lee en su ceño y en su frente, rodeada de una banda empapada en sangre, que, no por falta de valor ni de esfuerzo, sino porque así estaba escrito la perla de Andalucía, la sin par Granada y su fertilísima vega se hallan en poder del Cristiano<sup>31</sup>.

Estaríamos ante un cuadro más de los muchos de tema oriental que tanto proliferaron en la pintura romántica -no había mucha diferencia entre pintar moros coetáneos del norte de África y moros históricos de Granada- y, aparentemente, sin mayor transcendencia ideológica; y digo aparentemente porque la crítica no perdió la ocasión de relacionar el cuadro de Soriano Murillo con el, también presente en esta Nacional, *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, resaltando el carácter de ambos como principio y fin de un mismo ciclo, que adquiriría así plena coherencia histórica y dotaba al lienzo de Soriano Murillo de un sentido mucho más complejo que el de una mera recreación poético-pintoresca del último viaje de los nazaríes granadinos:

En el cuadro del Sr. Madrazo se ve a los cristianos, pocos en el número, pero muchos en el esfuerzo, cerrados en una cueva, como bestias feroces, mientras los enemigos de la fe son dueños de la península; en el del Sr. Murillo, los últimos árabes españoles marchan en frías caravana hacia el país de donde vinieron sus antepasados, en tanto allá a lo lejos se levanta la cruz sobre los calados alminares de la Alhambra, he aquí los dos hechos más gloriosos de la reconquista separados por un paréntesis de siete siglos<sup>32</sup>.

La casual coincidencia de ambos lienzos en una misma Nacional servía para resaltar algunos de los principios incuestionables de la identidad nacional española: el cristianismo

<sup>29</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>30</sup> En 18.000 reales, R. O. de 7 de agosto de 1856. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

<sup>31</sup> “Exposición de Bellas Artes de 1856”, *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

<sup>32</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *La Esperanza*, 3 junio de 1856.

como seña de identidad básica, el carácter foráneo y ajeno al ser nacional de los árabes, venidos de otras tierras, la continuidad de la nación española desde los visigodos.... Casi una especie de compendio de los mitos fundacionales de la nación a propósito de un cuadro aparentemente anodino.

El lienzo, como corresponde a obra de tan hondo significado histórico, gozó de gran éxito y todavía en 1883 Manuel Cañete alaba a Soriano por haber sido capaz de

penetrar en el corazón de las edades que fueron, para arrancar a los anales de la patria personajes de la época más gloriosa en nuestra historia nacional y presentarlos en el lienzo con la propiedad y exactitud del erudito y del arqueólogo (...) vivir así el dulce recuerdo de la memorable era de hazanas en que el aliento generoso y viva fe de la más grande de las reinas, sin rival en los fastos del mundo, puso fin a la epopeya gigantesca<sup>33</sup>.

Ya en una fecha tan tardía como 1892 Francisco Pradilla y Ortiz vuelve con otro, uno más, *El suspiro del moro*<sup>34</sup>, sin grandes innovaciones iconográficas: la misma comitiva y los mismos personajes centrales -Boabdil y la sultana Aixa, ésta cabalgando el consabido mulo, y aquél, pie a tierra, echando una última mirada a la ciudad que se pierde en lontananza-. La desolación del paisaje, batido por el viento bajo una fría luz invernal, contribuye a la desolación de la escena. Las figuras humanas recuerdan claramente las de los cuadros y grabados de costumbres marroquíes, muy frecuentes en la segunda mitad de siglo.

Esta maurofilia, fruto en gran parte de la fascinación por Oriente, de la que Granada venía a ser un sucedáneo local, está también detrás de una serie de cuadros ambientados en los últimos días de la monarquía nazarita, una sociedad decadente y refinada en la visión decimonónica, y que sólo de forma tangencial se pueden poner en relación con la idea de unidad nacional. Luisa Rodríguez de Toro obtiene mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1860 con *Boubdil cuando vuelve de la prisión*<sup>35</sup>. Plácido Francés expone en la Nacional de 1884 *Proclamación de Boabdil*<sup>36</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>37</sup>, más un cuadro de costumbres marroquíes que una pintura de historia:

En el fondo personajes moros a caballo, con estandartes y trompetas, leyendo la proclamación del hijo de Muley Hacén y Aixa, extendiéndose a derecha e izquierda, pueblo y guerreros. Fondo de torres fuertes, casas y minaretes<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo*, Madrid, 1883, pp. 37-38.

<sup>34</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

<sup>35</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>36</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

<sup>37</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 365.

<sup>38</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.



El caballeresco episodio del Ave María, con su amalgama de caballeridad, valor y cristianismo, los ingrediente básicos de uno de los estereotipos españoles por excelencia, dará origen a varios cuadros. Entre ellos<sup>39</sup> el *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave María en la mezquita de Granada*, expuesto con cierto éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>40</sup> y *La Gran Vía*<sup>41</sup>- por Alejandro Ferrant y Fischermans en la Nacional de 1871<sup>42</sup>, que muestra a Pérez del Pulgar, rodilla en tierra, clavando el pergamino en una puerta con arco de herradura apuntado, a la luz de los hachones que portan sus compañeros.

Francisco de Paula van Halen expone, sin ningún éxito<sup>43</sup>, en la Nacional de 1856 *La batalla de Lucena*<sup>44</sup>. Asunto que será retomado por Pedro González Bolívar en la Nacional de 1887 con *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena*<sup>45</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración, Revista Hispano-Americana*<sup>46</sup>.

Eusebio Valleperas lleva a la Nacional de 1862 *Toma de Loja por don Fernando el Católico*<sup>47</sup>, un hecho histórico en principio bastante modino pero al que la crítica, sin embargo, consideró digno de figurar en un cuadro de historia:

Glorioso fue para el rey Católico el triunfo de Loja, y este hecho es sin disputa uno de los que merecen bien figurar en el lienzo. La rendición de Loja abrió el camino de Granada a doña Isabel y D. Fernando<sup>48</sup>.

El asunto no puede ser más interesante. La rendición de Loja abrió a los reyes de Castilla y Aragón el camino de Guadix, Baza, Málaga, Almería y Granada. Fue la primera etapa de aquella brillante jornada de glorias y de triunfos que arrojó a los árabes del territorio ajeno sobre el que habían dominado durante más de siete siglos. En Loja cayó prisionero por primera vez Boabdil el Chico; en Loja se rindió el zegrí Hachmet, uno de los más bravos defensores del reino de Granada; en Loja, finalmente, comenzó a distinguirse el alcaide de los Donceles, don Gonzalo Fernández de Córdoba, más tarde el Gran Capitán, y al mismo tiempo conquistador de Nápoles, vencedor de Francia y dominador de Italia<sup>49</sup>.

<sup>39</sup> Los otros fueron *El combate de Garcilaso y Tarfá o Triunfo del Ave María* de Francisco de Paula van Halen, comprado por la Corona el año 1855 por 5.000 reales; *Triunfo del Ave María en el cerco de Granada* de Miguel Jiménez García, expuesto en la Nacional de 1858 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858); y *Una hazaña de Hernán Pérez del Pulgar* de Carlos Luis de Ribera, expuesto en la Internacional de 1892 (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).

<sup>40</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556.

<sup>41</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 211.

<sup>42</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>43</sup> El autor solicitó a la corona la adquisición del cuadro, en 5.000 reales, pero su propuesta no fue aceptada.

<sup>44</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

<sup>45</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>46</sup> *La Ilustración, Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453.

<sup>47</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862.

<sup>48</sup> VILLALVA, E., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

<sup>49</sup> GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, p. 180.

Prueba, una vez más, de las divergencias entre el siglo XIX y la época actual a la hora de enjuiciar la importancia histórica de un determinado hecho del pasado.

El cuadro de Valdeperas, que, aunque no premiado, fue adquirido por la Corona en 20.000 reales<sup>50</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>51</sup> y *La Ilustración de España*<sup>52</sup>, recrea justo el momento de la rendición del rey moro, de rodillas, a Fernando el Católico, de pie en el centro de la imagen. Junto a ellos otros personajes, entre los que se puede distinguir, a la izquierda, al Gran Capitán. En la composición de la escena son claros los ecos de la *Rendición de Breda*, que parece perseguir como una maldición todas las rendiciones de la pintura de historia española, con la sempiterna caballería del vencedor hacia el vencido - Fernando el Católico hace además de querer levantar al rey moro, cogiéndole con afectuosidad de la mano - convertida en uno de los arquetipos de lo español.

El propio hecho de la rendición de Granada, el momento culminante de la guerra, aparece por primera vez en la pintura de historia en 1850 con *La rendición de Granada a los Reyes Católicos* de Francisco de Paula van Halen, adquirido por la Corona<sup>53</sup>.

Después habrá que esperar hasta 1882, ya en plena Restauración, para encontramos con la siguiente obra sobre el tema<sup>54</sup>, que será la que se convierta en la imagen "real" del hecho histórico. Se trata de *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla y Ortiz<sup>55</sup>, encargada por el Senado, a través de su presidente, el Marqués de Barzallana, a Pradilla en 1878, a la sazón pensionado en Roma, como parte de un conjunto de lienzos de idénticas medidas destinados a la decoración del Salón de Conferencias del Palacio del Senado<sup>56</sup>. El cuadro se expuso por primera vez al público en la Sala de Conferencias del Palacio del Senado en 1882, con el beneplácito de la práctica totalidad de la crítica<sup>57</sup>, que no escatimó elogios ni para el

<sup>50</sup> El pintor consideró el precio bajo, ya que estimaba que su obra valía al menos 30.000 reales. Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla.

<sup>51</sup> *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196.

<sup>52</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 45.

<sup>53</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>54</sup> El cuadro de Ribera, *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!*, del que se hablará más adelante, aunque encargado por Isabel II en 1852, no fue terminado hasta 1890, ya en vísperas de la muerte del autor, y no se expuso públicamente, como obra póstuma, hasta 1892.

<sup>55</sup> Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>56</sup> La serie se completaría con *La conversión de Recaredo*, encargado a Muñoz Degraín; *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*, a Moreno Carbonero; y *Combate naval de Lepanto*, a Lana Novicio. Formaban también parte del programa iconográfico cuatro esculturas representando a Juan de Austria, Hernán Cortés, Cisneros y Cristóbal Colón.

<sup>57</sup> Prácticamente la única excepción fue Fernánflor, quien, en una serie de artículos publicados en *El Liberal* los días 7, 14, 21, 28 de mayo y 1 de junio, arremetió contra el cuadro de Pradilla por su falta de solemnidad y su carácter artificioso y falto de profundidad, aunque tiene que comenzar reconociendo que "Pocas obras pictóricas han alcanzado entre nosotros una acogida tan espectacular y resonante como La rendición de Granada, de

cuadro ni para el pintor, y del propio Senado, que decidió subir la retribución inicialmente acordada a 50.000 pts.<sup>58</sup>, valiéndole además a su autor la gran cruz de la orden de Isabel la Católica, otorgada por el rey el 26 de junio, apenas dos semanas después de su primera exposición pública. La reproducción en grabado por las revistas de la época, en este caso *La Ilustración Artística*<sup>59</sup>, *Blanco y Negro*<sup>60</sup> y *Gran Vía*<sup>61</sup>, redondeó el triunfo del cuadro de Pradilla.

De la magnitud de su éxito nos da idea la polémica surgida al año siguiente en el Senado sobre la autorización para su envío a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich, que concluyó con la negativa de la Alta Cámara, en votación secreta -43 votos contra 39-, al envío de la obra por miedo a los desperfectos que pudiera sufrir durante el viaje<sup>62</sup>. Posteriormente, tras la intervención del propio autor, quien escribió una carta desde Roma comprometiéndose a reparar los posibles daños que el cuadro pudiera sufrir, se autorizará su envío a la exposición de Munich, y a la Universal de París de 1889, por 52 votos contra 16<sup>63</sup>.

La votación del Senado va a reabrir la polémica sobre el cuadro y la unanimidad laudatoria va a encontrar su contrapeso en la ácida crítica, única voz discordante, que Fernanflor hará del cuadro en las páginas de *La Iberia*. Crítica especialmente interesante por lo que nos dice sobre lo que significaba para los contemporáneos la pintura de historia. Comienza Fernanflor por pedir disculpas por no haberse atrevido a oponerse a la general alabanza cuando se expuso el cuadro:

El artículo que voy a escribir hoy es un artículo inconveniente y antipático en la opinión general; por añadidura debió ser escrito hace algún tiempo y hubiese tenido toda su oportunidad. Entonces, sin embargo, no podía escribirle, sin temor de una conflagración pública<sup>64</sup>.

aprovecha, de paso, para burlarse del papanatismo de los senadores:

Los más entusiastas fueron los senadores: éstos recibieron el cuadro, le elogiaron y le expusieron con verdadera unción. Todavía cuando se les oye parece que lo han pintado ellos; las mercedes más altas llovieron sobre Pradilla, se votó un aumento de precio -que yo considero justo- y, en fin, la prensa, con admirable unanimidad, declaró que Pradilla era nuestro mejor pintor, y el mejor

Francisco Pradilla". (El conjunto de estos cinco artículos fue publicado por PARDO CANALÍS, con el título de "Una crítica de Fernanflor sobre la Rendición de Granada" *Revista de Ideas Estéticas*, 106, 1969, 163-188).

<sup>58</sup> El precio fijado inicialmente fue de 25.000 pts.

<sup>59</sup> *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

<sup>60</sup> *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

<sup>61</sup> *Gran Vía*, 16 de octubre de 1895.

<sup>62</sup> *La Correspondencia de España*, 2 de mayo de 1883.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> FERNANFLOR, *art. cit.*, p. 169. Las citas remiten a la transcripción del artículo por PARDO CANALÍS en la *Revista de Ideas Estéticas*.

también, acaso, de todas las naciones (...). No hay que decir que *La rendición de Granada*, para muchos, es muy superior a la de Breda, de Velázquez. Esto se lo he oído yo a varios senadores, y esto se ha escrito en letras de molde<sup>65</sup>.

Frente a tanta unanimidad, cuyo carácter efímero se complace en resaltar:

Sólo recuerdo un caso parecido; una ovación tan universal y extraordinaria. La que tuvo Gisbert con *Los Comuneros*. También aquello fue otro *Pásmo de Madrid*, como hoy llaman al cuadro de Pradilla. Por cierto que *Los Comuneros* están en el otro cuerpo colegislador... y nadie le mira<sup>66</sup>.

Fernánflor arremete contra el cuadro por motivos estrictamente ideológicos, el cuadro es malo:

peor que un mal cuadro: es un mal ejemplo (...) es la síntesis de una decadencia<sup>67</sup>.

porque el pintor se ha preocupado de la forma y no de la idea, de la guardarropía,

Sabe que las personas [se refiere a Pradilla] son bien recibidas si traen un buen traje y ésta ha sido su preocupación... Su cuadro es el escaparate de una buena sastrería del tiempo de la conquista<sup>68</sup>.

y no del espíritu,

*La rendición de Granada* no la consiguieron, ciertamente, los Reyes Católicos y sus guerreros por la superioridad de sus trajes, sino por su inteligencia, su valor y su fe religiosa<sup>69</sup>.

Esto, que podría justificarse en otro tipo de pintura, donde el color, la forma, la ejecución... serían los criterios básicos, no es de recibo en la pintura de historia,

Para hacer un cuadro de género, para pintar un país o un bodegón, el talento basta; para pintar un cuadro de historia, no. La fisonomía de un rey debe ser la fisonomía de su reinado; el pintor ha de ser pensador antes que dibujante y colorista; la fisonomía de uno de los pajes del rey es la fisonomía de todo el mundo; no se necesita ser filósofo para retratarle<sup>70</sup>.

Lo que le falta al cuadro de Pradilla es, en definitiva, verdad histórica, verosimilitud,

Fáltale (...) haber dado mayor importancia al acompañamiento del rey moro... No fueron vencidos los granadinos por pobres, sino por afeminados; la superioridad de los castellanos y aragoneses bastaba que se viera en el ánimo de sus rostros, cuanto más que el fasto de los españoles de aquel tiempo era vicio imitado de los árabes... El acompañamiento de Boabdil no da idea de una corte que representa la poesía histórica de los moros... A juzgar por el cuadro, fácil debió ser que se les venciera (...) Nos presenta a doña Isabel empequeñecida y sin carácter (...) no basta el parecido (...) necesitábamos un retrato moral (...). Yo hubiera querido una figura grande, severa, hermosa, que llevase marcado en el rostro y en su majestad los ideales de una vida, en verdad augusta por sus acciones y sus pensamientos<sup>71</sup>.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 181-182.

La crítica negativa de Fernanflor se extiende incluso hasta la forma, se acusa a Pradilla de estar ofuscado por *La entrada de Carlos V en Amberes* de Mackart. Aunque el cuadro también tiene algo bueno:

Lo que tanta gente pinta, no ha querido Pradilla pintarlo mal... y ha hecho un fondo que es una admiración.

-Retírese usted amigo -le decía un portero del Senado a un admirador del lienzo- vamos a cerrar, ¿qué espera usted?

-Espero -le contestó- a que se concluya la entrega de las llaves y se vayan moros y cristianos, para gozar de este país con verdadero gusto!<sup>72</sup>.

Dudoso elogio si tenemos en cuenta la baja consideración de la pintura de paisajes, de país, en la época.

Lo que ni Fernanflor, ni ningún crítico, pone en cuestión es el carácter emblemático del hecho histórico para los contemporáneos, que queda claramente de manifiesto en la carta enviada a Pradilla por el marqués de Barzallana el 17 de agosto de 1878 para encargarse del cuadro:

El asunto del cuadro es la rendición de Granada, o entrega de llaves por Boabdil a los Reyes Católicos; como representación de la unidad española; punto de partida para los grandes hechos realizados por nuestros abuelos bajo aquellos soberanos<sup>73</sup>.

Lo que se representa, evidentemente, no es tanto un hecho histórico concreto como un símbolo nacional; y en aras de esa simbología se sacrificará, conscientemente, la propia verdad histórica: quien recibió las llaves fue Fernando, no estando presente la reina. Pero como escribirá el mismo Fernanflor, a pesar de que su opinión sobre el cuadro, tal como acabamos de ver, no era precisamente favorable:

El pintor ha incurrido en una inexactitud histórica digna de alabanza... la entrega sin la presencia de la conquistadora de Granada sería una verdad pueril y una falsedad en el sentido histórico<sup>74</sup>.

Lo que interesaba era la verdad en el sentido histórico; y el sentido histórico para los contemporáneos era el de una unidad forjada por la unión de los dos grandes reinos de la península en plano de igualdad, y esto exigía la presencia de ambos monarcas.

El tratamiento pictórico está teñido de una cierta maurofilia, que, como ya hemos visto, parece impregnar el pensamiento español finisecular, influido por el gusto romántico por lo oriental y el prestigio de una civilización cuyas magníficas ruinas podían contemplarse en numerosos lugares del sur del país. No se ha escatimado nada para resaltar los aspectos más pintorescos, tanto en el grupo de los cristianos como en el de los musulmanes: la riqueza de los

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>73</sup> PARDO CANALÍS, E., *art. cit.*, p. 179.

<sup>74</sup> FERNANFLOR, *art. cit.*, p. 181.

vestidos, los paños bordados... todo tiene un aspecto casi amable, de representación teatral, en donde los aspectos más dramáticos, como la tragedia de la expulsión de un pueblo de sus casas y sus tierras, quedan diluidos en medio de una escena caballescica y aparentemente intrascendente<sup>75</sup>. Hay que tener en cuenta que la conquista se ve como una justicia histórica que eclipsa toda posible iniquidad.

Representa, a la derecha, al ejército cristiano, el rey con un paje y tras él sus dos hijos mayores, Isabel -de negro- y Juan; junto a Fernando, la reina con otro paje; en primer término el conde de Tendilla, el gran maestre de Santiago, Gonzalo Fernández de Córdoba, el duque de Medina Sidonia y varias damas; detrás de Fernando, el marqués de Cádiz, Torquemada, el confesor de la reina y los pendones de Castilla y de los reyes; a la izquierda a Boabdil, en un caballo negro guiado por un paje, que se acerca respetuoso a Fernando con las llaves de la ciudad en la mano. Como recuerda el autor, en carta al marqués de Barzallana, el intento de realismo es extremo.:

todos los personajes son reales, salvo aquéllos que no conozeo retrato.

realismo que se ve acentuado por la imagen de la ciudad de Granada al fondo, un paisaje dentro del cuadro. Las reminiscencias velazqueñas son, una vez más, evidentes.

Dos cuadros más completan el ciclo sobre la rendición de Granada: *La rendición de Granada* de Félix Caballero y Pérez y *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera. El primero, expuesto en la Nacional de 1890<sup>76</sup>, pasó completamente desapercibido. No así el de Carlos Luis de Ribera, obra tan grandilocuente, al menos, como cabe suponer de el título, y que responde a un antiguo encargo de Isabel II, aunque Carlos Reyero pone en duda que respondiese a un encargo de la reina<sup>77</sup>. La primera noticia sobre el cuadro aparece en *La Nación*, que en febrero de 1853 comenta la presentación del boceto por el pintor a reina, sin embargo su conclusión se retrasará hasta muchos años más tarde, la fecha de la firma es de 1890 y su primera exposición pública no tuvo lugar hasta la Exposición Internacional de 1892<sup>78</sup>. Representa el *Te Deum* cantado en el campamento de los reyes a la vista de Granada en acción de gracias por la toma de la ciudad. En el centro de la composición, Isabel y Fernando, rodeados de otros personajes históricos -

<sup>75</sup> Será esta intrascendencia y falta de sobriedad el principal motivo de la crítica negativa de Fernanfior (FERNANFLOOR, *Ibidem*).

<sup>76</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

<sup>77</sup> REYERO, C., "Isabel II y la pintura de historia", *Reales Sitios*, 107, 1991, pp. 28-36.

<sup>78</sup> *Catálogo, 1892*, Madrid, 1892.

condes de Tendilla, marqués de Aguilar, el cardenal Mendoza... y hasta el mismo Colón- extienden sus manos hacia la ciudad conquistada.

El cuadro de Ribera tras diferente peripecias (en esta época ya de finales de siglo resultaba difícil encontrar comprador para un cuadro de historia<sup>79</sup>) acabó en una de las capillas de la catedral de Burgos, sin que su carácter profano plantease ningún problema a su ubicación, muestra, a la vez, de hasta qué punto la Reconquista ha seguido siendo considerada hasta muy tarde una empresa cristiana y de la imbricación de la iglesia en la identidad nacional española.

También se podría incluir en este ciclo sobre la rendición de Granada, símbolo de la unidad nacional, un curioso cuadro presentado por Lorenzo Vallés a la Exposición de 1892, *Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos*<sup>80</sup>, bien recibido por la crítica, que echó en falta, sin embargo, un mayor tamaño, acorde con la importancia del tema representado,

el del Sr. Vallés, que nos reconstituye el *Drama de la rendición de Granada*, representado en Roma en 1492 ante los embajadores de los Reyes Católicos, cuadro que pintado en grande escala y a éste sí que le correspondía de derecho el tamaño monumental<sup>81</sup> - hubiera podido servir para decorar dignamente un salón principal en cualquier palacio<sup>82</sup>.

La representación de una representación, que pone fin, con un juego de espejos, al ciclo granadino.

### 11.1.2. LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA.

La batalla de las Navas de Tolosa ocupa lugar principal en todas las historias decimonónicas y en la imaginería nacional española, no sólo, ni principalmente, por su carácter de episodio histórico decisivo en el desarrollo de la Reconquista, sino porque, dada la participación de todos los reinos peninsulares en la batalla, se configura en el imaginario colectivo como una especie de prefiguración de la posterior unidad nacional. De hecho, todos los relatos históricos de la jornada, desde las historias generales a los artículos en periódicos y revistas, hacen especial hincapié en el hechos de que los guerreros europeos de allende el

<sup>79</sup> La viuda del pintor intentó infructuosamente su compra por el Estado, para lo que llegó a solicitar la intervención de la propia Isabel II, entonces exiliada en París. En 1910 salió a subasta pública en París, sin que nadie se interesara por él. Permaneció en manos de los herederos del pintor hasta que, después de la Guerra Civil, fue comprado por un particular y donado al entonces obispo de Burgos Luciano Pérez Herrero.

<sup>80</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>81</sup> Una alusión a los cuadros de costumbres pintados a gran tamaño, como si fueran cuadros de historia.

<sup>82</sup> MADRAZO, P., "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 330.

Pirineo. Llegados al amparo de la Cruzada, habían abandonado ya el campo cristiano, derrotados por el calor, antes de la batalla decisiva, que se convierte así en una empresa de españoles exclusivamente<sup>83</sup>. La imagen predominante aquí, no es por tanto la de unidad en cuanto recuperación del territorio, sino la de unidad frente a un enemigo común, símbolo a la vez de unidad y de lucha contra el invasor.

El primer cuadro sobre la batalla es *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*, llevado por Ricardo Balaca a la Nacional de 1858<sup>84</sup>, no premiado pero adquirido por Estado en 1865<sup>85</sup>.

En esta misma Nacional de 1865, y con la misma falta de éxito, Ramón Vallespín expone *Batalla de las Navas*<sup>86</sup>.

En la Nacional de 1864 Agapito Francés expone *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa*<sup>87</sup>, también sin ningún éxito.

Mejor suerte corre *La batalla de las Navas de Tolosa* de Francisco de Paula van Halen, mención ordinaria en esta misma Nacional de 1864<sup>88</sup> y compra por el Estado<sup>89</sup>; una vista casi panorámica del escenario de la batalla.

El rey de Castilla es también el protagonista principal del cuadro de Antonio Casanova y Estorach, *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866<sup>90</sup>; representa al rey, en el centro de la composición y a caballo, dirigiéndose a las tropas cristianas, con la espada en alto y enarbolando una bandera.

Rafael Escalante Padilla elige el momento en que el rey de Navarra rompe las cadenas que rodeaban la tienda de Miramolín para su *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*,

<sup>83</sup> Un buen ejemplo de esto es el relato de la batalla publicado por *El Semanario Pintoresco Español* en 1841 (*El Semanario Pintoresco Español*, 1841, pp. 66-69).

<sup>84</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>85</sup> En 2.000 pts., pasó al Senado, donde sigue actualmente, en 1879.

<sup>86</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>87</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

<sup>88</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado dentro del grupo de género histórico.

<sup>89</sup> En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1866. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R. O. de 11 de noviembre de 1879.

<sup>90</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.



expuesto en la Nacional de 1887<sup>91</sup>, pero, a pesar de su alto contenido simbólico -representa el origen del escudo de Navarra- pasó bastante desapercibido.

En la Nacional de 1890 José Mongrell Torrent expone *Vencedores de las Navas*<sup>92</sup>.

En la Nacional de 1892 Marcelino Santa María Sedano obtiene medalla de segunda clase con *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas*<sup>93</sup>, cuadro en el que la exaltación cristiana es claramente hegemónica. Pintado en Roma entre 1891 y 1892, fue expuesto también en la Exposición Colombina de Chicago y adquirido por el Estado<sup>94</sup>.

### 11.1.3. LA RECONQUISTA DEL VALLE DEL GUADALQUIVIR POR FERNANDO III EL SANTO.

La figura de Fernando III, San Fernando, ofrecía, como ya se ha visto, muchos elementos para erigirse en símbolo arquetípico de la nación española; principalmente su santidad y el éxito de sus campañas militares en el valle del Guadalquivir, que habían reintegrado, reconquistado, en España a las ciudades más emblemáticas de la civilización musulmana en el sur de la península<sup>95</sup>. Por lo que se refiere a este último aspecto, la iconografía decimonónica resaltarán especialmente los importantes logros del rey castellano en pos de la ansiada unidad nacional, principalmente la conquista de Córdoba y Sevilla, junto con los de su coetáneo aragonés, Jaime I el Conquistador, que aparecen como los dos ejecutores de un mismo designio.

Ya en la primera Exposición Nacional, la de 1856, figura un cuadro de Diego Monroy titulado *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba*<sup>96</sup>, en el que se mezclan tanto la imagen de la Reconquista en sí, como la de la Reconquista como una empresa cristiana: la unidad nacional como fruto de la benevolencia divina hacia una nación cristiana.

---

<sup>91</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>92</sup> *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

<sup>93</sup> Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

<sup>94</sup> En 1901 por 3.000 pts. Actualmente en el Museo Marcelino Santa María de Burgos, depósito del Museo del Prado.

<sup>95</sup> Resulta llamativo a este respecto que ya el epitafio de la sepultura de Fernando III después de enumerar los diferentes títulos añade "el que conquistó toda España".

<sup>96</sup> *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

La conquista de la ciudad cordobesa por los castellanos será retomada nuevamente por Francisco García Ibáñez, ahora sin más ayuda de la intervención divina que la que se deriva de la propia santidad del monarca, con *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*, expuesto, sin ningún éxito, en la Nacional de 1862<sup>97</sup>.

Por lo que se refiere a la conquista de Sevilla, un solo cuadro de ámbito nacional representa el hecho histórico, cosa extraña si tenemos en cuenta que había sido uno de los asuntos en que Federico de Madrazo había pensado para la decoración del Congreso de los Diputados: se trata de *El Rey moro de Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad*, con el que José Rodríguez Losada obtiene mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1858<sup>98</sup>.

El lugar de Fernando III en la unificación nacional se ve aún más puesto de relieve con *Alhama, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo* de Pedro González Bolívar -medalla de tercera clase en la Nacional de 1884<sup>99</sup> y adquirido por el Estado ese mismo año<sup>100</sup>-. La escena representada por el pintor cántabro se desarrolla, siguiendo la *Historia* de Lafuente, en el interior de una tienda y con todos los convencionalismos de este tipo de cuadros: el rey de Granada semiarrodillado, la benevolencia del rey castellano, los caballeros que contemplan la escena...

Como escribe Serrano de la Pedrosa:

Lo de siempre: panos rojos  
un moro que se arrodilla  
y guerreros castellanos  
con unas caras muy frías<sup>101</sup>.

#### 11.1.4. OTROS CUADROS SOBRE LA RECONQUISTA.

Además de los grandes ciclos iconográficos hay otra serie de temas que, a pesar de no aparecer de forma tan frecuente, serán incorporados a la mitología nacional, formando parte de esa iconografía esencial que jalónaba los grandes hitos de la historia de la nación.

<sup>97</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

<sup>98</sup> R.O. de 18 de noviembre de 1858.

<sup>99</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1864.

<sup>100</sup> R.O. de 24 de octubre de 1884.

<sup>101</sup> SERRANO DE LA PEDROSA, F., *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 55.

Un caso muy peculiar es el de la batalla de Covadonga, que, a despecho de su escasa aparición (sólo dos cuadros) se convierte en una imagen emblemática de la historia de la nación española. La imagen de una legitimidad histórica transmitida de los visigodos a los reyes cristianos a través de Pelayo explica la importancia de Covadonga en la iconografía romántica. Un suceso histórico de carácter polisémico en el que conflúan varios arquetipos de la historia nacional y del ser español: amor a la independencia, lucha por la unidad nacional y carácter cristiano de la nación española.

El oscuro e irrelevante episodio histórico, sucedido a principios del siglo VIII en las cercanías de los Picos de Europa, posiblemente una simple escaramuza, había sido transformado desde muy pronto por los cronistas cristianos en un suceso bélico de desmesurada importancia, capaz de definir la posterior evolución de toda la nación española. La importancia dada por los primeros cronistas de la corte de Oviedo a este hecho hay que relacionarla con los problemas de legitimidad planteados al nuevo reino tanto frente a los musulmanes como frente a los cristianos que permanecieron del lado musulmán, y muy particularmente con el desarrollo de la herejía adopcionista y el enfrentamiento entre el arzobispo de Toledo, Elipando, y un monje lebaniego, el Beato de Liébana, más conocido por sus comentarios al Apocalipsis de San Juan que por esta disputa teológica<sup>102</sup>. La batalla de Covadonga era el cordón umbilical que unía el nuevo reino con la monarquía visigótica, convirtiendo a la oscura monarquía asturiana en heredera de la legitimidad histórica visigótica.

Esta interpretación pervivirá a lo largo de los siglos -recordemos el "Un goda, que una cueva en la montaña guardó" de Quevedo- para llegar al siglo XIX como una verdad universalmente aceptada:

el trono que ocupó Isabel II es el mismo que levantó Ataulfo y cuyo pedestal salvó Pelayo<sup>103</sup>.

Covadonga significaba la refundación y la continuidad de España tras el desastre de Guadalete; a la vez acto fundacional y garantía de continuidad histórica.

Con estos antecedentes no es de extrañar que en la primera Exposición Nacional, la de 1856, Luis de Madrazo obtuviera un gran éxito con un cuadro inspirado en esta primera victoria de los cristianos sobre la morisma, *Don Pelayo en Covadonga*, premiado con medalla de

---

<sup>102</sup> Para el desarrollo de esta herejía y sus disputas teológicas sigue siendo útil lo escrito por Menéndez Pelayo en el Capítulo I, Libro II, de la *Historia de los Heterodoxos Españoles*.

<sup>103</sup> CORTADA, J., *Historia de España*, Barcelona, tomo I, 1841-42, p. 66.

primera clase<sup>104</sup> y adquirido ese mismo año por el Estado<sup>105</sup>, cuyo asunto fue resumido así por un crítico contemporáneo:

Hallábase en Cangas este valeroso caudillo cuando supo que desde Córdoba se dirigía sobre él con poderosa hueste el bravo Alkamiah, lugar teniente en España del Wali el Thorr. Entonces, reuniendo un puñado de valientes asturianos, mientras las mujeres y niños se guarecieron en las fragosidades del monte Auseba, se retiró don Pelayo a la gruta de Covadonga situada en una altísima roca con parte de su gente, distribuyendo el resto por las alturas que circundan el risueño valle del Deva, por donde había de penetrar el prepotente y numeroso ejército de los infieles.

El valeroso Pelayo  
cercado está en Covadonga  
por cuatrocientos mil moros  
que en el zancarrón adoran.  
Sólo cuarenta cristianos  
tiene y aun veinte le sobran.

El joven Madrazo ha elegido para asunto de su cuadro el momento en que el valeroso caudillo acompañado del obispo Urbano arenga, con el estandarte de la cruz en la diestra a aquel puñado de valientes, excitándolos a vencer o morir en defensa de la fe y del nombre godo. Ormesinda, la bella y varonil Ormesinda, causa inocente según algún historiador de la prolongada y sangrienta lucha que se inaugura en aquellos riscos, une sus excitaciones a la fervorosa arenga de su hermano y juntos electrizan a aquellos valientes pechos que pueblan el aire con sus aclamaciones y juran el exterminio del impuro musulmán<sup>106</sup>.

y cuyo carácter declamatorio y teatral, con unas pocas figuras enmarcando con sus gestos ampulosos en un apretado círculo a los dos personajes centrales, es, al menos, tan ripioso como el trozo de romance intercalado en la reseña anterior.

El otro pintor en llevar el tema a una Nacional fue Ramón García Espínola, que lo hace, sin ningún éxito, a la de 1871 con *Don Pelayo en Covadonga*<sup>107</sup>.

La batalla de Clavijo, a pesar de su carácter legendario, reunía demasiados elementos simbólicos y arquetípicos (lucha contra los musulmanes, intervención de Santiago, protección divina...) como para no ocupar un lugar de honor en la imaginaria nacionalista española: de hecho, la iconografía de Santiago matamoros había sido ya muy frecuente en la escultura y pintura religiosa española de los siglos anteriores, especialmente en el XVII. Sin embargo, para la pintura de historia planteaba un problema de verosimilitud difícil de resolver: la imagen de Santiago galopando en un caballo blanco al frente de las huestes cristianas y decapitando moros a su paso resultaba perfectamente verosímil en un contexto religioso, pero menos en uno de representación real de un hecho histórico, aunque hay que resaltar que todas las historias decimonónicas, sin excepción, relatan la intervención de Santiago a favor de los cristianos en

<sup>104</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>105</sup> En 5.000 pts., R. O. de 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

<sup>106</sup> "Exposición de Bellas Artes de 1856". *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

<sup>107</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

Clavijo. Este problema de verosimilitud es lo que puede explicar la escasa presencia del tema en la pintura de historia, sólo cuatro cuadros, de los que dos de ellos, a pesar de su carácter oficial, motivo por el que se analizan aquí, entrarían claramente dentro del género de pintura religiosa, continuación además de una iconografía fijada ya en épocas anteriores.

El primero de estos cuadros es *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo* de Francisco de Mendoza, encargo de Isabel II y Francisco de Asís para una iglesia de Aranjuez, y cuyo carácter de pintura religiosa es más que evidente. Lo mismo, punto por punto, podría decirse del *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado en 1885 por Casado del Alisal para el altar mayor de la capilla de las Órdenes Militares de San Francisco el Grande de Madrid y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>108</sup>, *La Gran Vía*<sup>109</sup> y *La Ilustración Española y Americana*<sup>110</sup>.

Diferente es el caso de *Santiago en la batalla de Clavijo* de José Méndez y *El sueño de Don Ramiro* de Lorenzo Rocha de Icaza. El primero, pintado en 1856, fue adquirido por la Corona<sup>111</sup>; el segundo, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1866<sup>112</sup> - al margen de no recibir ningún premio los críticos, ni siquiera repararon en él- e inequívocamente un cuadro de historia, resulta especialmente interesante por lo que se refiere al problema de verosimilitud de que se hablaba más arriba. Como escribe Reyero:

Resulta significativo que este cuadro -único sobre el tema que aparece en las Nacionales- elija precisamente el pasaje más real de la historia. En el fondo, que Ramiro sueñe es más verosímil que la presencia de Santiago en Clavijo. Es una insistencia explicada en el Catálogo que no puede ignorarse en un contexto icónico semántico<sup>113</sup>.

La participación de las órdenes militares en la recuperación del territorio nacional es un tema poco frecuente en la pintura de historia, a pesar del evidente atractivo que tenía como plasmación plástica del guerrero español y cristiano, el mitad monje, mitad soldado del tardo-nacionalismo español. Los procesos de desamortización, la lucha contra el poder secular de la iglesia y, sobre todo, las reminiscencias estamentales y de antiguo régimen que estas órdenes evocaban explican el que únicamente puedan ser contabilizados tres cuadros sobre este asunto, aparte de *La Comunión de los Caballeros Templarios*, expuesto por Isabel Baquero Rosado en la Nacional de 1895<sup>114</sup>, de carácter anecdótico y sin ni siquiera una relación clara

<sup>108</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

<sup>109</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

<sup>110</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

<sup>111</sup> Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

<sup>112</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>113</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 75.

<sup>114</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895.

con la historia española. Los tres sobre el origen de la Orden de Calatrava<sup>115</sup> y los tres sin ningún éxito.

Las conquistas de Alfonso X en la zona del Estrecho darán lugar a un cuadro de Matías Moreno, *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz*, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866<sup>116</sup> y compra por el Estado<sup>117</sup>. El origen de este cuadro está en un concurso, convocado por la Academia de Cádiz, sobre el origen del escudo del obispado gaditano, una cruz sobre ondas, y que según la tradición se remontaba al gesto de uno de los soldados de Alfonso X, que, tras la conquista de la ciudad, se habría adentrado en el mar, clavando en la arena el estandarte con la cruz. Un asunto claramente localista, pero al que el premio y la compra por el Senado confieren un carácter nacional, en lo que debió de influir la figura del rey Sabio, uno de los más representados, junto con su padre, de los reyes medievales, y el hecho de presentar un eslabón más en el camino de recuperación del territorio nacional. El *Catálogo* de la exposición va todavía más lejos y ve en el cuadro una especie de premonición de la posterior expansión imperial de la nación española: representa el momento en que los reyes de Castilla toman "posesión del mar para abrir a los cristianos el camino que había de conducirles a África"<sup>118</sup> -no se debe de olvidar el aspecto coyuntural de que la victoriosa campaña de Prim en África había tenido lugar sólo seis años antes-.

El cuadro sigue de forma bastante literal el relato recogido por la tradición: Alfonso X, en el centro con la espada desenvainada en la mano derecha, eleva los ojos al cielo, como poniendo a Dios por testigo, mientras en primer plano, a la izquierda del monarca, un jinete se adentra en el mar enarbolando el estandarte con la cruz; el resto de la comitiva, con un obispo al frente, se mantiene en segundo plano; al fondo las murallas de la ciudad de Cádiz.

La figura de Guzmán el Bueno dará lugar a una serie de cuadros, casi todos de exaltación del patriotismo, del que es capaz de entregarlo todo por la patria. Sólo uno de ellos hace referencia, aunque sea de forma indirecta, a la participación del célebre caballero en episodios de la Reconquista. Se trata de *Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar*, expuesto por José María López y Pascual en la Nacional de

<sup>115</sup> Se trata de *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Víctor Esteban y Lozano, expuesto en la Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Origen de la Orden de Calatrava* de Livinio Stuyck, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); y *Origen de la Orden de Calatrava* de Manuel López de Ayala, expuesto en la Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

<sup>116</sup> Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>117</sup> En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

<sup>118</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

1871<sup>119</sup>, obra que posee un marcado carácter anecdótico y cuya relación con lo aquí analizado es meramente marginal, a no ser por esa lejana referencia a la conquista de Gibraltar.

Incluso un hecho tan anodino como la reconquista por los castellanos de la ciudad de Cuenca tendrá también su correspondiente cuadro de historia: se trata del *Álvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca* de Genaro Pérez Villaamil, adquirido por Isabel II en 1848, cuadro más dentro del género paisajístico que del histórico propiamente dicho.

Los cuadros sobre la Reconquista aragonesa, salvo los referidos a Jaime I el Conquistador, son muy escasos. Únicamente tres cuadros y los tres bastante irrelevantes<sup>120</sup>.

Por lo que respecta a Jaime I, cuyas analogías con Fernando III, como ya hemos visto anteriormente, eran para la historiografía decimonónica más que evidentes, la imagen predominante es la del conquistador del Reino de Valencia, lo mismo que el valle del Guadalquivir, una de las regiones en que la presencia de lo musulmán había sido más profunda y brillante. Curiosamente la conquista del Reino de Mallorca, que podía ser equivalente, no figura ni una sola vez en la iconografía nacional. Aquí habría que tener en cuenta, al margen de posibles implicaciones ideológicas, el importante lugar de los pintores de historia valencianos en el conjunto de la pintura de historia española (Gómez y Cros, Domingo Marqués, Nicolau Cutanda, Pla y Gallardo, Sala Francés, Martí y Monxó, Pinazo Camarlench, Agrasot, Gisbert, por citar sólo algunos de los más significativos), formados la mayoría de ellos en la Academia de Valencia y beneficiarios en algún momento de premios de la Diputación valenciana, en cuyos concursos la figura de Jaime I será recurrente.

El primer cuadro sobre el rey aragonés es de 1866, en cuya Nacional Isabel Pascual Abad y Francés expone *Butalla de Puig, en 1237*<sup>121</sup>.

Después habrá que esperar a la Restauración, mucho más receptiva, como ya se ha dicho, a los cuadros de temática aragonesa para encontramos con nuevos cuadros sobre Jaime I.

<sup>119</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>120</sup> *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca*, pintado por Tomás Palos en 1855, adquirido por Isabel II en 13.000 reales (el 14 de septiembre de 1852 el autor había pedido 20.000); *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca*, pintado por el mismo Tomás Palos en 1857 y también adquirido Isabel II; y *Desastre de Fraga*, expuesto por García Martínez en la Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858).

<sup>121</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

En la Nacional de 1884 Fernando Richart Montesinos recibe una medalla de segunda clase con *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador*<sup>122</sup>, adquirido por el Estado ese mismo año<sup>123</sup>. El rey, en un caballo blanco, avanza acompañado de su ejército, abriéndose paso entre una multitud que arroja flores a su paso, en un marco urbano de muy vagas reminiscencias musulmanas. Es llamativo el aire de liberación, y no de conquista, que respira todo el cuadro: la población, ¡incluida la musulmana!, se asoma a las ventanas arrojando flores a su libertador:

En la calle, muchedumbre de gentes de todas clases; en ventanas y miradores árabes, hombres y mujeres que arrojaban flores y coronas al paso del triunfador monarca<sup>124</sup>.

Una vez más la falsedad histórica, pero no ideológica, lo que debía quedar claro para el que contemplaba el cuadro era el carácter natural, de reintegración al seno de la nación, que la conquista, “reconquista”, de la ciudad había tenido, sencillamente volvía a ser española y todos se alegraban por ello.

A pesar del éxito la crítica no fue demasiado benévola con el cuadro, al que se achaca, sobre todo, su excesiva dependencia de Mackart, tal como ejemplifica muy bien lo escrito por Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*<sup>125</sup>:

El Don Jaime, de Richart, ha entrado en Valencia por la sola razón de haber entrado en Amberes Carlos V desde el éxito de Mackart, entran príncipes por todos lados. El enorme lienzo de Richart -siete metros aproximadamente- no sé hasta qué punto merezca llamarse cuadro. Es un tapiz imitado, como los que ahora están de moda para revestimiento de paredes en comedores y antecorredores... Es una alfombra con marco (...) Parece que se le ha encontrado la cantidad de mérito que requiere una segunda medalla... Es posible<sup>126</sup>.

pero también, más interesante desde el punto de vista ideológico, la falta de verdad histórica:

¿Dónde están Dona Violante, los arzobispos de Tarragona, Narbona, Barcelona, Zaragoza, Huesca, Tarragona, Segorbe, Tortosa y Vich? ¿Dónde los caballeros de las Órdenes militares, los concejos de las villas y ciudades que debían acompañarle, según los historiadores?<sup>127</sup>

<sup>122</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>123</sup> R.O. de 25 de junio de 1884, Actualmente en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, depósito del Museo del Prado.

<sup>124</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>125</sup> Aunque con menos acritud, esta opinión es compartida por otros críticos, véase siuo lo escrito por Jacinto Octavio Picón en *El Correo*: “Ya se ha dicho, y no sin fundamento, que la composición de este cuadro recuerda más de lo conveniente la entrada de Carlos V en Amberes de Mackart, lienzo que se ha reproducido mucho y que todos los aficionados conocen” (PICÓN, J.O., “La Exposición de Bellas Artes”, *El Correo*, 30 de mayo de 1884).

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, L., “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, II, 1884, p. 383.

<sup>127</sup> FACUS, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Fe*, 26 de mayo de 1884.



La presencia de Jaime I como adalid de la reconquista se cierra en la iconografía nacional con *El juramento del Puig*, llevado por Ramón Garrido Méndez a la Exposición de 1892<sup>128</sup>, que pasó completamente desapercibido.

## 11.2. LA UNIDAD RELIGIOSA.

La religión aparece desde muy pronto, ya se ha visto, como uno de los elementos determinantes de la imagen de lo español, una de las señas de identidad más precoces y más arraigadas en la percepción que de España y lo español se hacen nacionales y foráneos. Como consecuencia de esto, la unificación religiosa bajo el cristianismo es convertida en uno de los grandes hitos de la historia nacional.

Ante la falta de un hecho histórico que marcara la unversal conversión al cristianismo de la península, su unidad religiosa, será la conversión de los visigodos la que marque en el imaginario colectivo el definitivo triunfo del catolicismo y el paso de la nación a una nación esencialmente católica<sup>129</sup>. El primer acto de este gran drama colectivo es la conversión de los visigodos en el III Concilio de Toledo. Acta fundacional de una nación cristiana, el bautismo de Recaredo se convierte así en el bautismo de la nación española.

El reino visigodo figura desde muy pronto en la mitología historiográfica del nacionalismo español como el momento de fundación de la nación española en un sentido político. La primera vez en que la unidad nacional logra plasmarse en una unidad política. Esta retórica protonacionalista ya había estado presente en los siglos anteriores: de hecho, la propia idea de Reconquista encontraba su legitimación histórica en los derechos de los cristianos como herederos de la monarquía visigótica y las referencias a la sangre goda habían sido un lugar común en la literatura del barroco.

En el imaginario colectivo español los visigodos aparecen como los primeros reyes de España -la célebre lista de los reyes godos recitada por generaciones de escolares está ahí para atestiguarlo- y son una prueba de la existencia de una nación española al margen de los avatares

---

<sup>128</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892. Actualmente en la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

<sup>129</sup> Esta interpretación de la historia nacional ha calado tan profundo que, incluso en la historiografía académica (por no hablar de la historia de la enseñanza obligatoria), resulta difícil encontrar referencias sobre cuál era el grado real de cristianización, posiblemente muy somero en amplias regiones de la península, en el momento en que se consigue la tan celebrada unidad religiosa. Lo mismo cabría decir del hecho de que se pase por alto el que todavía durante unos cuantos siglos, hasta la expulsión de los moriscos, una parte significativa de los "españoles", durante largos periodos históricos la mayoría, no fueron católicos; el que la unidad religiosa fue en la historia nacional la excepción y no la regla.

políticos. Para historiadores y clases cultivadas del siglo XIX el hecho es tan evidente que un historiador de la época, Cortada, podrá escribir que

el trono que ocupaba Isabel II es el mismo que levantó Ataúlfo y cuyo pedestal salvó Pelayo. Desde Ataúlfo, pues, hay verdadera Historia de España independiente<sup>130</sup>.

Desde esta perspectiva todos los cuadros referidos al mundo visigodo poseen claras resonancias unitarias, aunque aquí sólo se considerarán aquéllos en que las referencias a la unidad nacional son explícitas, referidos todos ellos, curiosamente, a la unificación religiosa.

La conversión de Recaredo al catolicismo era uno de los episodios que mejor podía representar el carácter precursor de los visigodos en la construcción de la predestinada unidad nacional. Símbolo a la vez de la unidad política y la religiosa, tenía el carácter de gesta nacional que expresaba el espíritu de un pueblo. La solemne abjuración del arrianismo de Recaredo y su conversión al cristianismo ocupaba un lugar preeminente en todas las historias de España, que se recrean en la descripción del solemne momento en el que, durante la celebración del III Concilio de Toledo, Recaredo, acompañado de la reina Bada y ante la presencia de San Leandro, arzobispo de Sevilla, declara profesar la fe católica y abraza el símbolo de Nicea.

La primera obra sobre el tema es el *Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)*, presentada por Martí y Monsó a la Nacional de 1862, mención especial<sup>131</sup> y compra por el Estado<sup>132</sup>. Cuadro arcaizante y declamatorio en el que las dos figuras principales, San Leandro y Recaredo, parecen dirigirse al público en un interior vagamente paleocristiano.

Muñoz Degraín pinta hacia 1888, por encargo del Senado, tras el éxito obtenido en la Nacional de 1884 con *Los Amantes de Teruel*<sup>133</sup>, un cuadro titulado *Conversión de Recaredo*<sup>134</sup>, que debía formar parte de uno de los escasos conjuntos iconográficos completos llevados a cabo en España durante el siglo XIX, el de la sala de Conferencias del Senado<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> CORTADA, J., *o.cit.*, tomo I, p. 66.

<sup>131</sup> R.O de 29 de noviembre de 1862.

<sup>132</sup> En 5.000 reales, R.O. de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1896.

<sup>133</sup> Había sido premiado con medalla de primera clase.

<sup>134</sup> El pintor recibió como pago en 1888 30.000 pts, el doble de lo estipulado en el momento del encargo. Actualmente sigue en el Palacio del Senado, Madrid.

<sup>135</sup> Hacían compañía al cuadro de Muñoz Degraín, *La rendición de Granada* de Pradilla, *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero y *La batalla de Lepanto* de Luna, remplazado este último por la *Jura de la Constitución por S.M. la reina Regente doña María Cristina*, encargado primero a Casado del Alisal, encargo que pasa posteriormente a Jover, sobre cuyo boceto, será concluido finalmente por Sorolla en 1898 (*El Palacio del Senado*, Madrid, 1980). El programa representaba una exaltación de la nación española, desde su primera unidad político religiosa, pasando por los éxitos militares medievales y la unidad recobrada, hasta el máximo esplendor con la victoria sobre los turcos.

Cosa extraña en un cuadro de historia, no figuró en ninguna de las Exposiciones Nacionales, aunque sí lo hizo en la Exposición Universal de París de 1889, pero sí fue reproducido en grabado en algunas de las más importantes revistas ilustradas de la época: *La Ilustración Ibérica*<sup>136</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>137</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>138</sup>.

Como la mayoría de los cuadros de temática visigoda está impregnado de un lujo primitivista y orientalizante, con profusión de

referencias bizantinas en la arquitectura, en la decoración y, sobre todo, en los ornamentos femeninos, un poco entre la emperatriz Teodora y el traje regional valenciano, lo que no resta encanto<sup>139</sup>.

Se trata, al margen de apreciaciones estéticas, de una pintura emblemática para un edificio emblemático. El que figurase un cuadro relacionado con la historia visigótica en un edificio de estas características era obligado, que fuese justamente la conversión de Recaredo, casi también. La ceremonia llevada a cabo en Toledo aglutinaba en torno a sí el símbolo de una unidad nacional basada en la fe cristiana, uno de los rasgos recurrentes del nacionalismo español.

La idea de Reconquista lleva implícita la de la unidad religiosa; ya vimos cómo de hecho Reconquista y cristianismo son dos imágenes que se solapan continuamente en la iconografía decimonónica española. Pero en este proceso de identificación de unidad nacional con unidad religiosa se produce un curioso ocultamiento con respecto a la otra religión medieval, la judaica. Así como las referencias al enfrentamiento con los musulmanes, desde Covadonga a Granada, son continuas y presentadas siempre como un proceso de vuelta a la unidad natural originaria, y por lo tanto positivo, las que lo hacen al conflicto cristianos/judíos son muy escasas, únicamente tres en todo el período analizado, y con una visión claramente negativa, posiblemente por la asociación que el siglo XIX hace de Judíos/Torquemada/Inquisición.

Mientras la expulsión de los musulmanes aparece como algo tan natural que a nadie se le ocurre preguntarse por su legitimidad, ni poner en cuestión su carácter positivo, la de los judíos es juzgada desde muy pronto de una forma bastante crítica, ejemplificada en la afirmación de Mathet y González en 1860:

---

<sup>136</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, pp. 600-601.

<sup>137</sup> *La Ilustració Catalana*, X, 1889, pp. 136-137.

<sup>138</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 188-189.

<sup>139</sup> REYFERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 52.

y en verdad que semejante medida no podrá nunca ser tenida como base de gloria política para ningún hombre de Estado<sup>140</sup>.

Silvio Fernández presenta a la Nacional de 1881 *Torquemada*<sup>141</sup>, basado en la *Historia del reinado de los Reyes Católicos* de Prescott<sup>142</sup>, elogiado por la crítica pero que no obtuvo ningún premio.

El mismo asunto de Torquemada oponiéndose a la revocación del edicto de expulsión ante los Reyes Católicos será retomado por Sala Francés en *La expulsión de los judíos*, presentado a la Nacional de 1890<sup>143</sup> y a otros certámenes internacionales<sup>144</sup>, adquirido por el Estado en 1892<sup>145</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>146</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>147</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>148</sup>. Cuadro que es visto más como una crítica contra la intolerancia que como una obra sobre la expulsión de los judíos:

Representa en mi humilde opinión el hecho más trascendental de nuestra historia (...), es una de tantas páginas de la historia de la *Intolerancia* (...). Aquella raza, prudente, trabajadora, económica e ilustrada, abandonó nuestro suelo dejando en espantoso desamparo las ciencias, las artes y las industrias, por lo que el turco Vallaceto pudo exclamar cuando llegaron a sus puertos los expulsados de nuestro suelo: "No será tan grande político el rey don Fernando cuando se desprende de esta riqueza"<sup>149</sup>.

incluso, en algunos casos, como una mera falsedad histórica cargada de antiespañolismo:

el cuadro de Sala, inspirado en episodio relatado por autor inglés cuyo fundamento probable no es otro que el deseo de Prescott de presentar la expulsión de los judíos como obra exclusiva del funesto fatalismo español tan cacareado ya por propios y extraños...<sup>150</sup>

Afirmaciones que confirmarían esa imagen negativa a la que se ha hecho referencia más arriba.

<sup>140</sup> MATHET Y GONZÁLEZ, M., "Expulsión de los judíos de España. Situaciones por las que pasaron desde que se establecieron en nuestro país. Datos históricos. Intolerancia de aquellos tiempos", *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 314-315.

<sup>141</sup> *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

<sup>142</sup> PRESCOTT, W.H., *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, México, 1854.

<sup>143</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

<sup>144</sup> Obtuvo una segunda medalla en el Certamen Universal de París de 1889 y medalla de oro en el de Berlín de 1891. Su exposición en París dará origen, según cuenta Emilia Pardo Bazán, a una curiosa confusión, ya que la crítica francesa supone que representa a "Torquemada (...) defendiendo con gran empeño el dogma de la Inmaculada Concepción" (PARDO BAZÁN, E., *Por Francia y Alemania (Crónica de la Exposición)*, Madrid, 1889, p. 213), lo que, al margen del premio, mostraría las dificultades de comprensión de una obra de estas características en fechas tan tardías como éstas.

<sup>145</sup> En 30.000 pts., R.O. de 7 de diciembre de 1892 con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde sigue actualmente, por R.O. de 21 de mayo de 1957.

<sup>146</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1890, p. 208.

<sup>147</sup> *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 564.

<sup>148</sup> *La Ilustración Artística*, 1893, p. 573.

<sup>149</sup> COMAS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1890*, Madrid, 1890, pp. 67-68.

<sup>150</sup> ALCÁNTARA, E., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890", *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 454.

Representa, tal como lo narra Prescott en su *Reinado de los Reyes Católicos* (uno de cuyos fragmentos acompaña los datos del cuadro en el *Catálogo de la Exposición Nacional de 1890*), el momento en que el inquisidor general Torquemada interrumpe violentamente la entrevista entre un comisionado judío y los Reyes Católicos, entrevista en la que aquél ofrecía un donativo de 30.000 ducados a la corona a cambio de que no se llevase a cabo el decreto de expulsión:

esta negociación fue desconcertada de un modo violento por el inquisidor general Torquemada, el cual, entrando en el salón de palacio donde los reyes daban audiencia al comisionado judío, y sacando un crucifijo de debajo de los hábitos, le presentó exclamando: "Judas Iscariote vendió a su maestro por 30 dineros de plata; Vuestras Altezas le van a vender por 30.000; aquí está; tomadle y vendedle". Y dicho esto, aquel frenético sacerdote arrojó el crucifijo sobre la mesa, y se salió. Los reyes, en vez de castigar semejante atrevimiento, ó de despreciarle como simple arrebatado de un loco, se quedaron aterrados.<sup>151</sup>

Eligió Sala el momento de máxima tensión, aquel en que Torquemada arroja violentamente el crucifijo sobre la mesa, pero, hecho que no dejó de resaltar la crítica, reservando al comisionado judío el papel protagonista:

La primera figura que llama la atención en el cuadro, no tan solo por la colocación, sino por la voluntad del artista que a ella ha subordinado la entonación general, es un anciano israelita, vuelto completamente de espaldas al espectador y luciendo un magnífico manto de púrpura magistralmente pintado. El inquisidor general Torquemada, que desempeña en el momento el principal papel, está en segundo lugar detrás de una mesa y sólo se ve la parte superior de su cuerpo. Los reyes católicos D. Fernando y doña Isabel, sentados en el trono, se hallan en tercer lugar, casi al fondo, ocupando ambos lados de éste, damas, caballeros, pajes y guardias que se agrupan en muy poco terreno.<sup>152</sup>

Elección a la que no debió de ser ajeno el carácter que el autor quiso dar al lienzo -comparese la serena actitud del comisionado judío con el histrionismo de Torquemada- de denuncia de la expulsión y no de celebración de la unidad religiosa.

El argumento supone, en todo caso, y por primera vez en la pintura de historia, una visión menos triunfalista y favorable del reinado de los Reyes Católicos de la que se había dado hasta ese momento, con un importante giro en el substrato ideológico de esta pintura, reflejo de los cambios políticos e ideológicos en los que estaba envuelta la sociedad española finisecular. Aunque no deja de ser llamativo el hecho de que todavía a estas alturas algunos críticos censuren la actitud,

hasta cierto punto altanera, que guarda el hijo de Israel delante de un trono tan excelso<sup>153</sup>;

<sup>151</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890, pp. 177-178.

<sup>152</sup> CALVO, I. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1890.

<sup>153</sup> BALART, F., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, p. 299.

y, sobre todo, que, todavía a estas alturas de siglo, parezca existir un intento consciente de exonerar a los reyes de la responsabilidad última en la expulsión.

Por lo demás, en una fecha ya tan tardía como ésta, es normal que los críticos comiencen a preocuparse mucho más por los aspectos formales y que para algunos esta *Expulsión* sea

la obra acabada de un erudito y el cuadro poco afortunado de un pintor<sup>154</sup>;

aunque en otros casos la acusación de arqueologismo parece tener más que ver con el hecho de que el pintor se ha detenido demasiado en los aspectos formales y poco en los ideológicos, una crítica todavía dentro de los estrictos cánones de lo que siempre se había pedido a la pintura de historia, por ejemplo Balart, para quien:

Lo que se trata de representar no es el estado de la pintura española en 1492, sino el de las costumbres castellanas a fines del siglo XV; y ni los Reyes Católicos fueron figuras iluminadas al margen de un código, ni para componer un cuadro hay necesidad de retrotraer el arte al estado que tenía en los tiempos a que se refiere su acción<sup>155</sup>;

objeción ideológica que se vuelve aún más explícita en las páginas de *La Unión Católica*:

quien busque en el arte ideas, en el artista un pensador y un poeta, y en el cuadro de historia un comentario profundo al suceso que se representa, ese lamentará la estéril prodigalidad de facultades ostentada en este lienzo<sup>156</sup>.

¡*A los pies del Salvador!* de Vicente Cutanda, cuadro al que algunos críticos, para que no cupiese ninguna duda sobre su exacta ubicación histórica, titularon *El degüello de judíos de Toledo*<sup>157</sup>, obtuvo una medalla de tercera clase en la Nacional de 1887<sup>158</sup>, además de su compra por el Estado<sup>159</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>160</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>161</sup> y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>162</sup>. Obra tremendista y sanguinolenta, en la estela de *La campana de Huesca* de Casado del Alisal pintado seis años antes, representa un *progrom* medieval, en el que la barbarie de los cristianos, una masa exaltada armada de hachas y cuchillos que clava las cabezas de los decapitados sobre el muro, empuja claramente al espectador del lado de los judíos. Nunca un cuadro de historia osó una

<sup>154</sup> COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1890*, o. cit., p. 69.

<sup>155</sup> BALART, F., "La Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 299.

<sup>156</sup> CALVO, L., "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1890.

<sup>157</sup> Por ejemplo el de *El Globo*, (VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 21 de mayo de 1887).

<sup>158</sup> R.O. de 22 de junio de 1887, por unanimidad.

<sup>159</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado

<sup>160</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 376-377.

<sup>161</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 279.

<sup>162</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 473.

imagen tan negativa de la expulsión de los musulmanes, y ello con el beneplácito de la crítica, que se limitó a dejarse constancia de lo trágico del tema:

El asunto es trágico y terrible<sup>163</sup>;

cuando no a resaltar, precisamente, lo que tenía de condena, justificada, de un episodio vergonzoso de la historia del país:

es una condenación elocuentísima de los extravíos del fanatismo religioso. La contemplación de este cuadro produce impresión profunda; no cabe, en efecto, trazar con más fidelidad y sentimiento la horrible escena a la consideración de los espíritus reflexivos<sup>164</sup>.

Como resulta evidente, tanto por el tema como por el tratamiento que de él se hace, Cutanda pertenece a la corriente más liberal de la pintura de historia española -no olvidemos que será este mismo pintor el que posteriormente se especializará en cuadros de historia de denuncia social, como *Huelga de obreros en Vizcaya*, el más famoso de todos-, pero lo llamativo en este caso es que tanto el premio como la compra por el Estado parecen, de alguna forma, oficializar esta visión crítica de las persecuciones de los judíos. La composición recuerda *El último día de Sagunto* de Domingo.

Por lo que respecta a la expulsión de los moriscos en el siglo XVII, la iconografía decimonónica es también muy parca. Sólo dos cuadros<sup>165</sup>, y los dos de pintores valencianos, lo que les confiere un cierto carácter de pintura localista.

Aunque al margen del grupo de cuadros aquí analizados -pintado fuera de España por un pintor inglés, nunca fue expuesto en España-, *Los moriscos suplicando a Felipe III que derogase el decreto de expulsión en 1619* de E. Long, resulta interesante por dos motivos. Uno, por su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>166</sup>, hecho bastante excepcional para un cuadro expuesto en la Royal Academy de Londres pero que no había sido premiado en ninguna de las grandes exposiciones internacionales, el motivo de su reproducción es, obviamente, el ser un tema español; dos, por el comentario que acompaña al grabado, en el que, refiriéndose al hecho histórico representado, se dice que el hecho ha sido

<sup>163</sup> BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

<sup>164</sup> VÉLEZ DE ARAGÓN, Z., "Crónica", *La Ilustración de España* 1887 p. 156.

<sup>165</sup> *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera* de Francisco Domingo Marqués, mención especial en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado en el grupo de género histórico), *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia* de Vicente Nicolau Cutanda, expuesto también, aunque con menor éxito, en esta misma Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864).

<sup>166</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1875, pp. 76-77.

duramente censurado por los historiadores modernos, que le consideran como el golpe más rudo dirigido contra la prosperidad de España<sup>167</sup>.

sintomático de las nuevas tendencias historiográficas que comenzaban a abrirse camino en la interpretación del pasado español, y que, en este caso concreto, se ha mantenido prácticamente incólume hasta nuestros días.

### 11.3. EL COMPROMISO DE CASPE.

Entra este hecho histórico dentro de esos episodios, privilegiados por la historiografía decimonónica, que tienden hacia la unidad nacional, a los que me he referido más arriba. En principio los temas referidos a la antigua corona de Aragón son, como ya he indicado anteriormente, menos frecuentes que los de la castellana. Pero el episodio de Caspe tenía, tanto para liberales como para conservadores, un profundo significado histórico e ideológico. La reunión de los representantes de los tres reinos y el acuerdo para nombrar rey a Fernando de Antequera<sup>168</sup>, en detrimento de Jaime de Urgell, que supuso la instauración de una misma rama dinástica, la castellana de los Trastámara, en los dos principales reinos de la península, y que iba a desempeñar un decisivo papel en la futura unidad nacional, demostraba la existencia de un ser nacional por encima de la circunstancial división en reinos a lo largo de la Edad Media. El compromiso de Caspe es, en la visión decimonónica, uno de esos momentos en que el alma de los pueblos impone su ley sobre la circunstancialidad de los avatares políticos y camina hacia su objetivo histórico de constituirse como nación. Es cierto que el hecho histórico en sí tuvo una importancia relativa para la unidad nacional y que, como dice Vicens Vives, "no cabe admitir la romántica idea de que los soberanos de las dos ramas no descansaron hasta lograr tal propósito"<sup>169</sup> (se refiere a la unidad de las dos coronas), pero el hecho de que el historiador catalán crea necesario hacer tal aclaración nos indica hasta qué punto la "romántica idea", no sólo fue aceptada en el siglo XIX, sino que siguió estando vigente durante buena parte del siglo XX.

El primer cuadro sobre este asunto es *El compromiso de Caspe* de Dióscoro de la Puebla, con el que el pintor burgalés obtuvo una gran éxito en la Nacional 1867 -consideración

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> De la importancia otorgada a este suceso histórico nos da una idea el hecho de que, a pesar del carácter relativamente marginal del primero de los Trastámara aragoneses, forme parte de una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes de los españoles, adornan el techo del hemiciclo del Palacio del Congreso.

<sup>169</sup> Citado por GARCÍA CORTÁZAR, J.A., *Historia de España Alfaguara II. La época medieval*, Madrid, 1973, p. 472.



de medalla de primera clase<sup>170</sup> y adquisición por el Estado para colocarlo en el salón de Sesiones del Congreso, aunque finalmente la idea fuese desechada, pasando a decorar uno de sus salones-. Puebla hace una reconstrucción bastante rigurosa del hecho histórico, recurriendo a documentos originales, fundamentalmente las *Actas del Compromiso de Caspe*, conservadas en el archivo de la Corona de Aragón. Representa

el momento en que después de celebrada misa pontifical por el arzobispo de Tarragona, en el altar erigido a la puerta del templo de Caspe, San Vicente hace oír su palabra a las gentes congregadas, y al pronunciar el nombre del elegido infante de Antequera es interrumpido por el clamor universal que gritaba, según el acta original, *viva, viva nostre rey et senyor don Fernando*.

Enfrente del santo los compromisarios, de pié sobre un estrado, escuchan, como ya noticiosos de lo que están oyendo; a sus pies se agrupan los arqueros del alcaide de Caspe; los prelados con báculo y mitra puestos a la izquierda del altar, alzan los ojos en acción de gracias al Altísimo. Llena el fondo una multitud, variada en trajes que descifran las clases y profesiones, y al pié de la gradería en el centro de la composición, un caudillo con el pendón de los tres reinos, hincó la rodilla, como vencido por la energía divina del discurso santo; éste, dando la espalda al ingreso de la iglesia, donde se agrupan los ministros del culto, a la derecha del altar, señala con una mano al cielo, y muestra en la otra el pergamino que contiene la decisión de los jueces<sup>171</sup>.

Los críticos son unánimes en resaltar la importancia del hecho histórico, así como la buena concepción del cuadro por parte de Puebla y su verosimilitud. Para Cruzada Villaamil, a pesar de que

el afán de seguir hasta en los más insignificantes detalles la exactitud histórica, ha mortificado al señor Puebla<sup>172</sup>

y de que

debe seguirse la verdad histórica en todo aquello cuya representación por la pintura no contribuya a destruir la belleza de la obra, y en lo que sea indispensable para la verosímil exposición del objeto presentado<sup>173</sup>.

el cuadro de Puebla

debe figurar, tanto por la importancia histórica del hecho, como por la belleza de la ejecución, en alguno de los Cuerpos Colegisladores, por ser una de las glorias más grandes de los Congresos españoles<sup>174</sup>.

Algo más crítico, aunque dentro de la misma tónica laudatoria con respecto al tema, se mostrará Galofre, para quien el cuadro tiene errores, justamente, de verosimilitud histórica:

---

170 Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

171 GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Divagaciones", *La Época*, 2 de marzo de 1867.

172 CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*. Madrid, 1867, pp. 26-27.

173 *Ibidem*.

174 *Ibidem*.

Este cuadro, de grandes dimensiones y vasta composición, sobresale, primero por el interés del asunto, segundo por el claro oscuro y tercero por el colorido; y sin embargo no comprendemos por qué el Sr. Puebla ha colocado a varios obispos a distancia del protagonista y como parte accesoria de la composición. Habiendo estado en Roma, debe conocer las dignidades y jerarquías eclesiásticas, y por mucho que San Vicente tuviese iniciativa como insigne orador, no es posible que los prelados abandonasen el lugar preferente después de la celebración de la misa solemne, para colocarse entre la gente con mitra puesta y a distancia de la iglesia, porque, en resumen, Fr. Vicente Ferrer no era aún un santo canonizado, y por lo tanto era un buen padre, de mucha fama popular, pero siempre de inferior grado que los obispos<sup>175</sup>.

Las diferencias, entre Cruzada Villaamil y Galofre, en torno a la verosimilitud del cuadro son fruto de los, ya comentados, problemas de verosimilitud ideológica. El que San Vicente Ferrer ocupe un lugar preferente en el cuadro puede no ser historiográficamente cierto, pero sí verosímil desde una determinada postura ideológica.

Relacionado con el Compromiso, y en cierta forma legitimando la candidatura de Fernando de Antequera frente a la de Jaime de Urgell, está el *Martín el Humano y la condesa de Urgell*, llevado por Manuel Crespo y Villanueva a la Nacional de 1887<sup>176</sup>. Representa, siguiendo lo narrado por Zurita en *Anales de la Corona de Aragón*, el folletinesco intento de la de Urgell por arrancar al moribundo rey un testamento favorable para su hijo. Desde el punto de vista formal la dependencia del *Testamento* de Rosales es clara.

A la Nacional de 1890 concurren dos cuadros sobre el Compromiso, uno de Emilio Fortún y otro de Andrés Parladé<sup>177</sup>.

El de Emilio Fortún y Sofí, que fue reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*<sup>178</sup>, lleva por título *El Compromiso de Caspe en el cuarto interregno de la corona de Aragón*<sup>179</sup> y muestra una gran panorámica de la plaza de Caspe, con San Vicente Ferrer predicando en el centro de una composición, que sigue muy de cerca la composición de Puebla, aunque, a pesar de su técnica más realista, con algo menos de rigor histórico. Hay una atmósfera de exaltación colectiva que parece avalar el carácter popular de la decisión de los compromisarios. La colegiata de Caspe afirma la historicidad de la escena.

<sup>175</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1867.

<sup>176</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

<sup>177</sup> Este mismo año inicia Salvador Viniegra otro *Compromiso de Caspe* más, actualmente en el Ayuntamiento de Caspe, pero que no llegó a figurar en ninguna de las Nacionales aquí analizadas, motivo por el que no se incluye en este grupo.

<sup>178</sup> *La Ilustración Católica*, 1890, p. 181.

<sup>179</sup> *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

El de Andrés Parladé, *Ultima sesión secreta del compromiso de Caspe*<sup>180</sup>, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>181</sup>, representa las negociaciones previas al compromiso. Una escena de interior en la que, una vez más, San Vicente Ferrer es el centro de la composición.

#### 11.4. OTROS HECHOS SOBRE LA UNIDAD NACIONAL.

La novelesca historia de Blanca de Navarra, entregada como prisionera por su propio padre, Juan II, a los condes de Foix, Gastón y Leonor, ésta última a su vez también hija del rey de Aragón, tenía también una interpretación política, en el marco de la lucha por la unidad nacional, ya que la entrega de la princesa aragonesa suponía un espaldarazo a las pretensiones del rey francés, Luis XI, de instaurar en el trono navarro a los condes de Foix en detrimento de los intereses de Castilla.

El tema había sido ya popularizado en el Romanticismo por el éxito de la novela de Navarro Villoslada *Blanca de Navarra*. En pintura su primera aparición se produce en la Nacional de 1871, en la que Eduardo Rosales Gallina expone su *Doña Blanca y el capital de Buch*, basado en los *Anales de Navarra* de Alenssón<sup>182</sup>, aunque, como nos dice el propio Rosales en carta a Martínez de Pedrosa<sup>183</sup>, las fuentes consultadas son muchas más: *Anales de Zurita y Nebrija, novela de Villoslada...* Representa el momento en que, en San Juan de Pie de Puerto, la princesa es entregada por Mosen Pieres de Peralta al Capital de Busch. Aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>184</sup>.

Tras este primer cuadro de Rosales, Blanca de Navarra será la protagonista de otros dos: *Prisión de doña Blanca de Navarra*, expuesto por Pedro Ferrer Calatayud en la de Nacional de 1887<sup>185</sup>, que representa, a partir de lo narrado por Lafuente en la *Historia General de España*, el dramático instante en que el rey, con gesto imperativo, ordena la prisión de su hija, mientras que esta implora, semiarrodillada y con los brazos abiertos, el perdón paterno; y

<sup>180</sup> *Ibidem*. Este cuadro se encuentra actualmente en la Capitanía General de Sevilla.

<sup>181</sup> *La Ilustración Artística*, 1891, p. 819.

<sup>182</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871. Anteriormente había sido ya expuesto en la Exposición Aragonesa de 1866.

<sup>183</sup> Carta de Rosales a Martínez de Pedrosa de 24 de enero de 1863, reproducida por Pardo Canalís en "Textos: Rosales" *Revista de Ideas Estéticas*, 121, 1973.

<sup>184</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, p. 208.

<sup>185</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

**Doña Blanca de Navarra**, expuesto por Silvio Fernández en la Nacional de 1884<sup>186</sup>, con la princesa encerrada ya en su prisión:

Nos presenta a doña Blanca sentada en la plataforma de la fortaleza donde se hallaba recluida (...). Doña Blanca parece meditar en sus desventuras; contempla abstraída el cielo y el paisaje<sup>187</sup>.

El complejo proceso que llevará al trono de Castilla a la princesa Isabel, permitiendo así que su posterior matrimonio con Fernando, el heredero de la corona aragonesa, significara la unión de los dos grandes reinos peninsulares, tenía, lógicamente, su lugar en la iconografía unitarista española. De hecho, toda la historiografía decimonónica se empeñaba en resaltar el lugar ocupado por los monarcas como forjadores de la unidad nacional, logrando

unificar esta nación de héroes y formar de varios gloriosos reinados, uno sólo y gloriosísimo<sup>188</sup>.

Al margen de su carácter de novela romántica, un folletín real, el matrimonio de los reyes y sus repercusiones, reafirmaba el peso de lo político y la importancia del Estado en la evolución de las naciones.

El tema había ya aparecido entre los propuestos por la Academia en sus concursos. En concreto en el de 1808 la prueba de repente de escultura, primera clase, consiste en una representación de

el Rey Don Enrique después de las turbulencias de Castilla dispone que su hermana Dona Isabel (la Católica) pasee las calles de Segovia sobre un magnífico palafrén, y el Rey mismo la conduce de la rienda<sup>189</sup>.

Figuró también en la exposición de la Academia de 1839, si, como supone Reyero, el cuadro sobre Isabel la Católica del que habla Ceferino Araujo<sup>190</sup> es el *Doña Isabel la Católica en Ávila rehusando la oferta de la corona* de Pelegrín Clavé, expuesto posteriormente en París en 1855<sup>191</sup>.

En las Nacionales aparece por primera vez en la de 1862, en la que Juan García Martínez obtiene una mención ordinaria con *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano*<sup>192</sup>, posteriormente adquirido por el Estado<sup>193</sup>. Basado en la *Historia de*

<sup>186</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>187</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 30 de mayo de 1884.

<sup>188</sup> ALDAMA, D., *Historia General de España*, Madrid, 1860-1866, vol. VII, p. 35.

<sup>189</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

<sup>190</sup> PARDO CANALÍS, E., "La Exposición de la Academia de San Fernando de 1839 vista por Ceferino Araujo", *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, pp. 354-364.

<sup>191</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 415, n. 676.

<sup>192</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

*Segovia de Colmenares*<sup>194</sup>, es como una ilustración del concurso de la Academia de 1808, representa a Isabel, a la que su hermano Enrique IV hace de palafrenero, cabalgando a la jineta sobre un caballo blanco camino de la plaza mayor de Segovia, a la altura de San Martín, el pórtico de cuya iglesia aparece a la izquierda.

El encuentro entre los dos príncipes será plasmado en el lienzo por Francisco Díaz Carreño, que expone en la Nacional de 1864 *Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón*, basado en la *Historia del reinado de los Reyes Católicos* de Prescott<sup>195</sup>, premiado con medalla de tercera clase<sup>196</sup> y adquirido ese mismo año por la Corona<sup>197</sup>.

Incluso sucesos aparentemente mucho más anecdóticos sirven para cimentar esa idea de un avance progresivo y constante hacia la unidad nacional. Es el caso del cuadro *Prisión de la última reina de Mallorca* con el que Nicasio Serret y Comín obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1876<sup>198</sup>, además de su compra por el Estado<sup>199</sup>. El asunto, sacado de los *Anales de la corona de Aragón* de Zurita<sup>200</sup>, representa el momento en que la reina de Mallorca, Constanza, es separada de su marido, Jaime III de Mallorca, con las protestas de éste, para ser llevada a prisión, por orden de Pedro IV el Ceremonioso, rey de Aragón y hermano de Constanza. Una especie de folletín familiar sin demasiada transcendencia que sólo adquiere sentido si tenemos en cuenta el hecho de que estos enfrentamientos entre Jaime III y Pedro IV culminarán con la definitiva anexión de las islas a la Corona de Aragón, contribuyendo así a la posterior unidad nacional. Vemos cómo un tema aparentemente baladí adquiere sentido histórico en el contexto de una determinada interpretación historiográfica, en este caso el del largo camino hacia la unidad nacional. Esto explicaría, en última instancia, el éxito de un cuadro por lo demás bastante banal.

---

<sup>193</sup> En 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Gerona, depósito del Museo del Prado.

<sup>194</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

<sup>195</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>196</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>197</sup> Isabel II, en 15.000 reales. Actualmente en el Palacio de Riofrío, Segovia.

<sup>198</sup> Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

<sup>199</sup> En 3.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en el Palacio del Senado, donde actualmente sigue, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

<sup>200</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.



## 12. EL CARÁCTER ESPAÑOL.

La pintura de historia, en este proceso de construcción de una identidad nacional, no sólo define rasgos colectivos, del conjunto de la comunidad, sino que también termina dibujando una serie de ellos comunes al conjunto de los españoles, no ya como grupo, sino como individuos. Lo que podríamos definir como un determinado carácter nacional.

La existencia o no de caracteres nacionales ha dado lugar a una ingente bibliografía que no viene aquí al caso<sup>1</sup>; me limitaré a dejar constancia de tres hechos importantes en el contexto de este estudio. Uno, que, como recuerda Maravall,

Desde muy temprana fecha, a todo grupo político de cuya existencia como tal se ha tenido conciencia, se le ha considerado como sujeto de atribución de un carácter propio<sup>2</sup>;

dos, que para cualquier ideología nacional o nacionalista la existencia de un carácter nacional es un *a priori* ideológico que ni siquiera se discute; y tres, que la existencia de estos caracteres nacionales es una verdad universalmente aceptada, tanto por la cultura decimonónica como por la de los dos siglos anteriores<sup>3</sup> (y no sólo, también para el posterior: piénsese si no en las continuas referencias en la vida cotidiana y medios de comunicación a las supuestas formas de ser de los miembros de cada nación). Caracteres nacionales que, en el caso concreto de la pintura, parecen referirse incluso a un aspecto físico. Al menos así puede deducirse de afirmaciones como las de Galofre, a propósito del *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida* de Cano de la Peña:

sin el carácter español que debieran tener los frailes y los pilotos, pues son caras y cuerpos de modelos y personas francesas por haberse pintado en París<sup>4</sup>;

---

<sup>1</sup> Para una primera aproximación al problema de los caracteres nacionales siguen todavía siendo útiles los tempranos estudios de Barker (BARKER, E., *National Character and Factor in its Formation*, Londres, 1927), Mead (MEAD, M., "The Study of National Character", en LERNER, D., y LASWELL, H.D. (ed.), *The Policy Science: Recent Development in Scope and Method*, Stanford, 1935), Gorer (GORER, G., "National Character: Theory and Practice", en MEAD, M., y MÉTRAUX, R., (eds.), *The Study of Culture at a Distance*, Chicago, 1953) y Duijker y Frijda (DUIJKER, H.L.J., y FRIJDA, N.H., *National Character and National Stereotypes*, Amsterdam, 1960).

<sup>2</sup> MARAVALL, J.A., "Sobre el mito de los caracteres nacionales", *Revista de Occidente*, I, 1963, p. 257.

<sup>3</sup> Así, por ejemplo, la polémica sobre la ciencia española en el siglo XVIII se plantea como un problema del carácter español; y, todavía a finales del siglo XIX, los regeneracionistas siguen disutiendo sobre "el carácter español".

<sup>4</sup> GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

de Villalba, sobre *Las hijas del Cid* de Valdivieso:

Sin embargo [la crítica hasta aquí había sido positiva, alabando grandemente su ejecución], como el cuadro está hecho en París, y con modelos naturalmente franceses, son las hijas del Cid, cuando más, hijas del Cid de Cormeille, que sólo tiene de español el nombre. Los tipos nos son, ni aun se acercan, a los de las damas del siglo XI de nuestra patria, ni sus rostros expresan la indignación y la vergüenza, propias de doña Sol y doña Elvira<sup>5</sup>;

-cabría preguntarse cómo sabía Villalba el tipo de las damas "españolas" del siglo XI, pero sobre lo que no cabe ninguna duda es sobre que él está completamente seguro de saberlo-; de Guzmán, sobre *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal:

El asunto no puede ser más nacional, ni más digno de nuestro entusiasmo; pero el señor Casado pinta siempre en París y no ha estudiado los tipos de su patria; así, pues, ¿qué importa su fácil ejecución? el tipo es extranjero<sup>6</sup>;

o de varios críticos a propósito de *La campana de Huesca* del mismo Casado del Alisal<sup>7</sup>:

Los semblantes tampoco tienen carácter aragonés, y ni aun siquiera español; más que incansables guerreros que de las sonesierras de Pamplona y Jaca expulsaron a los árabes hasta las riberas del Ebro, parecen almirados florentinos de la fastuosa corte de Cosme o de Lorenzo<sup>8</sup>;

El segundo defecto que hallamos en La leyenda del rey monje es la falta de carácter en lo que se refiere a tiempo y lugar. Ni aquellos son hombres del siglo XII, ni mucho menos aragoneses. Podrá objetarse que gentes de su clase y de su alcurnia se engalanaban de tal suerte, que no hay en sus trajes y accesorios falta de verdad histórica, todo esto es cierto; y sin embargo, tengo por seguro que quien no recuerde el episodio en cuestión y vea el cuadro, pensará en hombres de todas partes menos en hombres de Aragón. Ni el rey, a pesar de su cabeza bellísimamente pintada, ni el noble que se defiende al pie de la escalera y parece un Cristo enfortunado, ni ninguno de los que vienen detrás tienen nada de aragoneses. ¿Es que los aragoneses llevan en el rostro un sello especial? No; pero el artista debe de acercarse todo lo que pueda al tipo que trata, y así como no sería tolerable ver una escena flamenca con todos los actores morenos como sevillanos, tampoco puede pasarse por alto que en una escena de aragoneses falte en todas las fisonomías aquella dura energía y franca rudeza, aquel carácter indomable y áspero que tiene la base del tipo aragonés.

El rey, se dirá, aterró a los nobles, y ellos bajaron la cabeza; ciertamente; pero es indudable que los nobles aragoneses del siglo XII, aún ahierrojados por la brutalidad del Rey Monje, debieron de sentir contraídos sus rostros por la ira comprimida, no por la voluntad domada. Y los nobles del señor Casado están más cerca de la sumisión que de la rebeldía. Lo repito, no son españoles del siglo XII, son personajes de drama representado con todo el lujo que su argumento requiere. Si, como lo ha escrito en *Ruy Blas* y *Hernani*, Víctor Hugo hubiese hecho un drama con la leyenda del Rey Monje y se representara en el teatro francés, se ejecutaría por actores de tipos análogos a los del Sr. Casado<sup>9</sup>;

<sup>5</sup> VILLALBA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 22 de octubre de 1862.

<sup>6</sup> GUZMÁN, J. P. de, "La exposición de pinturas", *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.

<sup>7</sup> Resulta sorprendente la coincidencia de los críticos al resaltar la falta de carácter español de los personajes de Casado, algo que actualmente nos pasaría completamente desapercibido.

<sup>8</sup> BLANCO ASEINJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

<sup>9</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 6 de junio de 1881. Nótese que en este caso concreto más que de un problema de aspecto físico parece tratarse del reflejo físico de un carácter moral: lo que les falta a los aragoneses de Casado es el gesto indomable y altanero que, según la pintura de historia se volverá sobre esto más adelante, define la raza y la nación española.



Además que las figuras que se admiran en *La leyenda del rey monje* no tienen ese sello especial que ha distinguido a los españoles en todos los tiempos; más que españoles, son venecianos o florentinos, y sus gustos, sus actitudes, no son ciertamente de aragoneses<sup>10</sup>.

A partir de estas tres premisas la pintura de historia se limitará a repetir una y otra vez, como quintaesencia de lo español, unos pocos rasgos: valor, orgullo, desprecio a la muerte, caballerosidad, religiosidad, espíritu belicoso..., que se consideran, si no privativos, al menos característicos de los españoles. Rasgos que, a diferencia de lo que ocurre con los otros aspectos hasta aquí analizados, tienen una enorme estabilidad histórica, manteniéndose prácticamente constantes desde los primeros cuadros de historia, los del Salón de Reinos del Buen Retiro, hasta los expuestos en las últimas Nacionales aquí estudiadas.

Como corresponde a toda ideología nacional, estos rasgos del carácter nacional son ahistóricos, perennes e indiferentes al paso del tiempo y de la historia. La estructura mental de Viriato es la misma que la del Cid, y la de éste igual a la de Churruca o Torrijos. La nación es intemporal, cambian los hombres que la componen, pero no su esencia. Como se afirma en uno de los discursos leídos con motivo de la distribución de premios de la Academia del año 1808:

Estos [se refiere a los temas propuestos para la prueba de pensado de ese año, Hernán Cortes mandando destruir las naves, Gonzalo de Córdoba y Bailén] y otros hechos, que las artes llevarán a la posteridad, manifiestan que el carácter nacional es siempre el mismo. Pudo desconocerse, amortiguarse y aún perderse momentáneamente la gravedad, o llamarse fiereza española; pero su lealtad y constancia nunca. A estos fines filosóficos, o más bien políticos que la Academia se ha propuesto en la elección de asuntos de pintura y escultura<sup>11</sup>.

Los que podríamos definir como rasgos inherentes al carácter español aparecen de forma recurrente, sin que, en la mayoría de los casos puedan desligarse de otros mensajes más explícitos, lo que hace muy difícil un análisis de cada una de las obras presentadas, que en la mayoría de los casos lo han sido ya en contextos diferentes. Me limitaré, por lo tanto, prácticamente a una mera enumeración, y sólo en determinados casos haré un análisis concreto de cada una de las obras<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *El Manifiesto*, 21 de mayo de 1881.

<sup>11</sup> *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832, p. 25.

<sup>12</sup> Hay además algunos aspectos sobre el carácter español que ya han sido analizados en capítulos anteriores. Es obvio, por poner un ejemplo, que para la pintura de historia el carácter cristiano de los españoles es uno de los rasgos más determinantes del ser nacional, pero, dado que ya se ha dedicado un capítulo al carácter cristiano de la nación española no se va a volver sobre el mismo asunto aquí; lo mismo ocurre con el amor a la independencia o el carácter belicoso, entendidos desde el punto de vista de los españoles y no de la nación española.

## 12.1. LA OBSESIÓN MORTUORIA.

Si hay un rasgo de esta supuesta psicología colectiva que destaca por encima de cualquier otro aspecto es el la obsesión por la muerte como tema pictórico. La manifiesta predilección mostrada por los pintores decimonónicos españoles por los asuntos relacionados directamente con la muerte, últimos momentos, enterramientos, etc., lleva a preguntarse hasta que punto esta imagen mortuoria no supone una cierta visión de la cultura nacional como una cultura de la muerte<sup>13</sup>, la consideración de la muerte como esencia del ser nacional.

Hay aquí como una especie de juego de espejos. La gravedad española había sido ya un tópico en la época del imperio, asociada desde muy pronto a una imagen tenebrosa del ser nacional: el español vestido de negro y obsesionado por la muerte y la religión. El romanticismo europeo hará aún más acusada esta idea de la morbosidad macabra, de la fascinación por la muerte como rasgos distintivos de España y lo español. Una España patética, enamorada de la muerte, en cuya imagen se juntaban, en extraña mezclanza, las pinturas de Zurbarán, Don Juan, la Inquisición, el príncipe Carlos, los caprichos de Goya, el Felipe II “siempre de negro vestido”, comido en vida por los gusanos en el gigantesco mausoleo de El Escorial...

El comentario de Circurt, “la morgue ibérique”, en la apertura de la Galería Española de Louis-Philippe en París, o los versos de Gautier:

“Monjes de Zurbarán, blancos Cartujos  
que, en las sombras,  
os deslizáis silenciosos sobre las losas de los muertos,  
murmurando innumerables *Pater* y *Ave*,  
¿qué crimen expiáis con tan gran remordimiento?  
Fantasmas tonsurados, verdugos de faz pálida,  
¿qué ha hecho vuestro cuerpo para que así le tratéis? (...)  
Oh, monjes, ahora, en verde y fresco tapiz,  
sobre las losas que habéis cavado para vosotros mismos,  
se extiende la hierba. ¡Y bien! ¿Qué decís a los gusanos? . . .”<sup>14</sup>.

son sólo un buen resumen de una opinión ampliamente extendida. Pero, a su vez, este sentimiento trágico de la vida parece ser interiorizado como algo propio por las clases cultivadas españolas, que lo elevan al rasgo de invariante castiza de lo español, aunque con esporádicas protestas de los que quieren ver en el carácter español exactamente todo lo contrario -lo bueno de los caracteres nacionales es su flexibilidad, pueden ser una cosa o justo lo contrario-. Estas

<sup>13</sup> Sobre la presencia de la muerte en la pintura española en general, con múltiples ejemplos sacados del siglo XIX, véase SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954. Un curioso libro cuyo principal interés radica en mostrar, justamente, la pervivencia de esa imagen fúnebre de la cultura española todavía a mediados de este siglo.

<sup>14</sup> No deja de ser llamativo, y a la vez ilustrativo del peso de los estereotipos culturales en un momento histórico concreto, que los plácidos monjes de Zurbarán hayan llegado a inspirar versos tan truculentos.

protestas comienzan a hacerse más habituales en las dos últimas décadas del siglo y pueden estar reflejando un cierto cambio en el estereotipo nacional: la España de la luz y de la fiesta frente a la España del luto y de la muerte. Ya con motivo de la Exposición de 1871 comienzan a alzarse algunas voces contrarias a esta obsesión mortuoria de la pintura española:

Quando después de recorrer los salones de la Exposición se pregunta uno al salir a que clase de asuntos se inclinan hoy más los artistas españoles, sobre todo en aquellas obras que por su magnitud requieren mayor aliento, el ánimo no puede menos de contristarse. De tantos hechos heroicos, de tantas grandiosas escenas, de tantos rasgos generosos como registran las historias, nuestros pintores apenas se deleitan en otros que en los de luto y desolación<sup>15</sup>.

críticas que se sucederán, con la misma falta de éxito, en años sucesivos:

Observamos con pena la marcadísima tendencia de la pintura a representar escenas repulsivas (...). El féretro, el cadáver, el cementerio, el homicidio y toda una serie de desgraciados asuntos históricos han servido de tema para una buena parte de las obras expuestas<sup>16</sup>.

Pero habrá que esperar a la Exposición Internacional de 1892, con la ya habitual proliferación de cuadros de muertos, para encontramos con la primera crítica en la que se argumente la oposición entre el carácter español y una pintura obsesivamente mortuoria:

Hase dicho por algunos que la nota dominante en los cuadros expuestos es la nota mística, y por otros que la tétrica. Éstos últimos son los que, a mi juicio se aproximan más a la verdad, porque apenas hay sala donde no se vea algún entierro, algún viático, alguna *cama vacía*, algún cementerio, alguna alegoría de la guerra o cosa parecida, lo que ofrece un verdadero contraste con el carácter nacional alegre y jovial como el sol que nos alumbra<sup>17</sup>.

Algo no encajaba: o sobraban cadáveres, o el espíritu nacional no era ni tan alegre ni tan jovial como el crítico presuponía.

El culto de los muertos tiene también una función más estrictamente política. Refuerza esa metáfora de la nación como unidad de sangre, como comunidad natural, tan cara al pensamiento nacionalista. Para explicar mejor esto, permítaseme una pequeña digresión. Hegel, en la *Fenomenología del Espíritu*, interpreta *Antígona*, la conocida tragedia de Sófocles, como un enfrentamiento entre la ley de los antiguos dioses, la ley natural, y la ley de la ciudad, la ley artificial -la ley del Estado diríamos nosotros-; entre las leyes de los hombres y las leyes de los dioses.

---

<sup>15</sup> CANETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1871.

<sup>16</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 17 de junio de 1884.

<sup>17</sup> PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 26 de octubre de 1892.

Al margen de lo apropiado o no de la interpretación de Hegel, lo que sí nos está reflejando es la pervivencia en el pensamiento europeo -común por otra parte a otras muchas culturas- de la idea del culto a los muertos como una obligación de ámbito familiar, de tipo doméstico.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	12	17	19	28	17	19	21
1808-1833	14	15					
1834-1854	7	0					25
1855-1867	13	14	19	15	10	15	29
1868-1874	18	19	20	67	20	0	15
1876-1895	10	20	19	14	20	22	18

**Cuadro n° 1.** Porcentajes de cuadros de historia de tema mortuario. Las cifras se refieren al tanto por ciento sobre el total de cuadros de historia de cada grupo. Sólo se toman en consideración los referidos a España.

El Estado, artificial y frío, creación de los hombres y de sus leyes, queda fuera de este culto mortuario, incluso niega su ejercicio en el caso de *Antígona*. Por el contrario, la nación, trasunto metafórico de la familia, tiene como actividad el culto de los muertos; y es este culto el que reafirma su carácter de entidad natural, de unidad de sangre. Así, cuando el Estado decimonónico español rinde culto a los muertos de la nación española, recordando sus últimos momentos en cientos de lienzos, lo que está haciendo, de forma simbólica, es reafirmar su carácter de representante de la nación, de representante de una unidad natural y familiar que se reconoce en el culto a los antepasados. El culto a los muertos es sólo la afirmación de la nación como organismo natural, del grupo como los que tienen la misma sangre y los mismos antepasados.

Hay un último aspecto sobre la presencia de la muerte en el discurso nacionalizador, no específicamente en el español, pero sí muy relacionado con todo lo que aquí se está tratando: la necesidad que parecen tener las religiones -recuérdese la vertiente de religión civil del nacionalismo- de una estructura trágica, de formulación de su historia a través de un arquetipo trágico de sacrificio y muerte. En el caso del nacionalismo, este arquetipo trágico se plasmaría en el desarrollo de una leyenda áurea de muerte y resurrección, de ritualización de una gran tragedia nacional, que tendría sus momentos álgidos en el sacrificio de los mejores de sus hijos en el altar de la patria para que ésta siga viviendo.

Sea cual fuere el motivo, lo cierto es que en la pintura de historia la muerte se repite una y otra vez (ver cuadro nº 1), hasta llegar a ser uno de los asuntos de aparición más frecuente y reiterativa. A lo que se debe añadir que la única medalla de honor concedida en el apartado de pintura en una Exposición Nacional lo fue a la *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla, cuyo marcado carácter lúgubre y mortuorio es más que manifiesto. Y es que, como ya a finales de siglo recordaba Sorolla a Gonzalo Bilbao:

En España muy pocos pintores de nuestras generaciones nos hemos librado de hacer nuestro muerto<sup>18</sup>.

Esta predilección por lo macabro, que hace preguntarse a Pi y Margall en la Exposición de 1858 si nuestros pintores están obsesionados por la muerte cabe atribuirlo al *ethos romántico* común a la cultura europea de la época, pero parece que exista una cierta identificación entre lo español y el gusto por la muerte, que los románticos veían reflejado desde las corridas de toros hasta Don Juan, junto con Carmen, el mito romántico y español por excelencia. El mismo hecho de que la obra de Pradilla a la que he hecho referencia, más arriba fuera premiada con una medalla de honor en la Exposición Internacional de París de 1878, destacándose en la época su "marcado carácter español", nos indica hasta qué punto este gusto por la muerte era aceptado como uno de los rasgos definitorios de lo español.

La distribución temporal muestra una clara tendencia creciente -el primer tercio de siglo, dado el escaso número de cuadros de historia, no es muy significativo- a medida que avanza el siglo, hasta alcanzar su máximo durante el sexenio revolucionario, después mantendrá su tono alto durante la Restauración, en algunas de cuyas Exposiciones Nacionales, como la de 1884, la presencia de la muerte es tan obsesiva que todos los críticos se ven obligados a hacer referencia a ello:

Por todas partes ataudes, candelabros de funeral, tapetes y alfombrones con águilas imperiales. Diríase que el premio de honor había de darlo *La Funeraria*.

escribirá Fernanflor<sup>19</sup>; Pla, menos ácido,:

Parece que nuestros artistas hayan tenido empeño en entristecernos ya que en todas las salas no llamará nuestra atención ningún lienzo que no tenga su correspondiente muerto, ó más bien, muertos, y de no ser así, algún moribundo<sup>20</sup>...

<sup>18</sup> Citado por SÁNCHEZ-CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, o. cit., p. 547.

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 331.

<sup>20</sup> PLA, M., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884", *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 406.

Cabe llamar la atención sobre su escasa presencia durante la regencia y periodo isabelino, cuando en general se echan las bases de la imagen de España y lo español posterior. Extrañamente, esta imagen mortuoria de la cultura española, y a pesar de la fascinación por la muerte de la cultura romántica, parece más bien creación de la cultura decimonónica tardía. Aunque ésta es una afirmación que habría que matizar pues ya a propósito de la segunda Exposición Nacional, la de 1858, un crítico escribe:

No se si los que lean mis apuntes sobre la exposición habrán notado el gran número de cuadros que tienen por asunto la agonía y la muerte. En la mayor parte de ellos hay un moribundo o un cadáver<sup>21</sup>.

En pintura esta predilección por la muerte tiene su plasmación más conspicua en la representación una y otra vez de los últimos momentos de grandes figuras de la historia nacional, al margen de la relevancia histórica de esos últimos momentos, pero con una clara relación con la importancia histórica del personaje. Estaríamos ante el ejemplo más acabado de esa vertiente, a la que se ha hecho referencia al principio de este capítulo, de nación/familia con el culto a los antepasados como función principal. Al rememorar a los ancestros la nación se afirma a sí misma como entidad natural, como metáfora de una relación familiar, la unidad social natural por antonomasia. El culto a los muertos por parte de la nación es en realidad la afirmación de la nación como naturaleza.

Y en esta metáfora de la nación como familia la muerte de los reyes, cuya identificación mítica como padres de la nación tenía una larga tradición en el pensamiento europeo del Antiguo Régimen, ocupará, como es lógico, lugar central, principalmente la de los grandes monarcas del siglo XVI: Carlos V y Felipe II.

La muerte de Carlos V en Yuste será uno asuntos favoritos de los pintores de historia, como ya se ha visto en su momento con una clara interpretación política<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 18 de noviembre de 1858.

<sup>22</sup> El primer cuadro sobre el tema es de 1840, año en que Domingo Gallego y Álvarez lleva a la Exposición de la Academia *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*. Ya en la época de las Nacionales, Joaquín Medina López de Haro expone en la de 1862 *Últimos momentos del emperador Carlos V* (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862); Antonio Pérez Rubio, también en esta misma Nacional, *Últimos momentos de Carlos V en Yuste* (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862); Joaquín María Herrer en la de 1864 *Últimos días de Carlos V* (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864), éste adquirido por Isabel II (en 15.000 reales); y el mismo Herrer en la de 1881 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881) *Carlos V recibiendo el viático en el monasterio de Yuste*. Será este último cuadro de Herrer el que tenga un mayor éxito, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 14 de abril de 1881), será adquirido al año siguiente por el Estado (en 5.000 pts., R.O. de 30 de enero de 1882).

Felipe II, cuya imagen “siempre de negro vestido”, en palabras de un poeta posterior, -Manuel Machado-, tan bien parecía representar la gravedad y el sentimiento trágico de la vida del ser español, inspirará varios cuadros sobre sus últimos momentos en el Escorial, edificio todo él cargado de un cierta aura mortuoria. Merecen destacarse<sup>23</sup> *Últimos momentos de Felipe II* de Francisco Jover Casanova -medalla de tercera clase en la Nacional de 1864<sup>24</sup>, compra ese mismo año por el Estado<sup>25</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>26</sup>-, que muestra a Felipe II, afrontando la muerte con la dignidad que cabría esperar, echado en su lecho del Escorial e impartiendo las últimas bendiciones a sus allegados: lo que destaca en el conjunto es el aire de gravedad contenida que parece emanar de la escena, la sobriedad en gestos y vestidos que parece entroncar directamente con unos ciertos valores españoles intemporales. Y *Últimos momentos de Felipe II* de Antonio Casanova y Estorach -medalla de segunda clase en la Nacional de 1884<sup>27</sup> y propuesta de compra por el Jurado<sup>28</sup>-, que mantiene ese tono de gravedad contenida del anterior, pero con la inclusión del detalle macabro de un ataúd abierto en lugar bien visible:

Postrado en el lecho, teniendo a la vista el ataúd para no apartar de sí ni un momento la idea de la muerte, aparece Felipe II, sostenido el brazo derecho por un prelado, al alargar la mano al príncipe don Felipe que, hincada en tierra una rodilla, la besa en postrema despedida. Más abajo, casi al pie del lecho, la infanta Doña Isabel Clara Eugenia, la hija querida del rey, lleva el pañuelo a los ojos para enjugar el llanto<sup>29</sup>.

En el caso del rey Fernando III de Castilla, su muerte no es sólo, ni principalmente, una mera rememoración necrológica, sino sobre todo la de un santo español. Santidad a la que hacen referencia los dos cuadros inspirados en sus últimos momentos.

Alejandro Ferrant y Fischermans comienza en 1867, por encargo del infante Sebastián de Borbón, una *Última comunión de San Fernando*, con una explícita referencia tanto al

<sup>23</sup> A éstos hay que añadir *Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial* de Carlos María Esquivel, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858); y *Felipe II en sus últimos días*, expuesto por Victor Manzano en la Nacional de 1860 (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860).

<sup>24</sup> R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el apartado de género histórico.

<sup>25</sup> En 8.000 reales. R.O. de 20 de marzo de 1865. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>26</sup> *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 21.

<sup>27</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884. Actualmente en el Museo de Tortosa.

<sup>28</sup> Propuesta de compra que no fue aceptada por el pintor al no estar de acuerdo con las 3.000 pts. en que fue tasado.

<sup>29</sup> “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

final del monarca como al carácter cristiano de su muerte. Cuadro que se sale un tanto del ámbito cronológico aquí estudiado ya que no será concluido hasta 1914<sup>30</sup>.

Pero el gran cuadro sobre la muerte del rey castellano es *Las postrimerías de Fernando III el Santo*, con el que Virgilio Mattoni de la Fuente obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>31</sup>, además de la correspondiente adquisición por el Estado<sup>32</sup> y reproducción en grabado por algunas de las más importantes revistas ilustradas del XIX -*La Ilustración Española y Americana*<sup>33</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>34</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>35</sup> *La Ilustración Catalana*<sup>36</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>37</sup>-. Inspirado en la *Crónica General de España* de Alfonso X, tiene un claro carácter declamatorio y teatral:

El momento elegido por el artista es en el que el Arzobispo de Sevilla presenta la rey la Sagrada Forma, y éste al verla se arroja del lecho para adorar el cuerpo de Dios e implorar el perdón de sus culpas<sup>38</sup>.

La muerte de Jaime el Conquistador es llevada en dos ocasiones a la pintura de historia. La primera por Alejandro Grau, que obtuvo una mención en la Nacional de 1856 con *Traslado del cadáver de don Jaime el Conquistador al monasterio de Poblet*<sup>39</sup>.

La segunda por Ignacio Pinazo Camarlench, quien obtiene un gran éxito en la Nacional de 1881 con *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* -medalla de segunda clase<sup>40</sup>, compra por el Estado<sup>41</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Catalana*<sup>42</sup>-. Muestra el momento en que el rey Jaime, ya en el lecho mortuario, hace entrega de su espada a su hijo, el futuro Pedro III, arrodillado junto a la cama, y rodeados de prelados y caballeros, repitiendo el modelo iconográfico de últimos momentos puesto a punto por Rosales en los de

<sup>30</sup> Fue adquirido por el Senado dos años más tarde, en 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>31</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>32</sup> R.O. de 14 de noviembre de 1887, 4.000 pts. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

<sup>33</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

<sup>34</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.696.

<sup>35</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

<sup>36</sup> *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

<sup>37</sup> *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

<sup>38</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., "La pintura religiosa en la actual Exposición", *La Ilustración Católica*, 1887, p. 196.

<sup>39</sup> R.O. de 7 de agosto de 1856.

<sup>40</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

<sup>41</sup> En 5.000 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1881. Depositado en la Universidad de Zaragoza por R.O. de 17 de diciembre de 1884. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

<sup>42</sup> *La Ilustración Catalana*, VIII, 1887, p. 232-233.



Isabel la Católica y Felipe II. A pesar de la segunda medalla no acabó de entusiasmar al público, quizás por la modernidad de su lenguaje pictórico.

La muerte de Fernando IV, el Emplazado, figura en dos ocasiones en la pintura de historia, aunque en este caso son más los elementos legendarios que rodeaban el suceso que la propia muerte del monarca los que parecen interesar a público y artistas. El hecho histórico, profusamente narrado en leyendas y crónicas, es el supuesto emplazamiento que dos caballeros, ajusticiados por un crimen que no habían cometido, hacen al rey de Castilla de comparecer con ellos ante Dios en el plazo de un mes. Como no podía ser menos en una leyenda de estas características, cumplidos los treinta días el rey fue hallado muerto en su lecho.

Casado del Alisal recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1860 con *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*<sup>43</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>44</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>45</sup>, *El Museo Literario*<sup>46</sup> y *La Ilustración de España*<sup>47</sup>. Cuadro más centrado en el *fatum* romántico del emplazamiento -los dos aparecidos envueltos en sendos sudarios con los símbolos de la orden de Santiago muestran al monarca el tiempo que se acaba- que en la muerte en sí.

Salvador Martínez Cubells recibe una mención de medalla de segunda clase<sup>48</sup> en la de 1866 con *La muerte de los Carvajales*, basado en la *Historia General de España de Lafuente*<sup>49</sup>.

El novelesco final de Pedro I de Castilla, con el celeberrimo “ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor”, tendrá plasmación pictórica en dos cuadros, ambos ya en la época de la Restauración. Fue el primero *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Arturo Montero y Calvo -medalla de tercera clase en la Nacional de 1884<sup>50</sup>, compra por el Estado<sup>51</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>52</sup>-, que muestra el momento en que Duguesclin sujeta al rey por detrás mientras el de Trastámara se dispone a apuñalarle. Una

<sup>43</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860. Fue llevado también a la Exposición de Londres de 1862.

<sup>44</sup> R.O. de 20 de diciembre de 1860, en 45.000 reales, para el Museo de Arte Moderno. Depositado en el Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>45</sup> *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348.

<sup>46</sup> *El Museo Literario*, 1865, p. 284.

<sup>47</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 293.

<sup>48</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>49</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

<sup>50</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>51</sup> En 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. 13 de diciembre de 1884.

<sup>52</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681.

imagen sobre cuya verosimilitud, a pesar de haber sido ampliamente propagada por la historia y la leyenda, comienza a haber ya a estas alturas de siglo algunas dudas:

El autor de este cuadro ha querido representar el momento en que lucha D. Pedro con su hermano D. Enrique de Trastámara en la tienda de Beltrán de Dugeselín, y es auxiliado por este último. Prescindamos del hecho histórico, respecto al cual no hay conformidad en los autores; sabiéndose sólo que D. Pedro entró en la tienda de Beltrán, al parecer sin armas, seguido de su fiel servidor Men Rodríguez de Sanabria, creyendo en las palabras de Dugeselín, de que por cierta suma haría traición a su señor D. Enrique, para proteger los planes de D. Pedro, y que engañado este vilmente por el capitán francés, fue asesinado, pero negándose por respetables historiadores que Beltrán auxiliara en la lucha a D. Enrique, ni pronunciara las tan sabidas frases, pues que no nos son bien conocidos los detalles de aquel asesinato en tan memorable noche<sup>53</sup>.

El segundo *El drama de Montiel*, inspirado en este caso en la *Crónica* de Lope de Ayala -el anterior lo estaba en la *Historia* de Lafuente-, llevado, sin ningún éxito, por Francisco Anaya y León a la Nacional de 1887<sup>54</sup>.

Fernando e Isabel, a pesar de la importancia histórica de ambos personajes, darán lugar únicamente a un solo cuadro sobre sus respectivas muertes. En el caso del de la muerte de él bastante anodino, *La muerte del Católico*, expuesto por Ricardo López Requeñi en la Nacional de 1864<sup>55</sup>.

Por el contrario, el referido a la muerte de la reina es una de las obras más importantes de la pintura de historia decimonónica, se trata del *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, con el que Eduardo Rosales Gallina obtuvo medalla de primera clase en la Nacional de 1864<sup>56</sup> y posteriormente una Primera Medalla en la Exposición Universal de París del año 1867, donde quedó empatado a votos con el italiano Ussi para la medalla de honor, que finalmente se concedió a éste último. El asunto tenía claras connotaciones políticas, ya analizadas en su momento, y a pesar del éxito originó una cierta polémica, fundamentalmente por la acusación de Cruzada Villaamil a Rosales de pintar "isabelino" (no se refería lógicamente a Isabel I, sino a Isabel II) frente al progresista Gisbert. El cuadro, basado en la *Historia de los Reyes Católicos* de Prescott y que será adquirido por el Estado al año siguiente en 12.000 pts. con destino al Museo de Arte Moderno (Museo de la Trinidad)<sup>57</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración de España*<sup>58</sup>, *La Ilustració Catalana*<sup>59</sup> y *La Ilustración Católica*, ésta en dos

<sup>53</sup> ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

<sup>54</sup> *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

<sup>55</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>56</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>57</sup> R.O. de 22 de febrero de 1865. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>58</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 36.

<sup>59</sup> *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 248-249.

ocasiones<sup>60</sup>, dibujará uno de los modelos iconográficos con más éxito de la pintura de últimos momentos posterior.

Además de los Reyes Católicos son varios los monarcas cuya muerte es llevada al lienzo en una sola ocasión: Alfonso XII, *Muerte de don Alfonso XII (el último beso)* de Juan Antonio Benlliure y Gil -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887<sup>61</sup> y compra ese mismo año por el Estado<sup>62</sup>-, cuadro sentimentaloides y lacrimógeno al que resulta difícil incluir dentro de la pintura de historia, máxime si tenemos en cuenta el *ethos* heroico que había adornado a ésta en sus orígenes; Martín el Humano<sup>63</sup>; Sancho Ramírez, *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca*, representa al rey moribundo tomando juramento a sus hijos, pintado por Tomás Palos hacia 1857 y adquirido por la Corona<sup>64</sup>; Sancho II de Castilla, *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de Juan García Martínez -mención de medalla de primera clase en la Nacional de 1860<sup>65</sup> y compra tres años más tarde por el Estado<sup>66</sup>-, asunto éste cuya presencia en la pintura de historia -tanto el rey como el suceso en sí resultan bastante anecdóticos en la historia nacional- hay que relacionar con su frecuente aparición en el *Romancero*. La crítica se mostró bastante adversa con el cuadro:

Más que este trágico suceso parece que el autor ha querido presentarnos un estudio de caballos, y por cierto que aunque éste hubiese sido su propósito dejaría bastante que desear la obra<sup>67</sup>;

Ramón Berenguer II, conde de Barcelona, *Lo corch del comte de Urgelles* de Tovar, Nacional de 1881<sup>68</sup>, en este caso, lo mismo que el anterior, con el atractivo, más que del personaje, de un asunto de regusto legendario:

Representa el cuadro a Berenguer, *cap d'estopa*, muerto al lado de una charca cuando iba de caza. A lo lejos se ve la comitiva que, guiada por el fiel halcón, viene a recoger los restos de su señor, alrededor de cuyo cadáver giran ya los hambrientos cuervos<sup>69</sup>;

<sup>60</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, pp. 306-307; y *La Ilustración Católica*, 1892, p. 341.

<sup>61</sup> Por unanimidad, propuesta de ampliación del Jurado, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>62</sup> R.O. de 10 de agosto de 1888 en 10.000 pts. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Actualmente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

<sup>63</sup> *Martín el Humano y la condesa de Urgell* de Manuel Crespo y Villanueva, inspirado en los *Anales de Aragón* de Zurita fue expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

<sup>64</sup> Isabel II, actualmente en el Cuartel General del Ejército del Aire de Madrid.

<sup>65</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>66</sup> R.O. de 14 de enero de 1863, depositado en el Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. Desaparecido.

<sup>67</sup> PARET Y VILLAVA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 23 de octubre de 1860.

<sup>68</sup> Aunque no figura en el *Catálogo* son varios los críticos que hacen referencia al cuadro.

<sup>69</sup> MUNIZ CARRO, J., "Cartas a un amigo sobre la Exposición de Bellas Artes", *Crónica de la música*, 15 de junio de 1881.

y Wilfredo el Velloso, *Wilfredo el Velloso, primer conde independiente de Barcelona* de Béjar Novella, que representa un asunto también legendario: el del origen de las barras en el escudo catalán. Obtuvo una mención en la Nacional de 1895<sup>70</sup> y su reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>71</sup>.

Tras reyes y condes, serán aquéllos que han sido capaces de sacrificar su vida por la patria los que ocupan lugar de honor entre los muertos de la nación. Estaríamos ante una pintura mortuoria con un claro carácter de exaltación patriótica, de plasmación pictórica del adagio latino *pro patria mori*, de celebración del amor a la patria como virtud suprema. Esto, que de forma individual se da en algunos de los personajes históricos, héroes de la nación, adquiere su mayor relevancia en las muertes colectivas. Es el caso muy especialmente de todos los temas mortuorios relacionados con la guerra de la Independencia.

La muerte, luchando contra los soldados napoleónicos, de los héroes del dos de mayo madrileño y los fusilamientos del día siguiente ocupan un lugar estelar en esta exaltación de los héroes muertos por la patria, tanto la de personajes conocidos, como de la masa anónima del pueblo de Madrid. El carácter mortuario resulta aquí claramente marginal. Es la exaltación de los que han sido capaces de ofrendar su vida por la patria y del espíritu de independencia lo que parece atraer, en primer término, la atención de los pintores de historia, con un marcado carácter político. Carácter político que se pone claramente de manifiesto en que la realización de cuadros sobre este tema tiende a concentrarse en torno a épocas de efervescencia revolucionaria: el propio momento de la guerra y los años finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

La primera representación pictórica de los muertos por la independencia es la de Goya, quien en 1814, por encargo del Consejo de Regencia, pinta el que será uno de sus grandes cuadros y uno de los más representativos de la pintura española del XIX, *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*<sup>72</sup>, ampliamente difundido en grabados durante todo el XIX<sup>73</sup> y con un inequívoco carácter político.

Después habrá que esperar medio siglo para que un pintor se atreva a plasmar en el lienzo el asunto de los fusilamientos, ya fijado en su imagen histórica por Goya. José Marcelo

---

<sup>70</sup> R.O. de 17 de junio de 1895.

<sup>71</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 519.

<sup>72</sup> Museo del Prado, Madrid.

<sup>73</sup> Una de las primeras reproducciones es la de *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 4.

Contreras expone en la Nacional de 1866 *La madrugada del 3 de mayo de 1808*<sup>74</sup>, cuadro fatalmente condenado a que se lo comparase con su antecedente goyesco. Comparación de la que salió bastante bien parado, tanto por parte de la crítica -para Tubino "aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia á las bellezas que encerraba la creación del artista granadino"<sup>75</sup>- como del jurado -obtuvo una consideración de medalla segunda clase<sup>76</sup>-.

Todavía mayor éxito tuvo Vicente Palmaroli con *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*, medalla de primera clase en la Nacional de 1871<sup>77</sup>, compra por Amadeo de Saboya<sup>78</sup>, quien lo regalará ese mismo año al Ayuntamiento de Madrid, y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>79</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>80</sup> y *Blanco y Negro*<sup>81</sup>. Cuadro éste de carácter mucho menos político que los anteriores, los fusilamientos pasan a un muy segundo plano, tan secundario como las tropas francesas, que más que verse se intuyen al fondo del cuadro a la derecha, y es la muerte, con toda su truculencia, la que es traída al primer plano de la composición. Palmaroli no ahorra detalles a la hora de conseguir un efecto lúgubre, casi de novela gótica: los cadáveres en escorzo del primer plano, los lamentos de las mujeres, la mancha negra del enterrador, el viento que bate las ropas, los aullidos de los perros, las negras siluetas de los cuervos, el cielo ceniza sobre el que se recortan, al fondo, el Palacio Real y la iglesia de San Francisco, la luz amarillenta...; sólo la cara, de una de las mujeres, demasiado cercana a una dolorosa del barroco, parece romper esta orgía mortuoria.

Resulta interesante, por lo que tiene de pervivencia de un estereotipo en el que lo español se identifica todavía con la austeridad y sobriedad características de la época imperial y no con lo truculento y declamatorio del romanticismo, una crítica sobre este cuadro aparecida en el periódico *El Debate*. Crítica en la que una de las principales objeciones al lienzo de Palmaroli es que éste se haya dejado llevar por un muy poco español gusto por lo melodramático:

En los gritos de aquellas señoras hay tanto de la declamación de actriz, que se conoce claramente que hacen todo aquello para que el público las vea (...). El acto de dar sepultura a un cadáver, aún en las circunstancias tremendas del 3 de Mayo, tiene un carácter tal de profundo recogimiento, de dolorosa y tétrica contemplación, que no comprendemos en tan sublime momento las contorsiones de una aflicción estrepitosa y escenográfica, mucho más tratándose de españoles católicos, en

<sup>74</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>75</sup> TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 158.

<sup>76</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>77</sup> R.O. de 28 de noviembre de 1871.

<sup>78</sup> En 9.000 pts. Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid.

<sup>79</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 552-553.

<sup>80</sup> *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

<sup>81</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

quienes no es costumbre acompañar con gritos y descompensados ademanes, como sucede en Francia, el féretro del hermano, del padre o de la esposa. No teniendo en cuenta esta circunstancia el Sr. Palmarelli ha quitado a la composición de su cuadro la expresión de sublimidad que el asunto exigía. La algarabía que forman aquellas muchachas alrededor de la muerte, quita a tan imponente escena lo que había de hacerla más interesante, el silencio<sup>82</sup>.

En esta misma Nacional de 1871 pudo verse un cuadro también bastante truculento, *Independencia española*<sup>83</sup> de Nin y Tudó. Representa la legendaria visita de Goya para ver los cadáveres de los patriotas fusilados en la madrugada del 3 de mayo y fue mal acogido por la crítica:

El pensamiento está mal concebido y peor realizado. El cadáver que ocupa el primer término (y no es nuestra culpa si desde el principio de nuestra reseña estamos poniendo a la vista de nuestros lectores una sangrienta hecatombe) (...) Este cuadro poco feliz por la composición, no lo es más por el estilo: es árido y desagradable<sup>84</sup>.

La heroica muerte de Velarde, que había ofrendado su vida por la patria en los sucesos del dos de mayo, fue tema de tres cuadros de historia<sup>85</sup>.

La muerte de Manuela Malasaña, la heroína popular del mayo madrileño, será también tema de un cuadro de historia<sup>86</sup>.

Los muertos en la defensa de Zaragoza, cuyo carácter anónimo y popular, lo mismo que en el caso de Madrid, se resalta especialmente, darán origen a una serie de cuadros en los que la exaltación de la muerte por la patria, lo que hemos venido llamando espíritu de autoinmolación, tiene lugar preponderante.

<sup>82</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 3 de noviembre de 1871.

<sup>83</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

<sup>84</sup> GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes" *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 334.

<sup>85</sup> *Muerte de Daoiz y Velarde* de Manuel Castellano, medalla de tercera clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862); *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808* de Manuel Castellano, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865) y reproducción en fotografía por la revista *Blanco y Negro* en 1895 (*Blanco y Negro*, V, 209, 1895, s. pag.); *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoiz y Velarde)* de Nin y Tudó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1876 (R.O. de 28 de abril de 1876) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 328) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, V 209, 1895, s. pag.), que, inspirado en un pasaje del libro de Gayosse *Independencia española*, es una mera reelaboración, incluida la presencia de Goya, del ya citado *Independencia española* del mismo Nin y Tudó.

<sup>86</sup> *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), compra por el Estado (en 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 5), *La Ilustración Ibérica*, ésta en dos ocasiones, una en 1887 (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452) y otra en 1892 (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 53), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 225), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 601), *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258).

Unas veces este espíritu de autoinmolación aparece representado en la muerte de personajes individuales; es el caso de la muerte del Capitán Romeo<sup>87</sup>. En otros casos es el sacrificio colectivo de los zaragozanos el que es llevado al lienzo<sup>88</sup>.

Los muertos de Gerona reciben tributo a través de la figura de Álvarez de Castro<sup>89</sup>.

También en este grupo de muertos por la patria en la Guerra de la Independencia cabe incluir la de Churruca en Trafalgar, presente en dos cuadros de historia<sup>90</sup>.

Aunque sin llegar al nivel de los episodios referidos a la Guerra de la Independencia, la autoinmolación colectiva de Numancia y Sagunto tiene también su lugar en este panteón imaginario de lo español. Son varios los pintores que llevan al lienzo episodios inspirados en la destrucción de estas dos ciudades, presentada siempre desde el punto de vista más macabro y mortuorio. Entre ellos Alejo Vera<sup>91</sup>, cuyo *El último día de Numancia* -premiado con medalla de primera clase en la Nacional de 1881<sup>92</sup>, adquirido ese mismo año por el Estado<sup>93</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>94</sup>- es una auténtica orgía

<sup>87</sup> *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen* de Juan José Martínez de Espinosa, consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra al año siguiente por el Estado (en 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859).

<sup>88</sup> *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), compra ese mismo año por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321).

<sup>89</sup> *El cadáver de Álvarez de Castro* de Tomás Muñoz Lucena, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), compra por el Estado (en 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 696), *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436) y *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 229); y *Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras*, con el que Vicente Nicolau Cutanda obtuvo una mención en esta misma Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), además de su reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388) y *La Ilustración Catalana* (*La Ilustración Catalana*, IX, 1888, p. 133).

<sup>90</sup> *Muerte de Churruca* de Emilio Millán, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y *Muerte de Churruca en Trafalgar* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Nacional de 1892 (R.O. de 2 de diciembre de 1892) y compra en 1899 por el Estado.

<sup>91</sup> A éste habría que añadir Vicente Jimeno, que lleva a la Exposición de la Academia de 1842 un cuadro titulado *La destrucción de Numancia*; Martí y Alsina, cuyo *El último día de Numancia*, expuesto en la Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858), fue adquirido en 1859 por el Estado (en 12.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859); Francisco Domingo Marqués, que expuso en la Nacional de 1871 *El último día de Sagunto* (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y María Soledad Garrido y Agudo, que se inspira en la vertiente "femenina" de la tragedia, *El sacrificio de las saguntinas*, expuesto en la Nacional de 1878 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878).

<sup>92</sup> Permutada por la Gran Cruz de Isabel la Católica, R.O. de 14 de junio de 1881.

<sup>93</sup> En 15.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en la Diputación Provincial de Soria por R.O. de 9 de noviembre de 1963.

<sup>94</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57.

mortuoria, casi un catálogo de las diferentes formas de suicidio, que muestra al mundo el valor de los numantinos, pero también esa obsesión por la muerte que parece erigirse en seña de identidad de lo español:

Agrúpanse en el centro siete personajes, miembros todos acaso de una sola familia; una matrona tendida y con su hijo pendiente aún del desgarrado seno, un ciudadano que cae al lado de la esposa muerta, partiéndose el corazón con espantable energía; un soldado que se niega a oír y ver al padre decrepito arrodillado a sus pies, en actitud de pedirle una puñalada, una joven que bebe resueltamente el jugo del tejo, un moribundo cuyo brazo muestra a los romanos la escena de desolación, y un mozo, casi un niño, incorporado sobre los brazos, en soberana actitud de desprecio a los invasores y a la muerte.

A la izquierda, acumulados contra los ciclópeos muros, yacen varios cadáveres; por la otra parte, salvan la brecha y ponen pie sobre los humeantes tizones los *milités* de Escipión Emiliano.

La atmósfera está ensombrecida por la humareda y por el vapor caliginoso de la sangre, y reina en toda la composición una siniestra luz, propia de aquel tremendo día en que debió negarse el sol a alumbrar el trágico fin de un libre y heroico pueblo<sup>95</sup>.

En este mismo grupo de muertos por la patria en la “primera guerra de independencia” española hay que incluir *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*<sup>96</sup>, pintado por José de Madrazo y Agudo en 1808, más que un tema mortuorio en sentido estricto una denuncia a los que han vendido a la patria poniéndose del lado del invasor, y en cuya plasmación pictórica la presencia de la muerte es casi irrelevante, Viriato más parece dormido que muerto.

Carácter claramente político, aunque en este caso no como sacrificio por la independencia de la patria, sino por la libertad de la misma tiene *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, con el que Antonio Gisbert Pérez obtuvo una medalla primera clase en la Nacional de 1860<sup>97</sup>, compra, al año siguiente, por el Congreso<sup>98</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustració Catalana*<sup>99</sup>, *La Ilustración de España*<sup>100</sup> y *Pluma y Lápiz*<sup>101</sup>. Cuadro en el que su claro alegato político se impone sobre cualquier otra consideración y del que ya se ha hablado en su momento.

También entre el grupo de muertes por la patria habría que incluir la de Manuel Gutiérrez de la Concha, marqués del Duero, que será llevada al lienzo por Joaquín Agrasot y Juan, *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)*, expuesto en la Nacional de 1884<sup>102</sup> y que, a pesar de no recibir ningún premio y la crítica mostrarse ambigua

<sup>95</sup> VICENTI, A., “Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, 24 de junio de 1881.

<sup>96</sup> Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>97</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>98</sup> En 8.000 reales. Actualmente en el Congreso de los Diputados de Madrid.

<sup>99</sup> *La Ilustració Catalana*, III, 1882, p.124.

<sup>100</sup> *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

<sup>101</sup> *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

<sup>102</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.



sobre él<sup>103</sup>, tendrá un cierto éxito, compra por el Senado<sup>104</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>105</sup>.

En una nación cristiana como la española este culto a los muertos quedaba claramente incompleto si no se incluía una genealogía completa de santos “españoles” capaces de santificar la propia esencia cristiana de la nación.

En primer lugar los mártires “españoles” de la época clásica: Santa Eulalia<sup>106</sup>; Santa Leocadia, muerta en Toledo durante las persecuciones de Diocleciano<sup>107</sup>; San Lorenzo, un santo del mundo romano pero con hondas resonancias hispánicas -no sólo por su origen “español”, sino, y sobre todo, por su relación con El Escorial-<sup>108</sup>; y San Servando y San Germán, mártires cordobeses de la época del emirato<sup>109</sup>.

Después, los santos de los siglos imperiales, la época más “española” de la historia del país: San José de Calasanz<sup>110</sup>; y Santa Teresa de Jesús, ésta presente con un *Viático de Santa Teresa*, expuesto por Pablo Pardo en la Nacional de 1876<sup>111</sup> y que será adquirido por

<sup>103</sup> “Difícil asunto, ejecutado difícilmente” (FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 383.

<sup>104</sup> En 7.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

<sup>105</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 456-457.

<sup>106</sup> *El Martirio de Santa Eulalia* de Gabriel Palencia, medalla de tercera clase en la Nacional de 1895 (R.O. de 17 de junio de 1895) y compra por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 12 de agosto de 1895); y *Santa Eulalia, virgen y mártir, recibió palma de martirio en el siglo III* de María Pérez Carbonell, expuesto también, aunque con menor éxito, en esta misma Nacional de 1895 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

<sup>107</sup> *Entierro de Santa Leocadia* de Manuel de Huerta y Portero, expuesto en la Nacional de 1864 (*Catálogo... 1864*, Madrid, 1864); y *Entierro de Santa Leocadia* de Cecilio Pla y Gallardo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887, compra por el Estado (en 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364), *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 472-473), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 231), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 632).

<sup>108</sup> *Entierro de San Lorenzo* de Vera y Estaca, medalla de primera clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862), compra al año siguiente por el Estado (en 30.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863) y reproducción en grabado por *El Mundo Militar* (*El Mundo Militar*, 1862, p. 412), *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 132), *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 150) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 384).

<sup>109</sup> *Martirio de los santos Servando y Germán* de Francisco Torrás, medalla tercera clase en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865) y compra al año siguiente por el Estado (en 10.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865).

<sup>110</sup> *Viático de San José de Calasanz*, expuesto por José María Domenech en la Nacional de 1871 (*Catálogo... 1871*, Madrid, 1871).

<sup>111</sup> *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

el Estado<sup>112</sup>, con la Santa de Ávila, que se ha sentado sobre la cama para recibir el viático, rodeada de monjas de su orden.

Junto a reyes, santos y héroes capaces de ofrendar su vida por la patria, el panteón nacional acoge también a aquéllos que contribuyeron a su gloria pasada, en los más diversos campos (la guerra, las artes, las letras, las ciencias...).

Colón, figura central de la historia nacional española -descubridor de un mundo y origen de la gesta española por excelencia: la colonización del nuevo mundo-, a pesar de su carácter extranjero -aspecto éste que, por otra parte y por supuesto, no aparece nunca en la pintura de historia-, tendrá su cupo correspondiente de últimos momentos.

Inicia el ciclo de muertes de Colón José María Domenech con *Últimos momentos de Colón*, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1864<sup>113</sup>. También en esta misma Nacional expuso Francisco Ortego su *Muerte de Cristóbal Colón*, con una iconografía de héroe romántico golpeado por el destino: el hombre que ha descubierto un nuevo continente muere pobre y abandonado. No se ahorran detalles a la hora de destacar esta imagen: la pobre habitación de paredes desconchadas, los grilletes que le había puesto Bobadilla cuando le trajo prisionero a España colgando de la desnuda pared, el baúl con sus pertenencias, los monjes que suplen cualquier otro acompañamiento oficial... con la duda siempre de una posible interpretación de crítica al absolutismo monárquico. Cuadro que tuvo bastante éxito -mención ordinaria, en el apartado de género histórico<sup>114</sup>, compra por el Estado<sup>115</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>116</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>117</sup> y *Blanco y Negro*<sup>118</sup>.

Lo cierra, coincidiendo con la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, Salvador Soriano Biosca con *Los últimos días de Colón*, expuesto en la Internacional de 1892<sup>119</sup>, y que, a pesar de la efemérides, pasó completamente desapercibido.

La importancia de Pizarro en una imagería nacional, como ya se ha visto, claramente imperialista, y la truculencia de su muerte -asesinado por sus compañeros, emplea sus últimas

<sup>112</sup> En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 23 de diciembre de 1897.

<sup>113</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>114</sup> Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>115</sup> En 6.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo 1886.

<sup>116</sup> *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 679.

<sup>117</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 647.

<sup>118</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 653.

<sup>119</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

fuerzas en dibujar una cruz con su propia sangre- harán que este episodio sea llevado en dos ocasiones a la pintura de historia, ambas ya en la época de la Restauración.

La primera por Manuel Ramírez Ibáñez, quien consigue una medalla de tercera clase en la Nacional de 1878 con *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú*<sup>120</sup>, expuesto también en la Exposición Universal de París de 1878 y adquirido por el Estado<sup>121</sup>. Representa a Pizarro, tendido en el suelo y ya moribundo, intentando dibujar una cruz con su mano derecha, mientras que sus asesinos, todavía con las espadas desenvainadas, contemplan atónitos la escena.

La segunda, con menos éxito, por José Laguna Pérez, cuyo *Pizarro muerto por sus compañeros* pasó completamente desapercibido por la Nacional de 1887<sup>122</sup>.

La muerte de Lucano inspirará dos cuadros de historia, ambos de José Ramón Gamelo y Alda, ambos inspirados en la obra de Castelar *Lucano, su vida, su genio, su poema* y ambos con idéntico título, *La muerte de Lucano*. Pero aquí acaban las similitudes: mientras el primero pasó prácticamente desapercibido por la Nacional de 1866<sup>123</sup>; el segundo, expuesto en la Nacional de 1887<sup>124</sup>, se convirtió en uno de los grandes éxitos de la pintura de historia: medalla de segunda clase<sup>125</sup>, compra por el Estado<sup>126</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>127</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>128</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>129</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>130</sup> y *La Ilustración Católica*<sup>131</sup>. Cuadro éste último en el que se aúna el carácter arqueológico con un cierto classicismo, auspiciado por el tema, en un conjunto de cierta frialdad.

También en dos ocasiones será llevada a la pintura de historia la muerte de Cervantes y Lope de Vega, las dos cimas de la cultura española del siglo de Oro según la imagen decimonónica.

---

<sup>120</sup> Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>121</sup> En 1.750 pts., R.O. de 5 de mayo de 1879. Depositado en el Senado por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo del Ejército de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>122</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>123</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>124</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>125</sup> Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>126</sup> En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Instituto de Jerez de la Frontera, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 de julio de 1928.

<sup>127</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 100.

<sup>128</sup> *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 133.

<sup>129</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 387.

<sup>130</sup> *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 548.

<sup>131</sup> *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

Lope en *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* de Suárez Llanos, sin duda el de mayor éxito de los dos: medalla de primera clase en la Nacional de 1862<sup>132</sup>, compra para el Museo Nacional<sup>133</sup> y reproducción en grabado por *El Museo Universal*<sup>134</sup>, *La Ilustración de España*<sup>135</sup> y *Blanco y Negro*<sup>136</sup>. Se centra en los aspectos más novelescos de la vida del escritor sin desdeñar los macabros, y así la crítica pudo hablar de que “el asunto parece justificar las tendencias un tanto sepulcrales y cadavéricas de que acusan los extranjeros a nuestros pintores”<sup>137</sup>. Y en *Últimos momentos de Lope de Vega*, expuesto por Enrique Recio en la Nacional de 1884<sup>138</sup>.

Cervantes en *Últimos momentos de Cervantes*, llevado por Víctor Manzano y Mejorada a la Nacional de 1858<sup>139</sup>, que, a pesar de no ser premiado, será adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno por 5.000 reales<sup>140</sup>; y *Últimos momentos de Cervantes*, expuesto sin ningún éxito por Eduardo Zamacois en la de 1864<sup>141</sup>.

En una sola ocasión hacen su aparición:

Séneca, el gran filósofo “español” de la época clásica -aunque en este caso, y a diferencia de Lucano, podría ser la relevancia del suceso en sí, culminación del enfrentamiento entre el filósofo y Nerón y representación de la filosofía estoica de aquél, lo que explique su presencia, al margen del carácter pictórico que un suicidio de estas características suponía-, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro* de Manuel Domínguez Sánchez, que tuvo un gran éxito: medalla de primera clase en la Nacional de 1871<sup>142</sup>, compra por el Estado<sup>143</sup>, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>144</sup> y *La Ilustración de Madrid*<sup>145</sup> y envió a las exposiciones de Viena, 1873, y

<sup>132</sup> Con 14 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862, fue premiado en el apartado de cuadros de costumbres.

<sup>133</sup> En 24.000 reales, R.O. de 14 de enero 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881 y, posteriormente, en el Museo Municipal de Madrid, donde se encuentra actualmente.

<sup>134</sup> *El Museo Universal*, 1863, p. 20.

<sup>135</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

<sup>136</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 245.

<sup>137</sup> VELISLA, “Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862”, *Las Novedades*, 9 de noviembre de 1862.

<sup>138</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>139</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

<sup>140</sup> R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de octubre de 1905.

<sup>141</sup> *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

<sup>142</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>143</sup> En 9.000 pts., R.O. 24 de junio de 1873. Depositado en el Museo Bellas Artes de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 2 julio de 1971.

<sup>144</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 566.

<sup>145</sup> *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 309.

París, 1878<sup>146</sup>. Cuadro al que tanto la arquitectura como la actitud de los personajes dotan de una gran frialdad, a la que no debe ser ajena la idea de la actitud estoica ante la muerte de los españoles, tópico decimonónico por excelencia, y de la que Séneca, cuyo carácter español, justamente reflejado en su actitud ante la muerte, repite una y otra vez la historiografía española hasta bien entrado el siglo XX.

El general Prim, *Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim*, pintado por Gisbert en 1871, por encargo del Gobierno<sup>147</sup>, de contenido político más explícito que el anterior, y en el que el tema pictórico parece más la soledad en que quedaba el nuevo monarca, despojado de su más importante valedor, que la propia muerte de Prim.

Guzmán el Bueno, *Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar*, expuesto por José María López y Pascual en la Nacional de 1871<sup>148</sup>.

Y Gonzalo de Córdoba, el Gran Capitán, *Muerte del Gran Capitán*, expuesto por Manuel Crespo y Villanueva en la Nacional de 1884<sup>149</sup>, una especie de imagen arquetípica del *Ars moriendi* caballeresco:

Éste yace en el suelo, vestido con el manto blanco de la Orden de Santiago, rodeándole la familia, amigos y deudos<sup>150</sup>.

En esta especie de orgía funeraria de la pintura de historia española no serán sólo aquellas figuras -reyes, héroes, santos y demás glorias nacionales- con lugar de honor en los lares familiares de la patria los únicos en tener derecho a ser recordados en su muerte. El gusto por lo mortuario se extenderá a otros asuntos y temas, incluso algunos, como se verá a continuación, de carácter claramente menor.

El truculento final de don Álvaro de Luna, el otrora todopoderoso valido real, tendrá gran éxito en la pintura de historia y desde fechas muy tempranas. El primero en llevarlo al lienzo fue Francisco de Paula van Halen quien llevó a la Exposición de la Academia de 1838 *Muerte de don Álvaro de Luna*, reproducido en grabado por *El Panorama*<sup>151</sup>.

<sup>146</sup> En ésta última fue premiado con medalla de segunda clase.

<sup>147</sup> Actualmente propiedad particular de los duques de Aosta.

<sup>148</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>149</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>150</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>151</sup> *El Panorama*, II, 1838, p. 19.

Éxito que continuará con las Exposiciones Nacionales: tres cuadros sobre el tema y los tres premiados. El primero en la de 1858, en la que Eduardo Cano de la Peña recibe medalla de primera clase con *Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad*<sup>152</sup>, primera medalla también en las exposiciones de Londres, 1863, y París, 1867; compra por el Estado<sup>153</sup>; y reproducción en grabado por *Museo Universal*<sup>154</sup>. Representa:

en primer término al poderoso valido que acaba de salir de manos del verdugo, desangrado y tendido en un miserable ataúd, y al lado un grupo de frailes, el uno rezando, el otro recibiendo las limosnas de los pobres, otro preparándose a bendecir la última sepultura, y otro reflexionando en medio de aquel horrible drama el fin que tuvo el hombre de la suerte, del valimiento, de la vanidad y del orgullo!... También están en primer lugar la fosa y el sepulturero, vuelto de espaldas. En medio de tan trágica escena vemos un paje de rodillas, que representa el único dolor, el sólo sentimiento de semejante catástrofe. En segundo término un criado abraza los pies del difunto. El resto del lienzo está ocupado por nobles, mujeres y niñas, que acuden a contemplar aquel terrible espectáculo<sup>155</sup>.

Al éxito de este lienzo debió de contribuir tanto la popularidad del personaje, don Álvaro de Luna es una figura casi cotidiana en la literatura y prensa del XIX<sup>156</sup>, como el carácter ecléctico de la pintura de Cano,

la más célebre del estilo *juste milieu* en España, síntesis de los maestros clásicos con un argumento romántico a la moda española: allí está el Rafael de las Madonne y de la Escuela de Atenas en el grupo de la izquierda, el Velázquez de la Fragua de Vulcano...<sup>157</sup>.

Carácter ecléctico que podría alargarse aún más: el paje del centro de la composición está dentro del más característico purismo francés del momento; el monje del primer plano, a la derecha, parece extraído de un cuadro de Murillo; el enterrador con el torso desnudo, más que a Velázquez, parece remitir al clasicismo boloñés del XVII... Aunque para algunos críticos

<sup>152</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>153</sup> En 30.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 2 de julio de 1971.

<sup>154</sup> *El Museo Universal*, 1859, 3, p. 21.

<sup>155</sup> MAESE PEDRO, "Exposición General de Bellas Artes de 1858", *El Estado*, 16 de octubre de 1858.

<sup>156</sup> El duque de Rivas le dedica uno de sus *Romances*; Quintana una de sus *Vidas de españoles célebres*; Eugenio de Ochoa el romance *Don Álvaro de Luna*; Gil y Zárate el drama histórico *Don Alvaro de Luna*; Manuel Fernández González publica en 1851 una novela histórica titulada *El condestable don Alvaro de Luna...* Por lo que se refiere a los artículos de prensa: AMADOR DE LOS RÍOS, J., "El condestable D. Álvaro de Luna y sus doctrinas políticas y morales", *Revista de España*, tomo XIX, 1870; AMADOR DE LOS RÍOS, J., "La poesía política del siglo XV, y la privanza y suplicio de don Álvaro de Luna", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; RODRÍGUEZ FERRER, M., "Crítica histórico-cronológica ¿en qué día tuvo lugar la catástrofe de D. Álvaro de Luna", *Revista de España*, tomo XXIV, 1872; "El condestable don Álvaro de Luna", *Semanario Pintoresco Español*, n.º 123, 1838;...

<sup>157</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850 1900)*, Madrid, 1987, p. 209

contemporáneos será este eclecticismo internacional, esta falta de "españolidad", el principal, si no único, reparo que pondrán al cuadro. Es el caso de *Cruzada Villaamil*:

Siendo ya un artista con las facultades nada comunes que le ha concedido el cielo, ¿por qué no estudia el señor Cano los cuadros que atesoran las salas de nuestros museos, por qué no trabaja para dar a sus obras el sentido de la nacionalidad del españolismo que tanto y tanto necesitan, que tanto aumentarían la belleza artística que hoy atesoran<sup>158</sup>.

A pesar de que, en líneas generales, quepa considerar este cuadro como el canto del cisne de la pintura romántica española<sup>159</sup>, sorprende su escasa truculencia, en todo caso mucho menor de lo que cabría esperar del desarrollo de un tema de estas características dentro de los parámetros del romanticismo. El cerúleo rostro del condestable, en primer plano, resulta casi marginal, y el conjunto irradia una cierta placidez. Sería interesante ver hasta qué punto no es esta falta de tenebrismo la que lleva a Alarcón a afirmar que "los rostros de los personajes presentan rara vez el tipo español", acusación muy grave tratándose de pintura de historia y que puede indicarnos cómo el carácter mortuorio de lo español estaba plenamente asumido por los hombres del XIX. La crítica fue en todo caso muy favorable, siendo de destacar, por lo que supone de una cierta interpretación política, de denuncia del poder arbitrario, la de Murguía en *El Museo Universal*:

¡Qué expresión en la mayor parte de las figuras! ¡Allí la piedad de la multitud y su curiosidad por ver al que tan poderoso había sido, se lee en todos los semblantes! ¡Cómo había de ver indiferente al villano caído, al señor que había sido su azote! ¡Por qué a su cristiana piedad por todo desgraciado no había de mezclar el pueblo algo de aquel rencor que había hecho germinar en su pecho los desafueros del valido! Pues bien, todo esto se ve allí<sup>160</sup>.

Si el problema era de falta de truculencia, el siguiente cuadro, *Colecta para sepultar el cadáver de don Álvaro de Luna*, con el que José Rodríguez Losada obtiene una mención de medalla de primera clase en la Nacional de 1866<sup>161</sup>, no escatima ninguna. El libro del *Palacio del Senado* lo califica, no sin razón, como "uno de los más terroríficos cuadros de historia". A diferencia del cuadro de Cano, la escena no se desarrolla en un marco urbano sino extramuros de la ciudad, en un descampado, donde los pocos personajes, a escala mucho más reducida que los del cuadro anterior producen una total sensación de abandono y desvalimiento. El contrapunto de la cabeza, aquí no unida al cuerpo sino clavada en lo alto de un poste, en la esquina superior derecha, y el lisiado depositando su óbolo en un plato de latón, a la izquierda, junto con el semblante ausente de los tres franciscanos, los hachones encendidos del centro, y

<sup>158</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes", *La España*, 30 de octubre de 1858.

<sup>159</sup> "En la segunda, celebrada en 1858, pronunció el romanticismo su última palabra con la **Muerte de D. Álvaro de Luna**, presentada por Cano" (SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223).

<sup>160</sup> MURGUÍA, Manuel, "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Museo Universal*, 20, 1858, pp. 153-154.

<sup>161</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

el cielo bajo y plumizo, contribuyen a acentuar el carácter macabro del conjunto. Fue adquirido por el Senado el 21 de enero de 1908 por 4.800 pts.

Ramírez Ibáñez lleva a la Nacional de 1884 *Limosna para el entierro de don Álvaro de Luna*, medalla de segunda clase<sup>162</sup>, compra por el Estado<sup>163</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*<sup>164</sup> e *Ilustración Artística*<sup>165</sup>. El grabado de *La Ilustración Ibérica* acompañado de un comentario sobre que está:

perfectamente filosofado y que ostenta un carácter español de todo punto castizo<sup>166</sup>.

Por lo demás, poco añade al ya comentado cuadro de Rodríguez Losada, salvo confirmar el mismo gusto por lo macabro que tanto parecía atraer a público y jurados: los mismos franciscanos, el mismo poste con la cabeza, el mismo plato de latón...:

Tres frailes sentados en un banco tienen delante en el suelo una bandeja donde se deposita la limosna por el alma del condestable, degollado en el patibulo. Un mancebo se inclina para depositar una moneda. A la izquierda se ve la mitad inferior del cadáver, cubierto con un paño negro, sobre unas angarillas. A un lado blandón y candelero grandes, al otro un palo en cuya punta está clavada la cabeza de Don Álvaro. A la derecha del lienzo un grupo de frailes; más al fondo tres mujeres, un niño y un hombre con ropón carmesí. Al fondo la ciudad de Valladolid, destacándose una torre sobre las murallas; cielo ambarado, gran gentío, después la laguna, y más allá horizonte a la caída de la tarde<sup>167</sup>.

El conde de Villamediana, en el que el carácter novelesco de su muerte no debe hacer olvidar lo que de posible crítica política al absolutismo monárquico tenía en el siglo XIX, será en todo caso motivo para un muerto más a añadir a la larga nómina de la pintura de historia decimonónica. Manuel Castellano recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1871 con *Muerte del Conde de Villamediana*<sup>168</sup>, adquirido por el Estado dos años más tarde para el Museo de Arte Moderno<sup>169</sup>. Un cuadro casi de página de sucesos con figuras que parecen sacadas directamente de la pintura española del XVII.

Blanca de Borbón, la desgraciada esposa de Pedro I, *Doña Blanca de Borbón*, expuesto por José Parada y Santín en la de 1878<sup>170</sup>.

<sup>162</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>163</sup> En 4.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Museo del Prado.

<sup>164</sup> *La Ilustración Ibérica*, IV, 1886, pp. 104-105.

<sup>165</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 393;

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

<sup>168</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>169</sup> R.O. de 24 de junio de 1873 en 2.500 pts. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>170</sup> *Catálogo... 1878*, Madrid, 1878.



El príncipe de Viana, *La muerte del Príncipe de Viana* de Vicente Poveda y Juan, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887<sup>171</sup>, compra por el Estado<sup>172</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>173</sup>, al margen de sus connotaciones ideológicas, ya analizadas en su momento, muy dependiente del modelo iconográfico creado por Moreno Carbonero en *La conversión del duque de Gandía*.

El cura de Tamajón, *Muerte del cura de Tamajón*, expuesto por José Parada y Santín en la Nacional de 1876<sup>174</sup>.

Y Rodrigo Calderón, *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*, llevado por José Rodríguez Losada a la Nacional de 1892<sup>175</sup>. Estos dos últimos cuadros, a pesar de su carácter anecdótico, con claras connotaciones políticas.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Muertes de reyes	28	34	33	18	42	31	21
*Muerte de Carlos V	9	4	4	0	0	8	0
Muertos por la patria	23	23	25	27	17	23	33
**Guerra de la Independencia	14	13	19	9	17	23	21
Muerte de santos españoles	8	9	8	18	0	15	9

**Cuadro nº 2.** Importancia relativa de los diferentes asuntos de tema mortuario. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado. Sólo se consideran aquellos temas que suponen más del 5% del total de cuadros referidos temas relacionados con la muerte.

\* Los cuadros de este grupo están también incluidos en el de "muertes de reyes".

\*\* Los cuadros de este grupo están también incluidos en el de "muertos por la patria".

En otras ocasiones es la propia fascinación por la muerte la que parece empujar a la elección de determinados temas, sin que parezca posible cualquier otra motivación. Es el caso de *Gonzalo Gustios de Lara ante las siete cabezas de sus hijos*, llevado por

<sup>171</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>172</sup> En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Hospital Real de Granada, donde sigue actualmente, por O.M. de 15 de enero de 1979.

<sup>173</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 681.

<sup>174</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

<sup>175</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

Domingo García Díaz a la Nacional de 1856<sup>176</sup>. Tema legendario y truculento que, a pesar de no parecer poseer ningún tipo de interpretación ideológica, al margen del prestigio de una Edad Media dramática y turbulenta y su filiación castellanista, es también relativamente frecuente en la prensa de la época<sup>177</sup>; de *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla*, expuesto por Rodríguez Losada en la Nacional de 1858<sup>178</sup>; de *Don Sancho García, conde de Castilla, presentando a su madre la copa de vino emponzoñado*, con el que Rafael Castro y Ordóñez obtuvo una mención de segunda clase en la Nacional de 1860<sup>179</sup>; de *Muerte de Felipe III de Francia*, la relación con España en este caso deriva del hecho de que la muerte había tenido lugar en la Cataluña española, cerca de Peralada -cuando la historia nacional no daba suficientes muertos se importaban-, con el que Ferrán Bayona obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1862, medalla de tercera clase<sup>180</sup> y compra para el Museo Nacional<sup>181</sup>; de *Bernardo del Carpio halla muerto a su padre*, expuesto por Serafín Martínez del Rincón en la Nacional de 1871<sup>182</sup>; de *Lope de Vega en el cementerio*, con el que José Uría y Uría obtuvo medalla de tercera clase en la Nacional de 1884<sup>183</sup>, además de su compra por el Estado<sup>184</sup>. Inspirado en un pasaje -el *Catálogo* incluye una larga cita de la escena XIII- de la obra de Narciso Sierra *El Loco de la Guardilla*<sup>185</sup>, representa a Lope de Vega, acompañado de dos figuras femeninas, contemplando un cadáver en el interior de un cementerio; o de *Doña Sancha de Castilla ante el sepulcro de su esposo*, llevado por Asterio Mañanós a la Exposición de 1892<sup>186</sup>. Aunque en éste último el episodio al que hace referencia el título da la impresión de ser una mera disculpa para poder reproducir con total fidelidad uno de los monumentos medievales más característicos del románico castellano-leonés: el de San Isidoro de León, más concretamente la del panteón real situado a sus pies. La

<sup>176</sup> *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

<sup>177</sup> Por poner un ejemplo, RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M., "Los infantes de Lara", *Semanario Pintoresco Español*, nº 47, 1849, pp. 369-374.

<sup>178</sup> *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858. Previamente había obtenido una medalla de oro en la Exposición de Cádiz de 1854.

<sup>179</sup> R.O. de 2 de diciembre de 1860.

<sup>180</sup> R.O. de 29 de noviembre de 1862.

<sup>181</sup> En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife por R.O. de 29 de noviembre de 1900. Depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 25 de septiembre de 1911.

<sup>182</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>183</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>184</sup> En 2.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

<sup>185</sup> *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

<sup>186</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

única referencia a la muerte y lo mortuorio es el paño negro, con la corona real encima, que cubre a medias el sarcófago de piedra ante el que está sentada la reina, acompañada por una dama, lujosamente vestida, que se apoya, a su lado, en una columna. Pintura de monumentos más que de historia, y, sobre todo, completamente alejada del carácter tremebundo del que hace gala la pintura de historia de tema mortuorio en sus mejores momentos.

A medio camino entre un asunto casi legendario, aunque se refiera a un hecho histórico, y un asunto claramente político de exaltación del poder fuerte, hay que situar el cuadro de Casado del Alisal, *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca*, con el que su autor obtuvo la Gran Cruz de Isabel la Católica en la Nacional de 1881<sup>187</sup>, y cuyo éxito posterior no fue menor: envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París, compra por el Estado<sup>188</sup>, defendida en el Congreso por el mismo Castelar, y reproducción en grabado por *La Ilustración*<sup>189</sup>, *La Ilustración Española y Americana* -ésta en dos ocasiones, 1882<sup>190</sup> y 1886<sup>191</sup>-, *Almanaque de la Ilustración*<sup>192</sup> y *La Ilustración de España*<sup>193</sup>. Sobre el posible carácter político de este cuadro ya se ha hablado en su momento. Por lo que se refiere a su contribución a esa imagen de familiaridad con la muerte del mundo español, poco es lo que hay que decir: pocas imágenes hay en la pintura de historia española más espeluznantes, casi de casquería, que esa lóbrega mazmorra de tonos grisáceos, con las sanguinolentas cabezas dibujando un círculo sobre el pavimento encharcado de sangre.

La asociación de amor y muerte, eros y tánatos, una de las constantes de la cultura romántica europea, alcanza su máximo esplendor en la muerte por amor, la más bella de las muertes para el espíritu romántico. La fascinación por episodios de este tipo es algo de lo que tampoco se librará la pintura de historia española y que, en este caso, habría que incluir dentro de esa corriente común a la mayor parte de la tradición cultural europea decimonónica, pero que, al margen de esto, colaborará de forma muy eficaz en la configuración de una imagen mortuoria y pasional del carácter español.

Los Amantes de Teruel, una especie de Romeo y Julieta a la española, que tenían a su favor la existencia de un viejo manuscrito encontrado en el Ayuntamiento de aquella ciudad,

---

<sup>187</sup> R.O. de 14 de junio de 1881.

<sup>188</sup> En 35.000 pts., R.O. de 28 de enero de 1882. Actualmente en el Ayuntamiento de Huesca, depósito del Museo del Prado.

<sup>189</sup> *La Ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289.

<sup>190</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89.

<sup>191</sup> *La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al nº XXXVIII.

<sup>192</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142.

<sup>193</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 84.

transcrito por el notario Juan Yagüe en 1600, certificando el carácter histórico del suceso, fueron llevados a la pintura de historia nacional en dos ocasiones.

La primera en 1858, en cuya Nacional Juan García Martínez obtiene una medalla de segunda clase con *Los amantes de Teruel*<sup>194</sup>, inspirado en el drama homónimo de Hartzenbusch<sup>195</sup>, adquirido por el Estado al año siguiente<sup>196</sup> y reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>197</sup> y *La Ilustración de España*<sup>198</sup>. La composición de García Martínez resulta de una gran sobriedad: en un interior románico aparece expuesto el cadáver de él, mientras que ella, arrodillada, se abraza a su cuello; a la izquierda tres personajes secundarios contemplan la escena, parece como si voluntariamente se hubiese huido de cualquier aspecto grandilocuente, convirtiendo la fría horizontalidad del cadáver en el único argumento visible.

La segunda, en 1884, en cuya Nacional Antonio Muñoz Degraín recibe una medalla de primera clase por *Los amantes de Teruel*<sup>199</sup>, inspirado directamente en este caso en el "Extracto hecho en 1600 por Juan Yagüe, notario apostólico y de número de la ciudad de Teruel, de una relación que existía en el Archivo de las Casas Consistoriales de dicha ciudad"<sup>200</sup>. Éxito completado con la compra del cuadro por el Estado<sup>201</sup> y su reproducción en grabado por las más importantes revistas ilustradas de la época: *La Ilustración Española y Americana*<sup>202</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>203</sup> e *Ilustración Artística*<sup>204</sup>.

Muñoz Degraín acentúa el carácter declamatorio, casi operístico, de la composición. En el oscuro interior de la iglesia turolense de San Pedro reposa, en un sencillo féretro puesto sobre un llamativo catafalco de bronce dorado adornado con águilas, mascarones y leones, el cadáver de Diego de Marsilla. Isabel de Segura da el último beso, el que le había negado en vida, al cadáver del desventurado noble empobrecido. La blanca luz del féretro y el color plateado del vestido de ella, que acaba también de exhalar su último suspiro, difuminan la presencia de las demás figuras, convertidas en meros comparsas del dúo protagonista. El velón caído, y todavía

<sup>194</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>195</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

<sup>196</sup> En 12.500 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 17 de diciembre de 1881.

<sup>197</sup> *El Museo Universal*, 1859, p. 13.

<sup>198</sup> *La Ilustración de España*, 1887, p. 232.

<sup>199</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>200</sup> *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

<sup>201</sup> En 9.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>202</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 24-25.

<sup>203</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 408-409.

<sup>204</sup> *Ilustración Artística*, 1885, p. 240.

humeante, del primer término, derribado por la desesperada novia al precipitarse sobre el cadáver de su amado, parece mostrar toda la tensión contenida de un cuadro, por lo demás recorrido por un cierto hieratismo casi bizantino. El lienzo se convierte así en una exaltación del amor romántico y del triunfo de una nueva sentimentalidad basada en la preeminencia de los sentimientos sobre la razón. Este sentimentalismo extremo es aun más marcado en la lectura que del cuadro hicieron los contemporáneos:

Representa la trágica escena de la muerte de Isabel Segura en el momento en que esta se inclinó sobre el cadáver de Diego Marsilla para darle el beso que le había negado en vida (...). La figura de *Isabel es admirable: la muerte la ha sorprendido repentinamente al tocar con sus labios el yerto rostro de Diego, y se marcan en su bello semblante al mismo tiempo el amor y la inefable tristeza de la amargura resignada. Su mano derecha pende fuera del ataúd sobre que reclina su hermosa cabeza; (...). Isabel, con sus galas de desposada que han de acompañarla a la tumba, cual si acabara de contraer matrimonio con su amante, que la espera en la región de las sombras, interesa profundamente.*<sup>205</sup>

Pero el gran drama amoroso-mortuorio de la pintura de historia española es el de la macabra cabalgada, casi de una parte a otra de la península, de doña Juana la Loca con el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso. En parte por la figura histórica en él implicada, hija de los Reyes Católicos y madre del emperador Carlos, símbolos de dos de los periodos históricos preferidos a la hora de construir una identidad nacional española, pero en parte, también, por el carácter novelesco del suceso en sí: una reina demente arrastrando el féretro con el cadáver de su esposo por el duro invierno de Castilla reunía todos los ingredientes de un dramón decimonónico.

El primer cuadro sobre el tema es *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* de Maureta y Aracil, que obtuvo medalla de tercera clase en la Nacional de 1858<sup>206</sup>, siendo además adquirido años más tarde por el Estado<sup>207</sup>.

Menos éxito tendrá el *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Carlos Giner, basado en el libro de Arias Miranda *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, cuya exposición en la Nacional de 1862<sup>208</sup> pasó completamente desapercibida.

---

<sup>205</sup> "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 3 de junio de 1834.

<sup>206</sup> R. O. de 18 de septiembre de 1858.

<sup>207</sup> R.O. de 8 de junio de 1880, depositado en el Ministerio de Justicia, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901.

<sup>208</sup> *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

Lorenzo Vallés lleva a la Nacional de 1866 *Demencia de doña Juana de Castilla*<sup>209</sup>, que, inspirado en las *Epístolas* de Pietro Mártir de Anglería<sup>210</sup>, representa a la reina,

vestida de regio luto, resistiendo los ruegos de los magnates que intentan llevar un destello de luz a las tinieblas de aquel cerebro enfermo, y dirigiéndose a contemplar el cadáver cuya resurrección espía, cuyo sueño vela tantas horas, tantos días, y cuyo busto se descubre bajo las cortinas del lecho<sup>211</sup>.

Lienzo extrañamente poco mortuorio, ayuno por completo de truculencia e impregnado de melancolía. La reina, centinela permanente del cadáver de su esposo, al que ella cree dormido, manda callar con un gesto de sus manos a los cortesanos que la rodean; el cadáver de Felipe el Hermoso, realmente más el rostro de un durmiente que de un muerto, apenas se vislumbra tras las pesadas cortinas del dosel que cubre la cama. Las flores marchitas sobre la alfombra acentúan el aire sereno y melancólico del conjunto.

El cuadro gozó de un cierto éxito -además de medalla de segunda clase<sup>212</sup> y compra por el Estado para el Museo Nacional de Pintura y Escultura<sup>213</sup>, fue posteriormente llevado a las Exposiciones de Viena, 1873, y Filadelfia, 1876-, aunque la crítica le recriminó la falta de importancia histórica del asunto:

¡Qué lástima que el autor emplee su tiempo y sus talentos en pintar los desvaríos de una reina enferma de la cabeza! (...) ¡Qué importa que su cuadro esté hecho con inteligencia y gusto, que el crítico repare en él su mirada con placer, si carece de trascendencia, si está vacío de toda idea, de todo interés contemporáneo!<sup>214</sup>.

A pesar del relativo éxito del cuadro de Vallés habrá que esperar hasta la Nacional de 1878 para encontramos con el cuadro definitivo sobre este drama amoroso, *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla y Ortiz, la única medalla de honor obtenida por un cuadro de historia en toda la pintura del XIX y la primera otorgada a un pintor.

Pintado en Roma, como tercer envío de pensionado de la Academia de España, se inspira en la *Historia General de España* de Lafuente. Su éxito será apoteósico, ya desde la primera exposición pública en Roma, pero sobre todo después: a la medalla de honor de la Nacional de

<sup>209</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Divagaciones", *La Época*, 5 de marzo de 1867.

<sup>212</sup> R. O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>213</sup> R.O. de 3 de mayo de 1867, por 2.000 escudos. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>214</sup> TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, 1867, p. 155.

1878<sup>215</sup> hay que añadir medallas de honor en la Exposiciones Universales de París, Viena y Munich, compra por el Estado<sup>216</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>217</sup>, *El Mundo Ilustrado*<sup>218</sup>, *Almanaque de la Ilustración*<sup>219</sup>, *La Hormiga de Oro*<sup>220</sup>, *La Ilustración de España*<sup>221</sup> y *Blanco y Negro*<sup>222</sup>.

El cuadro, que, en palabras de Reyero, “contribuye poderosamente a “desimperializar” el género en el sentido de que fortalece una historia de carácter sentimental, más poética y más fantástica también”<sup>223</sup>, aunque lo primero sería discutible, representa:

En medio de una extensa llanura (...) entre cuatro blandones de hierro, el féretro del rey, montado sobre las andas en que es conducido en el viaje. A la izquierda del espectador, sentada en una banqueta, casi tocando el ataúd, aparece una hermosa dama, y junto a ella, un cartujo de rodillas, que calaba la capucha, reza en un libro que sostiene con la mano izquierda, empunando con la derecha un cirio ardiendo. Detrás de estas dos figuras, en la dilatada extensión del campo muéstranse la desordenada fila del cortejo fúnebre, con cruces, cirios, literas, y otros aparejos propios de la peregrinación funeraria. A la derecha del espectador hay un grupo de cortesanos; sentadas las damas junto a una hoguera, procuran contrarrestar con el amor de la lumbre la doble inclemencia del viaje y del invierno; de pie los caballeros en torno de un árbol desmochado y seco, dirigen unos la vista a la triste escena que tienen delante, y otros conversan entre sí in pacientes y disgustados. En medio del lienzo, pegado al féretro, destaca sobre el humo blanquecino de la hoguera que arrebató el aire, la noble y melancólica figura de la reina, cubierta con las negras tocas de la viudez, caídos los brazos, macilento el rostro, y mirando con ojos desencajados por el dolor y la locura, el ataúd que encierra los restos de su esposo. Cubre la escena un cielo triste, nebuloso, frío, que arroja sobre los personajes las tintas vaporosas de una mañana de invierno en las inclementes llanuras de Castilla la Vieja. El viento que sopla levanta la toca de la reina, tiende la llama de los cirios, esperece el humo de la hoguera, y molesta a los cortesanos que se envuelven en sus abrigos<sup>224</sup>.

Son los aspectos más desoladores de la escena los que parecen haber atraído la atención del pintor. El escueto paisaje invernal de Castilla -cielo bajo y ceniciento, un árbol solitario y sin hojas, la espadaña recortándose en el horizonte lejano...- sirve de marco a una composición casi metafísica de figuras petrificadas en torno a los negros respaldos del féretro. Una extraña quietud, rota únicamente por el humo de la hoguera y las llamas de los hachones, parece emanar del cuadro. En un tema tan turbulento como éste, Pradilla elige una especie de supuesta gravedad española, sin ningún tipo de gesticulación, y, lo que es más importante, crítica, jurados y público, parecen estar de acuerdo con esta imagen, “tellement espagnole”, que diría la

<sup>215</sup> R.O. de 14 de febrero de 1878.

<sup>216</sup> R.O. de 10 de enero de 1879, en 20.000 pts., para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>217</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, suplemento al n.º XXXIV.

<sup>218</sup> *El Mundo Ilustrado*, 2, 1879, pp. 364-365.

<sup>219</sup> *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

<sup>220</sup> *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

<sup>221</sup> Ésta en dos ocasiones, 1886 (*La Ilustración de España*, 1886, p. 2) y 1887 (*La Ilustración de España*, 1887, p. 157).

<sup>222</sup> *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 607.

<sup>223</sup> REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, o. cit., p. 330.

<sup>224</sup> VILLAMIL, M.P., “Exposición de Bellas Artes”, *El Siglo Futuro*, 22 de febrero de 1878.

crítica francesa, refiriéndose en concreto a la reina, pero que se podría ampliar al conjunto del cuadro.

El éxito del cuadro estriba, no obstante, en su repercusión posterior: en este caso, además de la habitual reproducción en grabado, inspiró una ópera, *Juana la Loca* de Emilio Serrano (1888), mientras que en fechas ya mucho más tardías, 1948, Juan de Orduña reprodujo de forma prácticamente literal el cuadro en uno de los fotogramas de *Locura de amor*.

Un asunto de galanteo amoroso menor, pero que ya había atraído la atención de algunos dramaturgos del XIX, entre ellos Larra, el de los versos dedicados por el trovador gallego Macías a una dama, versos que pagó con su muerte a manos del celoso marido, sirvió de inspiración a Juan García Martínez para *La muerte de Macías*, una especie de viñeta de comic que, a pesar de su relativo éxito -consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>225</sup>, compra por el Estado<sup>226</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>227</sup>-, fue mal acogido por la crítica:

Según Quintana, el pobre Macías murió con el nombre de Elvira en los labios, y el pintor, queriendo ser fiel a la historia, y no sabiendo como pintar en el pensamiento de un moribundo de Macías la imagen de su amante, la ha medio pintado en el lienzo haciendo el papel de pensamiento con un aire y una cara que parece como que se esta burlando del cadáver de Macías<sup>228</sup>.

El romanesco episodio medieval, recogido por Lafuente en su *Historia de España*, de los dos enamorados, un cautivo cristiano y la bella hija del moro que le tenía preso, que deciden quitarse la vida antes que renunciar a su amor, inspirará a Martínez del Rincón *La peña de los enamorados*. Cuadro cuyo asunto fue resumido así por uno de los críticos de la época:

Un joven cristiano y cautivo huye enamorado con la hija, enamorada también, de un viejo moro. Alcanzados por el padre de la mora, suben a lo alto de una montaña y los sorprende el pintor un momento antes de arrojarse al abismo<sup>229</sup>.

Fue premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1881<sup>230</sup> y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*<sup>231</sup>.

<sup>225</sup> R.O. de 13 de enero de 1865, por unanimidad.

<sup>226</sup> En 8.000 reales, R.O. de 20 de marzo de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de abril de 1866.

<sup>227</sup> *La Ilustración Española y Americana* II, 1889, p. 349.

<sup>228</sup> J.S., "Revista de Madrid", *La España*, 25 de enero de 1865.

<sup>229</sup> X. "Exposición de Bellas Artes", *El Cronista*, 21 de mayo de 1881.

<sup>230</sup> Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881. Actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

<sup>231</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 389.



Más complejo, resulta la conversión del duque de Gandía y marqués de Lombay, conocido por su nombre en los altares de San Francisco de Borja. La historia fue muy conocida en el siglo XIX -de hecho, había atraído ya la atención de los pintores en el XVIII<sup>232</sup>-. el joven marqués de Lombay, brillante cortesano al servicio del emperador Carlos, es encargado por éste de formar parte del séquito que ha de acompañar el cadáver de la emperatriz hasta su última morada; pasados varios días, y al abrir el féretro antes de colocarlo en la tumba, aquél descubre horrorizado cómo los gusanos habían devorado parte de la cara de la otrora bella dama, objeto de una juvenil pasión amorosa, y jura, "nunca más, nunca más servir a un señor que se me pueda morir".

Hay obviante un aspecto religioso, de conversión, pero sobre todo esa mezcla morbosa de amor y muerte que tanto fascinará a los románticos, la idealización amorosa de un joven caballero que descubre la podredumbre, en sentido real y no metafórico, de la amada.

Dos van a ser los cuadros inspirados en este tema: *La conversión del marqués de Lombay* de Lorenzo Vallés y *La conversión del duque de Gandía* de José Moreno Carbonero.

El primero, expuesto en la Nacional de 1864<sup>233</sup>, pasará completamente desapercibido. Será el segundo, pintado como ejercicio final de la pensión de mérito que el autor disfrutaba en la Academia de Roma, el que se convertirá inmediatamente en la imagen real del hecho histórico. Su éxito será avalado por la medalla de primera clase obtenida en la Nacional de 1884<sup>234</sup>, el envío a las exposiciones de Munich<sup>235</sup>, Viena<sup>236</sup>, Chicago y París, la compra por el Estado<sup>237</sup> y la reproducción en grabado por las más importantes revistas ilustradas del siglo XIX: *La Ilustración Española y Americana*<sup>238</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>239</sup>, *La Ilustración de España*<sup>240</sup>, *La Ilustración Artística*<sup>241</sup> y *La Hormiga de Oro*<sup>242</sup>.

---

<sup>232</sup> Uno de los cuadros más sobrecogedores sobre el tema es el pintado por Goya para la catedral de Valencia en 1788.

<sup>233</sup> *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

<sup>234</sup> Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

<sup>235</sup> Premiado con medalla de oro.

<sup>236</sup> También medalla de oro.

<sup>237</sup> En 9.000 pts., R.O. de 20 de junio de 1884. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde sigue actualmente, por O.M. de 21 de mayo de 1957.

<sup>238</sup> *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 169.

<sup>239</sup> *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 503-504.

<sup>240</sup> *La Ilustración de España*, 1886, p. 181.

<sup>241</sup> *La Ilustración Artística*, 1892, p. 592.

<sup>242</sup> *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 488-489.

Pintura mortuoria en sentido estricto, incluye en su argumento esos elementos dramáticos y sentimentales que caracterizan el brillante neorromanticismo o romanticismo tardío de la cultura española de la Restauración, y que en la pintura de historia representará una de las épocas doradas del género. El momento elegido es justo el más melodramático, aquél en que el féretro acaba de ser abierto con la reacción del marqués:

tiembla el marqués, da un gemido, su rígida fuerza pierde y á los brazos de su gentil-hombre, flojo y desplomado viene<sup>243</sup>,

y la de sus acompañantes.

La prolija descripción que de la escena hizo el crítico Jacinto Octavio Picón, además de una muestra insuperable de los métodos utilizados por los críticos para explicar a los lectores pinturas que no habían visto, sigue siendo un perfecto resumen de lo representado en el cuadro:

A la entrada de una cripta y al pie de la escalera que a ella conduce, aparece colocado el ataúd de bronce sobre un tímulo bajo, cubierto por un soberbio pano que ostenta bordada el águila imperial en los extremos; dentro del féretro está el cadáver de la que fue mujer de Carlos V, ya casi descompuesto el color de su rostro, pero aun bellísimo de líneas, algo alzada la cabeza, como hecha ya insensible al peso de la corona que ciñe, cruzadas las preciosas manos sobre el pecho y cubierta casi toda la figura por un velo blanco y vaporoso bajo cuya urdidumbre finísima se transparente la gentil figura muerta impregnada de triste y amarga poesía.

Contemplando aquel féretro y aquel cadáver, parece imposible que tan poco trecho baste a encerrar tanta belleza; y sin que la voluntad los traiga, evocados por el sentimiento, vienen a la memoria los magníficos versos de Víctor Hugo en que Carlos V se asombra de que cuatro palmos de tierra puedan servir de sepultura a Carlo Magno...

En el centro, muy cerca del tímulo, el duque de Gandía, se deja caer desfallecido en brazos del caballero que le acompaña, apoyando en su hombro la cabeza, y detrás de ellos, al pie de la escalera, y mantenida a distancia, por respeto a la majestad de la muerte y la pena del vivo, se apinan las gentes, mostrando en los rostros impresiones distintas. Un niño mira el cadáver con espanto, cual si fuese la vez primera que contemplase la muerte frente a frente; un obispo, vestido de magníficos panos, presencia la escena con esa indiferencia propia de quien vive divorciado de la naturaleza; una dama, acaso amiga cariñosa de la muerta, se cubre la cara con las manos, pequeñas para ocultar sus hermosas facciones, y tras ella otra dama lanza al féretro una de esas miradas en que van juntos el terror, la lástima y la curiosidad; en la escalera hay cabezas de gentes que se empinan; al fondo clérigos y frailes, y tras el ataúd, sosteniendo la tapa, un caballero, que, al aspirar el hedor del cadáver, se tapa el rostro con la gorra. Una luz tranquila ilumina el conjunto vagamente, sin producir reflejos violentos, y de aquella escena tristísima, poéticamente sentida, se desprende un encanto dulce y misterioso, como si en la atmósfera del cuadro palpitaran juntos la belleza de aquella mujer muerta y la pesadumbre de aquel hombre poderoso, que renuncia al mundo, diciendo amargamente: "Nunca más, nunca más, servir a señor que se me pueda morir"<sup>244</sup>.

Poco más se puede añadir, salvo, lógicamente, ver el cuadro.

El dramatismo de la escena, con la morbosa omnipresencia de la muerte enfrentada al amor platónico del marqués hacia su reina, eros y tanatos, se ve acrecentado por la inclusión de

<sup>243</sup> Texto que acompañaba al cuadro en el *Catálogo* de la Exposición.

<sup>244</sup> PICÓN, J.O., *El Correo*, 12 de junio de 1884.

otro de los elementos clave de la cultura romántica, los celos, representados por la presencia de la esposa del marqués, Leonor de Castro, camarera de la reina, que oculta su cara para enjugar un llanto fruto, quizás, de sentimientos no demasiado puros. Por encima de todo ello, el blanco resplandor de féretro en el interior de la lóbrega cripta convierte a la muerte en la gran protagonista, y frente a la que todos los demás sentimientos palidecen.

El cuadro de Moreno Carbonero es un buen ejemplo de la lógica seguida por los pintores de historia a la hora de elegir sus temas. El éxito de Pradilla con su *Juana la Loca*, única medalla de honor de toda la pintura de historia, lleva a Moreno Carbonero a buscar un asunto con parecidos ingredientes (amor, muerte, ataúd, cadáver insepulto, gusto por lo macabro, similar época histórica...), buscando, sin duda, seguir un camino que ya había mostrado su fertilidad en la Nacional de 1878. Como recuerda oportunamente un crítico:

Hay quizás otra razón para que Moreno Carbonero se haya fijado en este asunto, *Doña Juana la Loca* había obtenido el premio de honor: es, por lo tanto, representación del gusto del público y del criterio de los jurados<sup>245</sup>.

Apreciación en la que, a juzgar por el éxito obtenido, no parecía ir muy descaminado.

A pesar del éxito, la crítica fue bastante menos unánime; sirva como muestra lo escrito por el mismo Fernanflor:

¿Quién que viva en el mundo de las ideas puede considerar explicada la conversión del marqués de Lombay por la preciosidad japonesa del ataúd; por la exquisita labor del sudario de encaje; por la calidad extra de aquel tapete esponjoso, pegado y replegado tan concienzudamente?<sup>246</sup>

Un caso particular en esta fantasmagoría mortuorio-amorosa es el de Inés de Castro y el macabro besamanos impuesto por Pedro I a la nobleza lusa -para vengarse del asesinato de su antigua amante, con la que había contraído matrimonio en secreto, una vez rey mandó desenterrar el cadáver e hizo que le rindiesen pleitesía como si de una reina viva se tratase-. En principio un tema de la historia portuguesa, pero, como ya se ha visto, los escasos temas portugueses tienden a ser considerados como españoles, máxime si tenemos en cuenta, en este caso concreto, el origen castellano de la, a título póstumo, reina portuguesa e, incluso, el hecho de que la crítica, refiriéndose al cuadro más famoso de los inspirados en este asunto, el *Doña Inés de Castro* de Martínez Cubells, llegue a considerarlo como "el más español" de los expuestos aquel año.

---

<sup>245</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española e Iberoamericana*, I, 1884, p. 362.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 383.

Dos fueron los cuadros que plasmaron el macabro suceso: *Reinar después de morir, o coronación de doña Inés de Castro*, expuesto, sin demasiado éxito, por Alejandro Grau en la Nacional de 1867<sup>247</sup>; y, el más célebre de todos, *Doña Inés de Castro*, expuesto por Martínez Cubells en la Nacional de 1871<sup>248</sup>. Éste último, que, a diferencia del anterior, tuvo un gran éxito -medalla de primera clase<sup>249</sup>, compra por el Estado<sup>250</sup> y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*<sup>251</sup>, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*<sup>252</sup> y *Blanco y Negro*<sup>253</sup>- se inspira en la *Historia del Reino de Portugal* de Faria y Sousa<sup>254</sup> y representa el momento más dramático y macabro de toda la historia, aquél en que la corte se dispone a rendir pleitesía al exhumado cadáver de la reina, sentada en un trono junto a su esposo. La crítica fue bastante favorable, aunque con reparos, resaltando sobre todo el carácter español y dramático del asunto:

No falta quien considera este cuadro, sin embargo, como el más español y más dramático de los cuadros históricos que figuran en este concurso, y sin duda el Jurado ha sido de esta misma opinión, puesto que ha concedido a su autor una primera medalla<sup>255</sup>.

## 12.2. EL VALOR Y LA CABALLEROSIDAD.

La idea de un carácter nacional definido por el valor, que lleva al desprecio de la propia muerte, puede rastrearse ya en la literatura barroca, especialmente en el teatro donde el soldado español pendenciero y bravucón es, junto con el chistoso, un personaje habitual. Lo mismo ocurre en otros géneros como el de la novela picaresca.

En el siglo XIX este valor personal tiende a aparecer asociado tanto al desprecio de la muerte, suprema prueba de valor, como al espíritu de independencia, al que ya he hecho referencia anteriormente, sin que sea fácil separar una imagen de otra. La exaltación de la inmólación colectiva explica la proliferación de temas relacionados con Sagunto, Numancia, Zaragoza..., aunque hace muy difícil discernir cuánto se debe a una exaltación del valor y

<sup>247</sup> *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

<sup>248</sup> *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

<sup>249</sup> R.O. de 22 de junio de 1887.

<sup>250</sup> En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en la Universidad de Valladolid por R.O. de 23 de diciembre de 1933. Destruído durante la Guerra Civil.

<sup>251</sup> *La Ilustración Artística*, 1887, p. 365.

<sup>252</sup> *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 564.

<sup>253</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 332 (fotografía).

<sup>254</sup> *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

<sup>255</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR). "Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 362.

cuánto al amor a la independencia, razón por la que se ha preferido analizarlos en el contexto de amor a la independencia, una virtud más cívica que la valentía personal.

En otras ocasiones esta imagen del valor como virtud individual y característica de los españoles aparece asociada a la del patriotismo, rasgo individual del carácter español pero que supone virtud de manifiestas implicaciones colectivas. Lo mismo que en el caso anterior, la mayoría de las veces es muy difícil desligarlo de ese genérico amor a la independencia ya analizado, pero en otras ocasiones toma un cariz claramente preponderante.

Otras veces es la exaltación del valor personal y del orgullo, como imagen del ser español, la que parece prevalecer.

*El hambre en Madrid* de José Aparicio<sup>256</sup> es uno de los cuadros primeros, fue pintado en 1818, en reflejar algunos de esos rasgos recurrentes en la imaginería de lo español: el orgullo y la altanería con que los hambrientos desprecian la comida del invasor es una de las múltiples imágenes que ilustran la idea del honor y la dignidad por encima de cualquier otro valor, incluso, o sobre todo, el de la vida misma.

El caso de la muerte de don Rodrigo Calderón, personaje que gozó en vida de una pésima reputación, pero cuya valerosa actitud ante la muerte acabó por granjearle la simpatía tanto de los coetáneos<sup>257</sup> como de la posteridad, y el derecho a figurar como uno de los arquetipos de lo español, debe verse como un ejemplo de exaltación del valor en estado puro, sin otras connotaciones, aunque cabría preguntarse hasta qué punto no podría haberse aquí una solapada crítica a la arbitrariedad real. Las referencias a su vida son frecuentes en las revistas del siglo XIX, que destacan siempre la gallardía de su actitud<sup>258</sup>, fue también tema de varias novelas históricas<sup>259</sup>. En pintura su aparición es también muy temprana, pues ya en la Exposición de la Academia de 1839 pudo verse un cuadro de Carlos Luis de Ribera titulado *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*, que obtuvo un cierto éxito. Fue expuesto también en la de París de ese mismo año y, de forma póstuma, en la Exposición

---

<sup>256</sup> Actualmente en el Museo Municipal, depósito del Museo del Prado.

<sup>257</sup> La ejecución de don Rodrigo Calderón en la Plaza Mayor de Madrid resultó a la postre un grave error de la política de Olivares; el digno comportamiento del marqués de Siete Iglesias en el patíbulo hizo que la opinión pública olvidase inmediatamente sus delitos convirtiéndole, por el contrario, en el primer mártir del despótico régimen del conde-duque.

<sup>258</sup> Es el caso, por ejemplo, del artículo publicado por Magan en el *Semanario Pintoresco Español* (MAGAN, N., "Biografía Española. Don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, conde de la Oliva", *Semanario Pintoresco Español*, 21, 1841, pp. 162-164).

<sup>259</sup> BARRANTES Y MORENO, V., *Don Rodrigo Calderón. Novela histórica*, Madrid, 1851-1852 (se publicó en el folletín de *La Ilustración*); FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El Marqués de Siete Iglesias o Don Rodrigo Calderón. Memorias de Felipe III y de Felipe IV*, Madrid, 1865:...

Internacional de 1892<sup>260</sup>. José Rodríguez Losada lleva a esta misma Exposición de 1892 *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*<sup>261</sup>, con el que se cierra el ciclo.

Como exaltación, tanto de valor como de amor a la patria, hay que ver un cuadro sobre el gesto de Guzmán el Bueno arrojando su cuchillo desde los muros de Tarifa para que matasen a su hijo antes que entregar la plaza, *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo* de José Utrera, llevado a la Exposición de la Academia de 1847, adquirido por la reina<sup>262</sup> y reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*<sup>263</sup>.

El heroico, ¿o descabellado? gesto de Hernán Cortés mandando quemar las naves para evitar así a sus hombres la tentación de una posible retirada fue, como ya se vio en su momento, el asunto elegido como imagen representativa de la colonización española en América. Frente a la colonización inglesa, representada por *El desembarco de los Puritanos* de Gisbert, la española parece encontrar su mejor imagen en el bello gesto de un aventurero capaz, en prueba suprema de valor, de jugárselo todo a una carta: se supone que esto representaba la quintaesencia de lo español<sup>264</sup>. En todo caso el cuadro de Sans y Cabot, *Hernán Cortés quemando las naves*, a pesar de su carácter privado<sup>265</sup>, tuvo un manifiesto éxito, siendo reproducido en grabado por *El Museo Universal*<sup>266</sup>.

También como exaltación de un bello gesto, prueba de valor en estado puro, debe verse *Triunfo del Ave Maria en el cerco de Granada*, expuesto por Jiménez García en la Nacional de 1858<sup>267</sup>.

La idea de la caballería, que tendría su plasmación arquetípica en la actitud noble y generosa hacia el vencido, como algo consubstancial al ser español, plantea algunos problemas interesantes desde el punto de vista de la ideología colectiva española y de la historia de las mentalidades. La caballería, el comportamiento caballeresco, es un valor claramente aristocrático de origen feudal, que encuentra su fundamento último en una sociedad de héroes

<sup>260</sup> *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> Fue tasado por José de Madrazo en 22.000 reales. Actualmente en el Monasterio de El Escorial.

<sup>263</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p. 353.

<sup>264</sup> Hasta el punto de que la quema de las naves por Cortés había sido uno de los temas considerados por Federico de Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso.

<sup>265</sup> Responde a un encargo del indiano cubano Miguel Aldana.

<sup>266</sup> *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 388.

<sup>267</sup> *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

individuales, los caballeros, que comparten valores comunes y en la que no hay enemigos sino contendientes.

El nacimiento de una sociedad burguesa y los conflictos bélicos a que su triunfo político dio origen trastuecan completamente la vieja idea de la guerra como una guerra entre caballeros: los contendientes no son ahora héroes individuales sino masas anónimas de soldados sin nombre; no son rivales con los que se comparten valores, sino enemigos a los que hay que destruir. Está claro que ya mucho antes de las guerras revolucionarias la guerras habían dejado de ser guerras de caballeros, si es que alguna vez lo fueron, pero en el imaginario social lo seguían siendo.

En un plano simbólico<sup>268</sup>, la diferencia entre una guerra de Antiguo Régimen y las guerras revolucionarias es la que va, por poner dos ejemplos señeros, de *La rendición de Breda* de Velázquez, con su aire de minueto cortesano y ceremonioso entre dos rivales que se reconocen y se respetan, al *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos* de Goya, una masa anónima de combatientes iracundos que se acometen con saña feroz buscando el exterminio del contrario, enemigo y no rival.

Lo llamativo del caso español es que, a pesar del temprano antecedente de Goya, la pintura de historia sigue aferrada a una imagen de la guerra como asunto de caballeros. Expresado de forma gráfica, es la guerra de Velázquez la que se impone a la de Goya, *La rendición de Breda* a *El dos de mayo*. Las causas de esta peculiar evolución son complejas y habría que buscarlas tanto en el propio campo de la historia del arte como en la de las mentalidades, de la economía y de la política.

Está, sin ninguna duda, la peculiar recepción que de Goya hace el XIX español. Como ya se ha comentado anteriormente, el pintor aragonés apenas deja huella en la pintura de historia española, es como una diosa vestal estéril y lejana: alguien al que se admira pero no se sigue y, posiblemente menos todavía, tampoco se entiende. Frente a él la figura de Velázquez se agiganta como el auténtico representante de la escuela española de pintura.

Está también el problema del romanticismo y sus repercusiones en la delimitación de una imagen de España, un país convertido por el imaginario colectivo europeo decimonónico en el país romántico por excelencia. Imagen romántica que, en su recepción interior, va a ser el núcleo central de una visión casticista de la cultura y de la ración española que gozará de amplio

---

<sup>268</sup> Y digo simbólico porque desde el punto de vista real del soldado de a pie, la situación no debió de ser tan diferente.

predicamento entre las clases cultivadas del país. Imagen romántica de España que esconde poco más que la prolongación de los modos y valores de una sociedad del Antiguo Régimen en plena época industrial, entre ellos, y para lo que aquí nos interesa, el sentido del honor y la caballerosidad característico de una sociedad estamental. Examinados uno por uno los mitos románticos de España y sobre España lo que nos encontramos es la nostalgia embellecida de un mundo desaparecido cuyos últimos retazos todavía se podían ver, o imaginar, al sur de los Pirineos.

Y está, por último, la peculiar -o no tan peculiar, pero eso se sale de este estudio- transición del Antiguo Régimen a una sociedad burguesa en España, donde la aristocracia como grupo social siguió detentando un indudable poder social y económico.

Todos estos factores debieron de influir, en mayor o menor medida, en la pervivencia de estereotipos y valores no acordes con una mentalidad burguesa. Por lo que se refiere en concreto al sentido del honor y la caballerosidad, lo que no cabe ninguna duda es que, tal como se desprende de la pintura de historia, acabó siendo asumido como un rasgo inherente al ser español. Aunque con problemas, problemas que van a estallar con toda virulencia en el momento de la exposición pública de *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal, claramente, por seguir con la metáfora expresada anteriormente, en la estela de la *Rendición de Breda*, cuyo exceso de "caballerosidad" no fue entendido por nadie. Ni por los liberales, la crítica de Cruzada Villaamil fue especialmente ácida:

Podrá haber vencido Castanos en la batalla, pero en su entrevista con Dupont, el vencedor es éste y aquél el arrepentido de su triunfo<sup>269</sup>.

ni por los moderados, Domenech, el crítico del monárquico *La Esperanza*, se ve empujado, eso sí, después de los mayores elogios, a confesar que hubiese preferido no

hallar en él ni tanto abatimiento en los vencedores, ni tanta altivez en los vencidos<sup>270</sup>.

Y es que representar la caballerosidad como virtud en el contexto de una sociedad utilitarista y burguesa resultaba complicado, aunque los críticos insistan en que el problema era que no se conseguía el justo punto que sí habría logrado Velázquez:

¡Qué diferencia entre la sublime ironía de Spínola, la poco galante sonrisa de Castaños, si el Sr. Casado pretendió imitar las lanzas de Velázquez!<sup>271</sup>.

<sup>269</sup> CRUZADA VILLAAMIL, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbancja*. Madrid, 1865, p. 11.

<sup>270</sup> DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 29 de diciembre de 1864.

<sup>271</sup> GUZMÁN, J. P. de, "La exposición de pinturas", *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.



Uno de los primeros cuadros de historia españoles en hacer referencia a la caballería lo hace curiosamente con protagonistas no españoles. Se trata de *El hambre de Madrid* de José Aparicio e Inglada, un extraño cuadro, de gran éxito en el siglo XIX -fue adquirido por la Corona<sup>272</sup> y todavía era reproducido en grabado por *La Ilustración Católica* en fecha tan tardía como 1891<sup>273</sup>-, que se puede ver como una exaltación de la caballería de los soldados franceses hacia los hambrientos madrileños, aunque también, y principalmente, como una prueba del orgullo de éstos.

Ya con asuntos españoles, uno de los primeros cuadros del siglo XIX en hacer referencia a esta caballería española es *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*, llevado por Federico de Madrazo a la Exposición de la Academia de 1835 y posteriormente a la de París de 1838, donde fue premiado con medalla de oro. Una especie de representación de héroes antiguos que más parece ilustrar un episodio de la *Iliada* que de las guerras del siglo XV.

También como ejemplo la caballería española puede verse el *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio* de Carlos Luis de Ribera y Fieve, llevado a la Exposición de la Academia de 1839<sup>274</sup> y adquirido por la Corona<sup>275</sup>. Cuadro en el que un orgulloso Rodrigo Calderón, a lomos de un mulo y camino del cadalso seguido por la expectación de los madrileños, afronta, con la entereza que se supone a un caballero español, los últimos momentos de su existencia.

Ya en la época de las Nacionales, diversos asuntos van a servir para reflejar de una forma o de otra esta imagen de la caballería como rasgo de lo español: el Gran Capitán, la jura de Santa Gadea, Castaños en Bailén...

Serafín Martínez del Rincón lleva a la Nacional de 1862 *La jura en Santa Gadea*<sup>276</sup>, una obvia exaltación del gesto del Cid, que antepone su sentido de la dignidad a las posibles repercusiones que su actitud le podría deparar en el futuro.

---

<sup>272</sup> Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno de 1899*. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

<sup>273</sup> *La Ilustración Católica*, 1891, p. 61.

<sup>274</sup> Fue expuesto también este mismo año en la de París.

<sup>275</sup> En 30.000 reales. R.O. de 20 de diciembre de 1846.

<sup>276</sup> *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

El mismo asunto de la jura de Santa Gadea será retomado, con más éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1864<sup>277</sup> y compra por el Estado<sup>278</sup>- por Hiráldez Acosta con un cuadro titulado también *La jura en Santa Gadea*.

La caballería como rasgo distintivo del español es uno de los argumentos centrales de *La Rendición de Bailen*, cuadro con el que Casado del Alisal obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1864 -medalla de primera clase<sup>279</sup>, compra por la Corona<sup>280</sup> y reproducción en grabado por *La Gran Vía*<sup>281</sup>, *Blanco y Negro*<sup>282</sup> y *La Ilustración Artística*<sup>283</sup>. Obra especialmente interesante ya que sus manifiestas dependencias velazqueñas, principalmente en el gesto con el que los vencedores de ambos cuadros acogen al vencido, muestran claramente la transmisión de un arquetipo a través de la historia.

Casado del Alisal retoma en 1866 un tema convertido ya en el modelo arquetípico de la caballería española: el del encuentro del cadáver del duque de Nemours por el Gran Capitán. Su *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)* obtiene en esta Nacional de 1866 una consideración de medalla de primera clase<sup>284</sup> y la correspondiente compra por el Estado<sup>285</sup>. Un cuadro en el que las referencias a *La rendición de Breda* de Velázquez, tanto formales como, especialmente para lo que aquí nos interesa, ideológicas -gesto noble del vencedor hacia el vencido- son más que evidentes. Es como si el cuadro de Velázquez hubiese creado un molde ideológico del modo de representar la caballería española que fuese repetido una y otra vez por los pintores españoles. En todo caso será este aspecto caballeresco de piedad hacia el vencido el que la crítica resaltará especialmente al comentar el cuadro:

El generoso Gonzalo de Córdoba, con una mano puesta sobre el caballo, contempla con dolor aquel cadáver, y llora la muerte de tan buen caballero, a quien hizo después tan espléndidas honras fúnebres<sup>286</sup>.

El cuadro representa el acto en que Gonzalo Fernández de Córdoba, después de dicha batalla, encuentra desnudo el cadáver del duque de Nemours, para hacerle las exequias debidas a su alto

<sup>277</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>278</sup> Ese mismo año por el Senado en 7.500 pts. Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

<sup>279</sup> R.O. de 13 de enero de 1865.

<sup>280</sup> Isabel II para el Palacio Real, ese mismo año. Posteriormente, en 1921, pasó al Museo del Prado por donación de Alfonso XIII. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

<sup>281</sup> *La Gran Vía*, 1893, p. 52.

<sup>282</sup> *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449 (fotografía).

<sup>283</sup> *La Ilustración Artística*, 1895, p. 531.

<sup>284</sup> R.O. de 15 de febrero de 1867.

<sup>285</sup> En 1.600 escudos, R.O. de 24 de julio de 1869. Depositado en el Palacio del Senado, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1881.

<sup>286</sup> F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

rango; de donde se desprende además una lección moral y de hidalguía, tan recomendada por tantos Doctores de la Iglesia y filósofos de todos los tiempos<sup>287</sup>.

En esta misma Nacional de 1866 pudo verse el *Carlos V y la duquesa de Alençon visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid* de García Vilamala<sup>288</sup>, un asunto claramente menor pero que remite de forma inequívoca a este carácter caballeresco del ser español.

Ramón Elorriaga expone en la Nacional de 1871 *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor*<sup>289</sup>, cuadro en el que el Justicia de Aragón, en un gesto que parece tener eco en la fantasmagoría colectiva española, no protesta por su condena a muerte, sino porque se ponga en duda su lealtad, su honor de caballero.

Armando Menocal expone en la Nacional de 1887 una nueva *La jura en Santa Gadea*<sup>290</sup>, siempre en esa misma línea de exaltación de la caballería del guerrero castellano.

Rodríguez Losada cierra el ciclo de imágenes sobre la caballería española con *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*, que pasó sin ningún éxito por la Exposición de 1892<sup>291</sup>.

Es obvio que otros muchos valores y actitudes, vistos como estereotipos de lo español, podrían rastrearse en la pintura de historia decimonónica, pero aquí me he limitado a reflejar los más evidentes y significativos.

---

<sup>287</sup> DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

<sup>288</sup> *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

<sup>289</sup> *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

<sup>290</sup> *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Ayuntamiento de Alfafar, Valencia.

<sup>291</sup> *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.



## CAPÍTULO V

### CONCLUSIÓN

En el largo periodo histórico que va desde la tercera década del siglo XVII a la última del XIX hemos ido viendo cómo el Estado español, acuciado por sus necesidades financieras y de legitimación, primero de una forma titubeante y ya después de manera mucho más decidida, ha ido propiciando una imagen histórica homogénea del pasado de la nación; ha inventado un pasado nacional “homologado” y oficial capaz de argumentar la existencia de una nación española entendida como nación “cultural”, como un grupo humano de pasado histórico común y definido por características étnico-culturales propias que lo distinguirían de otros grupos vecinos. Esta reconstrucción del discurso oficial, premiosa, y en muchos casos reiterativa, nos ha permitido dibujar con nitidez algunos de los rasgos más característicos del imaginario nacional español y su plasmación iconográfica en la pintura de historia de carácter oficial. Tal como preveíamos en la introducción, la pintura de historia, auténtico hilo de Ariadna de esta investigación, nos ha permitido una especie de reconstrucción arqueológica del discurso nacionalizador español, de los materiales con los que el Estado ha conseguido dibujar en el imaginario colectivo la idea de la existencia de una nación española. Llegados a este punto las preguntas que se plantean son, posiblemente, más que las respuestas.

La historia, toda imagen histórica -el que sea pintada o escrita es irrelevante-, todo discurso sobre el pasado o reconstrucción histórica, es casi siempre un intento de respuesta al problema de la identidad, a la pregunta originaria de ¿quiénes somos? Y, en este sentido, la pintura de historia sería sólo la respuesta que la nueva sociedad, nacida de las convulsiones del Antiguo Régimen, da al problema de la identidad en un momento histórico concreto; la imagen que de sí misma se hace esta sociedad en un momento en que las viejas formas de identidad aparecen como obsoletas y no operativas. Cuando ser cristiano se convierte en un asunto privado y ser súbdito de un monarca en una situación reprochable, cuando la pregunta sobre quiénes somos se torna más acuciante, la historia aparece como la única capaz de dar respuestas

claras y precisas. El problema es que la historia, lo mismo que un espejo enterrado, devuelve, siempre, la imagen del que le desentierra, no la del que se miró en él por última vez. La búsqueda de la identidad se convierte así en una empresa casi metafísica, no en la búsqueda del padre, sino en la invención del padre; no en el descubrimiento del pasado, sino en la invención del pasado; no en el hallazgo de la identidad perdida, sino en la construcción de una identidad hallada. Es obvio que, planteada así la cuestión, entraríamos en un campo apasionante pero completamente ajeno a lo que aquí se intentaba responder, más cercano a la psicología que a las ciencias sociales propiamente dichas y, desde luego, en el que me siento completamente lego.

Volvamos, pues, al punto de partida. Como creo que queda ampliamente demostrado a lo largo de este estudio, el Estado español ha ido generando durante los cuatro últimos siglos una imagen del pasado histórico de la nación que, en un ejercicio con ciertos ribetes tautológicos - tautología que se ve acentuada por una concepción ideológica de tipo finalista, habitual en los estudios históricos decimonónicos, y no sólo, de inequívoca matriz religiosa<sup>1</sup>, donde la historia aparece como el cumplimiento de un plan diseñado desde el principio de los tiempos, cuyo objetivo último e ineludible sería el nacimiento de la nación española-, concluye con la afirmación de la propia existencia de una nación española de rasgos claramente determinados y definidos hasta lograr configurar lo que podríamos definir como una cierta idea de España aceptada e interiorizada por la mayoría de los españoles. A través de un largo y complejo proceso ideológico-propagandístico, del que la pintura de historia sería un buen reflejo, lo que ni siquiera era una denominación geográfica -recuérdese que originariamente el nombre de Hispania incluía también al actual Portugal- sino una mera yuxtaposición de reinos y territorios diferentes y diversos a los que una serie de avatares históricos, que no vienen aquí al caso, habían llevado a formar parte de una misma unidad política, acaba configurándose como una nación. Estaríamos ante una lógica de funcionamiento muy cercana a la de las modas o los movimientos artísticos: sentirse español -o francés, o vasco, o irlandés...- sería sobre todo una cuestión estética, hacer coincidir la imagen de uno mismo con la imagen ideal de esa imaginada comunidad nacional.

¿Qué consecuencias tiene todo esto para un análisis crítico del discurso histórico-nacionalista, aquél que parte de la existencia de las naciones como entidades naturales, fruto del tiempo y de la historia, cuando no de la sangre? Varias e importantes:

---

<sup>1</sup> Recordemos el aserto filosófico que compara las causas finales a las diosas vestales, como ellas dedicadas a Dios y como ellas estériles.

Primera, que hablar de una preexistente conciencia histórica como substrato de cualquier identidad colectiva de tipo nacional, algo que el historicismo nacionalista<sup>2</sup> tiende a hacer con aparente ingenuidad, es, en el mejor de los casos, un grave error epistemológico: se están aplicando esquemas conceptuales modernos a universos mentales -no olvidemos que estamos hablando de "conciencia"- completamente distintos; en el peor, una consciente tergiversación de los hechos históricos. La existencia de una conciencia de identidad colectiva de tipo nacional es reciente y no espontánea; creación de los grupos cultivados y no emanación de las clases populares. España existe porque desde los albores de la época moderna, y a la sombra del poder político del Estado, un reducido número de individuos han logrado ir configurando una determinada imagen de lo que ser español significa, imagen que, con mejor o peor éxito, ha sido posteriormente difundida en el imaginario colectivo de la comunidad nacional.

Segunda, que la historia nacional española, como todas las historias nacionales, fundamenta su existencia en una arbitrariedad de partida, incompatible con el mínimo rigor científico, que consiste en definir de antemano un sujeto colectivo, la nación, personalizado en una entidad capaz de tener sentimientos, voluntad, intereses...<sup>3</sup>, al que, haciendo caso omiso de su carácter reciente, se convierte en actor principal de la totalidad del drama histórico. La nación es así elevada a la condición de principal agente del devenir histórico, incluso en aquellos periodos en que ni siquiera existía: Viriato se ve convertido en defensor de la independencia de España -¿por qué no Vercingetórix?- en un momento en el que, no sólo no había todavía aparecido el concepto de España, sino en el que para la mayoría de los españoles, entre ellos casi seguro Viriato, ni siquiera el mismo nombre de España tenía algún significado<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Vuelvo a hacer una vez más hincapié en que cuando hablo de discurso nacionalista me estoy refiriendo, tanto al, no por menos perceptible -es tan habitual que ni siquiera somos conscientes de él- menos virulento, de las "naciones" realmente existentes, para entendernos las que tienen Estado, como al de las "naciones" sin Estado, el que, por una mera cuestión de falta de hábito, nos suele resultar más estridente.

<sup>3</sup> Esta personalización de la nación ha dado lugar a páginas deliciosas de las que no me resisto a traer aquí a colación el siguiente texto de uno de los padres de la historiografía española: "No cabe pensar que la historia de Cataluña viene equivocada y mal hecha desde hace ocho siglos, sino que son los nacionalistas quienes la escriben equivocadamente desde hace cuarenta años; son ellos los que entienden mal a Cataluña, y no Ramón Berenguer IV ni los compromisarios de Caspe: son los separatistas los que pugnan con la Historia al querer vivir solos. ¡Nosaltres sols!, cuando Cataluña jamás quiso vivir sola, sino siempre unida en comunidad bilingüe con Aragón o con Castilla" (MENÉNDEZ PIDAL, R., *Los españoles en la historia*, Madrid, 1982, p. 170). Incluso hoy, y a pesar de la existencia de gobiernos representativos, allí donde existen, resulta a veces bastante difícil identificar la voluntad de una comunidad política con la de sus gobernantes; cuanto más en aquellos casos en que el poder político se ejerce como un derecho personal de tipo patrimonialista. ¿Qué tiene que ver la actitud de Ramón Berenguer IV con la voluntad de Cataluña? Cuando hablamos de lo que Cataluña quiso -o Castilla, o España, o...- ¿a qué nos estamos refiriendo? ¿Quién es el sujeto de esta voluntad?

<sup>4</sup> Pongo el ejemplo de España por ser el caso en el que se ha centrado este estudio; lo mismo cabría decir de los mil años de existencia de Cataluña, aniversario celebrado con todo boato por las autoridades catalanas; de las múltiples historias financiadas por las diferentes Comunidades Autónomas con títulos tan sugerentes como *Castilla La Mancha en la Alta Edad Media*; o, por recurrir a ejemplos aún más estrambóticos, aunque con la misma lógica de funcionamiento, la publicación en Pakistán, un nombre que ni siquiera existía antes de la

Arbitrariedad que otorga carácter de intemporalidad, de entidad natural, a lo que, en esencia, es un mero artificio político de origen reciente.

Tercera, y última, que, tal como se ha afirmado un poco más arriba, las historias nacionales conciben el tiempo histórico como un proceso de continuidad finalista; un *via crucis* laico donde pasado, presente y futuro devienen estaciones de un destino común inexorable -inexorable sobre todo para cada uno de los miembros que componen la comunidad nacional, ya que aquellos que no acepten este destino manifiesto, tanto en el pasado como en el presente, serán excluidos de ella-, que la nación tiene que cumplir hasta conseguir su pleno desarrollo nacional. Plasmado éste último en la consecución de un Estado propio, que abarque la totalidad de los territorios que el imaginario nacional considera como parte de la nación<sup>5</sup> -sea Navarra para el nacionalismo vasco o Gibraltar para el español, además, en este último caso de Navarra y el País Vasco, por supuesto-, y que sea fiel a las características -lingüísticas<sup>6</sup>, religiosas, culturales...- que se definan como propias de esa nación. Toda la historia de la nación se ve así convertida en un gigantesco proyecto orgánico dotado de finalidad y cuya racionalidad última se explica en función de las naciones realmente existentes, lo que excluye otras racionalidades posibles, otras posibles naciones<sup>7</sup>.

A partir de aquí y de estas conclusiones, pienso que incontrovertibles, al menos es lo que creo haber demostrado a lo largo de este estudio, las cuestiones sin resolver.

La primera y obvia es intentar delimitar qué es lo que esta imagen nacional tiene de invención y qué de descubrimiento. Es decir ¿el Estado inventa la nación o descubre la nación?

---

década de los cuarenta de este siglo, de un libro sobre las antiguas civilizaciones urbanas de valle del Indo con el título de *Cinco mil años de historia del Pakistán*; o la celebración del no sé cuántos milenario de la fundación de la monarquía persa por el posteriormente depuesto Sha, parece que la antigüedad a veces no es suficiente para mantenerse en el poder.

<sup>5</sup> Generalmente al margen de la voluntad de los habitantes concretos del territorio. No se ha hecho suficiente hincapié en que el derecho de autodeterminación, tal como ha sido entendido por los diferentes nacionalismos, tiende a pasar por alto el irresoluble problema del marco en el que éste se ejercita, y con resultados a veces sangrientos: las mismas autoridades croatas que utilizaron este derecho como argumento para separarse de la antigua Yugoslavia, se lo niegan a los habitantes de la Krajina. ¿por qué las fronteras de Yugoslavia eran modificables mientras las de Croacia son sagradas?

<sup>6</sup> De aquí que el nacionalismo vasco, por poner un ejemplo, no pueda aceptar el castellano, a pesar de su carácter mayoritario actual, e incluso histórico en determinados territorios de la nación vasca, como idioma propio: lo característico de la nación vasca es el eusquera. La misma razón explicaría el nulo eco, al margen de su mayor o menor rigor científico, en las filas del nacionalismo vasco del supuesto origen ibero del eusquera; o el entusiasmo con el que el nacionalismo vasco español se apunta a las teorías de un castellano nacido del contacto entre el eusquera y el latín.

<sup>7</sup> Quizás sería deseable que nos desprendiésemos de estos últimos restos de pensamiento mágico y comenzásemos a considerar la historia no como un relato coherente y cerrado, sino como el mero resultado de un proceso de causalidad aleatoria, en el que las faltas de sentido, las discontinuidades y las vías muertas fuesen la norma y no la excepción.



¿Existía ya una nación española o es creación *ex novo* del Estado español? La pregunta, aunque inevitable, tiene mucho de falaz ya que en parte plantea una falsa cuestión: el Estado inventa y descubre la nación española, ambas cosas.

En sentido absoluto no es una invención: hay datos “objetivos” que permiten dibujar y delimitar una comunidad humana de tipo nacional en el espacio geográfico delimitado por los Pirineos y el Estrecho de Gibraltar. Cabe incluso suponer que ningún Estado es capaz de generar una identidad nacional allí donde no se den una serie de afinidades previas mínimas<sup>8</sup>. Ahora bien, ¿dónde está ese mínimo común denominador capaz de permitir la construcción de una nación? Y, sobre todo, ¿cuántos tipos de “naciones” son posibles de construir y justificar en un mismo espacio geográfico? Sin salirnos del caso español, la existencia de una nación española no era, ni es, la única opción posible<sup>9</sup>. Al margen de los obvios casos de los nacionalismos catalanes y vascos, capaces ambos de ofrecer una alternativa nacional estructurada diferente a la mantenida por el Estado español, cualquier historiador o aprendiz de historiador podría ofrecer, y justificar, múltiples alternativas nacionales: desde las unitarias (una nación ibérica, que englobase a España y Portugal; una nación europea; una nación hispanoamericana;...) a las disgregadoras (una nación castellana, con múltiples alternativas de extensión -los antiguos territorios de la corona de Castilla, sólo la Castilla de la Meseta, la Castilla Vieja...-; una nación aragonesa; una nación catalana, también con diferentes posibilidades -sólo Cataluña, todos los territorios de la habla catalana...-:...). Parece evidente que, aunque la historia sea una, las interpretaciones son múltiples y la existencia de identidades nacionales alternativas es siempre posible. Por seguir con el ejemplo español, nada impide que, lo mismo que la historia oficial española considera los siete siglos de presencia musulmana en la península como un interregno, alguien, verbigracia un grupo independentista granadino, considere los seis siglos de presencia castellana en la ciudad de la Alhambra como otro interregno; o, por poner ejemplos más reales -no más justificados-, la interpretación que de las guerras civiles españolas de los siglos XIX y XX hace la historiografía abertzale, que convierte a aquéllas en un episodio más de la secular resistencia de un pueblo que entre 1833 y 1937 habría perdido tres guerras contra el ejército opresor español<sup>10</sup>, es bastante diferente de la defendida por la historiografía “españolista”.

<sup>8</sup> Aunque esto sería discutible, posiblemente fuese sólo una cuestión de tiempo.

<sup>9</sup> Y me estoy refiriendo, por supuesto, a posibilidades de configuración en el imaginario colectivo, sin entrar en consideraciones de tipo político, económico, etc.

<sup>10</sup> Es obvio que esta interpretación supone el paralelo ocultamiento de otras memorias históricas: la liberal, la socialista, la carlista o la franquista, pero recordemos, con Renán, que el error y el olvido tienen un importante lugar en la construcción de una identidad nacional, que sin mentiras piadosas no habría naciones.

En todo caso la pregunta que quedaría en pie es cuál de estas historias es más verdadera, lo que ocurre es que esto es, nuevamente una ficción, y de ahí la miseria del historicismo. Es más real la que los sujetos creen real. Poco importa que el hipotético granadino anterior sea descendiente de los musulmanes o de los castellanos, será lo uno o lo otro en función de lo que él crea que es. Incluso me atrevería a afirmar que la preferencia por una u otra identidad, conquistador castellano o derrotado nazarí, es sólo una elección estética, un problema de afinidades afectivas, determinadas por la imagen que del mundo se hace un individuo en un momento histórico determinado<sup>11</sup>. El problema de la identidad es un problema de creencias, no de argumentos ideológicos, de vivencias, no de teorías; y, puesto que interpretamos desde el presente, la historia, en lo que tiene de lectura ideológica del pasado, deviene, tal como se ha afirmado anteriormente, mera tautología.

Hay otra posible forma de abordar el problema, quizás más fructífera. Si la historia es la imagen en el espejo del que se mira en él, hasta qué punto, lo mismo que un cuento de Borges, la máscara acaba reproduciendo la cara real del personaje; hasta qué punto no acaba existiendo una nación española, interiorizada por los individuos, igual a la que el Estado, gran titiritero, ha representado en el escenario de la historia. O, planteado con otras palabras, hasta qué punto los españoles no acabamos siendo como la imagen que nos hemos inventado en el espejo de la historia. Real o imaginaria, la novela de la nación española, como toda novela, acaba siendo una forma de entender y de estar en el mundo y, como toda gran novela, creadora de realidad, realidad ella misma. No cabe ninguna duda de que, impulsados por esta novela, son muchos los españoles que se han visto empujados a actuar, y a ser, como españoles; de que han existido españoles, pero también que pueden dejar de existir; y de que la esencia de este "ser" español es sólo la imagen de un espejo, o de un cuadro de historia, espejo él mismo de la sociedad en que fue pintado.

Pero esto nos llevaría, irremediablemente, a plantearnos de nuevo esa retórica y polvorienta pregunta metafísica, que desde hace dos siglos viene haciendo las delicias de los intelectuales españoles e hispanistas de diversa laya, del problema de España. Problema que sería sencillamente el de toda identidad colectiva, siempre compleja y contradictoria, y que en el caso español se ve agravado por una identidad nacional construida a espaldas y en contra de la modernidad, lo que la vuelve especialmente problemática, pero nada más. El asunto no da demasiado de sí, si acaso preguntarse si esa idea de nación sirve para el futuro o no.

---

<sup>11</sup> No deja de ser curioso a este respecto, y por seguir con el ejemplo granadino, el que en la cultura andaluza se haya pasado de una minusvaloración del pasado musulmán a una sobrevaloración de este mismo pasado coincidiendo justamente con una cierta crisis de la propia cultura occidental como modelo deseable y el auge de las críticas al etnocentrismo europeo.

Queda, sin embargo, otro aspecto que, desde el punto de vista de la historia de las ideas, me parece más interesante que esta especie de vuelta, por otros caminos, al problema de España. Me refiero al de la tan manida distinción entre nación cultural y nación política, entre nacionalismos excluyentes "malos" y nacionalismos incluyentes "buenos".

En el caso concreto de España, e intuía que la conclusión puede ser extrapolable a otras naciones supuestamente políticas, la distinción es una falacia. El Estado decimonónico español, y por supuesto anteriormente la monarquía borbónica y la de los Austrias, no se plantea, en ningún momento -al margen de retóricas puntuales-, la idea de la nación como un conjunto de ciudadanos que deciden libremente vivir juntos para construir un futuro mejor; no se plantea nunca la idea de una nación española como mero artefacto al servicio de la vida política, como constructo político al servicio de los ciudadanos para mejor satisfacer sus deseos y aspiraciones. España no es un concepto instrumental, es un concepto emotivo que convierte a los ciudadanos en instrumentos con respecto a la nación<sup>12</sup>. La nación como "proyecto sugestivo de vida en común", en expresión orteguiana, ha sido históricamente ajena a la mayor parte del pensamiento político español. El concepto de nación hegemónico en España es el de nación cultural -España no es pensada, en ningún momento de su historia como nación, como una nación política-, una entidad "natural", forjada por la historia -cuando no con un destino manifiesto ya desde sus orígenes- y con unos rasgos propios y específicos que la diferencian de las demás naciones y a los que los españoles tienen el deber de ser fieles aun por encima de su propia voluntad personal. Una nación cristiana, monárquica, belicosa, amante de la independencia y la libertad, obsesionada por la consecución de su propia unidad, y con un idioma, una cultura y una forma de estar en el mundo propios e inmutables. Ser español, según el Estado decimonónico, no es una elección, es un deber ante la historia<sup>13</sup>.

Toda la reconstrucción histórica llevada a cabo por los grupos dirigentes españoles desde los inicios de la época moderna tiene como principales, y yo diría únicos, objetivos la recreación de una etnia mítica, la de la nación española -y empleo aquí nación en el sentido etimológico de descendencia o estirpe<sup>14</sup>- y de sus derechos de propiedad, se supone que por

<sup>12</sup> Idea de profundo arraigo, que pone en cuestión la propia legitimidad democrática del Estado y que justificaría, por ejemplo, un golpe de Estado en el momento en que alguien, generalmente el ejército, considerase que el gobierno está apartando a la nación de sus objetivos, al margen de cuál sea la voluntad de los ciudadanos.

<sup>13</sup> Lo que, de alguna forma, estaría justificando el lugar ocupado por la monarquía en la vida política española. Si la nación no es un mero instrumento político, la soberanía no es, ni puede ser, sólo fruto de la voluntad de los ciudadanos, hay algo más, y ese algo más es lo que representaría el monarca en el peculiar sistema de soberanía compartida vigente en la mayor parte del siglo XIX español: la legitimidad histórica.

<sup>14</sup> En este sentido todas las historias nacionales son, al modo de los árboles genealógicos caballerescos o los mitos de las sociedades tribales, genealogías de los antepasados de grupo.

herencia divina, sobre un espacio geográfico definido por fronteras “naturales”<sup>15</sup>. La afirmación, en definitiva, de una nación española de carácter natural fruto de la sangre y la tierra. Parafraseando a Herder, la nación posiblemente no sea una planta de la naturaleza, pero sí debe parecerlo.

Lo que resulta todavía más llamativo es que esta idea de nación natural, fundamento y substrato último de la nación política, no sólo no ha sido puesta en cuestión en nuestros días, sino que ha vuelto a resurgir con enorme virulencia, aunque en este caso vinculada al desarrollo de los nacionalismos periféricos, quienes por otro lado, obviamente, ponen en cuestión la idea de que España sea una nación -naciones, como madres, no hay más que una-. Ser vasco o catalán se ha convertido también en una determinación, en una obligación ante la historia.

Todavía más, las continuas referencias a España como nación de naciones, desde una perspectiva aparentemente progresista pero utilizando en algunos casos como argumentos textos sacados de una tradición teológico-naturalista de raíz estamental<sup>16</sup> -sin que nadie parezca caer en la cuenta de lo que esto tiene de visión premoderna y escasamente respetuosa con los derechos individuales-, no hacen sino reafirmar la naturalidad de la nación, su esencialidad. Da la impresión de que la idea de una nación de ciudadanos, que deciden libremente vivir en comunidad, sigue siendo completamente ajena al pensamiento político español. No existe un patriotismo cívico, en el sentido preconizado por Habermas<sup>17</sup> de “sociedad de ciudadanos con patriotismo constitucional”, y sí un patriotismo esencialista, de tipo cultural, que después cada uno canaliza en función de sus peculiares creencias: español, catalán, español-catalán, vasco, berciano,....

Tal como afirma Fernando Palacios:

<sup>15</sup> Tanto uno como otro concepto, el de etnia española y el del solar hispano, han tenido que enfrentarse al difícil problema de la existencia de Portugal, existencia que volvió incoherente tanto la visión de consanguinidad como la territorial. La primera, porque resultaba difícil deslindar, hasta épocas relativamente recientes, una historia de España de una de Portugal; la segunda, porque la ausencia de fronteras naturales era más que obvia -la ideología nacional portuguesa había solventado ambos problemas mediante una interpretación de la historia en clave anticastellanista: la historia de Portugal era, desde los albores de la Edad Media, la de un largo enfrentamiento contra el deseo anexionista castellano español; y, por extraño que pueda parecer, mediante las continuas referencias a fronteras naturales entre ambos países-. Problema que ha estado aflorando continuamente a lo largo de todo este estudio y que, como se ha visto, generalmente se ha resuelto con una especie de ocultamiento de Portugal: puesto que no es España, Portugal no existe.

<sup>16</sup> Es el caso, por ejemplo, de un texto del obispo Palafox, publicado en 1665, utilizado por Javier Tusell como argumento en un artículo aparecido en el diario *El País* en el que defendía la idea de España como nación de naciones (TUSSELL, J., “España nación de naciones”, *El País*, 1 de mayo de 1995).

<sup>17</sup> Para el desarrollo de este concepto en Habermas, véase especialmente HABERMAS, J., *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, 1989; también el artículo de Mewes “German Unification, Nationalism and Democracy” (MEWES, H., “German Unification, Nationalism and Democracy”, *Telos*, 89, 1991, pp. 65-84).

Una conciencia nacional española que defina lo español en términos de ciudadanía democrática con un referente estatal, está por crear<sup>18</sup>.

La pregunta que queda en el aire es si este patriotismo cívico, este sentirse miembro de una nación sólo como proyecto de futuro, es posible; o si, por el contrario, y tal como mantienen los nacionalistas<sup>19</sup>, hay una dimensión mítica en toda identidad colectiva que exige un imperativo de filiación al margen de la propia voluntad individual; si en este desencantamiento del mundo producido por la modernidad la pervivencia de formas de identidad de tipo mítico es sólo un mero resto del pasado al que nos aferramos o una necesidad antropológica que nos aferra. Preguntas de difícil respuesta pero pertinentes, en la medida en que plantean la posibilidad de que una cierta forma de nacionalismo sea la única manera, en este momento histórico concreto<sup>20</sup>, de sostener la producción de bienes públicos y reforzar alguna forma de solidaridad colectiva. Aunque, desde la perspectiva de una modernidad ilustrada, inflexible en su lucha por el desencantamiento del mundo, siempre cabe responder al reto de la necesaria solidaridad, con las palabras de Octavio Paz -sacadas de un libro sobre una identidad colectiva todavía más compleja que la española, la mejicana-:

Si nos arrancamos las máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezamos a vivir y a pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia, las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres<sup>21</sup>.

Lo que en definitiva está planteando Octavio Paz es la posibilidad de llevar hasta las últimas consecuencias el proceso de desencantamiento del mundo: la posibilidad de enfrentarnos al problema de la identidad, no desde la seguridad del pensamiento mítico<sup>22</sup> - pensamiento mítico que sigue monopolizando una parte importante de la percepción social de una cultura aparentemente de base científica-, sino desde la inseguridad de una identidad

<sup>18</sup> PALACIOS, F.A., "Estado y colonialismo en la España contemporánea" en VALIDO, F., MAESTRE, A. y FERNÁNDEZ AGIS, D. (Eds.), *El proceso de unidad europea y el resurgir de los nacionalismos*, Madrid, 1993, p. 109.

<sup>19</sup> Recuerdese la ya citada afirmación de O'Brien de que, "es imposible concebir una sociedad organizada sin nacionalismo, y ni siquiera sin un santo nacionalismo, porque cualquier nacionalismo que no sea capaz de inspirar reverencia no podrá ser una fuerza vinculante efectiva" (O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988, p. 40).

<sup>20</sup> Y me refiero a este momento histórico concreto porque, a pesar de la anterior afirmación de Conor O'Brien, es obvio que a lo largo de la historia de la humanidad el número de comunidades sociales y políticas "organizadas sin nacionalismo" pero con "una fuerza vinculante efectiva" capaz de hacerlas permanecer durante largos periodos de tiempo ha sido extraordinariamente amplio y, sin ninguna duda, mayoritario: tribus, ciudades-estado, reinos, imperios,...

<sup>21</sup> PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, México, 1985, p. 174.

<sup>22</sup> Habría un estudio fascinante sobre sobre la nación como representación mítica, sobre su carácter vicario como forma simbólica de superación de las contradicciones de la modernidad: recreación de valores comunitarios en sociedades "societarias"; participación en el poder, soberanía nacional, de los que están excluidos de él; propiedad colectiva sobre el territorio nacional, incluidos los más indigentes; antepasados comunes, árboles genealógicos colectivos, para los grupos sociales huérfanos de ellos;...

ambigua, cambiante y mestiza. En cada uno de nosotros conviven y se entremezclan tradiciones e identidades múltiples. Somos la máscara que llevamos en cada momento. Una vez que la idea de individualidad ha monopolizado la conciencia de Occidente, estamos irremediamente solos, no existe grupo alguno con el que poder identificarse, en su totalidad, ni en el que poder disolverse; ni, menos todavía, un Estado capaz de ser la prístina expresión de una identidad colectiva. Y es que, por angustioso que pueda resultar, en palabras de Eugenio Ibarzábal, novelista vasco cercano al mundo nacionalista<sup>23</sup>, “va siendo cada vez mayor el número de quienes piensan que la patria es uno mismo y, acaso, unos cuantos amigos”<sup>24</sup>. Angustia relativa sí, por una parte, despojamos al Estado de su ropaje mítico y hacemos descansar su legitimidad, no en ser el representante de una más que hipotética nación, sino en su capacidad para preservar los derechos y libertades fundamentales de los ciudadano y para garantizar una óptima distribución de bienes y servicios; y, por otra, aceptamos que, para la vida colectiva, no importa tanto el de donde venimos -la identidad en términos de conciencia histórica-, como el a donde vamos -la identidad en términos de proyecto de futuro-, que, como nos recuerda un Cervantes ya viejo, y sabio, el camino es siempre mejor que la posada.

Este estudio es, en todo caso, de ambiciones mucho más modestas. Me he limitado a reconstruir la escritura de la novela de una nación, la española, tal como fue plasmada en la pintura de historia; a rehacer el proceso de invención de una nación a patir del Estado. Una novela en la que como en todo buen folletín decimonónico -la novela de la nación española es obra básicamente del XIX- es retórica, grandilocuente, dramática, lacrimógena, grandiosa, cursi... Como todo folletín con momentos sublimes y otros deleznable, una especie de gigantesca ópera cuyos mejores momentos habrían tenido mejor expresión en un aria de Verdi que en un polvoriento lienzo del Casón del Buen Retiro. Pero, al margen de su calidad, esta novela ha sido la forma simbólica de insertarse en el mundo en un momento histórico concreto - los dos últimos siglos- de una comunidad humana situada entre los Pirineos y el estrecho de Gibraltar.

Como toda novela, la duda final se centra, no tanto sobre su realidad, sino sobre su capacidad de crear realidad. Por utilizar uno de los personajes que más ha aparecido a lo largo de estas páginas, ¿quién es más real, Alonso Quijano o Miguel de Cervantes? O, para lo que aquí nos interesa, ¿el Estado o la nación? ¿la nación española o el Estado español? Y, sobre todo, ¿qué es más real para los españoles, España o el Estado español?

<sup>23</sup> Fue asesor del *lehendakari* Ardanza y portavoz del Gobierno vasco.

<sup>24</sup> Citado por JUARISTI, J., “Un cadáver en el jardín” en ARANZADI, J., JUARISTI, J. y UNZUEFA, P., *Auto de terminación (Raza, nación y violencia en el País Vasco)*, Madrid, 1994, p. 190

ANEXOS

ANEXO nº 1. Hechos históricos más reproducidos en grabado por las revistas del siglo XIX  
(Se toman únicamente en consideración aquellos grabados que reproducen cuadros de historia.  
Las cifras indican el número de veces en que fue reproducido)<sup>1</sup>.

Episodios de la Guerra de la Independencia	58
El mayo madrileño	16
<i>Malasaña y su hija se batan contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808</i> de Eugenio Álvarez Dumont ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892; <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893; y <i>Blanco y Negro</i> , 1894).	7
<i>Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío</i> de Vicente Palmaroli ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; y <i>Blanco y Negro</i> , 1894).	3
<i>Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)</i> de Nin y Tudó ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; y <i>Blanco y Negro</i> , 1895).	2
<i>Dos de Mayo</i> de Joaquín Sorolla ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; y <i>Blanco y Negro</i> , 1894).	2
<i>El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío</i> de Goya ( <i>El Museo Universal</i> , 1862).	1
<i>Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808</i> de Manuel Castellano ( <i>Blanco y Negro</i> , 1895).	1
Los Sitios de Zaragoza.	16

<sup>1</sup> Los datos no son exhaustivos.

- La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887 y 1891; *La Ilustración Artística*, 1890; y *Pluma y Lápiz*, 1893). 5
- El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Jiménez Nicanor (*La Ilustración de España*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Madrileña*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889). 5
- Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont (*La Ilustración Española y Americana*, 1884; y *La Hormiga de Oro*, 1894). 2
- Primer Sitio de Zaragoza* de Alejandro Ferrant y Fischermans (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1889). 2
- Las últimas reservas de Zaragoza* de Muñoz y Cuesta (*La Hormiga de Oro*, 1894). 1
- Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa* de Victoriano Balasanz (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887). 1
- Gerona. 8
- El cadáver de Álvarez de Castro, ante el pueblo de Gerona* Muñoz Lucena (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1887). 4
- Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras* de Nicolau Cutanda (*La Ilustración Ibérica*, 1887; y *La Ilustración Catalana*, 1888). 2
- El gran día de Gerona.* de César Álvarez Dumont (*La Ilustración Ibérica*, 1890; y *Pluma y Lápiz*, 1893) 2
- Trafalgar 5
- Episodio de Trafalgar* de Sans y Cabot (*El Mundo Militar*, 1862; *El Museo Universal*, 1863; *La Ilustración de España*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1894). 4
- Combate Naval de Trafalgar* de Ruiz Luna (*La Ilustración Española y Americana*, 1895). 1
- Cortes de Cádiz 4
- El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de Casado del Alisal (*El Museo Universal*, 1862; y *La Ilustración de España*, 1886). 2



<i>Libertad e Independencia. Cádiz 1812</i> de Sans y Cabot ( <i>El Museo Universal</i> , 1862; y <i>La Ilustración de España</i> , 1837).	2
Otros episodios de la Guerra de la Independencia	8
<i>La rendición de Bailén</i> de Casado del Alisal ( <i>La Gran Vía</i> , 1893; <i>Blanco y Negro</i> , 1894; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1895).	3
<i>La Junta de Cádiz en febrero de 1810</i> de Ramón Rodríguez ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	2
<i>Episodio del Bruschi (6 de junio de 1808)</i> de Antonio Ferrer ( <i>La Ilustración</i> , 1882-1883).	1
<i>El hambre de Madrid</i> de Aparicio e Inglada ( <i>La Ilustración Católica</i> , 1891).	1
<i>El alcalde de Móstoles</i> de Pérez Rubio ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1882).	1
Vida de Cristóbal Colón.	20
Estancia de Colón en la Rábida.	6
<i>Colón en La Rábida</i> de Ponce y Puente ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	3
<i>Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida</i> de Eduardo Cano ( <i>Las Bellas Artes</i> , 1858; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1892).	2
<i>Colón en La Rábida</i> de Felipe Masó ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1877; y <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892).	1
La llegada de Colón a América.	6
<i>Primer desembarco de Colón en América</i> de Teófilo de la Puebla ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	2
<i>Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo</i> de Garnelo y Alda ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1893; <i>Blanco y Negro</i> , 1892; y <i>Gran Vía</i> , 1895).	3
<i>La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo</i> de Antonio Brugada ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1891).	1
Otros episodios de la vida de Colón.	5
<i>Muerte de Cristóbal Colón</i> de Francisco Ortego ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892; <i>La Ilustración Artística</i> , 1892; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	3
<i>Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Valledo</i> de Jover Casanova ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892).	1

<i>Reposición de Colón</i> de Jover Casanova ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1889).	1
Episodios de la vida de los primitivos cristianos	19
<i>¡A las fieras!</i> de Silvio Fernández ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>Almanaque de la Ilustración</i> , 1888).	5
<i>Entierro de San Lorenzo</i> Vera y Estaca ( <i>El Mundo Militar</i> , 1862; <i>El Museo Universal</i> , 1863; <i>La Ilustración Católica</i> , 1881-1883; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	4
<i>La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almáquio)</i> de Benlliure ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1886; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1888; y <i>La Ilustració Catalana</i> , 1889).	3
<i>San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas</i> de Soler y Llopis ( <i>La Ilustración Católica</i> , 1888; y <i>La Ilustració Catalana</i> , 1888).	2
<i>El entierro de San Sebastián</i> de Alejandro Ferrant y Fischermans ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878).	1
<i>San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea</i> de Isidoro Lozano ( <i>El Museo Pintoresco</i> , 1859).	1
<i>La Comunión de las Vírgenes en las Catacumbas</i> de Mateo Silvela ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1890).	1
<i>El cadáver de Santa Sinforosa extraído del río por su familia</i> de Lorenzo Vallés ( <i>Las Bellas Artes</i> , 1858-1859).	1
<i>Jóvenes cristianas expuestas al populacho</i> de Félix Hidalgo ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1885).	1
Vida de Carlos V.	16
Estancia de Carlos V en Yuste.	10
<i>Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste</i> de Joaquín Agrasot ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1888).	4
<i>Carlos V en Yuste</i> de Miguel Jadraque ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1879; <i>La Ilustración Católica</i> , 1881; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1890).	3
<i>Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste</i> de José Alarcón ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; y <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	2
<i>Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste</i> de Rosales ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1872).	1

Otros cuadros sobre Carlos V.	6
<i>Entrevista de Carlos V con Francisco Fizarro</i> de Ángel Lizcano ( <i>Ilustración Artística</i> , 1885; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892).	4
<i>La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V</i> de Arroyo y Lorenzo ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887 y <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	2
Vida de los Reyes Católicos.	15
<i>Doña Isabel la Católica dictando su testamento</i> de Eduardo Rosales ( <i>La Ilustración de España</i> , 1886; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1887; <i>La Ilustración Católica</i> , 1888; <i>La Ilustración Católica</i> , 1892).	4
<i>Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón</i> de Muñoz Degraín ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878; <i>La Ilustración Artística</i> , 1892; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	3
<i>La educación del príncipe don Juan</i> de Martínez Cubells ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878; <i>La Academia</i> , 1878; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1883; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	4
<i>Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos</i> de Eusebio Valldeperas ( <i>El Museo Universal</i> , 1860; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
<i>Presentación de Cisneros a Isabel la Católica</i> de Miguel Jadraque ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1872).	1
<i>La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel (sic) Galindo</i> de Luisa Rodríguez del Toro ( <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 1851).	1
Episodios de la Reconquista.	14
Reconquista de de Granada.	8
<i>La rendición de Granada</i> de Francisco Pradilla ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1886; <i>Blanco y Negro</i> , 1892; y <i>Gran Vía</i> , 1895).	3
<i>Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave Maria en la mezquita de Granada</i> de Alejandro Ferrant y Fischermans ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871; y <i>La Gran Vía</i> , 1893).	2
<i>Toma de Loja por don Fernando el Católico</i> de Eusebio Valldeperas ( <i>El Museo Universal</i> , 1863; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
<i>Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena</i> de González Bolívar ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Otros episodios de la Reconquista.	6

<i>Origen del apellido de Girón en la batalla de La Sagra</i> Carlos Luis de Ribera ( <i>El Siglo Pintoresco</i> , 1846; y <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1891).	2
<i>Santiago en la batalla de Clavijo</i> de Casado del Alisal ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1889; <i>La Gran Vía</i> , 1893; y <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1894).	3
<i>La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II</i> de Modesto Brocos ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1888).	1
Vida de Fernando III.	9
<i>Las postrimerías de Fernando III el Santo</i> de Virgilio Mattoni ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1888; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1889; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1889).	5
<i>El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres</i> de Casanova y Estorach ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	4
Episodios inspirados en la obra de Cervantes.	9
Episodios del <i>Quijote</i> .	6
Don Quijote en casa de los duques.	4
<i>Don Quijote en casa de los duques</i> de Recio y Gil ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	2
<i>Don Quijote en casa de los duques</i> de Gisbert ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1893).	2
Otros episodios del <i>Quijote</i> .	2
<i>Una aventura del Quijote</i> de Moreno Carbonero ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878).	1
<i>El encuentro del rucio</i> de Moreno Carbonero ( <i>Blanco y Negro</i> , 1895).	1
Episodio de las <i>Novelas ejemplares</i> de Cervantes.	1
<i>Rinconete y Cortadillo</i> de Montero y Calvo ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1890).	1
Las invasiones bárbaras.	7

<i>La invasión de los bárbaros</i> de Ulpiano Checa ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración Católica</i> , 1889; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1892).	7
Doña Juana la Loca.	7
<i>Doña Juana la Loca</i> de Francisco Pradilla ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878; <i>El Mundo Ilustrado</i> , 1879; <i>Almanaque de la Ilustración</i> , 1880; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1886; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; <i>La Ilustración de España</i> , 1887; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	7
Escenas inspiradas en la obra de Shakespeare.	7
Episodios del <i>Hamlet</i> .	4
<i>Hamlet (última escena)</i> de Sánchez Barbudo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1888; y <i>La Ilustración Catalana</i> , 1889).	4
Episodios del <i>Otelo</i> .	3
<i>Otelo y Desdémona</i> de Muñoz Degraín ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1888-).	2
<i>Otelo y Desdémona</i> de Ramón Rodríguez ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871).	1
Vida de doña María de Molina.	7
<i>Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid</i> de Gisbert ( <i>El Museo Universal</i> , 1864; <i>El Museo Literario</i> , 1865; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1886).	4
<i>Doña María de Molina amparando al infante don Juan</i> de Borrás y Mompó ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1888).	3
Vida de Fernando IV.	7
<i>Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid</i> de Gisbert ( <i>El Museo Universal</i> , 1864; <i>El Museo Literario</i> , 1865; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1886).	4
<i>Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado</i> de Casado del Alisal ( <i>El Museo Universal</i> , 1860; <i>El Museo Literario</i> , 1865; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	3
Vida de Antonio Pérez	6
<i>El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez</i> de Víctor Manzano ( <i>El Museo Universal</i> , 1863; <i>El Arte en España</i> , 1867; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	3

<i>Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento de Borrás y Mompó (La Ilustración Española y Americana, 1884; y La Ilustración Ibérica, 1884).</i>	2
<i>Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591 de Antonio Ferrán (La Ilustració Catalana, 1888).</i>	1
Guerras Carlistas.	6
<i>Marcha de Baztán de José Cusachs (La Ilustración Ibérica, 1892; y La Ilustración Española y Americana, 1892).</i>	2
<i>Sitio de Seo de Urgel de José Cusachs (La Ilustración Ibérica, 1892).</i>	1
<i>El coronel Contreras en Treviño de Oller y Cestero (Pluma y Lápiz, 1893).</i>	1
<i>Por la patria de Benlliure (La Ilustración Artística, 1885).</i>	1
<i>La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874) de Joaquín Agrasot (La Ilustración Ibérica, 1884).</i>	1
Vida del príncipe de Viana.	6
<i>La prisión del príncipe de Viana de Sala Francés (La Ilustración de Madrid, 1871; La Hormiga de Oro, 1889; y La Ilustració Catalana, 1889).</i>	3
<i>Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana de Cebrian Mezquita (La Ilustración Ibérica, 1885; y La Ilustración Artística, 1895)</i>	2
<i>La muerte del Príncipe de Viana de Vicente Poveda (La Ilustración. Revista Hispano-Americana, 1887).</i>	1
Los judíos en España.	6
<i>La expulsión de los judíos de España (año de 1492) de Sala Francés (La Ilustración Española y Americana, 1890; La Ilustración Ibérica, 1890; y La Ilustración Artística, 1893).</i>	3
<i>¡A los pies del Salvador! de Vicente Cutanda (La Ilustración Ibérica, 1887; La Ilustración. Revista Hispano-Americana, 1887; y La Ilustración Artística, 1887).</i>	3
Vida de Cervantes.	6
<i>Cervantes y sus personajes de Ángel Lizcano (La Ilustración Española y Americana, 1887; La Ilustración. Revista Hispano-Americana, 1887; y La Ilustración Católica, 1888).</i>	3
<i>Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos de Oliva y Rodrigo (La Ilustración Española y Americana, 1883; La Ilustración de España, 1887; y La Ilustración Ibérica, 1889).</i>	3
Vida de Felipe II.	6

<i>La silla de Felipe II en el Escorial.</i> de Álvarez Catalá ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1893; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	2
<i>Últimos momentos del Príncipe don Carlos</i> de Gisbert ( <i>El Museo Pintoresco</i> , 1859; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
<i>Últimos momentos de Felipe II</i> de Jover Casanova ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1890).	1
<i>Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad</i> de Alfredo Perea ( <i>El Museo Universal</i> , 1862).	1
La leyenda de la campana de Huesca.	5
<i>La leyenda del rey monje ó La campana de Huesca</i> de Casado del Alisal ( <i>La Ilustración</i> , 1881; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1882; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1886; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; y <i>Almanaque de la Ilustración</i> , 1883).	5
Vida de San Juan de Dios.	5
<i>San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada</i> de Gómez Moreno ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; <i>La Ilustración Católica</i> , 1886; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1888; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1889; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1890).	5
Vida de San Francisco de Borja.	5
<i>La conversión del duque de Gandía</i> de Moreno Carbonero ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; <i>La Ilustración Artística</i> , 1892; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1894).	5
Los amantes de Teruel.	5
<i>Los amantes de Teruel</i> de Muñoz Degrain ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; e <i>Ilustración Artística</i> , 1885).	3
<i>Los amantes de Teruel</i> de García Martínez ( <i>El Museo Universal</i> , 1859; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
La Guerra de las Comunidades.	5
<i>Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo</i> de Gisbert ( <i>La Ilustración Catalana</i> , 1882; <i>La Ilustración de España</i> , 1887; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	3
<i>Villalar</i> de Juan Picolet ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887).	1
<i>Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar</i> de Borrás y Mompó ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881).	1
Entierro de Santa Leocadia.	5

<i>Entierro de Santa Leocadia</i> de Pla y Gallardo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887).	5
Descubrimiento de América.	5
<i>Primer desembarco de Colón en América</i> de Teófilo de la Puebla ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	2
<i>Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo</i> de Gamelo y Alda ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1893; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	2
<i>La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo</i> de Antonio Brugada ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1891).	1
Espectáculos de la Roma antigua.	5
<i>Victoribus gloria ó Naumaquia en tiempos de Augusto</i> de Ricardo Villodas ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893).	3
<i>Spoliarium</i> de Luna Novicio ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1884; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1894).	2
El fusilamiento de Torrijos.	5
<i>Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga</i> de Gisbert ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1888; <i>La Ilustración Artística</i> , 1889; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1889; <i>Blanco y Negro</i> , 1892; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	5
Vida de Cisneros.	5
<i>Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas</i> de Alejandro Ferrant y Fischermans ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1889; <i>Blanco y Negro</i> , 1893; y <i>Gran Vía</i> , 1895).	3
<i>Presentación de Cisneros a Isabel la Católica</i> de Miguel Jadraque ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1872).	1
<i>El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán</i> de Jover Casanova ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1890).	1
Sócrates y Alcibíades.	4
<i>Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana</i> de Hernández Amores ( <i>El Museo Universal</i> , 1858; <i>Las Bellas Artes</i> , 1858; <i>El Mundo Pintoresco</i> , 1858; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	4
Muerte de Lucano.	4



<i>La muerte de Lucano</i> de Garnelo y Alda ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1888; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1888).	4
Pizarro y Carlos V.	4
<i>Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro</i> de Ángel Lizcano ( <i>Ilustración Artística</i> , 1885; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892).	4
Vida de Santa Teresa..	4
<i>Éxtasis de Santa Teresa</i> . de Alcázar Tejedor ( <i>La Ilustración Catalana</i> , 1885; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	3
<i>Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas</i> de Mercadé y Fábregas ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1886).	1
Episodios inspirados en la obra de Bécquer.	4
<i>¡Dios mío, que solos se quedan los muertos!</i> (Bécquer) de Modesto Urgell ( <i>La Ilustración Católica</i> , 1885; y <i>La Ilustración Catalana</i> , 1885).	2
<i>Maese Pérez el organista</i> de Cayetano Vallecorba ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893).	2
Nerón y Agripina	4
<i>Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina</i> de Montero y Calvo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1887).	4
El entierro de don Álvaro de Luna.	4
<i>Limosna para el entierro de don Álvaro de Luna</i> de Ramírez Ibáñez ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1885; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1886).	2
<i>Muerte de don Álvaro de Luna</i> de Francisco de Paula van Halen ( <i>El Panorama</i> , 1838).	1
<i>Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad</i> de Eduardo Cano ( <i>El Museo Universal</i> , 1859).	1
Prisión y estancia de Francisco I en Madrid.	3
<i>La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V</i> de Arroyo y Lorenzo ( <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887 y <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	2

<i>El canje de Francisco I por sus dos hijos</i> de Miguel Fluysench ( <i>El Museo Universal</i> , 1857).	1
El desastre de la Invencible.	3
<i>La Invencible</i> de Gärtner de la Peña ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893; y <i>Blanco y Negro</i> , 1893).	3
Vida de Doña Inés de Castro.	3
<i>Reinar después de morir. Doña Inés de Castro</i> de Martínez Cubells ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>Blanco y Negro</i> , 1894).	3
Episodio de <i>El sombrero de tres picos</i> de Alarcón.	3
<i>¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón</i> de Moreno Carbonero ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892; <i>La Ilustración Artística</i> , 1893; y <i>Blanco y Negro</i> , 1893).	3
Conversión de Recaredo.	3
<i>Conversión de Recaredo</i> de Muñoz Degrain ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1888; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1889; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1889).	3
Vida del Cid.	3
<i>Las hijas del Cid</i> de Teófilo de la Puebla ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1872; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1892).	2
<i>El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano</i> de Evaristo Barrio ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1891).	1
Muerte de Lucrecia.	3
<i>Origen de la República romana</i> de Casto Plasencia ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1879; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
<i>Muerte de Lucrecia</i> de Eduardo Rosales ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1872).	1
Vida de Cleopatra.	3
<i>Marco Antonio y Cleopatra</i> de Juan Pablo Salinas ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893).	2
<i>Muerte de Cleopatra</i> de Luna Novicio ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881).	1
Vida de Lope de Vega.	3
<i>Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre</i> de Suárez Ujanos ( <i>El Museo Universal</i> , 1863; <i>La Ilustración de España</i> , 1887; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	3

Conquista de Méjico.	3
<i>De la Conquista de Méjico; Otumba</i> de Ramírez Ibáñez ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	2
<i>Hernán Cortés quemando las naves</i> de Sans y Cabot ( <i>El Museo Universal</i> , 1865).	1
Vida de Guzmán el Bueno.	3
<i>Guzmán el Bueno</i> de Martínez Cubells ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; e <i>Ilustración Artística</i> , 1885).	2
<i>Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo</i> de José Utrera ( <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 1847).	1
El milagro de Santa Casilda.	3
<i>El milagro de Santa Casilda</i> de Nogales y Sevilla ( <i>Almanaque de la Ilustración</i> , 1894; <i>Blanco y Negro</i> , 1893; y <i>Gran Vía</i> , 1895).	3
Muerte de Séneca.	2
<i>Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro</i> de Manuel Domínguez ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1871; y <i>La Ilustración de Madrid</i> , 1871).	2
Vida de Ausias March.	2
<i>Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana</i> de Cebrian Mezquita ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1885; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1895).	2
Vida de Sertorio.	2
<i>Muerte de Sertorio</i> de Vicente Cutanda ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1890; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1889).	2
Vida del príncipe Carlos.	2
<i>Últimos momentos del Príncipe don Carlos</i> de Gisbert ( <i>El Museo Pintoresco</i> , 1859; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
Vida de Boabdil.	2
<i>Proclamación de Boabdil</i> de Francés Pascual ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884).	1
<i>Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena</i> de González Bolívar ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Vida del Gran Capitán.	2

<i>El asalto de Montefrío por el Gran Capitán</i> de José de Madrazo ( <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 1838).	1
<i>Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone</i> de Casado del Alisal ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892).	1
Episodio de <i>A buen juez, mejor testigo</i> de Zorrilla.	2
<i>A buen juez, mejor testigo</i> de Menéndez Pidal ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1890; y <i>Blanco y Negro</i> , 1893).	2
Vida de San Francisco de Asís.	2
<i>Traslación de San Francisco de Asís</i> de Mercadé y Fábregas ( <i>El Museo Universal</i> , 1867; y <i>La Ilustración de España</i> , 1887).	2
Episodios de la vida de Don Pedro I el Cruel.	2
La muerte de don Fadrique.	1
<i>La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique</i> de Amorós y Botella ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
<i>La muerte del rey Pedro I de Castilla</i> de Montero y Calvo ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884).	1
Episodio de <i>Gil Blas de Santillana</i> de Le Sage.	2
<i>Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros</i> de Moreno Carbonero ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892; y <i>Almanaque de la Ilustración</i> , 1894).	2
El Compromiso de Caspe.	2
<i>El Compromiso de Caspe en el cuarto interregno de la corona de Aragón</i> de Emilio Fortún ( <i>La Ilustración Católica</i> , 1890).	1
<i>Última sesión secreta del compromiso de Caspe</i> de Parladé y Heredia ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1891).	1
Episodios de la <i>Divina Comedia</i> .	2
<i>Infierno de Dante</i> de Cecilio Pla ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884).	1
<i>El Aqueronte (Infierno de Dante)</i> de Félix Hidalgo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892).	1
Tentaciones de San Antonio.	2
<i>Tentación de San Antonio</i> de Saenz y Saenz ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1889).	2
El IV Concilio de Toledo.	2

<i>El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo</i> de Mariano Vayreda ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; y <i>La Hormiga de Oro</i> , 1894).	2
Fulvia y Cicerón	1
<i>Venganza de Fulvia</i> de Maura y Montaner ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1890).	1
El saqueo de Roma por las tropas de Carlos V.	1
<i>El saqueo de Roma</i> de Amérigo y Aparici ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887).	1
Episodios del <i>Fausto</i> .	1
<i>Noche de la Walpurgis</i> de Mariano Barbasán ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Muerte de Wilfredo el Velloso.	1
<i>Wilfredo el Velloso, primer conde independiente de Barcelona</i> de Béjar Novella ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1895).	1
La tonsura de Wamba.	1
<i>Tonsura del rey Wamba</i> de Juan Brull ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1894).	1
Vida de Murillo.	1
<i>Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido</i> de Alejandro Ferrant y Fischermans ( <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	1
Vida de San Bruno.	1
<i>Muerte de San Bruno</i> de Miguel Fluysench ( <i>El Museo Universal</i> , 1857).	1
Vida de Macías.	
<i>La muerte de Macías</i> de García Martínez ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1889).	1
Vida de los Graco.	1
<i>Cornelia, la madre de los Graco</i> de Garnelo y Alda ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1893).	1
La colonización de América del Norte por los ingleses.	1
<i>El desembarco de los puritanos en América del Norte</i> de Gisbert ( <i>El Museo Universal</i> , 1865).	1
Vida de Carlos II.	1

<i>Carlos II visitando el monasterio de Cardeña</i> de Ángel Lizcano ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881).	1
Episodio de <i>Los últimos días de Pompeya</i> .	1
<i>La belleza feliz y la esclava ciega</i> de Luna Novicio ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887).	1
Vida de Cesar Borgia.	1
<i>Cesar Borgia renuncia a la púrpura cardenalicia ante el papa Borgia</i> de Joaquín Luque ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887).	1
Las Cruzadas.	1
<i>La aparición de dos ángeles a Godofredo de Buillón</i> de Federico de Madrazo ( <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 1839).	1
Leyenda de la "peña de los enamorados".	1
<i>La peña de los enamorados</i> de Martínez del Rincón ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881).	1
Entrada de los almogávares en Constantinopla.	1
<i>La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla</i> de Moreno Carbonero ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1891).	1
Entrega de los trofeos de la batalla del Salado.	1
<i>Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñón</i> de Parladé y Heredia ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Muerte de Jaime I.	1
<i>Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador</i> de Ignacio Pinazo ( <i>La Ilustración Catalana</i> , 1887).	1
Juicio de Galileo.	1
<i>Juicio de Galileo</i> de Teófilo de la Puebla ( <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	1
Sucesos de julio de 1834.	1
<i>El 17 de julio de 1834</i> de Ramón Pulido ( <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	1
Cola de Rienzi.	1
<i>Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma</i> de Romea Avendaño ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Prisión de doña Blanca de Navarra.	1

<i>Doña Blanca y el capal de Buch</i> de Eduardo Rosales ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1880).	1
Guillén de Vinatea haciendo revocar un contrafuero.	
<i>Guillen de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero</i> de Sala Francés ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878).	1
Guerras cántabras.	1
<i>Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cántabro-romana)</i> de Salís y Camino ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
Guerra de África.	
<i>El cabo Mur en el combate de los Castillejos</i> de Vicente Silvestre ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887).	1
La destrucción de Numancia.	1
<i>El último día de Numancia</i> de Vera y Estaca ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881).	1
Tratado de Cambray.	
<i>Tratado de Cambray, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya</i> de Jover Casanova ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1890).	
Las Termópilas.	
<i>En las Termópilas</i> de Rodríguez Zapater ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1888).	1

ANEXO nº 2. Cuadros de historia más reproducidos en grabado por las revistas del XIX. Las cifras indican el número de veces en que fueron reproducidos<sup>2</sup>.

- Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808** de Eugenio Álvarez Dumont (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1892; *Pluma y Lápiz*; 1893; y *Blanco y Negro*, 1894). 7
- La invasión de los bárbaros** de Ulpiano Checa (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración Católica*, 1889; *La Ilustración Ibérica*, 1892; y *La Ilustración Católica*, 1892). 7
- Doña Juana la Loca** de Francisco Pradilla (*La Ilustración Española y Americana*, 1878; *El Mundo Ilustrado*, 1879; *Almanaque de la Ilustración*, 1880; *La Hormiga de Oro*, 1886; *La Ilustración de España*, 1886; *La Ilustración de España*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1892). 7
- ¡A las fieras!** de Silvio Fernández (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *Almanaque de la Ilustración*, 1888). 5
- Las postrimerías de Fernando III el Santo** de Virgilio Mattoni (*La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Española y Americana*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Hormiga de Oro*, 1889). 5
- La leyenda del rey monje ó La campana de Huesca** de Casado del Alisal (*La Ilustración*, 1881; *La Ilustración Española y Americana*, 1882; *La Ilustración Española y Americana*, 1886; *La Ilustración de España*, 1886; y *Almanaque de la Ilustración*, 1883). 5
- San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada** de Gómez Moreno (*La Ilustración Española y Americana*, 1881; *La Ilustración Católica*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Ilustración Católica*, 1890). 5
- La conversión del duque de Gandía** de Moreno Carbonero (*La Ilustración Española y Americana*, 1884; *La Ilustración Ibérica*, 1884; *La Ilustración de España*, 1886; *La Ilustración Artística*, 1892; y *La Hormiga de Oro*, 1894). 5
- Entierro de Santa Leocadia** de Pla y Gallardo (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Hormiga de Oro*, 1887). 5

<sup>2</sup> Igual que en el caso anterior los datos no son exhaustivos.



<i>Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga</i> de Gisbert ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1888; <i>La Ilustración Artística</i> , 1889; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1889; <i>Blanco y Negro</i> , 1892; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	5
<i>La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza</i> de César Álvarez Dumont ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887 y 1891; <i>La Ilustración Artística</i> , 1890; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	5
<i>El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)</i> de Jiménez Nicanor ( <i>La Ilustración de España</i> , 1886; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Madrileña</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	5
<i>El cadáver de Álvarez de Castro, ante el pueblo de Gerona</i> Muñoz Lucena ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1887).	4
<i>Episodio de Trafalgar</i> de Sans y Cabot ( <i>El Mundo Militar</i> , 1862; <i>El Museo Universal</i> , 1863; <i>La Ilustración de España</i> , 1886; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1894).	4
<i>Entierro de San Lorenzo</i> Vera y Estaca ( <i>El Mundo Militar</i> , 1862; <i>El Museo Universal</i> , 1863; <i>La Ilustración Católica</i> , 1881-1883; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	4
<i>Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste</i> de Joaquín Agrasot ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1888).	4
<i>Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro</i> de Ángel Lizcano ( <i>Ilustración Artística</i> , 1885; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1881; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1892).	4
<i>Doña Isabel la Católica dictando su testamento</i> de Eduardo Rosales ( <i>La Ilustración de España</i> , 1886; <i>La Ilustración Catalana</i> , 1887; <i>La Ilustración Católica</i> , 1888; <i>La Ilustración Católica</i> , 1892).	4
<i>El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres</i> de Casanova y Estorach ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	4
<i>Hamlet (ultima escena)</i> de Sánchez Barbudo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1888; y <i>La Ilustración Catalana</i> , 1889).	4
<i>Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana</i> de Hernández Amores ( <i>El Museo Universal</i> , 1858; <i>Las Bellas Artes</i> , 1858; <i>El Mundo Pintoresco</i> , 1858; y <i>La Ilustración de España</i> , 1886).	4

- La muerte de Lucano* de Garnelo y Alda (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Artística*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1888; y *La Ilustración Católica*, 1888). 4
- Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* de Ángel Lizcano (*Ilustración Artística*, 1885; *La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Española y Americana*, 1881; y *La Ilustración Ibérica*, 1892). 4
- Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina* de Montero y Calvo (*La Ilustración Española y Americana*, 1887; *La Ilustración Ibérica*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Artística*, 1887). 4
- Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid* de Gisbert (*El Museo Universal*, 1864; *El Museo Literario*, 1865; *La Ilustración de España*, 1886; y *La Ilustración Católica*, 1886). 4
- La educación del príncipe don Juan* de Martínez Cubells (*La Ilustración Española y Americana*, 1878; *La Academia*, 1878; *La Ilustración Catalana*, 1883; y *La Ilustración de España*, 1886). 4
- La rendición de Granada* de Francisco Pradilla (*La Ilustración Artística*, 1886; *Blanco y Negro*, 1892; y *Gran Vía*, 1895). 3
- Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de Garnelo y Alda (*La Ilustración Artística*, 1893; *Blanco y Negro*, 1892; y *Gran Vía*, 1895). 3
- Santiago en la batalla de Clavijo* de Casado del Alisal (*La Ilustración Ibérica*, 1889; *La Gran Vía*, 1893; y *La Ilustración Española y Americana*, 1894). 3
- Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* de Casado del Alisal (*El Museo Universal*, 1860; *El Museo Literario*, 1865; y *La Ilustración de España*, 1886). 3
- Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío* de Vicente Palmaroli (*La Ilustración Española y Americana*, 1871; *La Ilustración Ibérica*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1894). 3
- La rendición de Bailén* de Casado del Alisal (*La Gran Vía*, 1893; *Blanco y Negro*, 1894; y *La Ilustración Artística*, 1895). 3
- La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almuñigo)* de Benlliure (*La Ilustración Artística*, 1886; *La Hormiga de Oro*, 1888; y *La Ilustración Catalana*, 1889). 3
- Colón en La Rábida* de Ponce y Puente (*La Hormiga de Oro*, 1887; *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887; y *La Ilustración Católica*, 1889). 3
- Muerte de Cristóbal Colón* de Francisco Ortego (*La Ilustración Ibérica*, 1892; *La Ilustración Artística*, 1892; y *Blanco y Negro*, 1892). 3

<i>Carlos V en Yuste</i> de Miguel Jadrake ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1879; <i>La Ilustración Católica</i> , 1881; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1890).	3
<i>Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón</i> de Muñoz Degrain ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1878; <i>La Ilustración Artística</i> , 1892; y <i>Blanco y Negro</i> , 1892).	3
<i>Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos</i> de Oliva y Rodrigo ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1883; <i>La Ilustración de España</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1889).	3
<i>Doña María de Molina amparando al infante don Juan</i> de Borrás y Mompó ( <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; <i>La Hormiga de Oro</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1888).	3
<i>La expulsión de los judíos de España (año de 1492)</i> de Sala Francés ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1890; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1890; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1893).	3
<i>¡A los pies del Salvador!</i> de Vicente Cutanda ( <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Artística</i> , 1887).	3
<i>Los amantes de Teruel</i> de Muñoz Degrain ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1884; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1884; e <i>Ilustración Artística</i> , 1885).	3
<i>Cervantes y sus personajes</i> de Ángel Lizcano ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1888).	3
<i>Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas</i> de Alejandro Ferrant y Fischermans ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1889; <i>Blanco y Negro</i> , 1893; y <i>Gran Vía</i> , 1895).	3
<i>Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo</i> de Gisbert ( <i>La Ilustración Catalana</i> , 1882; <i>La Ilustración de España</i> , 1887; y <i>Pluma y Lápiz</i> , 1893).	3
<i>Victoribus gloria ó Naumaquia en tiempos de Augusto</i> de Ricardo Villodas ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893).	3
<i>Éxtasis de Santa Teresa.</i> de Alcázar Tejedor ( <i>La Ilustración Catalana</i> , 1885; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>La Ilustración Católica</i> , 1889).	3
<i>La Invencible</i> de Gärtner de la Peña ( <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 1892; <i>La Ilustración Ibérica</i> , 1893; y <i>Blanco y Negro</i> , 1893).	3
<i>Reinar después de morir. Doña Inés de Castro</i> de Martínez Cubells ( <i>La Ilustración Artística</i> , 1887; <i>La Ilustración. Revista Hispano-Americana</i> , 1887; y <i>Blanco y Negro</i> , 1894).	3

- 
- ¡Arre burra! Episodio de “El sombrero de tres picos” de D. Pedro Antonio de Alarcón* de Moreno Carbonero (*La Ilustración Española y Americana*, 1892; *La Ilustración Artística*, 1893; y *Blanco y Negro*, 1893). 3
- Conversión de Recaredo* de Muñoz Degrain (*La Ilustración Ibérica*, 1888; *La Ilustración Catalana*, 1889; y *La Hormiga de Oro*, 1889). 3
- El milagro de Santa Casilda* de Nogales y Sevilla (*Almanaque de la Ilustración*, 1894; *Blanco y Negro*, 1893; y *Gran Vía*, 1895). 3
- Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* de Suárez Villos ( *El Museo Universal*, 1863; *La Ilustración de España*, 1887; y *Blanco y Negro*, 1892). 3

ANEXO nº 3. Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado, ordenados de mayor a menor en pesetas constantes del año 1913<sup>3</sup>.

Cuadro y autor	Año de Compra	Precio	Precio en pesetas de 1913 <sup>4</sup>
<i>La rendición de Granada</i> (Francisco Pradilla)	1882	50.000 pts.	53.248
<i>Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga</i> (Antonio Gisbert)	1888	40.000 "	51.020
<i>La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla</i> (Moreno Carbonero)	1889	40.000 "	50.188
<i>Doña Juana la Loca</i> (Francisco Pradilla).	1878	40.000 "	42.826
<i>La batalla de Lepanto</i> (Luna Novicio)	1888	30.000 "	38.265
<i>Conversión de Recaredo</i> (Muñoz Degrain)	1888	30.000 "	38.265
<i>Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe</i> (Galofre)	1854	120.000 rls.	37.783
<i>La expulsión de los judíos de España (año de 1492)</i> (Sala Francés)	1892	30.000 pts.	37.406
<i>La leyenda del rey monje o La campana de Huesca</i> (Casado del Alisal).	1882	35.000 "	37.274
<i>La batalla de Otumba</i> (Gómez Cros)	1852	100.000 rls.	32.134
<i>Última comunión de San Fernando</i> (Ferrant y Fischermans)	1916	40.000 pts.	31.056
<i>Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas</i> (Francisco de Mendoza)	1853	70.000 rls.	23.940
<i>Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil</i> (Francisco Cerdá)	1853	51.000 "	17.442
<i>Muerte de Lucrecia</i> (Eduardo Rosales).	1882	15.000 pts.	15.974
<i>Libertad e Independencia. Cádiz 1812</i> (Sans y Cabot)	1860	60.000 rls.	15.789

<sup>3</sup> La conversión del precio original en pesetas constantes está hecha a partir del "Índice general de precios al por mayor, 1812-1928" publicado en *Estadísticas históricas de España*, p. 518. Para su elaboración y problemas que plantea, CARRERAS, A. (Coord.), *Estadísticas históricas de España*, Madrid, 1989.

<sup>4</sup> Es el año que se toma como base 100 en el citado índice general.

<i>El último día de Numancia</i> (Alejo Vera).	1881	12.500 pts.	13.797
<i>La batalla de Pavía</i> (Gómez y Cros)	1853	40.000 rls.	13.680
<i>Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia</i> (Víctor Manzano)	1861	50.000 "	13.213
<i>Spoliarium</i> (Luna Novicio).	1884	10.500 pts.	12.883
<i>Muerte de don Alfonso XII (el último beso)</i> (Benlliure)	1888	10.000 "	12.755
<i>Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado</i> (Casado del Alisal)	1860	45.000 rls.	11.842
<i>Doña Isabel la Católica dictando su testamento</i> (Eduardo Rosales)	1865	50.000 "	11.231
<i>La conversión del duque de Gandía</i> (Moreno Carbonero).	1884	9.000 pts.	11.043
<i>Los amantes de Teruel</i> (Muñoz Degraín)	1884	9.000 "	11.043
<i>El sueño de Calpurnia</i> (Álvarez Catalá)	1861	40.000 rls.	10.571
<i>Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana</i> (Hernández Amores)	1858	35.000 "	10.492
<i>El saqueo de Roma</i> (Américo y Aparici)	1887	8.000 pts.	10.390
<i>La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almáquio)</i> (Benlliure)	1887	8.000 "	10.390
<i>La invasión de los bárbaros</i> (Ulpiano Checa)	1887	8.000 "	10.390
<i>Reinar después de morir. Doña Inés de Castro</i> (Martínez Cubells)	1887	8.000 "	10.390
<i>La bendición de los campos en 1800</i> (Salvador Viniegra)	1887	8.000 "	10.390
<i>Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro</i> (Manuel Domínguez Sánchez).	1873	9.000 "	10.056
<i>Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío</i> (Vicente Palmaroli).	1871	9.000 "	9.836
<i>El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez</i> (Víctor Manzano)	1862	40.000 rls.	9.813

*Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado*

<i>Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestro de las Ordenes Militares</i> (Sigüenza y Chavarrieta)	1887	7.500 pts.	9.740
<i>Don Pelayo en Covadonga</i> (Luis de Madrazo)	1856	35.000 rls.	9.153
<i>Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio</i> (Carlos Luis de Ribera)	1846	30.000 "	9.113
<i>San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Poppea</i> (Isidoro Lozano)	1859	35.000 "	9.030
<i>Traslación de San Francisco de Asís</i> (Mercadé y Fábregas)	1867	4.000 esc.	9.025
<i>Alvar Fañez de Minaya después de la conquista de Cuenca</i> (Genaro Pérez Villaamil)	1848	32.000 rls.	8.999
<i>Reposición de Colón</i> (Jover Casanova)	1881	8.000 pts.	8.830
<i>Las hijas del Cid</i> (Dióscoro de la Puebla).	1874	8.000 "	8.639
<i>La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)</i> (Agrasot).	1884	7.000 "	8.589
<i>Hamlet (ultima escena)</i> (Sánchez Barbudo)	1884	7.000 "	8.589
<i>El entierro de San Sebastián</i> (Alejandro Ferrant y Fischermans).	1878	8.000 "	8.565
<i>Origen de la República romana</i> (Casto Plasencia).	1878	7.500 "	8.030
<i>Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos</i> (Eusebio Valleperas)	1860	30.000 rls.	7.895
<i>Don Álvaro de Luna, Condestable y favorito del Rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente en la Plaza Mayor de Valladolid en 2 de Junio de 1453, es enterrado en limosna en el cementerio de los ajusticiados de dicha ciudad</i> (Cano de la Peña)	1859	30.000 "	7.740
<i>La educación del príncipe don Juan</i> (Martínez Cubells).	1878	7.000 pts.	7.495
<i>Venganza de Fulvia</i> (Maura y Montaner)	1890	6.000 "	7.160
<i>Combate Naval de Trafalgar</i> (Ruiz Luna)	1890	6.000 "	7.160
<i>Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur</i> (Eusebio Valleperas)	1865	30.000 rls.	6.738

<i>Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas</i> (Benito Mercadé y Fábregas).	1873	6.000	pts.	6.674
<i>Episodio de la Guerra de Independencia</i> (César Álvarez Dumont)	1899	6.000	"	6.515
<i>Muerte de Churruca en Trafalgar</i> (César Álvarez Dumont)	1899	6.000	"	6.515
<i>Primer desembarco de Colón en América</i> (Dióscoro de la Puebla)	1863	30.000	rls.	6.488
<i>Entierro de San Lorenzo</i> (Vera y Estaca)	1863	30.000	"	6.488
<i>La jura en Santa Gadea</i> (Hiráldez Acosta)	1864	30.000	"	6.266
<i>Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía</i> (Dióscoro de la Puebla).	1885	5.000	pts.	6.211
<i>Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo</i> (José Utrera)	1847	22.000	rls.	5.985
<i>Santa Cecilia y San Valeriano</i> (Alejo Vera)	1867	2.500	esc.	5.641
<i>Episodio de Trafalgar</i> (Sans y Cabot)	1863	26.000	rls.	5.623
<i>Guzmán el Bueno</i> (Martínez Cubells).	1884	4.500	pts.	5.521
<i>Muerte de Cleopatra</i> (Luna Novicio).	1881	5.000	"	5.519
<i>El príncipe don Carlos de Viana</i> (Moreno Carbonero).	1881	5.000	"	5.519
<i>Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador</i> (Pinazo)	1881	5.000	"	5.519
<i>Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos</i> (Juan García Martínez).	1876	5.000	"	5.513
<i>Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona</i> (Caula y Concejo)	1889	5.000	"	5.429
<i>Carlos V recibiendo el viatico en el monasterio de Yuste</i> (Joaquín María Herrer).	1882	5.000	"	5.325
<i>Cristóbal Colón en el Convento de La Rábida</i> (Cano de la Peña)	1856	20.000	rls.	5.230
<i>Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste</i> (Joaquín Agrasot)	1887	4.000	pts.	5.195



Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado

<i>El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres</i> (Casanova y Estorach)	1887	4.000	“	5.195
<i>La muerte de Lucano</i> (Garnelo y Alda)	1887	4.000	“	5.195
<i>Cervantes y sus personajes</i> (Lizcano)	1887	4.000	“	5.195
<i>Las postrimerías de Fernando III el Santo</i> (Virgilio Mattoni)	1887	4.000	“	5.195
<i>La Comunión de las Vírgenes en las Catacumbas</i> (Mateo Silvela)	1887	4.000	“	5.195
<i>Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla</i> (Juan Planella)	1887	4.000	“	5.195
<i>El cadáver de Álvarez de Castro, ante el pueblo de Gerona</i> (Muñoz Lucena)	1887	4.000	“	5.195
<i>Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina</i> (Montero y Calvo)	1887	4.000	“	5.195
<i>Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre</i> (Suárez Llanos)	1863	24.000	rls.	5.190
<i>La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo</i> (Antonio Brugada)	1857	20.000	“	5.086
<i>El combate de Trafalgar</i> (Antonio Brugada)	1857	20.000	“	5.086
<i>La prisión del príncipe de Viana</i> (Sala Francés)	1871	4.500	pts.	4.918
<i>Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento</i> (Borrás y Mompó)	1884	4.000	“	4.908
<i>Limosna para el entierro de don Álvaro de Luna</i> (Ramírez Ibáñez)	1884	4.000	“	4.908
<i>Toma de Loja por don Fernando el Católico</i> (Eusebio Valleperas)	1862	20.000	rls.	4.907
<i>Colecta para sepultar el cadáver de don Álvaro de Luna</i> (Rodríguez Losada)	1908	4.800	pts.	4.868
<i>El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Oran</i> (Francisco Jover Casanova).	1874	4.500	“	4.860
<i>El suspiro del moro</i> (Soriano Murillo)	1856	18.000	rls.	4.707
<i>Demencia de doña Juana de Castilla</i> (Lorenzo Vallés)	1867	2.000	esc.	4.513

<i>Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos</i> (Isidoro Lozano)	1865	20.000	rls	4.492
<i>Cisneros y los Grandes</i> (Víctor Manzano)	1865	20.000	~	4.492
<i>La comunión de las catacumbas</i> (Alejo Vera).	1873	4.000	pts.	4.449
<i>El Dux Francesco Foscará</i> (Ricardo Navarrete)	1873	4.000	~	4.449
<i>Prisión de Riego</i> (Borrás y Mompó)	1880	4.000	~	4.444
<i>Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar</i> (Borrás y Mompó).	1881	4.000	~	4.415
<i>Presentación de Don Juan de Austria al emperador Carlos V</i> (Mercadé y Fábregas)	1863	20.000	rls.	4.325
<i>Sancho Ramírez en el sitio de Huesca</i> (Tomás Palos)	1852	13.000	~	4.177
<i>Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)</i> (Casado del Alisal)	1869	1.600	esc.	4.016
<i>San Hermenegildo en la prisión</i> (Aznar García)	1860	15.000	rls.	3.947
<i>El asistente de un oficial muerto en la guerra de Africa, entregando el equipaje de aquél a su madre y a su hermana</i> (Carlos María Esquivel)	1860	15.000	~	3.947
<i>Defensa de Zaragoza en 1809</i> (Mejía y Márquez)	1898	3.500	pts.	3.867
<i>Fausto y Margarita en prisión</i> (Hernández Amores)	1891	3.000	~	3.846
<i>Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros</i> (Ricardo Villodas).	1878	3.500	~	3.747
<i>Por la patria</i> (Benlliure).	1884	3.000	~	3.681
<i>Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos</i> (Eugenio Oliva).	1884	3.000	~	3.681
<i>Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador</i> (Richard Montesinos)	1884	3.000	~	3.681
<i>Antes de la boda</i> (Muñoz Degrain)	1884	3.000	~	3.681
<i>Prisión de Lanuza</i> (Carlos Larraz)	1859	14.000	rls.	3.612
<i>El desembarco de los puritanos en América del Norte</i> (Antonio Gisbert)	1907	3.612	pts.	3.562
<i>Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón</i> (Díaz Carreño)	1865	15.000	rls.	3.369

*Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado*

<i>Últimos días de Carlos V</i> (Joaquín María Herrer)	1864	15.000 rls.	3.369
<i>Casamiento de Quiteria y Basilio</i> (García Hispaleta)	1881	3.000 pts.	3.311
<i>Prisión de la última reina de Mallorca</i> (Serret y Comín)	1876	3.000 "	3.308
<i>La batalla de los siete condes</i> (van Halen)	1847	12.000 rls.	3.264
<i>Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones</i> (Henández Amores)	1887	2.500 pts.	3.247
<i>Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora</i> (García Martínez)	1863	15.000 rls.	3.244
<i>Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano</i> (García Martínez)	1863	15.000 "	3.244
<i>Los amantes de Teruel</i> (García Martínez)	1859	12.500 "	3.225
<i>Margarita en la prisión</i> (Hernández Amores)	1891	2.500 pts.	3.205
<i>Ofelia</i> (Casado del Alisal)	1885	2.500 "	3.106
<i>El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas</i> (Marceliano Santa María)	1901	3.000 "	3.096
<i>Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial</i> (Carlos María Esquivel)	1859	12.000 rls.	3.096
<i>El último día de Numancia</i> (Martí y Alsina)	1859	12.000 "	3.096
<i>Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo</i> (Sans y Cabot)	1859	12.000 "	3.096
<i>Jóvenes cristianas expuestas al populacho</i> (Félix Hidalgo)	1884	2.500 pts.	3.067
<i>Lope de Vega en el cementerio</i> (Uría y Uría)	1884	2.500 pts.	3.067
<i>Dos de Mayo</i> (Sorolla)	1884	2.500 "	3.067
<i>El gran día de Gerona</i> (César Álvarez Dumont)	1890	2.500 "	2.983
<i>La casa de Tócame-Roque</i> (García Hispaleta)	1886	2.250 "	2.816
<i>El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete</i> (Bernardo Blanco Pérez).	1873	2.500 "	2.781

<i>Felipe II presenciando un Auto de Fe</i> (Domingo Valdivieso).	1873	2.500 pts.	2.781
<i>Muerte del Conde de Villamediana</i> (Manuel Castellano).	1871	2.500 "	2.732
<i>Una escena del Quijote</i> (Miguel Jadraque)	1880	2.450 "	2.722
<i>Apoteosis de Cervantes</i> (Ferrán Bayona)	1867	1.200 esc.	2.708
<i>Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591</i> (Ferrán Bayona)	1865	12.000 rls.	2.695
<i>Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre sobre el Janículo</i> (Gabriel Maureta)	1865	12.000 rls.	2.695
<i>El cadáver de Beatriz de Cenci en Sant Angelo</i> (Lorenzo Vallés)	1865	12.000 rls.	2.695
<i>Episodio del combate naval de Lepanto</i> (Antonio Brugada)	1856	10.000 "	2.615
<i>Don Quijote en casa de los duques</i> (Recio Gil)	1887	2.000 pts.	2.597
<i>La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V</i> (Arroyo y Lorenzo)	1887	2.000 "	2.597
<i>¡A los pies del Salvador!</i> (Vicente Cutanda)	1887	2.000 "	2.597
<i>¡A las fieras!</i> (Silvio Fernández)	1887	2.000 "	2.597
<i>La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza</i> (César Álvarez Dumont)	1887	2.000 "	2.597
<i>La muerte del Príncipe de Viana</i> (Vicente Poveda)	1887	2.000 "	2.597
<i>Entierro de Santa Leocadia</i> (Cecilio Pla)	1887	2.000 "	2.597
<i>Malasaña y su hija se batan contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808</i> (Eugenio Álvarez Dumont)	1887	2.000 pts.	2.597
<i>Hernán Cortes entrando en el aposento de Montezuma</i> (Gómez y Cros)	1859	10.000 rls.	2.580
<i>Cervantes preso, imaginando el Quijote</i> (Mariano de la Roca)	1859	10.000 "	2.580
<i>El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen</i> (Martínez de Espinosa)	1859	10.000 "	2.580

*Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado*

<i>Desdémona</i> (Muñoz Degrain)	1891	2.000 pts.	2.564
<i>De la Conquista de Méjico; Otumba</i> (Ramírez Ibáñez)	1888	2.000 "	2.551
<i>Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques</i> (Rogelio Egusquiza)	1895	2.000 "	2.516
<i>Visita del cardenal Tavera a Alonso Berruguete</i> (Jadraque)	1886	2.000 "	2.503
<i>Ausias March leyendo sus trovas al principe de Viana</i> (Cebrian Mezquita)	1885	2.000 "	2.484
<i>Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras</i> (García Hispaleto)	1884	2.000 "	2.454
<i>Infierno de Dante</i> (Pla y Gallardo)	1884	2.000 "	2.454
<i>Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores</i> (Álvarez Catalá)	1867	1.000 esc.	2.256
<i>Prisión de don Fernando de Valenzuela</i> (Manuel Castellano)	1867	1.000 "	2.256
<i>Paolo y Francesca de Rimini</i> (Díaz Carreño)	1867	1.000 "	2.256
<i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i> (Dionisio Fierros)	1867	1.000 "	2.256
<i>Aparición de Santa Inés a sus padres</i> (García Hispaleto)	1867	1.000 "	2.256
<i>Santa Catalina transportada por los ángeles</i> (Navarro y Cañizares)	1867	1.000 "	2.256
<i>Martirio de los santos Servando y Germán</i> (Francisco Torrás)	1865	10.000 rls.	2.246
<i>¡A las armas!</i> (Peyró y Urrea).	1880	2.000 pts.	2.222
<i>Rinconete y Cortadillo</i> (Montero y Calvo).	1881	2.000 "	2.207
<i>San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas</i> (Soler y Ilopis).	1876	2.000 "	2.205
<i>Muerte de Felipe III de Francia</i> (Ferrán Bayona)	1863	10.000 rls.	2.163
<i>Doña Mariana Pineda en el momento de despedirse de las beatas de Santa Maria Egipcíaca, en cuyo beaterio estaba presa para ir a la capilla</i> (Isidoro Lozano)	1863	10.000 "	2.163

<i>Últimos momentos de Fray Carlos Clinoque</i> (Mercadé y Fábregas)	1863	10.000	“	2.163
<i>¡Dios mío, que solos se quedan los muertos!</i> (Bécquer) (Modesto Urgell)	1878	2.000	pts.	2.141
<i>Proclamación de Isabel la Católica en Segovia</i> (van Halen)	1843	6.000	rls.	2.140
<i>Aduanero carlista registrando una diligencia</i> (Joaquín Araujo)	1882	2.000	pts.	2.130
<i>Presentación de Dorotea a Don Quijote</i> (González Bolívar)	1882	2.000	“	2.130
<i>Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo</i> (Antonio Gisbert)	1861	8.000	rls.	2.114
<i>El príncipe don Carlos y el duque de Alba</i> (Uría y Uría)	1887	1.625	pts.	2.110
<i>Bernardo del Carpio</i> (Casado del Alisal)	1859	8.000	rls.	2.064
<i>La entrada de Isabel I en campo cristiano</i> (van Halen)	1855	7.000	“	2.036
<i>Asalto y toma de Balaguinquí en las Filipinas</i> (Brugada)	1850	6.000	“	1.966
<i>Francisco I en la torre de los Lujanes</i> (Pérez Rubio)	1887	1.500	pts.	1.948
<i>El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)</i> (Jiménez Nicanor)	1887	1.500	“	1.948
<i>El Martirio de Santa Eulalia</i> (Gabriel Palencia)	1895	1.500	pts.	1.887
<i>Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia</i> (César Álvarez Dumont).	1884	1.500	“	1.840
<i>La muerte del rey Pedro I de Castilla</i> (Montero y Calvo)	1884	1.500	“	1.840
<i>Gladiadores victoriosos</i> (Parladé y de Heredia)	1884	1.500	“	1.840
<i>Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico</i> (Carlos María Esquivel)	1856	7.000	rls.	1.830
<i>Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa</i> (Ricardo Balaca)	1865	8.000	“	1.797

*Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado*

<i>La heroína de Peralada</i> (Caba y Casamitjana)	1865	8.000	“	1.797
<i>La muerte de Macías</i> (García Martínez)	1865	8.000	“	1.797
<i>Últimos momentos de Felipe II</i> (Jover Casanova)	1865	8.000	“	1.797
<i>La primera hazaña del Cid</i> (Vicens Cots)	1865	8.000	“	1.797
<i>La batalla de las Navas de Tolosa</i> (van Halen)	1865	8.000	“	1.797
<i>Doctor Fausto</i> (Hernández Nájera)	1890	1.500	pts.	1.790
<i>Rea Silvia</i> (Hidalgo de Caviedes)	1890	1.500	“	1.790
<i>San Francisco de Asís después de la impresión de las llagas</i> (Cebrian Mezquita).	1881	1.500	“	1.657
<i>La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes</i> (Pérez Rubio)	1881	1.500	“	1.657
<i>Viatico de Santa Teresa</i> (Pablo Pardo).	1876	1.500	“	1.654
<i>Intriga contra Quevedo en los jardines del Buen Retiro</i> (Pérez Rubio).	1876	1.500	“	1.654
<i>Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)</i> (Peyró y Urrea).	1876	1.500	“	1.654
<i>Carlos V en Yuste</i> (Miguel Jadraque).	1878	1.500	“	1.606
<i>Muerte de Pizarro, conquistador del Perú</i> (Ramírez Ibáñez)	1878	1.500	“	1.606
<i>Las vindicaciones de la pastora Marcela</i> (Pérez Rubio).	1885	1.250	pts.	1.553
<i>Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona</i> (García Ibáñez)	1859	6.000	rls.	1.548
<i>Rinconete y Cortadillo</i> (Rodríguez de Guzmán)	1859	6.000	“	1.548
<i>Batalla de Guadalete</i> (Marcelino de Unceta)	1859	6.000	“	1.548
<i>El combate de Garcilaso y Tarfé o Triunfo del Ave María</i> (van Halen)	1855	5.000	“	1.453
<i>La farsa de Avila</i> (Pérez Rubio)	1881	1.250	pts.	1.380
<i>Margarita y Mefistófeles en la catedral</i> (Dióscoro de la Puebla)	1870	600	esc.	1.372
<i>Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz</i> (Matías Moreno)	1867	600	“	1.354

<i>Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando</i> (Mariano de la Roca)	1867	600	"	1.354
<i>Muerte de Cristóbal Colón</i> (Francisco Ortego)	1865	6.000	rls.	1.348
<i>Una barca conduciendo heridos de la guerra de África</i> (Ramón Rodríguez)	1860	5.000	"	1.316
<i>Últimos momentos de Cervantes</i> (Víctor Manzano)	1859	5.000	"	1.290
<i>La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)</i> (Nicolau Cutanda).	1885	1.000	pts.	1.242
<i>Episodio de la batalla de Bailén</i> (Ricardo Balaca)	1865	5.000	rls.	1.123
<i>Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamada Ben-Agatín</i> (Federico González)	1865	5.000	"	1.123
<i>Entierro del pastor Grisóstomo</i> (García Hispaleta)	1863	5.000	"	1.081
<i>Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla</i> (Joaquín María Herrero)	1863	5.000	"	1.081
<i>Concilio III de Toledo (Conversión de Recaredo)</i> (Martí y Monsó)	1863	5.000	"	1.081
<i>Florinda, hija del conde Don Julián</i> (Francisco Reygón)	1861	4.000	"	1.057
<i>Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de La Rábida</i> (Mercadé y Fabregas)	1859	4.000	rls.	1.032
<i>La inauguración de la traída de aguas a Madrid</i> (José Carol)	1857	4.000	"	1.017
<i>Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva</i> (Pérez Rubio)	1887	750	pts.	974
<i>Lazarillo de Tormes</i> (Santa María Pizarro)	1887	750	"	974
<i>El rey don Felipe IV en Navalcarnero</i> (Pérez Rubio)	1884	759	"	931
<i>Margarita delante del espejo</i> (Domínguez Sánchez)	1867	400	esc.	902
<i>Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros</i> (Pérez Rubio)	1867	300	"	677
<i>Don Quijote en el carro saliendo de la venta</i> (Pérez Rubio)	1867	300	"	677
<i>El motín de Esquilache</i> (Martí y Monsó)	1866	2.500	rls.	523



Precio de los cuadros de historia adquiridos por el Estado

<i>La Invencible</i> (Gärtner de la Peña)	1893	340 pts.	435
<i>Batalla de Almansa</i> (Ricardo Balaca)	1863	2.000 rls.	432



## BIBLIOGRAFÍA

## I. SOBRE NACIÓN, NACIONALISMO E IDENTIDAD NACIONAL.

AGNELLI, A., *La questione nazionale e socialismo, contributo allo studio del pensiero de K. Renner e O. Bauer*, Bolonia, 1968.

\_\_\_\_\_, "El socialismo y el problema de las nacionalidades en O. Bauer", en ZANARDO, A. (ed.), *Historia del marxismo contemporáneo*, vol. 1, Barcelona, 1976.

AKZIN, B., *Estado y Nación*, México, 1955.

ALBERTINI, M. (ed.), *L'idée de nation*, París, 1969.

ALLARDT, E., *Implications of the Ethic Revival in Modern Industrialized Society*, Helsinki, 1979.

ALTER, P., *Nationalism*, Londres, 1989.

ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983.

\_\_\_\_\_, "Viejos imperios, nuevas naciones" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 311-331.

ANDERSON, J. (ed.), *The Rise of the Modern State*, Londres, 1986.

ANDERSON, P., *El Estado absolutista*, Madrid, 1979.

ARANZADI, J., JUARISTI, J. y UNZUETA, P., *Auto de terminación (Raza, nación y violencia en el País Vasco)*, Madrid, 1994.

AUBET, T., *Rosa Luxemburg y la cuestión nacional*, Barcelona, 1977.

ARMSTRONG, J., *Nations before nationalism*, Chapel Hill, 1982.

BAILEY, F.G., *Tribe, Caste and Nation*, Manchester, 1960.

BAKER, D.G., *Race, Ethnicity and Power*, Londres, 1983.

BALIBAR, E. y WALTERSTEIN, I., *Raza, nación y clase*, Madrid, 1991.

BARKER, E., *National Character and Factor in its Formation*, Londres, 1927.

BARNARD, F.M., *Herder's Social and Political Thought From Elighenment to Nationalism*, Oxford, 1965.

\_\_\_\_\_, *Self-Direction and Political Legitimicy: Rousseau and Herder*, Oxford, 1988.

BARON, S., *Modern Nationalism and Religion*, Nueva York, 1960.

BARZUN, J., *Race, a Study in Superstition*, Nueva York, 1937.

BAUR, E., *Herder*, Madrid, 1968.

- BELL, W. y FREEMAN, W. (ed.), *Ethnicity and Nation-Building. Comparative, International and Historical Perspectives*, Beverly Hills, 1974.
- BENDIX, R. (ed.), *Nation-Building and Citizenship: Studies of Our Changing Social Order*, Nueva York, 1964.
- BERCHEM, T., "Lengua, nación y comunidad cultural", *Actas del Simposio sobre Posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1893, pp. 491-505.
- BERLIN, I., *Vico and Herder*, Londres, 1976.
- BLAS GUERRERO, A. de, *Nacionalismo e Ideologías Políticas Contemporáneas*, Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el nacionalismo español*, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Tradición republicana y nacionalismo español*, Madrid, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Nacionalismos y naciones en Europa*, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_, "A vueltas con el principio de las nacionalidades y el derecho de autodeterminación", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 60-80.
- BLOOM, S., *El mundo de las naciones*, Buenos Aires, 1975.
- BOAS, F., *Race, language and Culture*, Nueva York, 1955.
- BORDIGA, A., *I fattori di razza e nazione nella teoria marxista*, Milán, 1976.
- BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, Barcelona, 1990.
- CAMBELL, E.Q., *Racial Tensions and National Identity*, Nashville, 1972.
- COAKLEY, J., "Political succession and regime change in new states in inter-war Europe: Ireland, Finland, Czechoslovakia and the Baltic Republics", *European Journal of Political Research*, 14, 1986, pp. 187-206.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *The Social Origins of Nationalist Movements*, Londres, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Contrastando las perspectivas europeas oriental y occidental sobre el nacionalismo", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 81-101.
- COBBAN, A., *National Self-Determination*, Londres, 1945.
- COLLEY, L., *Britons: Forging the Nation 1701-1837*, New Haven, 1992.
- CONNOR, W., "Nation-building or nation-destroying", *World Politics*, 3, 1972, pp. 319-355.
- \_\_\_\_\_, *The National Question in Marxist-Leninist Theory and Practice*, Princeton, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Europeos y nacionalistas", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 81-96.
- CHADWICK, H.M., *The Nationalities of Europe and the Growth of National Ideologies*, Cambridge, 1966.
- CHEVALIER, J.J., "L'idée de nation et l'idée d'État", en ALBERTINI, M. (ed.), *L'idée de nation*, París, 1969.
- DAALDER, H., "Building Constitutional Nations", en EISENSTADT, S.N. y ROKKAN, S. (eds.), *Building States and Nations*, Londres, 1973.
- DAVIS, H.B., *Nacionalismo y socialismo*, Barcelona, 1975.

- \_\_\_\_\_, *Toward a Marxist Theory of Nationalism*, Londres, 1978.
- DEBRAY, R., "Marxism and the National Question", *New Left Review*, 105, 1977, pp. 25-41.
- DELANNOI, G., "Reflexions sur la nation", *Esprit*, enero 1994, pp. 84-96.
- \_\_\_\_\_, "La teoría de la nación y sus ambivalencias" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*. Barcelona, 1993.
- DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*. Barcelona, 1993.
- DEUTSCH, K., "Nation-building and national development: some issues for political research", en DEUTSCH, K., y FOLZ, W.J. (eds.), *Nation-building*, Nueva York, 1963, pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_, *Nationalism and Social Communication. An inquiry into the foundation of nationality*, Cambridge, 1966.
- \_\_\_\_\_, *El nacionalismo y sus alternativas*, Buenos Aires, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Tides among Nations*, Nueva York, 1979.
- DEUTSCH, K., y FOLZ, W.J. (eds.), *Nation-building*, Nueva York, 1963.
- DEUTSCH, K., y MERRIT, R., *Nationalism and National Development: An Interdisciplinary Bibliography*, Cambridge, 1970.
- DÍAZ-URMENETA, J.B., "Liberalismo y nacionalismo: Las razones de Isaiah Berlin", *Sistema*, 116, 1993, pp. 31-47.
- DOOB, L., *Patriotism and Nationalism, their Psychological Foundations*, Londres, 1964.
- DUIJKER, H.L.J., y FRUUDA, N.H., *National Character and National Stereotypes*, Amsterdam, 1960.
- EARLE, E.M. (ed.), *Nationalism and Internationalism, Essays in Honour of C.J. Hayes*, Nueva York, 1950.
- EISENSTADT, S.N. y ROKKAN, S. (eds.), *Building States and Nations*, Londres, 1973.
- ELORZA, A., *La religión polística. "El nacionalismo sabiniano" y otros ensayos sobre nacionalismo e integrismo*, Bilbao, 1995.
- EMERSON, R., *From Empire to Nation: The Rise of Self Assertion and African Peoples*, Cambridge, 1960.
- ENGELBRETCH, H.C., *Fichte. A Study of his Political Writings with Special Reference to his Nationalism*, Nueva York, 1933.
- ERGANG, R., *Herder and the Foundations of German Nationalism*, Nueva York, 1931.
- FERNÁNDEZ AGIS, D. véase VALIDO, F.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., "¿Nación de naciones o de ciudadanos?", *El País*, 24 de mayo de 1995.
- FICHTE, J.G., *Discursos a la nación alemana*, Buenos Aires, 1964.
- FISHMAN, J. (ed.), *Language Problems of Developing Countries*, Nueva York, 1968.

- FOLZ, W.J., véase DEUTSCH, K.
- FRANCIS, E.K., *Inter ethnic relations: An essay in sociological theory*, Nueva York, 1976.
- FREEMAN, W. véase BELL, W.
- FRIEDRICH, C., "The Nation: Growth or Artefact?", en ALBERTINI, M. (ed.), *L'idée de nation*, París, 1969.
- FRIJDA, N.I., véase DUIJKER, H.L.J.
- GARCÍA I SEVILLA, LI., "Llengua, nació i estat al *Diccionario de la Real Academia española*" *L'Avenc*, 19 de mayo de 1979, pp. 50-55.
- GEERTZ, C., *Old Societies and New States*, Londres, 1963.
- GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_, "L'avvento del nazionalismo, e la sua interpretaziones. I miti della nazione e della classe", en ANDERSON, P. (ed.), *Storia d'Europa*, Turín, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Encuentros con el nacionalismo*, Madrid, 1995.
- GIRARDET, R., *Le nationalisme français. Anthologie*, París, 1983.
- GORER, G., "National Character: Theory and Practice", en MEAD, M., y MIÉTRAUX, R., (eds.), *The Study of Culture at a Distance*, Chicago, 1953.
- GUILLAUMIN, C., *L'idéologie raciste, genèse et langage actuel*, París, 1972.
- HABERMAS, J., *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, 1989.
- HALL, J., *Poderes y libertades*, Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_, "Nacionalismos: clasificación y explicación", *Debats*, 46, 1993, pp. 89-102.
- HALL, J. (ed.), *Ethnic Autonomy. Comparative Dynamics*, Nueva York, 1979.
- \_\_\_\_\_, *States in History*, Nueva York, 1987.
- HAUPT, G. y WEIL, C., *Marx y Engels frente al problema nacional*, Barcelona, 1978.
- HAYES, C., *Essays on Nationalism*, Nueva York, 1928.
- \_\_\_\_\_, *The Historical Evolution of Modern Nationalism*, Nueva York, 1931.
- \_\_\_\_\_, *El nacionalismo, una religión*, Méjico, 1966.
- HERDER, J.G., *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, 1959.
- \_\_\_\_\_, *Obra Selecta* (edición de P. Ribas), Madrid, 1982.
- HERRANZ DE RAFAEL, G., *La vigencia del nacionalismo*, Madrid, 1992.
- HERTZ, F., *Nationality in History and Politics. A Study of the Psychology and Sociology of National Sentiment and Character*, Londres, 1944.
- HINZE, O., "Military Organisation and the Organisation of the State", en GILBERT, F. (ed.), *The Historical Essays of Otto Hintze*, Princeton, 1975.

- HOBSBAWM, E.J., "Some Reflections on Nationalism", en NOSSITER, T.J., *Imagination and Precision in the Social Science*, Londres, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, 1991.
- \_\_\_\_\_, "Identidad", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 5-17.
- HOBSBAWM, E.J. y RANGER, T. (eds.), *The invention of tradition*, Cambridge, 1983.
- HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, 1985.
- \_\_\_\_\_, "Social and Territorial Characteristics in the Composition of the Leading Groups of National Movements" en KAPPELER, A. (ed.), *Comparative Studies on Government and Non-Dominants Ethnic Groups in Europe. 1850-1940*, IV, Darmouth, 1992.
- \_\_\_\_\_, "La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 45-60.
- HYNES, D. (ed.), *Language in Culture and Society*, Nueva York, 1964.
- IGNATIEFF, M., *Blood and Belonging*, Londres, 1993.
- JAFFRELOT, C., "Los modelos explicativos del origen de las naciones y del nacionalismo. Revisión crítica" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 203-254.
- JANOWSKI, O., *Nationalities and National Minorities*, Nueva York, 1945.
- JOVER ZAMORA, J.M., "Sobre los conceptos de monarquía y nación en el pensamiento político español del XVII", *Cuadernos de Historia de España*, XIII, 1950, pp. 101-150.
- \_\_\_\_\_, "Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874", *Actas del Simposio sobre Posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1983, pp. 355-374.
- JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*, Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_, véase también ARANZADI, J.
- KAMENKA, E. (ed.), *Nationalism. The nature and Evolution of an Idea*, Londres, 1976.
- KAPPELER, A. (ed.), *Comparative Studies on Government and Non-Dominants Ethnic Groups in Europe. 1850-1940*, IV, Darmouth, 1992.
- KEATING, M., "Naciones, nacionalismos y Estados", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 39-59.
- KEDOURIE, E., (ed.), *Nationalism in Africa and Asia*, Londres, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Nacionalismo*, Madrid, 1980.
- KELLAS, J., *The Politics of Nationalism and Ethnicity*, Londres, 1991.
- KOHN, H., *Historia del Nacionalismo*, México, 1949.

- \_\_\_\_\_. *Prophets and Peoples: Studies in Nineteenth Century Nationalism*, Nueva York, 1961.
- \_\_\_\_\_. *The Ages of Nationalism: the First Era of Global History*, Nueva York, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Prelude to Nations States: the French and German Experience, 1789-1815*, Nueva York, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, Nueva York, 1969.
- LAFONT, R., *Teoría de la nación*, Barcelona, 1969.
- LASLETT, O., "The Idea of the Nation", en ALBERTINI, M. (ed.), *L'idée de nation*, París, 1969.
- LECLERCQ, J.M., *La nation et son idéologie*, París, 1979.
- LEVRERO, R., *Nación, metrópoli y colonias en Marx y Engels*, Barcelona, 1975.
- LINZ, J.J., "Early State-Building and the late Peripheral nationalism against the State; the case of Spain", en EISENSTADT, S.N. y ROKKAN, S. (eds.), *Building States and Nations*, Londres, 1973.
- LUXEMBURGO, R., *Textos sobre la cuestión nacional* (ed. de M.P. Izquierdo), Madrid, 1977.
- MACFARLANE, A., *The Origins of English Individualism*, Oxford, 1978.
- MAESTRE, A., véase VALIDO, F.,
- MAÍZ, R., "¿Etnia o política? Hacia un modelo constructivista para el análisis de los nacionalismos", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 102-121.
- MANCINI, P., *Il principio di nazionalità*, Roma, 1920.
- MANN, M., *Sources of Social Power. Volume One: From the Beginning to A.D. 1760*, Cambridge, 1986.
- \_\_\_\_\_. *States, War and Capitalism*, Oxford, 1988.
- \_\_\_\_\_. "The emergence of modern European nationalism", en HALI, J. y JARVIE, I. (eds.), *Transition to Modernity*, Cambridge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sources of Social Power. Volume II: The Rise of Classes and Nation-States, 1760-1914*, Cambridge, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Los Estados-nación en Europa y en otros continentes. Diversificación, desarrollo, supervivencia", *Debats*, 46, 1993, pp. 102-113.
- \_\_\_\_\_. "El nacionalismo y sus excesos: una teoría política", *Debats*, 50, 1994, pp. 44-55.
- MARAVALL, J.A., "Sobre el mito de los caracteres nacionales", *Revista de Occidente*, I, 1963, pp. 257-276.
- \_\_\_\_\_. *The Origins of the Modern European State*, Londres, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, I, Madrid, 1986.



- MARIENSTRAS, E., *Nous le peuple. Les origines du nationalisme americaine*, París, 1988.
- MARTIN, M.M., *Histoire de l'unité française. L'idée de patrie en France*, París, 1982.
- Marxismo y la cuestión nacional, El*, Barcelona, 1976.
- MEAD, M., "The Study of National Character", en LERNER, D., y LASWELL, H.D. (ed.), *The Policy Science: Recent Development in Scope and Method*, Stanford, 1935.
- MEINECKE, F., *Cosmopolitanism and the National State*, Princeton, 1970.
- MERRIT, R., y ROKKAN, S., *Comparing Nations*, New Haven, 1966.
- \_\_\_\_\_, véase también DEUTSCH, K.,
- MEYER, J., "La historia como identidad nacional", *Vuelta*, 219, 1995, pp. 32-37.
- MEWES, H., "German Unification, Nationalism and Democracy", *Telos*, 89, 1991, pp. 65-84.
- MINOGUE, K.R., *Nacionalismo*, Buenos Aires, 1975.
- \_\_\_\_\_, "Nationalism and the Patriotism of City-States" en SMITH, A.D. (ed.), *Nationalist Movements*, Londres, 1976.
- MOSSE, G., *Nationalisation of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic War though the Third Reich*, Nueva York, 1975.
- \_\_\_\_\_, "Mass Political and the Political Liturgy of Nationalism", en KAMENKA, E. (ed.), *Nationalism. The nature and Evolution of an Idea*, Londres, 1976.
- O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988.
- PALACIOS, F.A., "Estado y colonialismo en la España contemporánea" en VALIDO, F., MAESTRE, A. y FERNÁNDEZ AGIS, D. (eds.), *El proceso de unidad europea y el resurgir de los nacionalismos*, Madrid, 1993, pp. 95-110.
- PÉREZ-AGOTE, A., *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*, Madrid, 1986.
- \_\_\_\_\_, *El nacionalismo vasco a la salida del franquismo*, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Las paradojas de la nación", *Revista de Investigaciones sociológicas*, 61, 1993, pp. 7-21.
- \_\_\_\_\_, "16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 23-44.
- PETSCHEN, S., *Las minorías lingüísticas en Europa occidental: documentos (1492-1989)*, Vitoria, 1990.
- PLAMENATZ, J., "Two Types of Nationalism", en KAMENKA, E. (ed.), *Nationalism*, Londres, 1976, pp. 22-36.
- POLIAKOV, L., *Le mythe aryen. Enssaie sur les sources du racisme et des nationalismes*, París, 1971.
- PYE, L.W., *Politics, Personality and Nation Building*, Boston, 1962.

- QUIJADA, M., "Nación y pluriculturalidad", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 61-80.
- RANGER, T.O., véase HOBBSBAWM, E.
- RECALDE, J.R., *La construcción de las naciones*, Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Crisis y descomposición de la política*, Madrid, 1995.
- RENAN, E., *Qu'est-ce qu'une nation?*, París, 1882.
- RENAUT, A., "Lógicas de la nación" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 37-62.
- ROKKAN, S., "Dimensions State Formation and Nation-Building: a possible paradigm for Research on Variations within Europe" en TILLY, C. (ed.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1975, pp. 562-600.
- \_\_\_\_\_, véanse también EISENSTADT, S.N. y MERRIT, R.
- RUSTOW, D., *A World of Nations*, Washington, 1967.
- SAMUEL, R. (ed.), *Patriotism. The Making and Unmaking of British National Identity*, Londres, 1989.
- SCHWARZMANTEL, J., "Nacionalismo y democracia", *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 1994, pp. 18-38.
- SESTAN, E., *Stato e Nazione nel'alto Medioevo*, Nápoles, 1952.
- SETON-WATSON, H., *Nationalism Old and New*, Sidney, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Nationalist Movements: a Comparative View*, Meadville, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Nations and States. An enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Londres, 1977.
- SHAFFER, B.C., *Nationalism: Myth and Reality*, Nueva York, 1955.
- \_\_\_\_\_, *Faces of Nationalism: New Realities and Old Myths*, Nueva York, 1974.
- SIBERNAN, J.H., *The Origins of the Modern European State*, Londres, 1974.
- SMITH, A., "Neo-Classicist and Romantic Elements in the Emergence of Nationalist Conceptions" en SMITH, A. (ed.), *Nationalist Movements*, Londres, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Las teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Nationalism in the Twentieth Century*, Nueva York, 1979.
- \_\_\_\_\_, "Nationalism, Ethnic Separatism and the Intelligentsia" en WILLIAMS, C.H. (ed.), *National Separatism*, Cardiff, 1982.
- \_\_\_\_\_, "Ethnic myths and ethnic revivals", *Archives européennes de sociologie*, 3, 1984, pp. 283-303.
- \_\_\_\_\_, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, 1986.
- \_\_\_\_\_, "State Making and National-Building" en HALL, J.A. (ed.), *States and History*, Nueva York, 1987.
- \_\_\_\_\_, "The myth of the "Modern Nation" and the myths of nations", *Ethnic and Racial Studies*, 1, 1988, pp. 1-26.

- \_\_\_\_\_, *National Identity*, Londres, 1991.
- \_\_\_\_\_, "Tres conceptos de nación", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 7-22.
- SMITH, A. (ed.), *Nationalist Movements*, Londres, 1976.
- SNYDER, L., *Race, A History of Modern Ethnic Theories*, Nueva York, 1939.
- \_\_\_\_\_, *The Meaning of Nationalism*, New Brunswick, 1954.
- \_\_\_\_\_, *The New Nationalism*, New Brunswick, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Varieties of Nationalism: a Comparative Study*, Nueva York, 1976.
- SNYDER, L. (ed.), *The Dynamic of Nationalism: Readings in its Meaning and Development*, Princeton, 1964.
- STALIN, J., *El marxismo, la cuestión nacional y la lingüística*, Madrid, 1977.
- STOKES, G., "How is Nationalism Related to Capitalism? A Review Article", *Comparative Studies in Society and History*, 3, 1986, pp. 591-598.
- STRAYER, J.R., "The Historical Experience of Nation-Building in Europe", en DEUTSCH, K., y FOLZ, W.J. (eds.), *Nation-building*, Nueva York, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Sobre los orígenes medievales del Estado Moderno*, Barcelona, 1981.
- SUBIRÓS, P., "Genealogía del nacionalismos", *Claves de razón práctica*, 24, 1992, pp. 22-33.
- SURATTEAU, J.R., *La idea nacional*, Madrid, 1975.
- SZEKFÜ, J., *État et nation*, París, 1945.
- SZPORLUK, R., *Communism and Nationalism: Karl Marx versus Friedrich List*, Nueva York, 1988.
- SZÜCS, J., "Sur le concept de nation", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 66, 1986.
- TAGUIEFF, P.-A., "El nacionalismo de los 'nacionalistas'. Un problema para la historia de las ideas políticas en Francia" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (eds.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, pp. 63-180.
- TALMON, J., *Myth of the Nation and Vision of Revolution*, New Brunswick, 1991.
- TILLY, Ch., "Western State. Making and Theories of Political Transformation", en TILLY, Ch., (ed.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1973.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Coerción, capital y los Estados europeos 990-1900*, Madrid, 1992.
- TIVEY, L., *The Nation-State. The Formation of Modern Politics*, Oxford, 1981.
- TOMB, R. (ed.), *Nationhood and nationalism in France*, Londres, 1991.
- TORSTENDHAL, R. (ed.), *State Theory and State History*, Londres, 1992.
- UNZUETA, P., véase ARANZADI, J.
- VALIDO, F., MAESTRE, A. y FERNÁNDEZ AGIS, D. (ed.), *El proceso de unidad europea y el resurgir de los nacionalismos*, Madrid, 1993.

- VILAR, P., "Estado y nación en las conciencias españolas: actualidad e historia", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo I, Roma, 1982, pp. 29-49.
- WALDRON, A., "Theories of nationalism and historical explanation", *World Politics*, 3, 1985, pp. 416-433.
- WALERSTEIN, I. véase BALIBAR E.
- WALTER, M., *German Home Towns: community, state and general estate, 1648-1871*, Londres, 1971.
- WATKINS, S.C., *From Provinces Into Nations: Demographic Integration in Western Europe, 1870-1960*, Princeton, 1991.
- WEIL, G., *Race et nation*, París, 1939.
- WEIL, C., véase HAUPT, G.
- WILLIAMS, C.H. (ed.), *National Separatism*, Cardiff, 1982.

## 2. SOBRE LAS PINTURAS DEL SALÓN DE REINOS DEL BUEN RETIRO.

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947.
- \_\_\_\_\_, *Pintura del siglo XVII ("Ars Hispaniae"*, tomo XV), Madrid, 1967.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.
- AZCÁRATE, J.M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 357-385.
- \_\_\_\_\_, "Anales de la construcción del Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, pp. 99-135.
- ALCOLEA, S., y MORENO, J., *Zurbarán*, Madrid, 1983.
- BORDIÚ, J., *Apuntes para la historia del Buen Retiro*, Madrid, s.a.
- BROWN, J., *Zurbarán*, Nueva York, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.
- CAMÓN AZNAR, J., "Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez" en *Homenaje a Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1962, pp. 861-865.
- \_\_\_\_\_, *Velázquez*, Madrid, 1964.
- CATURLA, M.L., "Zurbarán en el Salón de Reinos", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 292-300.

- \_\_\_\_\_, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947.
- \_\_\_\_\_, "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 333-355.
- CONDESA DE YEBES, "Spínola, el de Breda", en *Varia Velazqueña*, I, 1960, pp. 301-309.
- CUARTERO Y HUERTA, B., "Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros sitios reales (años 1621-1661)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 3, 1968, pp. 51-79.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., "Velázquez y la monarquía católica", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, pp. 119-141.
- \_\_\_\_\_, *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A., y GÁLLEGO, J., *Velázquez* (Cat. Exp.), Madrid, 1990.
- ELLIOT, J.H., "Philip IV of Spain Prisoner of Ceremony", en DIKENS, A.G. (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, Londres, 1977.
- \_\_\_\_\_, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_, véase también BROWN, J.
- GÁLLEGO, J., *Diego Velázquez*, Barcelona, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_, véase también DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.
- GÁLLEGO, J. y GUDIOL, J., *Zurbarán (1598-1664)*, Barcelona, 1976.
- GÓMEZ IGLESIAS, A., "El Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 6, 1968, pp. 25-38.
- GUDIOL, J., "Francisco de Zurbarán en Madrid", *Burlington Magazine*, CVII, 1965, pp. 148-149.
- \_\_\_\_\_, véase también GÁLLEGO, J.
- GUINARD, P. y FRATI, T., *Tout l'oeuvre peint de Zurbarán*, París, 1975.
- HESSE, E.W., "Calderón y Velázquez", *Clavileño*, 10, 1951, pp. 1-10.
- JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.
- MARAVALL, J.A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960.
- MARCO DORTA, E., *La recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época*, Sevilla, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 31, 1958, pp. 59-66.
- MAZÓN DE LA TORRE, M.A., *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza, 1977.
- MORENO, J., véase ALCOLFA, S.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez*, Madrid, 1959.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A., *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1978-1979.
- \_\_\_\_\_, véanse también ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.
- PITA ANDRADE, J.M., *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid, 1970.
- SENTENACH, N., "Francisco de Zurbarán, Pintor del Rey", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 1909, pp. 194-198.
- SORIA, M., "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1954, pp. 93-108.
- TORMO, E., "Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del Palacio y del Pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 24-44, 85-111, 191-217, 274-313; 1912, pp. 60-63.
- \_\_\_\_\_, *Velázquez y el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1912.
- \_\_\_\_\_, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1926.
- TREVOR-ROPER, H., *Princes and artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts*, Londres, 1976.
- VOLK, M.C., *Vicencio Carducho and Seventeenth-Century Castilian Painting*, Nueva York, 1977.
- VOSTERS, Simón A., *La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, 1973.
- Zurbarán* (Cat. Exp.), Madrid, 1964.
- Zurbarán* (Cat. Exp.), Madrid, 1988.

### 3. SOBRE ICONOGRAFÍA HISTORICISTA DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA<sup>1</sup>.

- AGUILERA, E.M., *Pintores españoles del siglo XVIII. Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, 1946
- ANDRADA, R., "Las estatuas del Palacio de Oriente vuelven a su sitio", *Reales Sitios*, 31, 1972, pp. 49-56.
- AZCÁRATE LUJÁN, I., DURÁ OJEA, M.V. y RIVERA NAVARRO, E., "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, 1988, pp. 363-478.

<sup>1</sup> Se incluyen tanto fuentes como bibliografía.

- BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid 1744-1808*, Toulouse, 1974.
- BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986.
- CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, 2 tomos, Madrid, 1867.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 22 de Diciembre de 1754*, Madrid, 1755<sup>2</sup>.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 25 de Enero de 1756*, Madrid, 1756.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta general de 6 de febrero de 1757*, Madrid, 1757.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 28 de Agosto de 1760*, Madrid, 1760.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general De 3 de Junio de 1763*, Madrid, 1763.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 3 de Agosto de 1766*, Madrid, 1766.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando En la Junta general de 12 de Julio de 1769*, Madrid, 1769.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública de 5 de Julio de 1772*, Madrid, 1772.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta pública de 25 de Julio de 1778*, Madrid, 1778.

---

<sup>2</sup> Las diferentes distribuciones de premios aparecen por orden cronológico, salvo la de 1753, la primera de todas, cuyo título comienza por *Relación de la distribución...* y que aparece ordenada alfabéticamente en el lugar que le corresponde.

- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1781, Madrid, 1781.*
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 17 de Julio de 1784, Madrid, 1784.*
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de Julio de 1787, Madrid, 1787.*
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790, Madrid, 1790.*
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 20 de agosto de 1793, Madrid, 1793.*
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de Julio de 1796, Madrid, 1796.*
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de julio de 1799, Madrid, 1799.*
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de julio de 1802, Madrid, 1802.*
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 27 de Julio de 1805, Madrid, 1805.*
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808, Madrid, 1832.*
- DURÁ OJEA, M.V., véase AZCÁRATE LUJÁN, I.
- Estatutos de la Real Academia de San Fernando (y Aprobación Real de los mismos), Madrid, 1757.*
- HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977.
- JIMÉNEZ RICO, M., "La decoración escultórica del palacio real", *Revista de Occidente*, 121, 1973, pp. 90-99.



- LADRADA, F., *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1965.
- LÓPEZ DE MENESES, A., "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de Estudios en Roma", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 42, 1933, pp. 253-300; y tomo 43, 1933, pp. 29-69.
- LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", *Arte Español*, XX, 1954, pp. 58-78.
- MADRAZO, J. de, "La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimos compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan". Introducción, transcripción y notas de PARDO CANALÍS, E., *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964, 164-194.
- MORÁN TURINA, J.M., "Textos: El padre Sarmiento y su "sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid", *Revista de Ideas Estéticas*, 147, 1979, pp. 263-283.
- \_\_\_\_\_, "Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1989, pp. 187-199.
- MORTERERO, C., "Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 31, 1972, pp. 57-63.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J., "El P. Fr. Martín Sarmiento y la ornamentación monumental del Palacio Real de Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1909, pp. 123 y 143-146.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964.
- PLAZA SANTIAGO, F.J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
- Premios de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los* (Cat. Exp.), Oviedo, 1991. (La exposición tuvo un carácter itinerante por lo que existen catálogos con diferentes fechas y lugares de publicación).
- Relación de la Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. y repartidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los Discípulos de las tres Nobles Artes en 1753*, Madrid, 1753.
- RIVERA NAVARRO, E., véase AZCÁRATE LUJÁN, I.
- ROCHER JORDÁ, F. de P., "Los bajo relieves de la galería de Poniente del Museo del Prado", *Coleccionismo*, VII, 1919, pp. 152-155 y 187-192.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, 3, 1952.

- \_\_\_\_\_, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. Colección de los Bibliófilos gallegos”, III. Santiago de Compostela, 1956.
- SARMIENTO, P., “Manuscrito de 1743 sobre el sistema de adornos del Palacio Nuevo” (el título exacto es “*Dictamen sobre los cuatro puntos que S.M. se ha dignado proponer por medio del Excmo. Sr. Marqués de Villarias, en carta de 16 de mayo de 1743*”). Reproducido en LORENTE JUNQUERA, M., “Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid”, *Arte Español*, 1954, pp. 58-78.
- \_\_\_\_\_, *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices*, 1750.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L., “Algunos aspectos de la Escultura Cortesana en el reinado de Carlos III”, *Fragmentos*, 12,13,14, 1988, pp. 15-23.
- \_\_\_\_\_, “España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas e influencia”, en *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 217-272.
- TEJERO VILLARREAL, B., “Nueva visión iconológica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V (Un programa renovado para el Palacio Real de Madrid)”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74, 1992, pp. 335-374, Madrid, 1992.
- VARÓN VALLEJO, E., “Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de balaustradas posteriores”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, 1931, pp. 101-119.

#### 4. SOBRE PINTURA DE HISTORIA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX<sup>3</sup>.

- A.D. “La Exposición de Bellas Artes”, *La Política Moderna*, 14, 21, 24, 25 y 29 de mayo y 3 de junio de 1890.
- A.L. “La Exposición de Bellas Artes”, *El Reino*, 17, 24 y 30 de octubre y 7, 19 y 25 de noviembre de 1862.
- Academia de Bellas Artes de primera clase de la provincia de Cádiz. Certamen pictórico año 1862*, Cádiz, 1862.
- “Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838”, *Semanario Pintoresco Español*, 135, 1838, pp. 753-755.
- “Academia de pinturas. Exposición de 1841”, *El Pensamiento*, 1841, pp. 280-282.

---

<sup>3</sup> Se incluyen tanto fuentes como bibliografía.

- ACUÑA, R. de, "Invasión de los bárbaros (Cuadro del Sr. D. Ulpiano Checa presentado en la Exposición de pinturas", *Las Dominicales del libre pensamiento*, 4 de junio de 1887.
- ACHE, "La Exposición. Impresiones", *El Progreso*, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27 y 31 de mayo y 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 17 y 18 de junio de 1881.
- AGUEDA, M., "La colección de pinturas del Infante Don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado*, 1982, pp. 102-117.
- AGUILERA, E.M., *Joaquín Sorolla*, Barcelona, 1932.
- \_\_\_\_\_, *Eduardo Rosales, su vida, su obra, su arte*, Barcelona, 1947.
- AGUILERA CERNI, V., *I. Pinazo*, Valencia, 1982.
- AGUIRRE, F., "Los fusilamientos como tema pictórico", *Galería. Arte y Coleccionismo*, 0, 1974.
- \_\_\_\_\_, "Hace un siglo: La pintura española en tiempos de la restauración", *Galería. Arte y Coleccionismo*, 4, 1975, pp. 10-13; y 5, 1975, pp. 15-20.
- \_\_\_\_\_, "La pintura española en tiempos de la restauración", *Galería*, 5, 1975, pp. 15-20.
- AGUIRRE, J.A., *Marceliano Santa María* (Cat. Exp.), Segovia, 1979.
- AINAUD DE LASARTÉ, J., "Introducción", *Catálogo de la Exposición Primer centenario de la muerte de Fortuny*, Barcelona, 1974.
- ALARCÓN, P.A., de, "Exposición General de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de junio de 1856.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 9, 12, 15, 19, 22 y 26 de octubre de 1858.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, pp. 2-3, 10, 18 y 26.
- ALBA, E., "Pintores y pinturas", *El Liberal*, 26 de mayo de 1884.
- ALBIÑANA, A., "Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 24, 28 y 31 de mayo y 7 y 19 de junio de 1895.
- ALCAHALI, B. de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.
- ALCAIDE, J.L., véase PÉREZ ROJAS, J.
- ALCALDE VALLADARES, A., "Exposición de Pinturas y Esculturas", *El Independiente*, 30 y 31 de mayo y 2, 4, 7 y 11 de junio de 1881.
- ALCÁNTARA, F., *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890", *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, pp. 390-394, 426-430, 439-442 y 454-455.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 7, 10, 14, 18, 19, 23 y 28 de mayo y 6, 12, 19 y 27 de junio de 1890.

- ALCOLEA GIL, S., *Catálogo de las Pinturas de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, 1980.
- ALEGRE NÚÑEZ, L., *Fortuny*, Madrid, 1958.
- ALFONSO, L., "La Exposición de pinturas", *La Política*, 12 y 19 de noviembre y 12 y 23 de diciembre de 1871 y 3, 9, 16, 24 y 27 de enero y 3 de febrero de 1872.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 17 y 23 de mayo, 2 y 25 de junio y 4 y 11 de julio de 1881.
- \_\_\_\_\_, "El asunto en pintura", *Arte y Letras*, 1882-1883, pp. 75, 78 y 82-83.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición. Notas finales", *La Época*, y 7 de julio de 1884.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Dinastía*, 10, 14, 16, 21 y 23 de junio y 15 de julio de 1887.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27 y 29 de mayo, 1, 3, 9, 13, 18, 28 y 30 junio y 4 de julio de 1890.
- ALGUIEN "La próxima Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 14 de abril de 1884.
- ALMELA Y VIVES, F., "Notas y nómulas sobre artistas valencianos. Ossorio y Bernard apostillado por Estanislao Sacristán", *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, pp. 28-49.
- ÁLVAREZ LOPERA, J., "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 81-120.
- AMADOR DE LOS RIOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, 1, 1856, pp. 546-559.
- \_\_\_\_\_, "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, 16, 1858, pp. 11-13 y 17, 1858, pp. 5-7.
- APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823" (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 148-149).
- \_\_\_\_\_, *Descripción sencilla y breve del cuadro del desembarco de S.S. M.M. y A.A. en el Puerto de Santamaría, verificado en el día 1º de Octubre de 1823, pintado con real permiso*. Madrid, 1827.
- ARAUJO Y SÁNCHEZ, C., "Palmaroli y su tiempo", *La España Moderna*, Septiembre, 1887, pp. 121-142; Octubre, 1887, p. 91; y noviembre, 1887, pp. 66-83
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 25 y 27 de mayo de 1890.

- \_\_\_\_\_. *Goya y su época. Las artes al principiar del siglo XIX. Los desenvolvimientos de la pintura.* Vicente López, José de Madrazo, Rosales, Fortuny, Madrid, 1891.
- ARAUJO-COSTA, L., "El pintor Carlos Luis de Ribera", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1944, pp. 247-262.
- ARIAS ANGLÉS, E., "Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor", *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 189-205.
- \_\_\_\_\_. "Antonio Brugada pintor de la mar. Sus obras en el Patrimonio Nacional y el Museo Naval", *Reales Sitios*, 61, 1979, pp. 40-52.
- \_\_\_\_\_. *J. Pérez Villaamil*, La Coruña, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Aportaciones a la vida y a la obra de Ángel Lizcano", *Archivo Español de Arte*, 54, 1981, pp. 143-162.
- \_\_\_\_\_. "Antonio Brugada: influencias y estudio de nuevas obras", *Archivo Español de Arte*, 57, 1984, pp. 1-22.
- \_\_\_\_\_. "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de *La muerte de Viriato*", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 351-362.
- \_\_\_\_\_. "Los orígenes del "fenómeno" de la pintura de historia del siglo XIX en España", *Academia*, 62, 1986, pp. 183-216.
- \_\_\_\_\_. "La Pintura, la Escultura, el Grabado en la época del Romanticismo" en *La época del Romanticismo (1808-1874)* ("Historia de España de Menéndez Pidal", tomo XXXV), Madrid, 1989, pp. 267-440.
- \_\_\_\_\_. *Antonio de Brugada. Pintor Romántico y Liberal*, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_. véase también MAÑAS CANO, C.
- ARIAS ANGLÉS, E., y RINCÓN GARCÍA W., "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX", en *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura* (Cat. Exp.), Madrid, 1988, pp. 35-78.
- \_\_\_\_\_. "La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX", en *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 273-363.
- ARIAS DE COSSÍO, A.M., "El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX", en *II Congreso Español de Historia del Arte*, II, Valladolid, 1978, pp. 50-53.
- ARISTIPO, "Exposición de Bellas Artes", *El Constitucional*, 11 y 25 de octubre de 1860.
- "Arte en la Exposición, El", *El Imparcial*, 22, 24 y 26 de mayo y 1, 4, 12, 16 y 20 de junio de 1887.
- ÁTICO, "Impresión de la Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 23 y 28 de mayo y 3 y 8 de junio de 1895.
- AVILÉS, A., *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, 1903.
- AZCÁRRAGA, A. de, *Arte y artistas valencianos*, Valencia, 1989.

- AZPEITIA BURGOS, A., *Arte oficial y pintura de historia en el siglo XIX*, Huesca, 1976.
- AZPEITIA, A. y LORENTE, J.P., *Aragón en la pintura de historia*, Zaragoza, 1992.
- AZPIROZ PASCUAL, J.M., *Valentín Cardenera, pintor*, Huesca, 1981.
- BAHAMONTES, J., *Mentor crítico de la Exposición Nacional de Pintura y Escultura de 1884*, Madrid, 1884.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 21 y 30 de mayo de 1895.
- BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, s.a.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *Gil Blas*, 31 de enero, 3, 7, 10, 14, 17, 21 y 28 de febrero y 10 y 14 de marzo de 1867.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, pp. 283-286, 299-303, 339-342, 359-363, y 375-378.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 24 y 28 de octubre, 6, 12 y 28 de noviembre, 6, 12, 19 y 27 de diciembre de 1892 y 7 de enero de 1893.
- BALSA DE LA VEGA, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 15 de abril, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 22, 24, 26 y 31 de mayo y 6, 17 y 26 de junio de 1890.
- \_\_\_\_\_, *Artistas y críticos españoles*, Barcelona, 1891.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 9 y 28 de noviembre y 12 de diciembre de 1892.
- \_\_\_\_\_, "Goya", *La Ilustración Artística*, 1894, pp. 754-755.
- \_\_\_\_\_, "Conversaciones artísticas", *El Liberal*, 19, 24 y 27 de mayo, 4, 8 y 24 de junio de 1895.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Artística*, 1895, pp. 386, 402, 420, 434, 452-454, 466, 482 y 516.
- BALLESTEROS ARRANZ, E., *La pintura española del siglo XIX*, Madrid, 1981.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, "Dióscoro de la Puebla", *Arte Español*, 1975, pp. 49-67.
- \_\_\_\_\_, *Miscelánea de pintura española del siglo XIX*, Sevilla, 1976.
- \_\_\_\_\_, "El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX", *Goya*, 169-171, 1982, pp. 52-58.
- BAQUERO ALMANSA, A., *Los profesores de Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913.
- BARBERÁN JUAN, J., "José Garnelo y Alda en su centenario", *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, pp. 72-76.
- BARÓ, T., "Salvador Martínez Cubells", *La Velada*, I, 1892, pp. 53-55.
- BARROSO Y VILLAR, J., *Sociedad y pintura asturiana (segunda mitad del siglo XIX)*, Salinas, 1978.
- BARTRINA, J.M., *Una visión de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1966.
- BASTÚS, F., "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, pp. 25-28.

- BATLLE, R., "Pinturas del Museu Nacional de Arte Moderno al Museu d'Art Contemporani", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II, 1932, p. 188.
- BELTRÁN, A., *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Zaragoza*, Madrid, 1964.
- BELTRÁN LLORIS, M., *Museo de Zaragoza: secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid, 1976.
- "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 23 y 30 de octubre y 7 y 14 de noviembre de 1860.
- "Bellas Artes. Exposición de la Academia de San Fernando", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, pp. 339-340.
- BENEDICTO, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La España*, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 26 de febrero de 1867.
- BERUETE Y MORET, A. de, *El cuadro como documento histórico. Discurso que fue presentado por el Ilmo. Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret para su recepción en la Real Academia de la Historia y contestación de D. Julio Puyol y Alonso, Académico de número*, Madrid, 1922.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926.
- BLANCO ASENJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21, 22 y 24 de mayo de 1887.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 390-394, 406-414, 454-458, 470-471 y 503-507.
- \_\_\_\_\_, "Bellas Artes. Exposición Internacional de 1892", *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 727-730, 740-742, 771-774 y 789-794.
- BLAS, "Roque en la exposición", *La Ilustración Católica*, VII, 1884, pp. 183-184.
- BLASCO, E., "Nuestros pintores en la Exposición", *El Imparcial*, Madrid, 22 de julio de 1889.
- BLASCO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 7, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, y 31 de mayo, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 17, 21, 22, y 25 de junio y 1 de julio de 1887.
- BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877.
- BONNAT, A., "Los artistas. El pintor en el siglo XIX", *Semanario Pintoresco Español*, 1853, pp. 291-292.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes. 1856", *Las Novedades*, 30 de mayo y 1, 4, 15, 18 y 22 de junio de 1856.
- BONO, L., *Homenaje a José Moreno Carbonero en el Primer Centenario de su nacimiento*, Málaga, 1958.

- BOUTELOU, C., *La pintura en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1877.
- BRASAS EGIDO, J.C., "Un pintor vallisoletano del siglo XIX: Arturo Montero y Calvo", en *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 237-242.
- \_\_\_\_\_, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982.
- \_\_\_\_\_, "La pintura del siglo XIX en Castilla y León", en *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX* (Cat. Exp.), Valladolid, 1989.
- BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1894)*, Madrid, 1971.
- CABALLERO, A., *Casado del Alisal*, Palencia, 1984.
- CALABIA IBÁÑEZ, L., *José Martí y Monsó*, Valladolid, 1969.
- CALANDRE, L., *El Palacio del Pardo*, Madrid, 1953.
- CALATRAVA, J.A., véase HERNANDES CUELLAR, I.
- CALVO, L., "Hablar por hablar", *La Unión Católica*, 16 de agosto de 1889.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Católica*, 1890, pp. 164-165 y 177-179.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 9 y 14 de abril, 9, 16, 22 y 30 de mayo, 7, 13 y 27 de junio y 9 de julio de 1890.
- \_\_\_\_\_, "La exposición general de Bellas Artes", *La Ilustración Católica*, 1892, pp. 326-327.
- CALVO SERRALLER, F., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1890)*. De *Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, 1990.
- CAMBRONERO, C., *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, s.a.
- CAMÓN AZNAR, J., "Ignacio Pinazo Camarlench", *Goya*, 15, 1956, pp. 161-171.
- \_\_\_\_\_, "Rosales en su centenario", *Goya*, 117, 1973, pp. 139-147.
- CANALS, S., "Exposición de Bellas Artes", *El Nuevo Mundo*, 23 de mayo y 6 y 27 de junio de 1895.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, Madrid, 1908.
- CÁNOVAS VALLEJO, A., "La Exposición de Bellas Artes", *La Monarquía*, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27 y 28 de mayo de 1890.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 23, 25 y 29 de octubre, 2, 5, 17 y 29 de noviembre, 18 de diciembre de 1892 y 3 de enero de 1893.
- CANETE, M., "Exposición pública de la Academia Nacional de San Fernando", *Revista literaria del Español*, 20, 1845, pp. 13-16.
- \_\_\_\_\_, "Crítica artística. Exposición pública del Liceo", *Revista de Europa*, I, 1846, pp. 363-369.



- \_\_\_\_\_. "Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 22, 1863, p. 12, y 23, 1883, pp. 14-15.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1871, pp. 531-534, 546-550, 563-566, 579-582, 595-598 y 611-615; y II, 1872, pp. 22-26 y 70-71.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 1 y 22 de noviembre y 1 y 13 de diciembre de 1871.
- \_\_\_\_\_. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo*, Madrid, 1883, pp. 37-38.
- \_\_\_\_\_. "La pintura contemporánea", *La Ilustración Católica*, VII, 1884, pp. 393-394, 416-417 y 427-428.
- CAPELASTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, P., "El Fausto de Goethe y la pintura española", *Goya*, 228, 1992, pp. 351-357.
- CARDERERA SOLANO, V., "Biografía de don Francisco de Goya, pintor", *El Artista*, II, 1835-1836, p. 253.
- \_\_\_\_\_. "Literatura: Galería de ingenios contemporáneos; don José de Madrazo", *El Artista*, II, 1835-36, p. 302.
- CARNERO, G., "Cultura y literatura en la vida española del siglo XIX", en *El Mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Cat. Exp.), Madrid, 1994, pp. 19-65.
- CARRERAS CANDI, F., *Lo pintor Francesc Sans y Cabet*, Barcelona, 1922.
- CARRILLO, R., "Manuel Castellano", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 53, 1981, pp. 206-215.
- CASALS, S., "Exposición de Bellas Artes", *El Nuevo Mundo*, 23 de mayo y 26 y 27 de junio de 1895.
- CASADO ALCALDE, E., "Iconografías madrileñas del pintor Manuel Castellano (1828-1880)", *Archivo Español de Arte*, tomo 58, 1985, pp. 115-126.
- \_\_\_\_\_. "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, 1986, pp. 363-385.
- \_\_\_\_\_. *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987.
- Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX. Catálogo de la exposición celebrada con motivo del centenario del pintor José Casado del Alisal (1831-1886)*, Palencia, 1986.
- CASTELAR, E., "El cuadro de Maura", *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 66.

- CASTRO, R. y MOTOS, A., *La Exposición Aragonesa de 1885-86 (Notas crítico-descriptivas)*, Zaragoza, 1886.
- CASTRO Y SERRANO, J., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 4, 14 y 22 de noviembre y 3 y 25 de diciembre de 1862.
- CATALÁ GORGUES, M.A., "Iconografía de Jaime el Conquistador", *Archivo de Arte Valenciano*, 1976, pp.23-37.
- Catàleg de pintura. Segles XIX i XX. Fons del Museu d'art Modern*, Barcelona, 1987.
- Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856<sup>4</sup>.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.
- Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.
- Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.
- Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895.
- Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, 1917.
- Catálogo de las obras de pintura y escultura presentadas a la Exposición de 1846*, Madrid, 1846.
- Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906.
- Catálogo del Museo de Logroño instalado en el Instituto General Técnico*, Logroño, 1919.
- Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899.
- Catalogue Exposition Universelle, 1855*, París, 1855.

---

<sup>4</sup> Los Catálogos de las Exposiciones Nacionales aparecen por orden cronológico, no alfabético.

- CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, tomo II, Madrid, 1867.
- CERDA I SURROCA, M. A., *Els pre-rafaelistes a Catalunya, una literatura i un símbols*, Barcelona, 1981.
- Cien años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, 1990.
- CIRICI PELLICER, A., "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, III, 1945, pp. 59-93.
- CLEMENTSON, M.C., *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba, 1985
- COLOMA, R., "El pintor Gisbert y los Comuneros", *Ciudad*, Alcoy, 20 de julio de 1954.
- COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889.
- \_\_\_\_\_, *La Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid 1890*, Madrid, 1890.
- \_\_\_\_\_, "Crónica Artística", *El Correo*, 29 de abril y 9, 12, 18, 25 y 26 de mayo de 1890.
- \_\_\_\_\_, "Crónica artística", *El Correo*, 29 de abril y 9, 12, 18, 25, 26 y 27 de mayo de 1892.
- \_\_\_\_\_, *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892. La Exposición del Círculo de Bellas Artes 1893. Juicios críticos publicados en "El Correo" por Augusto Comás Blanco*, Madrid, 1893.
- \_\_\_\_\_, "Siluetas artísticas. Joaquín Agrasot", *Blanco y Negro*, V, 236, 1895, s. pag.
- CÓNDOR ORDUÑA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", *Archivo Español de Arte*, 249, 1990, pp. 102-110.
- \_\_\_\_\_, "El Dos de Mayo madrileño de 1808, en la pintura de historia", *Villa de Madrid*, 88, 1986, pp. 39-47.
- \_\_\_\_\_, "El Mayo madrileño de 1808 en la pintura: el 3 de Mayo", *Villa de Madrid*, 89-90, 1986, pp. 23-31.
- CONTRERAS Y CAMARGO, E., "Bellas Artes. Notas de la Exposición", *El Resumen*, 25 de mayo, 7 de junio y 3 de julio de 1895.
- COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 18, 21, 22, 28, 29 y 31 de mayo y 2, 4, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 22, 23 y 24 de junio de 1881.
- CORTÉS, J., "La obra de un pintor comentada por otro pintor", *Arte Español*, 1952, pp. 89-92.
- Cortes Españolas, Las*, Madrid, 1971.
- COSSIO, F., "El pintor Marceliano Santamaría", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 24, 1967, p. 7.

- CRUZ, V. de la, *Catálogo crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.
- \_\_\_\_\_, *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.
- CRUZ, V. de la, y RUIGÓMEZ, A., *Catálogo comentado de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes", *La España*, 28 y 30 de octubre, 28 de noviembre y 4 de diciembre de 1858.
- \_\_\_\_\_, *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas, formado por Orden del Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Marqués de la Vega de Armijo*, Madrid, 1865
- \_\_\_\_\_, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, Madrid, 1865.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes de 1866" *El Arte en España*, tomo VI, 1867, pp. 9-38.
- \_\_\_\_\_, *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de pinturas", *Diario de Avisos*, 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 1871 (aparece firmado con el seudónimo de Orbaneja).
- "Cuadro del Señor Gisbert representando el juramento de don Fernando IV en las Cortes de Valladolid", *El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 178.
- CUALQUIERA, "Exposición de Bellas Artes", *La Democracia*, 1, 10 y 15 de enero de 1865.
- CUENCA, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923.
- "Cuestión de arte", *El Manifiesto*, 16 de junio de 1881.
- CURROS ENRÍQUEZ, E., "La Exposición de Bellas Artes", *El Porvenir*, 26, 28, y 30 de mayo y 1, 3, 5, 7, 9, 11, 14, y 16 de junio de 1884.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *El País*, 23, 24 y 26 de junio de 1887.
- CHACÓN ENRÍQUEZ, J., *Eduardo Rosales*, Madrid, 1926.
- "D. Federico de Madrazo y Kuntz director del Museo Nacional de pintura y escultura", *La Ilustración Artística*, IX, 1890, pp. 3-5.
- DANVILA JARALDE, A., "Las salas de la izquierda y la escultura", *Historia y Arte*, 4 de junio de 1895.
- DELORME, A., "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 445-452.
- DEMOFILO, "La Exposición de Bellas Artes", *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 8 y 29 de junio de 1884.
- "Despedida de la Exposición de Bellas Artes", *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 5 de julio de 1890.
- DÍAZ GALLEGOS, C., "La obra de Luis, Fernando y Alejandro Ferrant en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 71, 1982, pp. 49-56.

*Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona-Bilbao, 1980.

DÍEZ GARCÍA, J.I., "El cuadro de Vicente López *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*, destruido en el incendio de las Salesas", *Boletín del Museo del Prado*, 22, 1987, pp. 39-46.

\_\_\_\_\_, "La muerte del conde de Villamediana" de Manuel Castellano (1826-1880) y sus dibujos preparatorios", *Boletín del Museo del Prado*, 25-27, 1988, pp. 96-109.

\_\_\_\_\_, "Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX", *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Cat. Exp.), Madrid, 1992, pp. 69-101.

\_\_\_\_\_, "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado", *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Cat. Exp.), Madrid, 1994, pp. 93-120.

\_\_\_\_\_, veáse también PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.

DÍOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 1867, pp. 34, 42, 50-51, 58, 66-67 y 90-91.

"Discurso leído por el Exm. Sr. Ministro de Fomento, en la distribución de premios de la Exposición de Bellas Artes de 1856, el día 31 de diciembre del mismo año", *La Gaceta de Madrid*, 9 de enero de 1857.

*Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1959*, Madrid, 1872<sup>5</sup>.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Francisco Sans el día 29 de junio de 1875*, Madrid, 1875.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo*, Madrid, 1883.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Casado del Alisal el día 15 de noviembre de 1885*, Madrid, 1885.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. don Dióscoro Teófilo de la Puebla el 8 de noviembre de 1885*, Madrid, 1885.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Salvador Martínez Cubells*, Madrid, 1891.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don José Moreno Carbonero*, Madrid, 1898.

<sup>5</sup> Los *Discursos* leídos en los actos públicos de la Academia de Bellas Artes aparecen por orden cronológico, no alfabético.

- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. José Ramón Mélida el 25 de marzo de 1899*, Madrid, 1899.
- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. don Antonio Muñoz Degraín*, Madrid, 1899.
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de Marzo de 1832*, Madrid, 1832.
- DOMENECH, J.M., "Bellas Artes en España", *La Esperanza*, 20 de noviembre de 1862.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 20, 27 y 29 de diciembre de 1864 y 2, 9, 10, 11, 24 y 25 de enero, 28 de febrero y 1 de marzo de 1865.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes de 1866", *La Esperanza*, 4, 12 y 26 de febrero, 1, 6, 13, 20 y 28 de marzo y 20 de abril de 1867.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 27 de octubre, 7, 9 y 21 de noviembre y 7 y 19 de diciembre de 1871.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes y el Gobierno Conservador", *La Fe*, 19 y 20 de junio de 1884.
- DOMÍNGUEZ, F., "Exposición de Bellas Artes", *La Izquierda Dinástica*, 1, 3, 4, 6 y 10 de junio de 1884.
- E.N., "Exposición de Bellas Artes", *La Patria*, 5, 7, 10, 16 y 18 de enero de 1865.
- EALO DE SA, M., *José de Madrazo, primer pintor neoclásico de España. En su bicentenario, 1781-1981*, Santander, 1981.
- Eduardo Rosales (Catálogo de las obras del pintor Eduardo Rosales expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes)*, Madrid, 1902.
- EDGARDO, "Exposición de Bellas Artes de 1856", *La España*, 20 y 29 de mayo y 8 de junio de 1856.
- EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes de 1856", *La Época*, 27 y 29 de mayo y 2, 6, 18 y 21 de junio de 1856.
- EL MADRILEÑO, "Cartas madrileñas sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 23, 24, 25 y 26 de mayo de 1887.
- "El moderno Spoliarium", *La República*, 14 de junio de 1884.
- EL SASTRE DEL CAMPILLO, "Exposición de Bellas Artes", *La Justicia*, 29 y 30 de mayo, 5 de junio y 4 de julio de 1895.
- \_\_\_\_\_, *La Exposición en Azul (Catálogo satírico de la Exposición de Bellas Artes de 1895)*, Madrid, 1895.
- EL VALENCIANO, "La Exposición de Bellas Artes", *El Resumen*, 14, 23 y 26 de octubre de 1892.
- Élèves espagnols de David, Les (Cat. Exp.)*, Castres, 1989.

- ELÍAS, F., *Benet Mercadé, la seva vida y la seva obra*, Barcelona, 1921.
- ELÍAS DE MOLINS, A., *Diccionario biográfico y bibliográfico de artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889-1895.
- ELORZA, J.C., *Dióscoro Puebla (1831-1901) (Cat. Exp.)*, Burgos, 1993.
- EMEYBE, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Pueblo Español*, 28 y 29 de enero y 2, 6, 9, 12, 15, 17, 19 y 20 de febrero de 1878.
- Época de la Restauración, La (Cat. Exp.)*, Madrid, 1975.
- ESPÍ VALDÉS, A., "Suplicio de los Comuneros de Castilla. Un cuadro de polémica", *Arte Español*, 1962, pp. 65-72.
- \_\_\_\_\_, *Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés y Pascual*, Valencia, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Los pintores de Alcoy y el cuadro de "Historia"*, Alcoy, 1963.
- \_\_\_\_\_, "Gisbert, primer director del Museo Nacional del Prado", *Arte Español*, 1963, pp. 112-118.
- \_\_\_\_\_, *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera Cantó*, Alicante, 1969.
- \_\_\_\_\_, "Los primeros pensionados de arte de la Diputación Provincial de Alicante", *Idea*, 5, 1971, pp. 41-54.
- \_\_\_\_\_, *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971.
- \_\_\_\_\_, "Un cuadro de Emilio Sala en el Museo de Bellas Artes de Granada: "Expulsión de los judíos"". Estudio y Documentación", en *XIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 381-385.
- \_\_\_\_\_, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia, 1975.
- \_\_\_\_\_, "Jaime I el Conquistador en la pintura y escultura valenciana del siglo XIX", *Instituto de Estudios Alicantinos*, 1976, pp.153-174.
- \_\_\_\_\_, "Presencia del rey Jaime I en la pintura post-romántica y del género *historia*", en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Jaime I y su época*, Zaragoza, II, 1979, pp. 297-299.
- ESPINÓS DIEZ, A., GARCÍA SAIZ, C. y LOPEZ TORRIJOS, R., "Colón y el descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, II, 1984, Barcelona, pp. 25-35.
- ESPINÓS, A., ORIHUELA, M., ROYO-VILLANOVA, M. y SABÁN, G, "El Prado disperso", *Boletín del Museo del Prado*, 1, 2 y 3, 1980; 4, 5 y 6, 1981; 7, 8 y 9, 1982; 10, 11 y 12, 1983; 13, 14 y 15, 1984; 16, 17 y 18, 1985; 19, 20 y 21, 1986; 22, 23 y 24, 1987; 25, 26 y 27, 1988; 28, 29 y 30, 1989; 31, 32 y 33, 1990; 34, 35 y 36, 1991; y 37, 38 y 39, 1992. A partir del nº 24 aparece únicamente como autora Mercedes Orihuela, posteriormente no aparece el nombre del autor.

- ESQUIVEL, A.M., "Exposición de Pinturas", *El Eco del Comercio*, 25 de octubre de 1841.
- "Exposición, La", *El Ecos de París*, 19 y 21 de diciembre de 1864 y 2 y 18 de Enero de 1865.
- "Exposición, La", *La República*, 25, 28, 29, 30 y 31 de mayo y 3, 4, 5, 6 y 14 de junio de 1884.
- Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)* (Cat. Exp.), Madrid, 1979.
- Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte Español, 1856-1956* (Cat. Exp.), Madrid, 1956.
- "Exposición actual de Bellas Artes, La", *La Guirnalda*, 1867, I, pp. 28-29, 37 y 44-46.
- "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, 28, 1836, pp. 225-227.
- "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, pp. 89-90.
- "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 30 de octubre, 3, 6, 11, 16 y 22 de noviembre y 5 de diciembre de 1871.
- "Exposición de Bellas Artes", *El Demócrata*, 20, 21, 22, 23, 27, 28 y 30 de mayo de 1881.
- "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 27, 29, 31 de mayo y 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15 y 18 de junio de 1887.
- "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.
- "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo Pintoresco*, 1858, pp. 234 y 242-243.
- "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 y 29 de octubre y 2 y 12 de noviembre de 1860.
- "Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 3 y 18 de junio de 1856.
- "Exposición de Bellas Artes", *La Prensa Moderna*, 25 y 28 de mayo de 1884.
- "Exposición de Bellas Artes", *La República*, 26, 27, 28, 29 y 31 de mayo y 1, 3, 5, 7 y 10 de junio de 1887.
- "Exposición de Bellas Artes", *Semanario Popular*, 1862, pp. 265-266.
- "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Occidente*, 25 de junio y 5 de julio de 1856.
- "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Sur*, 21 y 22 de junio de 1856.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Constitucional*, 19 de mayo de 1881.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Contemporáneo*, 16, 19, 22, 25 y 30 de octubre y 5 y 9 de noviembre de 1862.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Correo*, 18 y 21 de mayo de 1881.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Manifiesto*, 19, 21 y 22 de mayo de 1881.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Popular*, 23 de mayo y 3 de junio de 1887.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *La República*, 25, 28, 29, 30 y 31 de mayo y 3, 4, 5 y 6 junio de 1884.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Siglo*, 5 de mayo de 1890.
- "Exposición de Bellas Artes, La", *El Siglo Futuro*, 13 y 21 de junio de 1884.
- "Exposición de Bellas Artes de 1876, La", *La Guirnalda*, 1876, pp. 78-80 y 86-88.



- “Exposición de Bellas Artes de 1876, La”, *Revista de España*, 50, 1876, pp. 133-143.
- “Exposición de Bellas Artes. Inauguración”, *El Liberal*, 25 de mayo de 1884.
- “Exposición de pinturas”, *Semanario Pintoresco Español*, números 81, 84 y 85; 1837, pp. 319-320, 343-344 y 351-352.
- “Exposición (sic) de pinturas de la Trinidad”, *La Nación*, 8 de diciembre de 1852.
- “Exposición del año 1862”, *La Iberia*, 16 de octubre de 1862.
- “Exposición Pública de Bellas Artes”, *El Correo Nacional*, 24 de septiembre de 1839.
- Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura (Cat. Exp.)*, Madrid, 1988.
- Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX (Cat. Exp.)*, Madrid, 1913.
- Exposición de pintura isabelina (1830-1870) (Cat. Exp.)*, Madrid, 1951.
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Relación de Artistas que han obtenido premios y menciones honoríficas*, Madrid, 1865.
- Exposición pública de Bellas Artes celebrada en 1856 y solemne distribución de premios*, Madrid, 1857.
- Exposition Universelle de 1867. Catalogue général de la Section Espagnole*, París 1867.
- EZQUERRA ABADÍA, R., “El cuadro de Las bodas de Camacho de “Hispaletto” en el Instituto Cervantes”, *El Ingenioso Hidalgo*, 43, 1975, pp. 32-83.
- \_\_\_\_\_, “El pintor Manuel García Hispaletto”, *Goya*, 139, 1977, pp. 12-19.
- F. de P. M., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Época*, 29 de enero de 1867.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, J., “Entre paréntesis. Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 22 y 27 de mayo de 1887 y 1 y 7 de junio 1887.
- FERNÁNDEZ FLÓRIZ, I. (FERNANFLOR), “La Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 19 de mayo de 1881.
- \_\_\_\_\_, “La Rendición de Granada de Pradilla”, *El Liberal*, 7, 14, 21, 28 de mayo y 1 de junio de 1883. Reproducido en la *Revista de Ideas Estéticas*, 106, 1969, pp. 163-188, introducción y notas de Pardo Canalís.
- \_\_\_\_\_, “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp. 331-334, 347-351, 363-367, 382-386, 395-402; y II, 1884, pp. 3-7.
- \_\_\_\_\_, “Exposición nacional de Bellas Artes: Introducción”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 340-343.
- \_\_\_\_\_, “Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 358-362.
- \_\_\_\_\_, “Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 382-386.
- \_\_\_\_\_, “Exposición nacional de Bellas Artes. Las terceras medallas”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 411-415.

- \_\_\_\_\_, "Exposición nacional de Bellas Artes. Varios autores", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, pp. 6-10.
- FERNÁNDEZ HIDALGO, E., "Las Bellas Artes en España. El jurado de la Exposición", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1887.
- \_\_\_\_\_, "El modernismo en pintura", *La Unión Católica*, 17 de agosto de 1889.
- \_\_\_\_\_, "El criterio en la Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 10 de abril de 1890.
- FERNANDEZ JIMÉNEZ, J., "Cuatro palabras sobre la Exposición (sic) de Bellas Artes" *El Museo Universal*, 45-52, año VI, 1862, pp. 354, 362, 370, 378, 386, 394, 402 y 410.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1965.
- FERNÁNDEZ MERINO, A., "Emilio Sala Francés", *La Ilustración Artística*, 1893, pp. 570-574.
- FERNANFLOR, véase FERNÁNDEZ FLÓREZ, I.
- F.M. "La Exposición", *El Pabellón Nacional*, 29 de mayo y 3, 23 y 25 de junio de 1884.
- FONTANALS DEL CASTILLO, J., *El arte, el público y la crítica artística*, Barcelona, 1883.
- FONTBONA, F., *Del neoclasicismo a la Restauración, 1808-1888. Historia de l'Art Català*, v. VI, Barcelona, 1983.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C., *Guía didáctica del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1980.
- FRONTAURA, "La Exposición", *El Cascabel*, 3 de febrero de 1867.
- FUENTES E IRIARTE, F., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 15, 21, 24 y 31 de mayo, 5, 12 y 21 de junio y 5, 7 y 11 de julio de 1895.
- G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 21, 27, 29 y 30 de mayo y 1, 4, 8, 11 y 17 de junio de 1890.
- G.S. "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 15 y 29 de junio de 1856.
- GABRIEL Y RAMÍREZ DE CARTAGENA, A. de. "Figuras románticas. D. José María Rodríguez de los Ríos y de Losada. Pintor de Historia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1945, pp. 283-291.
- GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851.
- \_\_\_\_\_, "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 31 de diciembre de 1852.
- \_\_\_\_\_, "Nobles Artes. Del protectorado a favor de las mismas", *El Heraldo*, 19 de junio de 1853.
- \_\_\_\_\_, "Nobles Artes", *La Nación*, 20 de noviembre de 1853.
- \_\_\_\_\_, "Nobles Artes. Del segundo renacimiento de las Nobles Artes en España", *Revista Española de Ambos Mundos*, 2, 1854, pp. 77-92.

- \_\_\_\_\_. "Nobles Artes. Exposiciones Públicas", *Las Novedades*, 19 de Enero de 1854.
- \_\_\_\_\_. *Respuesta de d. José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 28 de mayo, 3, 11, 16, 21 y 24 de junio y 2 y 4 de julio de 1856.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *La Libertad*, 22 y 29 de diciembre de 1864 y 10, 12 y 20 de enero de 1865.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 2, 6, 8, 12, 16 y 19 de febrero de 1867.
- GÁLLEGO, J., "1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París" *Revista de Ideas Estéticas*, 88, 1964, pp. 297-312.
- \_\_\_\_\_. "La pintura de Historia en la Academia de Bellas Artes de Roma", en *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, (Cat. Exp.), Madrid 1979, pp. 17-27.
- \_\_\_\_\_. "Una iconografía de ida y vuelta (Eduardo Rosales)", *Archivo Español de Arte*, I.V, 1982, pp. 38-41.
- GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 21, 24 y 31 de octubre y 3, 5, 10, 19 y 20 de noviembre de 1862.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 21, 23, 30 de diciembre de 1864, y 5 y 31 de enero y 2 de febrero de 1865.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes. Divagaciones", *La Época*, 1, 2, 5, 16 y 28 de marzo de 1867.
- \_\_\_\_\_. *Las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867.
- \_\_\_\_\_. "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 24 y 30 de diciembre de 1871, y 6, 17 y 28 de enero y 2 de febrero de 1872.
- \_\_\_\_\_. "Las Bellas Artes en España. 1881. Consideraciones Preliminares", *Revista de Madrid*, I, 1881, pp. 418-421.
- GARCÍA BARZAILLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano*, II, 1841, pp. 209-213.
- GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración de Madrid*, 1871, pp. 301-302, 315-318, 331-334 y 363-365.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1876, pp. 255-258, 267-270 y 299-302.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1878, pp. 60-62, 110-111, 126-127, 175 y 227-228.
- GARCÍA DE LUNA, I., "Expositores expuestos", *La Reforma*, 3 de febrero de 1867.

- GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, 1976.
- \_\_\_\_\_, "La diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero", *Seminario de Arte Aragonés*, 33, 1981, pp. 121-135.
- GARCÍA LORANCA, A., y GARCÍA-RAMA, R., *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla y Ortiz*, Zaragoza, 1987.
- GARCÍA LLANSÓ, A., "Joaquín Agrasot y la escuela pictórica moderna", *La Ilustración Artística*, 1892, pp. 418-420.
- \_\_\_\_\_, "Ignacio Pinazo", *La Ilustración Artística*, 1912, p. 400.
- GARCÍA MELERO, J.E., "Pintura de historia y literatura artística", *Fragmentos*, 6, 1985, pp. 50-71.
- GARCÍA SAIZ, C., véase ESPINÓS DIEZ, A.
- GARCÍA-RAMA, R., véase GARCÍA LORANCA, A.
- GARÍN, F.M., *Catálogo guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955.
- \_\_\_\_\_, "El Cid en Alfafar, un cuadro de historia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 112-113.
- GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", *Revista de España*, 116, 1887, pp. 266-270, 439-453 y 602-612; y 117, 1887, pp. 106-116 y 272-278.
- GASCÓN DE GOTOR, A., "Francisco Pradilla", *Museum*, 1918-1920, pp. 430-442.
- GAYA NUÑO, J.A., "El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 19-77.
- \_\_\_\_\_, "Objetividad sobre la pintura de historia", en *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte español (1856-1956)* (Cat. Exp.), Madrid, 1955, pp. 13-25.
- \_\_\_\_\_, *Arte del siglo XIX ("Ars Hispaniae", tomo XIX)*, Madrid, 1966
- GAZEL, "Exposición de Bellas Artes", *El Correo de la Moda*, 16 de junio de 1856.
- GENER, P., "La Exposición", *La Ilustración Republicana Federal*, 1871, p. 331.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871", *La Igualdad*, 22 de noviembre de 1871.
- GOIZUETA, J.M., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 10, 12, 14, 19 y 27 de octubre, y 1 y 11 de noviembre de 1860.
- GÓMEZ CANO, M., "Exposición de Bellas Artes", *El Movimiento Católico*, 24 y 28 de mayo y 6 de junio de 1895.
- GÓMEZ MORENO, M.E., *Pintura y escultura española del siglo XIX*. ("Summa Artis", vol. XXXV), Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ ARACO, M., "Bellas Artes. Juicio Crítico de la Exposición", *La Constitución*, 20 de octubre de 1871.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Küntz*. Barcelona, 1981.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M., "El Quijote visto por algunos artistas románticos", *Goya*, 226, 1992, pp. 206-212.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C., y MARTÍ, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Pinazo. Su vida y su obra (1849-1916)*, Valencia, 1921.
- GONZÁLEZ TURIOLES, N., "La Exposición de Pinturas", *El Correo*, 26 de mayo de 1895.
- GRACIA BENEYTO, C., "El cuadro de historia en el último tercio del siglo XIX. Un ejemplo: las oposiciones a pensionado en Roma convocadas por la Diputación de Valencia en 1876", *Saitabi*, 1979, pp. 189-201.
- \_\_\_\_\_, "El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876", *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 93-97.
- \_\_\_\_\_, "Anotaciones históricas y documentales sobre *El último día de Sagunto*, de Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 108-111.
- \_\_\_\_\_, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987.
- GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 10, 13, 15, 16, 22, 27 y 30 de octubre de 1858.
- GRANÉS Y VALLEJO, *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1876, escrito en verso y prosa*, Madrid, 1876.
- GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 21 y 31 de mayo y 4 y 12 de junio de 1895.
- GUERRERO LOVILLO, J., *Antonio María Esquivel*, Madrid, 1957.
- GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, pp. 178-180, 300, 327-329.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J., "Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", *Villa de Madrid, Madrid*, 83, 1985, pp. 33-46.
- \_\_\_\_\_, "Francisco Pradilla: Cenit y ocaso de la pintura de historia española", en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1985, pp. 485-503.
- \_\_\_\_\_, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987.
- GUZMÁN, J. P. de, "La exposición de pinturas", *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.
- HAVARD, O., "El arte español en la Exposición de París", *La Ilustración Católica*, 1878-1879, pp. 106-107.
- HENARES CUELLAR, I., y CALATRAVA, J.A., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982.
- HERMOSO, "Visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Fígaro*, 29 de mayo y 3, 7 y 10 de junio de 1884.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967.

- HERNANDO CARRASCO, J., "La división de la burguesía española en la década 1860-1870 y su reflejo en la pintura de historia", *Estudios humanísticos.*, 6, 1984, pp. 123-131.
- IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24, 29 y 30 de enero y 5, 7, 8 y 17 de febrero de 1878.
- \_\_\_\_\_, *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.
- IBN IBRAHIM ALGARNATHI, "En la Corte. Los artistas granadinos", *La Alhambra*, 6 y 10 de junio de 1884.
- Ignacio Pinazo (1849-1916) (Cat. Exp.)*, Madrid-Valencia, 1981.
- Inventario de los cuadros pictóricos existentes en el palacio de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante*, Alicante, 1956.
- IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Ensayo*, 1858, pp. 6-10, 19-23 y 41-43.
- ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 y 30 de mayo y 6 y 17 de junio de 1884.
- IXART, J., "Exposición Universal de Barcelona. Salón de Bellas Artes", *La Ilustración Artística*, 1888, pp. 226-227, 234, 243, 258, 266, 274, 290, 314 y 330.
- J.C. "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 19, 22, 23, 24 y 27 de mayo de 1881.
- J.L., "La Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La Ilustración*, I, 1849, pp. 261-262.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes en la Academia de San Fernando", *La Ilustración*, II, 1850, pp. 306-307.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes en la Academia de San Fernando", *La Ilustración*, III, 1851, p. 367.
- J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 19 y 29 de octubre y 4, 12, 18 y 25 de noviembre de 1858.
- \_\_\_\_\_, "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 4, 8, 11 y 25 de noviembre y 8 de diciembre de 1860.
- \_\_\_\_\_, "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 19 de octubre, 9, 16 y 30 de noviembre y 14 de diciembre de 1862.
- \_\_\_\_\_, "Revista de Madrid", *La España*, 5, 11, 25 y 27 de enero de 1865.
- \_\_\_\_\_, "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 27 de enero de 1867.
- JUNOY, J.M., *Ramón Martí Alsina*, Barcelona, 1941.
- "Jurado de la Exposición de Bellas Artes. El", *El Constitucional*, 6 de junio de 1881.

- KASABAL, "Exposiciones de Bellas Artes. Recuerdos", *El Resumen*, 11 de mayo de 1887.
- L.M. de L., "La Exposición General de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1860.
- "La educación del príncipe don Juan", *La Academia*, IV, 1878, p. 187.
- LAFONT, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Gran Vía*, 16 y 23 de junio de 1895.
- LAFUENTE, E., "Los pintores españoles en la Exposición de París", *El Imparcial*, 31 de julio de 1889.
- LAFUENTE FERRARI, E., "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España", *Arbor*, 31-32, 1948, pp. 337-356.
- \_\_\_\_\_, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947
- \_\_\_\_\_, "La exposición de pintura isabelina en Madrid (1830-1870)", *Clavileño*, 10, 1951, pp. 47-53.
- \_\_\_\_\_, "Un siglo de arte español, 1856-1956", *Clavileño*, 1957, pp. 34-52.
- \_\_\_\_\_, "La colección de pinturas y esculturas del Senado" en *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pp. 97-209.
- LASTRA Y JADO, V., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *El Globo*, 23, 28 y 30 de octubre y 2, 4, 7, 8 y 15 de noviembre de 1892.
- LAURENT, *Album de la Exposición Nacional de 1871*, Madrid, 1871.
- LECANDA, J.J., "Una ojeada a la Exposición de Bellas Artes", *El Movimiento Católico*, 4 de noviembre de 1892..
- LEZAMA, E. de, "La Exposición de Bellas Artes", *La Justicia*, 22 y 25 de octubre y 3 de noviembre de 1892.
- LIAÑO PEDREIRA, M.D., véase SOBRINO MANZANARES, M.L.
- LIORY Y PARDINES, J.M. de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.
- LÓPEZ MEZQUITA, J.M., *Muñoz Degraín*, Madrid, 1925.
- LÓPEZ SERRANO, M., *Palacio de El Pardo*, Madrid, 1963.
- \_\_\_\_\_, "El Palacio-museo de El Pardo", *Reales Sitios*, 49, 1976, pp. 12-28.
- LOPEZ TORRIJOS, R., véase ESPINÓS DIEZ, A.
- LOREN Y LA HOZ, E., "Exposición (sic) de Bellas Artes", *El Museo Pintoresco*, 1860, pp. 346 y 359.
- LORENTE LORENTE, J.P., "Catálogo y estudio de las pinturas históricas de entre 1849 y 1919 existentes en las colecciones zaragozanas", *Artigrama*, 4, 1987, pp. 361-363.
- \_\_\_\_\_, véase también AZPEITIA, A.
- LUCRECIO MESTÓN, "Exposición de Bellas Artes", *La Patria*, 19 de mayo y 7 de junio de 1881.

- LUNA, J.J. de, "Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y actas de corrección del mismo inventario en 1873", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXI, 1974, pp. 321-405.
- LUX, "Un vistazo a la Exposición de Bellas Artes", *El Progreso*, 17 de mayo y 3 de junio de 1884.
- LLANOS, L. de, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, Barcelona, 1892.
- LLOBREGAT CONESA, E., *Catálogo de pintura y escultura. Obras de arte propiedad de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante*, Alicante, 1972.
- LLOPIS, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Movimiento Católico*, 16, 17, 20, 22, 23, 27 y 30 de mayo y 6, 10 y 11 de junio de 1890.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Internacional de Bellas Artes", 22, 25, 26 y 27 de octubre y 11 de noviembre de 1892.
- LLORENTE, T., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *Las Provincias*, 27 y 29 de octubre y 1 y 15 de noviembre de 1892.
- M.C., "Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 27 de abril, 14, 21 y 28 de mayo y 4 y 12 de junio de 1890.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 28 de octubre, 1, 11, 19 y 25 de noviembre de 1892.
- MADRAZO, F. de, "Bellas Artes. Galería de Ingenios contemporáneos. Don Juan Antonio Ribera", *El Artista*, III, 1836, pp. 25-27.
- \_\_\_\_\_, "Carta al director de la Revista de Madrid", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 496-497.
- MADRAZO, J. de, "La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimos compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan". Introducción, transcripción y notas de PARDO CANALIS, E., *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964, 164-194.
- MADRAZO, P. de, "Carta al director de la Revista de Madrid", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 491-495.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, pp. 393-407.
- \_\_\_\_\_, "Bellas Artes. Exposición de 1844", *El Laberinto*, 1843-1844, pp. 330-332;
- \_\_\_\_\_, "Exposición de pinturas de 1847" *Semanario Pintoresco Español*, 1847, pp. 353-356, 361-364 y 388-390.
- \_\_\_\_\_, "Nuestro Arte Moderno. Temores y esperanzas (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887)", *La Ilustración Artística*, 1887, pp. 178-179, 186-187, 194-195, 202-203, 210-211 y 226-230.
- \_\_\_\_\_, *España Artística y Monumental. El arte moderno español*, Madrid, 1889.



- \_\_\_\_\_, "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, pp. 138-139, 160-161, 180-181, 199-200 y 218-219.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, en Madrid", *La ilustración Española y Americana*, II, 1892, pp. 330-331, 350-351, y 387-391.
- Madrazo: Una familia de artistas, Los* (Cat. Exp.), Madrid, 1985.
- MADRAZO LÓPEZ DE CALLE, M., *Federico de Madrazo*, Madrid, 1921.
- MAESE PEDRO, "Exposición General de Bellas Artes de 1858", *El Estado*, 16 y 28 de octubre, 3, 11 y 19 de noviembre y 4 de diciembre de 1858.
- MALPICA, D., *Del arte moderno. Breves reflexiones sobre el arte de la pintura*, Madrid, 1874.
- MAÑAS CANO, C., y ARIAS ANGLÉS, J.E., "El pintor Van-Halen en el patrimonio Nacional (Su vida y su obra)", *Reales Sitios*, 1980, 64, pp. 21-29.
- MARQUÉS DE VALLE ALEGRE, "Cartas madrileñas", *El Globo*, 15 de abril de 1876.
- MARTÍ, M., véase GONZÁLEZ LÓPEZ, C.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Universidad de Valladolid. Patrimonio*, Valladolid, 1980.
- MARTINELL, C., *El pintor Galofre y Oller. Ensayo biográfico*, Valls, 1962.
- MARTÍNEZ, C. y RUIZ CAÑABATE, E., *Catálogo de las obras del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Pintores contemporáneos)*, Madrid, 1889.
- MARTÍNEZ BARRIONUEVO, M., "La próxima Exposición Nacional", *El Imparcial*, 21 de marzo de 1887.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, pp. 354-355, 374, 390-391, 403-407 y 419-422.
- MARTÍNEZ FERRER, M., "Bellas Artes. La pintura moderna", *La Fe*, 25 de junio de 1887.
- MARTÍNEZ MORELLA, V., *Pintores alicantinos del siglo XIX*, Alicante 1951.
- MARTÍNEZ PEDROSA, F., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 14 y 24 de junio y 12, 17 y 24 de julio de 1884.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 27 de mayo, 7, 9, 17 y 24 de junio y 6 y 9 de julio de 1887.
- MATEO ROMERO, J. y otros, "Pintores valentinos del siglo XIX", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 1972, pp. 60-111.
- MELIDA, D.E., "Vida y obra de Víctor Manzano", *El Arte en España*, tomo V, 1866, pp. 113-139.
- MELIDA, J. R., "Las salas de la derecha", *Historia y Arte* I, 1895, pp. 63-71.
- \_\_\_\_\_, "Balance de la Exposición de Bellas Artes", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, III, 1895-1896, pp. 129-132.
- "Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año", *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857.

- MENDOZA, F. de, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, 1870.
- MIGUEL EGEA, P. de, "Frescos de Juan Antonio Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 70, 1981, pp. 17-24.
- \_\_\_\_\_, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Un cuadro de historia en la catedral de Burgos", *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 292-297.
- \_\_\_\_\_, "Juan Antonio de Ribera, pintor neoclásico", *Academia*, 56, 1983, pp. 185-212.
- \_\_\_\_\_, "Algunas obras del pintor Dióscoro de la Puebla en Madrid", *II Jornadas de Arte del C.S.I.C.*, Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Algunas obras del pintor Dióscoro de la Puebla en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 384-391.
- \_\_\_\_\_, "La coronación de Quintana, todo un acontecimiento", *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 1249-1258.
- MILÁ Y FONTANAIS, M., "Bellas Artes. (El renacimiento de la pintura espiritualista)", *La Civilización*, 1842, pp. 471-474.
- MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 3, 20, 25 y 27 de mayo de 1890.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 23 y 31 de octubre, 10, 13 y 20 de noviembre y 14 de diciembre de 1892.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 21, 24 y 30 de mayo, 1, 4, 9 y 18 de junio y 20 de julio de 1895.
- MIRÓ, A., "Glosario de arte y artistas alcoyanos", *Ciudad*, Alcoy, 3 de noviembre de 1965.
- \_\_\_\_\_, "Glosario de arte y artistas alcoyanos. "La expulsión de los judíos". Esbozo de análisis", *Ciudad*, Alcoy, 4 de enero de 1966.
- MISS TERIOSA, "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 8, 10, 13, 15, 19, 27 y 30 de mayo de 1890.
- MOBELLAN DE CASAFIELD, S., "Exposición de Pintura", *La Política*, 31 de octubre de 1871.
- MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 26 y 31 de octubre y 1, 6, 8, 9, 10, 16, 22 y 25 de noviembre de 1860.
- MORALES MARÍN, J.L., "Presentación" en *Zaragoza y los Sitios* (Cat. Exp.), Zaragoza, 1982.
- MORENO, S., *El pintor Pelegrín Clavé*, Méjico, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Moreno Carbonero. Homenaje al glorioso maestro*, Málaga, 1943.
- MORENO DE LA TEJERA, V., "Exposición de Bellas Artes", *El Demócrata*, 23 y 30 de noviembre de 1892.

- \_\_\_\_\_. "Peregrinación por la Exposición de Bellas Artes", *La Izquierda Dinástica*, 16 y 18 de noviembre de 1892.
- MOTOS, A., véase CASTRO, R.
- Mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado, El* (Cat. Exp.), Madrid, 1994.
- MUÑIZ CARRO, J., "Cartas a un amigo sobre la Exposición de Bellas Artes", *Crónica de la música*, 25 de mayo y 1, 8 y 15 de junio de 1881.
- MURGUÍA, M., "Dos palabras sobre Bellas Artes. Boabdil ó el suspiro del moro. cuadro histórico de don Joaquín Espalter", *La Iberia*, 24 de noviembre de 1854.
- \_\_\_\_\_. "Bellas Artes", *La Iberia*, 26 de octubre de 1855.
- \_\_\_\_\_. "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 30 de mayo, 9, 13 y 16 de junio y 30 y 20 de julio de 1856.
- \_\_\_\_\_. "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 22 de octubre y 2 de noviembre de 1858.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Museo Universal*, 20, 1858, pp. 153-154.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 17 de octubre, 10 de noviembre, y 2 y 27 de diciembre de 1860.
- Museo de Murcia. Catálogo de su sección de Bellas Artes*, Murcia, 1910.
- Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, Madrid, 1985.
- Museo Municipal Marcelliano Santamaría* (Cat.), Burgos, 1981.
- N.N., "Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 5, 7, 8, 11, 18, 19, 22 y 28 de noviembre y 1, 9 y 21 de diciembre de 1892 y 2 de enero de 1893.
- N.S., "Nobles Artes. Sobre la escuela española de pintura", *Revista de Madrid*, 2, 1838, pp. 325-358.
- NAVARRO REIG, F.B., "La pintura y la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Revista de España*, XXIII, 1871, pp. 437-451.
- NELKEN, M., "Exposición de pinturas españolas del siglo XIX", *Arte Español*, 1914, pp. 19-26.
- \_\_\_\_\_. "La pintura española de la primera mitad del siglo XIX", *Museum*, 1916-17, pp. 103-126.
- NIN Y TUDÓ, *Hojas sueltas sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.
- OCHOA, E. de, "De los artistas españoles", *Semanario Pintoresco Español*, 1836, pp. 26-27.
- OIBUR, A., "La Exposición de Bellas Artes", *La Península*, 19 de mayo de 1881.
- OLALLA GAJETE, L.F., *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*, Madrid, 1980.

- OLAVARRÍA Y UGARTE, E., "Revista de Madrid", *La América. Crónica hispano-americana*, 31 de mayo de 1884, pp. 12-14.
- OLIVARES, N. de, "Un cuadro de Colón", *El Resumen*, 10 de noviembre de 1892.
- OLMEDA, F., véase SANTA ANA, F. de.
- ORBANEJA, véase CRUZADA VILLAMIL, G.
- ORIHUELA, M., véase ESPINÓS, A.
- OROZCO DÍAZ, F., *Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*, Granada, 1966.
- OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 4, 8, 12, 18, 22, 26 y 28 de noviembre, y 6 y 21 de diciembre de 1871; y 5 y 7 de enero de 1872.
- \_\_\_\_\_, "La decena", *La Ilustración Católica*, 1887, pp. 169 y 181.
- \_\_\_\_\_, "La pintura religiosa en la actual Exposición", *La Ilustración Católica*, 1887, pp. 196-197.
- \_\_\_\_\_, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- OVEJERO BUSTAMANTE, A., "La pintura religiosa en la Exposición", *La Unión Católica*, 6 de junio de 1895.
- P.P.P., "Cartas de Madrid. Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 21, 25 y 28 de mayo y 4 de junio de 1876.
- \_\_\_\_\_, "Cartas de Madrid. Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 11, 16, 24 y 29 de junio y 5 y 14 de julio de 1881..
- "Palacio del Congreso de Diputados", *La Ilustración*, II, 1850, pp. 351-352.
- PALACIO, E. de, "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 27, 29 y 31 de mayo, y 1, 6, 8, 11, 12, 14, 15, 18, 19 y 21 de junio de 1884.
- \_\_\_\_\_, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración de Madrid*, I, 1887, pp. 67 y 75.
- PALACIO, M. de, *Exposición de Bellas Artes. Función de desagavios*, Madrid, 1862.
- Palacio del Senado*, El, Madrid, 1980.
- PALET Y VILLABA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 9, 16 y 23 de octubre, y 2 de noviembre de 1860.
- PALLOL, B., "La Exposición de pinturas y España", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 487-491.
- PANTORBA, B. de, *Eduardo Rosales. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, 1937.
- \_\_\_\_\_, *Mariano Barbasán*, Madrid, 1939.
- \_\_\_\_\_, *Los Madrazo. Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, 1947.
- \_\_\_\_\_, "Don José de Madrazo", *Arte Español*, 1947, pp. 64-74.
- \_\_\_\_\_, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948.
- \_\_\_\_\_, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, 1953.

- \_\_\_\_\_. "Antonio María Esquivel", *Arte Español*, 1959, pp. 155-179.
- PARDO, L., "Exposición de Bellas Artes. La primera impresión", *El Clamor*, 21 de agosto, 4, 20 y 27 de septiembre, 14, 17, 19, 23, 24, 26, 28, 30 y 31 octubre, 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 21 y 23 de noviembre y 1 y 5 de diciembre de 1892.
- \_\_\_\_\_. "Bellas Artes. La Exposición de 1895", *El Globo*, 6 de febrero, 10 de marzo, 27 de abril, 7, 21, 24, 25, 27 y 30 de mayo y 2, 7, 10, 11, 14, 18, 23 y 28 de junio de 1895.
- PARDO BAZÁN, E., *Por Francia y Alemania (Crónica de la Exposición)*, Madrid, 1889.
- PARDO CANALÍS, E., "El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert", *Arte español*, 1950, pp. 89-96.
- \_\_\_\_\_. *Francisco Pradilla*, Zaragoza, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Iconografía de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1963.
- \_\_\_\_\_. "Un manuscrito de José de Madrazo sobre la Academia de San Fernando" *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964, pp. 163-194.
- \_\_\_\_\_. "La exposición de la Academia de San Fernando de 1842". *Revista de Ideas Estéticas*, 95, 1966, pp. 221-245.
- \_\_\_\_\_. "Una crítica de Fernanflor sobre la Rendición de Granada" *Revista de Ideas Estéticas*, 106, 1969, pp. 163-188.
- \_\_\_\_\_. "Iconografía de "Los sucesos de La Granja". *Goya*, 92, 1969, pp. 83-88.
- \_\_\_\_\_. "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871". *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.
- \_\_\_\_\_. "En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1971, pp. 357-381.
- \_\_\_\_\_. "Textos: Rosales" *Revista de Ideas Estéticas*, 121, 1973, pp. 71-87.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de la Academia de San Fernando de 1839 vista por Ceferino Araujo" (recoge los artículos publicados bajo el título de "Revista artística retrospectiva" en *El Día*, los días 29 de junio, 5, 19 y 20 de julio de 1896) *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, pp. 354-364.
- \_\_\_\_\_. "Textos: La Exposición de la Academia de San Fernando de 1841". *Revista de Ideas Estéticas*, 129, 1975, pp. 71-92.
- \_\_\_\_\_. "Don Angel María de Barcia" *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, pp. 235-276.
- \_\_\_\_\_. "En el bicentenario de José de Madrazo", *Goya*, 1981, pp. 124-129.
- \_\_\_\_\_. "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 129-157.
- PATERNO, A., "Spoliarium". *El Liberal*, 29 de mayo de 1884.
- PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga, 1964.

- PEÑARANDA, C., "La entrada de Roger de Flor en Constantinopla. (Cuadro del Sr. Moreno Carbonero)", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 282-283.
- PÉREZ BUENO, L., "De la creación de una Academia de Arte en Roma, año 1680", *Archivo Español de Arte*, 1947, pp. 155-157.
- PÉREZ CALERO, G., *El pintor Virgilio Mattoni*, Sevilla, 1977.
- \_\_\_\_\_. *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*, Sevilla, 1979.
- PÉREZ MORANDEIRA, R., "Vicente Palmaroli", *Goya*, 15, 1956, pp.172-175.
- \_\_\_\_\_. *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971.
- PÉREZ MULET, F., *La pintura gaditana (1875-1931)*, Córdoba, 1983.
- PÉREZ ROJAS, J., y ALCAIDE, J.L., "Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia", en *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Cat. Exp.), Madrid, 1992.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y DÍEZ GARCÍA, J.L., *Catálogo de las pinturas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1990.
- PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, Madrid, 1851.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. "Hernán Cortés en Méjico: Cuadro de D. Francisco Sanz", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 17, 1863. p.11.
- \_\_\_\_\_. "Estado del arte en España: Recuerdo de la última exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 4, 1865. pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. "¿Cumple la pintura su noble destino" (discurso leído en la distribución de premios de la Academia de Bellas Artes de Barcelona), reproducido en *Revista de Bellas Artes*, III, 1868, pp. 68-71 y 85-89.
- PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 28 de enero, 4 y 11 de febrero y 4, 11 y 18 de marzo de 1878.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 6, 8, 11 y 20 de junio de 1881.
- \_\_\_\_\_. "No hay tal injusticia", *El Progreso*, 10 de junio de 1881.
- \_\_\_\_\_. "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 27 y 30 de mayo, 3, 5, 8, 10, 12, 17, 21, 25 y 29 de junio y 6 y 10 de julio de 1884.
- \_\_\_\_\_. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1890.
- \_\_\_\_\_. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 19, 22, 25 y 28 de mayo y 1 de junio de 1890.
- PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica humorística en los trabajos presentados a la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.
- Pinazo. Cien años de expresión artística*, Los (Cat. Exp.), Valencia, 1990-1991.
- Pintura de historia del siglo XIX en España*, La (Cat. Exp.), Madrid, 1992.

- Pintura Española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo* (Cat.Exp.), Madrid, 1992.
- Pintura orientalista española* (Cat. Exp.), Madrid, 1988.
- Pinturas de la Universidad de Barcelona* (Cat.), Barcelona, 1980.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J. y TERRÓN REYNOLDS, M.T., *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, 1989.
- PLA, M., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884" *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 374-379, 406-410, 422-423, 438-442, 502-507 y 518-519.
- POMPEY, F., *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*, Madrid, 1946.
- PONZANO, P., "Anotaciones sobre la Exposición de 1871", Archivo de la Academia de San Fernando. Legajos de Ponzano. Publicados por PARDO CANALÍS, I., "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871", *Revista de Bellas Artes*, 116, 1971, pp. 336-349.
- PORTELA SANDOVAL, F.J., "Casado del Alisal, pintor de Historia", *Antiquaria*, 1984, pp. 28-35.
- \_\_\_\_\_, "Casado del Alisal, en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 258-256.
- \_\_\_\_\_, *Casado del Alisal (1831-1886)*, Palencia, 1986.
- "Premios de la Exposición de Bellas Artes. Los", *El Demócrata*, 30 de noviembre y 1, 2 y 3 de diciembre de 1892.
- Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX* (Cat. Exp.), Córdoba, 1991.
- PRIETO, G., *Eduardo Rosales*, Madrid, 1950.
- Primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español*, Nueva York, 1955.
- "Prurito de igualdad", *El Siglo Futuro*, 23 de mayo de 1890.
- PUEBLA, D.T. de, "Apuntes Biográficos. Don José Casado del Alisal", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, X, 1890, pp. 156-158.
- PUENTE, J. de la, *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*, Madrid, 1985.
- PUERTA VIZCAINO, J. de la, véase GRANADA, J.A.
- PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 26, 27, 28, 29 y 30 de octubre, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28 y 30 de noviembre, 5, 6, 7, 9, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 30 y 31 de diciembre de 1892 y 1, 2, 4, 5, 6, 8 y 11 de enero de 1893.
- QUEROL, A., "Los artistas valencianos en la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, pp. 380-384.
- QUINTERO, P., "La pintura en Cádiz durante el siglo XIX", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, pp. 162-184.

- \_\_\_\_\_, "Biografía del pintor gaditano José Utrera", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1922-1924, p. 110.
- R., "Cuadro sobre la enfermedad del Rey y estampa sobre el mismo asunto", *El Correo*, 15 de abril de 1833.
- R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 23, 24 y 28 de octubre y 3 y 23 de noviembre de 1871.
- RAMÍREZ, J., *Exposición de Bellas Artes*, Madrid, 1862.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes de 1866", *El Cascabel*, 14 y 24 de febrero y 7 y 10 de marzo de 1867.
- \_\_\_\_\_, "Exposición de Bellas Artes de 1866", *Los Sucesos*, 15, 20, 22, 23, 24 y 26 de febrero de 1867.
- Recuerdos del Dos de Mayo* (Cat.Exp.), Madrid, 1950.
- Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1874.
- Reglamento para la Exposición Nacional que ha de celebrarse en el año 1860*, Madrid, 1860<sup>6</sup>.
- Reglamento para la Exposición Nacional que ha de celebrarse en el año 1862*, Madrid, 1862.
- Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes que ha de celebrarse en 1864*, Madrid, 1864.
- Reglamento de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes aprobado por S.M. en 2 de abril de 1871*, Madrid, 1871.
- Reglamento de Exposiciones Generales de Bellas Artes aprobado por S. M. en 7 de mayo de 1875*, Madrid, 1875.
- Reglamento de Exposiciones Generales de Bellas Artes aprobado por S. M. en 26 de enero de 1877*, Madrid, 1877.
- Reglamento de Exposiciones Generales de Bellas Artes*, Madrid, 1880.
- Reglamento de Exposiciones Generales de Bellas Artes de 1886*, Madrid, 1887.
- Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes que ha de celebrarse en Madrid en el año 1891*, Madrid, 1891.
- Reglamento para la Exposición Internacional de Bellas Artes*, Madrid, 1891.
- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando durante el año académico de 1865 a 1866*, Madrid, 1867<sup>7</sup>.
- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando durante el año académico de 1868 a 1869*, Madrid, 1869.
- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando durante el año académico de 1872 a 1873*, Madrid, 1873.

---

<sup>6</sup> Los Reglamentos de las Exposiciones Nacionales aparecen por orden cronológico, no alfabético.

<sup>7</sup> Los Resúmenes de las actas de la Academia aparecen por orden cronológico, no alfabético.



- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando durante el año académico de 1874 a 1875*, Madrid, 1875.
- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en el periodo transcurrido desde septiembre de 1875 hasta fin del año de 1876*, Madrid, 1876.
- Resúmenes de las actas y tareas de la Real Academia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año 1877*, Madrid, 1878.
- Resumen de las actas y tareas de la Real Academia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año académico de 1878*, Madrid, 1879.
- Resúmenes de las actas y tareas de la Real Academia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año 1879*, Madrid, 1879.
- Resúmenes de las actas y tareas de la Real Academia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año 1880*, Madrid, 1881.
- REVILLA, M., de la. "Revista crítica", *Revista Contemporánea*, 3, 1876, pp. 244-252.
- REVILLA UCEDA, M., *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, 1982.
- "Revista de Bellas Artes. Pintura. Techo del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados", *La Ilustración*, IV, 1852, pp. 433-435.
- REYERO, C., "El grabado decimonónico de temática histórica. La "Historia de España" del padre Mariana", *Goya*, 181-182, 1984, pp. 80-85.
- \_\_\_\_\_, "Los Sitios de Zaragoza en la pintura española del siglo XIX", *Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 317-349.
- \_\_\_\_\_, "El cuadro Alfonso XI instituye el ayuntamiento de Madrid de Herreros de Tejada en la casa de Cisneros", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 406-412.
- \_\_\_\_\_, "Castelar y la pintura de historia", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXXIII, 1986, pp. 95-107.
- \_\_\_\_\_, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, "Isabel II y la pintura de historia", *Reales Sitios*, 107, 1991, pp. 28-36.
- \_\_\_\_\_, "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX" en *La pintura de historia del siglo XIX en España (Cat.Exp.)*, Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Los pintores españoles del siglo XIX en París", *Pintura Española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo (Cat.Exp.)*, Madrid, 1992, pp. 51-76.
- \_\_\_\_\_, "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia" en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 981-1009.

- RIAM, "La Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Libertad*, 22 y 24 septiembre, 15, 23, 25, 26, 27, 29 y 30 de octubre, 3, 4, 5, 11, 15, 16, 18 y 22 de noviembre y 2, 3, 4, 6 y 10 de diciembre de 1892.
- RIESTRA, J., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Nación*, 23 de noviembre de 1864.
- RINCÓN GARCÍA, W., "Francisco Pradilla y la pintura de historia", *Archivo Español de Arte*, 1986, pp. 291-303.
- \_\_\_\_\_, "Un cuadro célebre "Doña Juana la Loca", de Pradilla, en el Casón del Buen Retiro", *Boletín del Museo del Prado*, 19, 1986, pp. 39-42.
- \_\_\_\_\_, *Francisco Pradilla*, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Nuevas aportaciones al catálogo de Francisco Pradilla", *Archivo Español de Arte*, 1989, pp. 291-313.
- \_\_\_\_\_, véase también ARLAS ANGLÉS, E.
- RIVAS PALÁ, M., "Testamento de Jaime I por Ignacio Pinazo, cuadro histórico en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza" en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Jaime I y su época*, Zaragoza, 1979, II, pp. 323-329.
- ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 2, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 23, 25 y 29 de mayo, y 2 de junio de 1890.
- RODRÍGUEZ, S., "El último día de Sagunto, de Francisco Domingo Marqués. Historia del cuadro y sus consecuencias", *Generalitat*, 1963, pp. 67-68.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, 1950.
- \_\_\_\_\_, *Antonio Muñoz Degraín, pintor valenciano y español*, Valencia, 1966.
- Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903* (Cat. Exp.), Madrid, 1992.
- ROUGET, E., *Crítica de las obras más notables que figuran en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.
- \_\_\_\_\_, "La exposición general de Bellas Artes. Apuntes críticos", *Revista Contemporánea*, I, 1878, pp. 217-244.
- ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Correo*, 4 de mayo de 1890.
- ROYO-VILLANOVA, M., véase ESPINÓS, A.
- RUEDA, "Exposición de Bellas Artes", *Gran Vía*, 26 de mayo de 1895.
- RUIGOMEZ, A., véase CRUZ, V. de la.
- RUIZ CAÑABATE, E., véase MARTÍNEZ, C.
- RUIZ DE SALCES, A., *Dos palabras sobre la actual Exposición Nacional de Bellas Artes y sobre la adjudicación del premio de honor*, Madrid, 1881.
- S.U., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 16 de noviembre de 1862.
- SABÁN, G., véase ESPINÓS, A.

- SAENZ OSTIATEGUI, E., *La Pintura del siglo XIX en el Museo de la Rioja*, Logroño, 1988.
- SALAS, X. de, "El testamento de Isabel la Católica. Pintura de Eduardo Rosales", *Arte Español*, 1953, pp. 108-133.
- \_\_\_\_\_, *La obra de Eduardo Rosales (1836-1873)*, Madrid, 1973.
- SALAVERRÍA, E., *El cuadro de Historia*, Madrid, 1944.
- SÁNCHEZ, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión*, 14, 19, 21 y 27 de junio de 1884.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, M., "En torno a una vida: Alejandro Ferrant y Fischermans", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1933-1942, p. 141.
- \_\_\_\_\_, *Rosales*, Madrid, 1967.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954.
- SAN-PERE Y QUIQUELE, S., "Exposición Nacional de Bellas Artes" *El Diluvio* (Barcelona), 20, 22, 25, 28 y 31 de mayo y 4, 7 y 15 de junio de 1895.
- SANTA ANA, F. de, "Vicente López, un bicentenario", *Bellas Artes*, 21, 1973, pp. 29-37.
- SANTA ANA, F. de, y OLMEDA, F., *Sorolla*, Madrid, 1933.
- SANTANA JASY, P., "Exposición de Bellas Artes", *El Eco de Madrid*, 20 de mayo de 1881.
- SARTO, A. del, "Sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 20, 29 de mayo, 2 de junio y 20 de junio de 1890.
- SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, 1987.
- SEGOVIA ROCABERTI, E., *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.
- SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, pp. 63-67 y 223-226; y II, 1895, pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, pp. 331-334, 355-357 y 374.
- SERRANO DE LA PEDROSA, F. y VALLEJO, M., *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.
- Siglo de pintura cordobesa (1791-1891)*, Un (Cat. Exp.), Córdoba, 1984.
- Siglo de pintura y escultura valenciana a través de los pensionados de la Excm. Diputación Provincial de Valencia*, Un (Cat. Exp.), Valencia, 1946.
- SILES, J. de, "Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 16 de abril, 20, 21, 26 y 31 de mayo y 12, 14, 19, 25 y 27 de junio de 1887.
- \_\_\_\_\_, *Bellas Artes: Casto Plasencia, Jerónimo Suñol, Manuel Ramos Artal*, Madrid, 1887.
- SOLSONA, C., "La Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 6 de mayo de 1890.
- SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22, 24 y 26 de octubre, 5, 7, 13, 17 y 24 de noviembre y 1, 9 y 19 de diciembre de 1892.

- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22, 28 y 30 de mayo, 10 y 22 de junio y 12 de julio de 1895.
- SOTO, E., "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Occidente*, 16 de noviembre de 1858.
- STOR, A., "Impresiones de la Exposición", *El Progreso*, 25 y 29 de mayo, 9, 11, 14, 19 y 26 de junio y 3, 14 y 17 de julio de 1884.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *Pro Patria*, II, 1895, pp. 370-377.
- SUÁREZ INCLÁN, A., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 14 y 17 de mayo de 1890.
- SULLIVAN, E.J., "Francisco Pradilla 's Juana la Loca'", *Arts Magazine*, 1980, pp. 168-171.
- TERRÓN REYNOLDS, M.T., véase también PIZARRO GÓMEZ, F.J.
- TINTORETTO, "La Exposición de Bellas Artes", *La Justicia*, 9, 11, 13 y 19 de mayo de 1890.
- TORMO, E., "La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 166-177.
- TOVAR MARTÍN, V., *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de Arte*, Madrid, 1986.
- TRAVADO Y LANDE, L., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 13, 14 y 15 de junio de 1881.
- TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, pp. 145-147, 153-156 y 161-164.
- \_\_\_\_\_. *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871.
- \_\_\_\_\_. "El arte en sus relaciones con la política y la administración", *Revista de España*, 36, 1874, pp. 477-501.
- \_\_\_\_\_. "Exposición general de Bellas Artes", *La Academia*, III, 1878, pp. 87-90, 106-107, 147-150 y 174.
- V., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Las Provincias* (Valencia), 27 de mayo y 5 y 18 de junio de 1887.
- V.T., "La Exposición de Pinturas", *La Iberia*, 23 y 28 de mayo, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 14 y 26 de junio de 1884.
- VALDIVIESO, E., *La pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981.
- VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, pp. 237-242.
- VALVERDE MADRID, J., "Algunos datos sobre el pintor alicantino José Aparicio", *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 91-92.
- VALLE, L. G. del, "Alcibíades reprendido por Sócrates. Cuadro original de D. Germán Hernández", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, pp. 85-87.
- \_\_\_\_\_. "Cristóbal Colón en la Rábida. Cuadro original de D. Eduardo Cano", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, pp. 121-124.

- \_\_\_\_\_. "Exposición (sic) general de Bellas Artes", *Los Bellas Artes*, I, 1858-1859, pp. 181-184, 193-196, 217-219, 241-243.
- VALLEJO, J., "Crítica de D. Manuel Cañete sobre el último cuadro de D. Antonio Gisbert", *La América. Crónica Hispano-americana*, 4, 1864, pp. 10-12.
- VALLEJO, M., véase SERRANO DE LA PEDROSA, F.
- VARELA, "Bellas Artes. Exposición de 1838", *El Panorama*, II, 1838, pp. 43-46 y 62-64.
- VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 y 16 de octubre de 1850.
- VÉLEZ DE ARAGÓN, Z., "Crónica", *La Ilustración de España*, 1887, pp. 162 y 170.
- VELISLA, "Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862", *Las Novedades*, 28 de octubre y 9 y 18 de noviembre de 1862.
- VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 13, 20 y 31 de mayo, 4, 7, 8, 11, 14, 17, 19, 21, 24 y 29 de junio y 1 de julio de 1881.
- \_\_\_\_\_. "Galicia y Asturias en la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 1881, pp. 200-201.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo y 3 de junio de 1884.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 21 y 28 de mayo y 1 y 3 de junio de 1887.
- VILLALVA, F., "La protección a las bellas artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, pp. 151-153.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 18, 22, 23, 25, 28 y 29 de octubre y 1, 4, 11 y 20 de noviembre de 1862.
- \_\_\_\_\_. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Folítica*, 7, 8, 11, 12, 14, 19 y 25 de febrero y 2, 5, 11 y 12 de marzo de 1867.
- VILLAMIL, M.P., "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 27 y 29 de abril y 2 de mayo de 1876.
- \_\_\_\_\_. "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 4, 5, 7, 19 y 22 de febrero y 7, 21 y 28 de marzo de 1878.
- "Visita a la Exposición de Bellas Artes, Una", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, pp. 57-64, 130-136 y 241-248.
- X., "Bellas Artes. Contestación a un artículo de Mr. Roger de Beauvoir, publicado en el periódico *La Presse*, bajo el título de Los artistas modernos de Madrid", *Revista de Madrid*, 4, 1842, pp. 10-11.
- X., "Exposición de Bellas Artes", *El Cronista*, 20, 21, 22, 23, 27, 28 y 30 de mayo de 1881.
- X., "Visita a la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 12 de febrero de 1867.
- Y., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 29 de enero de 1867.
- Zaragoza y los Sitios (Cat. Exp.)*, Zaragoza, 1982.

- ZABALA, A., "Los primeros pensionados. Bernardo Ferrandis, Francisco Domingo, José María Fellonera" en *Exposiciones conmemorativas de las Pensiones de Bellas Artes de Valencia* (Cat. Exp.), Valencia, 1965.
- \_\_\_\_\_, "Las primitivas pensiones de pintura de la Diputación", *Generalidad*, 4-5, 1993-1994, pp. 9-22.
- ZABALA, J.M., *¡Acabaditos de Premiar!*. Catálogo completo de la Exposición de Bellas Artes con la crítica en verso de todos los cuadros, Madrid, 1887.
- ZAVALA, S., *El Descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*, Méjico, 1991.

##### 5. OTRA BIBLIOGRAFIA CITADA EN EL TRABAJO.

- ABELLÁN, J.L., *Los españoles vistos por sí mismos*, Madrid, 1986.
- ACTON, Lord, *Ensayos sobre la libertad y el poder*, Madrid, 1959.
- ÁFRICA BOLANGERO, V., *Don Pedro de Castilla, o El grito de la venganza*, Madrid, 1950.
- \_\_\_\_\_, *Fernando IV de Castilla, o Dos muertos a un tiempo. Novela histórica del siglo XV*, Madrid, 1850.
- AGUERRI MARTÍNEZ, A. y SALAS VÁQUEZ, E., *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. II. Estampas extranjeras. Grabado (ca. 1513-1820)*, 2 tomos, Madrid, 1889.
- ALAMOS DE BARRIENTOS, *Tácito español ilustrado con aforismos*, Madrid, 1614.
- Album de la guerra de África formado con presencia de datos oficiales y publicado por el periódico Las Novedades*, Madrid, 1860.
- ALCALÁ GALLANO, A., *Historia de España*, Madrid, 1844.
- ALDAMA, D., *Historia General de España*, Madrid, 1860-1866.
- ALFARO, MI., *La corona de laurel. Colección de biografías de los Generales que han tomado parte en la gloriosa campaña de África*, Madrid, 1860.
- ALONSO DE AVECILLA, P., *Pizarro y el siglo XVI*, Madrid, 1845.
- \_\_\_\_\_, *La conquista del Perú*, París, 1845.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, 1992.
- AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, Madrid, 1852.
- AMADOR DE LOS RIOS, J., y RADA DELGADO, J. de la, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1860.
- Amantes de Teruel, Los*, Barcelona, 1870.

- AMETLLER Y DE CABRER, N., *El monje gris. Catalanes y aragoneses en Oriente. Estudios de costumbres de la Edad Media*, Barcelona, 1862-1865 (4 vols.).
- ANDRES, G. de, "Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices", *Cuadernos Bibliográficos*, 28, 1972.
- ANDUEZA, J.M., *Rey, emperador y monje*, Barcelona, 1856.
- ANGELON, M., *Isabel II. Historia de la reina de España*, Madrid, 1860.
- ANTAL, F., *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, 1978.
- ARAQUISTÁIN, L., *El ocaso de un Régimen*, Madrid, 1930.
- ARCE, J., "La sensibilidad prerromántica de Jovellanos", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXVI, 1960, pp. 174-176.
- ARGULLOL, R. y TRIAS, E., *El cansancio de Occidente*, Barcelona, 1992.
- ARIAS DE COSSÍO, A.M., *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Madrid, 1991.
- ARIBAU, B.C., *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, Biblioteca de Autores Españoles, II, Madrid, 1857, pp. 327-334.
- ARIZA, J. de, *El Dos de Mayo*, Madrid, 1845.
- \_\_\_\_\_, *Don Juan de Austria o las guerras de Flandes*, Madrid, 1847.
- ARMENGAUD, P., *Pelayo, conquistador de la Monarquía española: novela histórica*, Barcelona, 1837 (3 vols.).
- ARNAL, P., *Antigüedades árabes en España (Granada y Córdoba)* Madrid, 1804.
- ARTIGAS SANZ, M. C., *El libro romántico en España*, Madrid, 1955.
- ASÍN DE CARRILLO, F., *Rugier de Lauriga*, Madrid, 1859.
- AVECILLA, P.A. de la, *Pizarro en el siglo XVI. Novela histórica*, Madrid, 1845.
- AYGUALS DE IZCO, W., *El tigre del maestrazgo o sea de grumete a general*, Madrid, 1846-1848.
- BAGEHOT, W., *Physics and politics*, Londres, 1887.
- BAHAMONDE Y DE LANZ, J., *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, Madrid, 1868.
- BARRANTES Y MORENO, V., *Don Rodrigo Calderón. Novela histórica*, Madrid, 1851-1852 (se publicó en el folletín de *La Ilustración*).
- \_\_\_\_\_, *Juan de Padilla, novela histórica*, Madrid, 1855.
- \_\_\_\_\_, *La viuda de Padilla*, 1857.
- BARRERAS, A., *Wilfredo el Velloso. Crónica catalana del siglo XI*, Madrid, 1854.
- BATLLORI, M., *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966.
- BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972.

- BENIGNO, F., *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, 1994.
- BENJAMÍN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, 1988.
- BERENGER, J., "Le problème de ministèriat au XVII<sup>e</sup> siècle", *Annales de E.S.C.*, 29, 1974, pp. 166 y ss.
- BERLIN, I., *El fuste torcido de la humanidad*, Barcelona, 1992.
- BERMUDEZ DE CASTRO, S., *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, 1841.
- BERNALDEZ, A., *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXX, Madrid, 1953.
- BÉRAUD, C., véase HEIM, J.-F.
- BEUTER, P.A., *Primera y segunda parte de la Crónica general de España*, Valencia, 1546-1551.
- BLEIBERG, G., *Elogios de la lengua española*, Madrid, 1951.
- BLOCH, M., *Les rois thaumaturges*, París, 1924.
- BLONDEL, S., *L'Art pendant la Révolution*, París, 1887.
- BOFARULL Y MASCARÓ, P. de. *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, Barcelona, 1836.
- BOIME, A., "Marmontel's *Belisaire* and the Pre-Revolutionary Progressivism of David". *Art History*, 3, 1980, pp. 81-101.
- \_\_\_\_\_, *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid, 1994.
- BOLANGERO, V., *Alfonso el onceno o quince años después*, Madrid, 1850.
- \_\_\_\_\_, *Don Pedro I de Castilla o el grito de venganza*, Madrid, 1850.
- BORDES, Ph., *Le Serment du Jeu de paume de Jacques-Louis David*, París, 1983.
- BORGES, J. L., *Obras Completas*, Barcelona, 1989.
- BOSARTE, I., *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1786.
- \_\_\_\_\_, *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, Madrid, 1804.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, 1992.
- BOZAL, V., "Sublimes batallas pintadas", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 981-1009.
- \_\_\_\_\_, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, 1979.



- BRUNDSCHWIG, H., *Mythes et réalités de l'imperialisme colonial français, 1871-1914*, París, 1960.
- BUENDÍA, F., *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Madrid, 1963.
- BUENO, J.M., "Arquitectura y nacionalismo en la imagen de España a través de las Exposiciones Universales", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 58-70.
- BURKE, E., *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, Madrid, 1954.
- BURKE, P. (Compilador), *Formas de hacer Historia*, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, 1995.
- BUSTILLO, E., *Romancero de la guerra de África*, Madrid, 1860.
- C.G.V., "El jurado de la Exposición de Bellas Artes", *El Parlamento*, 28 de mayo de 1890.
- CADALSO, J., *Cartas marruecas*. Edición de Joaquín Arce, Madrid, 1979.
- CAIMO, Padre Noberto, "Cartas de un viajero italiano a su amigo", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, tomo 3, pp. 381-478.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El sitio de Breda*, Madrid, 1848, BAE.
- CALVO SERRALLER, F., "Epílogo. Las academias artísticas en España", en PEVSNER, N., *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, 1982, pp. 209-239.
- \_\_\_\_\_, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.
- CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Arte e Ilustración" *Historia 16*, Extra VIII, 1978, pp. 113-114.
- CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "'El Artista" y la difusión de la vanguardia artística en España", *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 1-14.
- CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español", *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 40-159.
- CALVO SERRALLER, F., CHECA CREMADES, F., FREIXA, M., GONZÁLEZ GARCÍA, A., y VELEZ, P., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, 1982.
- Campana del rey Wamba, La*, Madrid, 1842
- CAMPE, J.H., *Historia del descubrimiento y conquista de América*, Madrid, 1845.
- CAMPO ALANGE, conde de, "A la Aristocracia española", *El Artista*, I, 1835, pp. 25-27.
- CAMPOAMOR, R. de, *Colón*, Valencia, 1853.
- CAMUS, A., *Le premier homme*, París, 1994.
- CANALEJA, F. de P., véase CASTELAR,

- CANAVAGGIO, J., "William Robertson y las Comunidades de Castilla: un precursor de la interpretación liberal", en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, L. (eds.), *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 359-369.
- CANNADINE, D., "The Context, Performance and Meaning of Ritual: the British Monarchy and the "invention of tradition"" en RANGER, T.O. y HOBSBAWM, E. (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, pp. 101-164.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España, y apuntes críticos sobre las cosas de este género nuevamente publicadas", *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1849, pp. 153-155.
- \_\_\_\_\_, *La campana de Huesc, crónica del siglo XII*, Madrid, 1852.
- \_\_\_\_\_, "Felipe IV y los regicidas ingleses", *Revista de España*, 1872, pp. 321-336.
- CAÑAS DE CERVANTES, C., *La española misteriosa y el ilustre aventurero*, Madrid, 1833.
- CAPMANY, A. de, *Centinela contra franceses*, Valencia, 1808.
- CARDERERA SOLANO, V., *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVI, copiados de los originales*, Madrid, 1855-1864, 2 vols.
- CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Madrid, 1992.
- CARRERAS, A. (Cord.), *Estadísticas históricas de España*, Madrid, 1989.
- CARRETE PARRONDO, J., "Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de retratos de españoles ilustres", *Revista de Ideas Estéticas*, 34, 1976, pp. 211-216.
- CARVALHO, R., *História do Ensino em Portugal desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar*, Lisboa, 1986.
- CASO GONZÁLEZ, J., "La imagen de España en el siglo XVIII: Apologistas, críticos y detractores. Informe", *Actas del Simposio sobre posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1984, pp. 247-251.
- CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, México, 1943.
- CASTELAR, E., *Lucano, su vida, su genio, su poema*, Madrid, 1857.
- \_\_\_\_\_, *Estudios históricos sobre la Edad Media y otros fragmentos*, Madrid, 1875.
- \_\_\_\_\_, *Perfiles de personajes y bocetos de ideas*, Madrid, 1875.
- \_\_\_\_\_, "Discurso dicho por Don Emilio Castelar en los juegos florales de Vigo, consagrados a conmemorar nuestra guerra de la Independencia", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 226-231.
- \_\_\_\_\_, *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888.
- \_\_\_\_\_, *Nerón*, Barcelona, 1891.

- \_\_\_\_\_. *Discursos y ensayos*, Madrid, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Discursos parlamentarios y políticos de la Restauración*, 2 tomos, Madrid, s.a.
- CASTELAR, E., CANALEJA, F. de P., CRUZADA VILLAAAMIL, G., y MORAYTA, M., *Crónica de la guerra de África*, Madrid, 1859.
- CASTILLO, R. del, *Roger de Flor o La venganza de Catalanes. Novela histórica*, Barcelona, 1864.
- \_\_\_\_\_. *Historia de España ilustrada, desde su fundación hasta nuestros días, o sea colección de litografías representando los principales hechos históricos de cada época con texto al dorso*, Barcelona, 1871-72.
- CASTRO, A., *Los españoles: como llegaron a serlo*, Madrid, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Español" *palabra extranjera*, Madrid, 1970.
- CAUBISENS-LASFARGUES, C., "Les Salons de peinture de la Révolution française", *L'Information d'histoire de l'art*, marzo-abril, 1960, pp. 173-178.
- CAVANILLES, A., *Historia de España*, 5 vols., Madrid, 1860-1863.
- CAVANILLES, A.J., *Observations de M. Cavanilles sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie*, París, 1784.
- CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, 6 vol., Madrid, 1800.
- \_\_\_\_\_. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.
- \_\_\_\_\_. *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804.
- \_\_\_\_\_. *Carta de Cean Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, 1806.
- \_\_\_\_\_. *Sumario de las antigüedades romanas en España en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832.
- CERVERA VERA, L., "Nuevas noticias sobre "el origen y establecimiento de la Real Academia de las tres nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura" en Madrid (1741-1744)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, 1988, pp. 149-196.
- CIROT, G., *Études sur l'historiographie espagnole*, Burdeos, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Mariana, historien*, París, 1905.
- CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.
- CLAVERÍA, C., "Reflejos del goticismo español en la fraseología del Siglo de Oro" en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1960, I, pp. 357-372.
- COBO, C., *La ilustre heroína de Zaragoza*, Madrid, 1829.

- CONDE, J.A., *Historia de la dominación de los árabes, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, Madrid, 1820-21.
- COOPER, J.F., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1852.
- CORTADA, J., *Historia de España*, Barcelona, 1872.
- COSTA, J., *Crisis política de España. Doble llave al sepulcro del Cid*, Madrid, 1914.
- COTARELO Y MORI, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico, con varias poesías inéditas*, Madrid, 1886.
- CROCE, B., *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1966.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., "Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII", *Arte Español*, VI, 1866, pp. 162-172.
- \_\_\_\_\_, véase también CASTELAR, E.
- CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, véase también CALVO SERRALLER, F.
- DAVIS, L.A. y HUTTONBACK, R.A., *Mammon and the Pursuit of Empire: the Political Economy of British Imperialism, 1860-1912*, Cambridge, 1986.
- DELACROIX, E., *Oeuvres littéraires*, París, 1923.
- DEMERSON, J., "Cadalso y Extremadura" en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, L. (eds.), *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, I, Madrid, pp. 443-456.
- DENNY, A., véase ROBISON, R.
- DÍAZ, F., *El príncipe don Carlos, leyenda histórica en verso*, Madrid, 1852.
- DIÉGUEZ, M., *Eduardo, o la guerra civil en las provincias de Aragón y Valencia*, Madrid, 1840.
- DÍEZ BORQUE, J.M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, 1976.
- DILTHEY, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, 1947.
- DIMARAS, A., "The Central Government and the Formulation of Educational Policy in Greece in the Early XIXth Century", en FRIJHOFF, W. (ed.), *L'Offre d'Ecole. Elements pour un Étude Comparée des Politiques Educatives au XIXe Siècle*, París, 1983.
- DIOS MORA, J. de, *Florinda o la Cava*, Madrid 1852.
- DOMÍNGUEZ, P.J., *Fernando III de Castilla o Los días de un malvado*, Madrid, 1854.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *The Golden Age of Spain, 1516-1659*, Londres, 1971.
- \_\_\_\_\_, "Algunas consideraciones sobre la refeudalización del siglo XVII" en IGLESIAS, M.C., MOYA, C., y RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, L. (eds.), *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 499-507.
- \_\_\_\_\_, "La sociedad española en el siglo XVII". En VV. AA. *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, 167-186.
- Doña Blanca de Borbón. Leyenda histórica*, Cadiz, 1858.

- DUBY, G., *El domingo de Bouvines 24 de Julio de 1214*, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Guillaume le Maréchal o le meilleur chevalier du monde*, Paris, 1984.
- DUMONT, L., *Essais sur l'individualisme*, París, 1983.
- DURAN, A., *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, 1849-1851.
- DURKHEIM, É., *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, 1938.
- EGUILAZ, L. de, *La espada de San Fernando, novela histórica-caballeresca*, Madrid, 1852.
- ELORRIAGA PLANES, T., véase CIRUJANO MARÍN, P.
- ELLIOT, J.H., *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1589-1640)*, Madrid, 1977.
- ESCAMILLA, P., *La hija de Antonio Pérez*, Madrid, 1859.
- ESCOSURA, P. de la, *La conjuración de Méjico o los hijos de Hernán Cortés*, Madrid, 1850.
- \_\_\_\_\_, *Españoles y alemanes. Reflexión acerca de la cuestión del día*, Madrid, 1885.
- ESPRONCEDA, J., *Blanca de Borbón*, Madrid, 1870.
- \_\_\_\_\_, *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1757.
- EUSEBI, L., *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*, Madrid, 1828.
- FEIJÓO DE MENDOZA, E., *Doña Blanca de Lanuza. Recuerdos de la Corte de Felipe II. Novela histórica*, Madrid, 1869.
- FERNÁNDEZ DE MEDRAZO, S., *Breve descripción ael mundo en sus partes*, Bruselas, 1686.
- FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y ACEVEDO, *Memoria histórico-crítica del combate naval y victorioso de Lepanto*, Madrid, 1853.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *1808-1863. Olózaga. Estudio político y biográfico encargado por la tertulia progresista de Madrid a Fernández de los Ríos*, Madrid, 1863.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *El doncel de don Pedro I de Castilla*, 1837.
- \_\_\_\_\_, *Allah-Akbar (Dios es grande)*, Granada, 1849.
- \_\_\_\_\_, *El laurel de los siete siglos*, Madrid, 1850.
- \_\_\_\_\_, *Obispo, casado y rey. Crónica de Aragón. Don Ramiro el Monje. Leyenda histórica*, Granada y Madrid, 1850.
- \_\_\_\_\_, *Martín Gil. Memorias de tiempo de Felipe II. Novela histórica*, Madrid, 1850-1851.
- \_\_\_\_\_, *El condestable don Álvaro de Luna*, Madrid, 1851.
- \_\_\_\_\_, *Men Rodríguez de Sanabria. Memorias del tiempo de don Pedro el Cruel*, Madrid, 1853.
- \_\_\_\_\_, *La cabeza del rey don Pedro*, Madrid, 1854.
- \_\_\_\_\_, *El Conde-Duque de Olivares. Memorias del tiempo de Felipe IV*, Madrid, 1863.

- \_\_\_\_\_. *El Marqués de Siete Iglesias o Don Rodrigo Calderón. Memorias de Felipe III y de Felipe IV*, Madrid, 1865.
- \_\_\_\_\_. *Cid Rodríguez de Vivar*, Madrid, 1875.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso acerca del reinado de D. Pedro I de Castilla leído en la Academia de la Historia*, Madrid, 1868.
- FERRO, M., *Como se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*, Méjico, 1981.
- FERRER DEL RIO, A., *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla*, Madrid, 1850.
- FERRER DEL RIO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, Madrid, 1851.
- FERRERAS, J.I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica. 1830-1870*, Madrid, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1979.
- FITZGERALD, F., *America revisited: History schoolbooks in the 20th century*, Boston, 1979.
- FLORIAN, J.P.C. de, *Gonzalo de Córdoba. Historia de las acciones, lances amorosos, virtudes populares y empresas gloriosas de este Gran Capitán*, Barcelona, 1853.
- FONTANA, J., *La historia después de la historia*, Barcelona, 1992.
- FORNER, J.P., *Obras de don Juan Pablo Forner*, Madrid, 1843.
- FOUCAULT, M., *Ceci n'est pas une pipe*, París, 1973.
- FRANCASTEL, P., *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, París, 1977.
- FREIXA, M., véase CALVO SERRALLER, F.
- FURET, F. y OZOUF, M., "Mably y Boulainvillers: deux légitimations de la société française au XVIII siècle", *Annales Économies Sociétés Civilisations*, mayo-junio 1979, pp. 438-439.
- FURET, F., *L'atelier de l'histoire*, París, 1982.
- GABARDA E IGUAL, E., *Los amantes de Teruel. con documentos justificativos y observaciones críticas*, Valencia, 1842.
- GABLENTZ, *Introducción a la ciencia política*, Barcelona, 1974.
- GALLAGHER, J., véase ROBISON, R.
- GAMBONI, D., *La Plume et le Pinceau*, París, 1989.
- GARCÍA DE CORTAZAR, J.A., *Historia de España Alfaguara II. La época medieval*, Madrid, 1973.
- GARCÍA ESCOBAR, V., *Los Comuneros de Castilla. Novela histórica*, Madrid, 1859.
- \_\_\_\_\_. *La estrella de Villalar. Continuación de Los Comuneros de Castilla. Novela histórica*, Madrid, 1861.
- GARCÍA FOLGUERA, M., "Centenarios de artistas en el fin de siglo", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 71-83.

- GARCÍA Y GARCÍA, V., *La Jura de Santa Gadea. Novela histórica*, Burgos, 1865.
- GARCÍA MARTÍNEZ, S., "Las ciencias históricas y literarias en la época de Carlos II (1665-1700)", *Actas del Segundo Congreso español de Historia de la Medicina*, Salamanca, 1966, tomo I, pp. 293-301.
- GARCÍA MERCADAL, J., prólogo al libro de Castelar, *Discursos y ensayos*, Madrid, 1964.
- GARCÍA PELAYO, M. *Derecho constitucional comparado*, Madrid, 1984.
- GARCÍA VAHAMONDE, *Los árabes en España, o Rodrigo último rey de los godos. Novela histórica del siglo VIII*, Valencia 1832.
- GAYA NUÑO, J., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975.
- GEBHARDT, V., *Historia General de España*, 7 vol., Madrid, 1867.
- GEERTZ, C., *Negara: the Theatre State in Nineteenth-Century Baly*, Princenton, 1980.
- \_\_\_\_\_, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, 1988.
- GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964.
- \_\_\_\_\_, *El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana*, Madrid, 1994.
- GERIARD, D., *La Vieja Europa. Factores de continuidad en la historia europea (1000-1800)*, Madrid, 1991.
- GINER, S., "Religión civil", *Revista de Investigaciones Sociológicas*, 61, 1993, pp. 23-55.
- GIORDAN, H. (ed.), *Les minorités en Europe*, París, 1992.
- GIRODET, L., "Sobre el orden en la pintura", en "Textos: Girodet, introducción, selección y traducción por Julián Gallego", *Revista de Ideas Estéticas*, 116, 1975, pp. 361-382.
- GLENDINNING, N., "Cambios en el concepto de opinión pública a fines del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pp. 157-164.
- GODOY ALCÁNTARA, J., *Historia crítica de los falsos cronicos*, Madrid, 1868.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., *Guatimozán, último emperador de Méjico*, Madrid, 1846.
- GÓMEZ DE CÁDIZ, D., *Santa Casilda. Episodio del reinado de Don Fernando I, de Castilla y León. Novela (histórica)*, Madrid, 1861.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., véase CALVO SERRALLER, F.
- GOYTISOLO, J., *Crónicas sarracinas*, Barcelona, 1982.
- GRACIA BENEYTO, C., "Francisco Domingo y el mercado de la "High class painting", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 130-139.
- GRACIÁN, B., *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderon, Madrid, 1944.
- GÜELL Y RENTE, J., *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel y doña Isabel II*, París, 1858.
- GUICHOT Y PARODY, J., *Pedro I de Castilla*, Sevilla, 1848.
- \_\_\_\_\_, *El Adalid Almogávar. Novela histórica original, basada en la expedición de los soldados catalanes y aragoneses a Oriente en 1303*, Sevilla, 1856.

- GUTIÉRREZ BURÓN, J., "El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias", *VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Murcia 1988, pp. 625-632.
- \_\_\_\_\_, "Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 36-57.
- HADJINICOLAV, N., *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, 1975.
- IIARTZENBUSCH, E., *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, 1894.
- HAUTECOEUR, L., *L'Art sous la Révolution, le Directoire et l'Empire (1789-1815)*, París, 1953.
- HEGEL, G., *Fenomenología del espíritu*, Madrid, 1966.
- HEIM, J.-F., BÉRAUD, C., y HEIM, Ph., *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, París, 1989.
- HEIM, Ph., véase HEIM, J.-F.
- HELLER, Agnes, "Conceptos históricos y ahistóricos", *El País*, 11 de octubre, 1993.
- HERMOSILLA, J., *Antigüedades árabes en España*, Madrid, 1804.
- IIERNÁNDEZ DEL MAS, J., *Los amantes de Teruel. Novela histórica*, Madrid, 1861.
- HERRERO, L.A., *El monasterio de Yuste. Leyenda tradicional del siglo XVI*, Sevilla, 1856.
- \_\_\_\_\_, *La Liga de Avila. Novela del tiempo de las Comunidades de Castilla*, Madrid, 1846.
- HOBSON, J.A., *Imperialism: a Study*, Londres, 1902.
- HONOUR, H., "L'image de Christophe Colomb", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, pp. 255-267.
- \_\_\_\_\_, *L'Amérique vue par l'Europe*, París, 1976.
- HUTTENBACK, R.A., véase DAVIS, L.A.
- JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975.
- JIMÉNEZ Y GUITED, F., *Historia militar y política del General D. Juan Prim, Marqués de los Castillejos, Conde de Reus, Vizconde del Bruch, enlazada con la particular de la guerra civil en Cataluña y con la de África*, Barcelona, 1860.
- JOVELLANOS, M.G. de, *Discurso sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia*, pronunciado en su recepción en la Real Academia de la Historia el 4 de febrero de 1780.
- JOVELLANOS, G.M. de, *Elogio de Carlos III*, en *Obras en prosa*, ed. de Caso González, Madrid, 1970.
- JOVER ZAMORA, J.M., "La era isabelina y el sexenio democrático" en *Historia de España de Espasa Calpe*, tomo XXXIV, Madrid, 1981.
- JUSTINIANO Y ARRIBAS, J., *Roger de Flor*, Sevilla, 1858.
- KRAUZE, E., "Zedillo y la crisis mejicana", *El País*, 6 de febrero de 1995.



- LAFUENTE, M., *Historia general de España*, 30 tomos. Madrid, 1850-1867.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953.
- LAPESA, R., "Ideas y palabras: Del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, pp.189-219.
- LEITH, J.A., *The Idea of Art as Propaganda in France. 1750-1799. A Study in the History of Ideas*, Toronto, 1965.
- LOCQUIN, J., *La peinture d'histoire en France de 1747 a 1785*, Paris, 1912.
- LOPE DE VEGA, F., *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1970.
- LÓPEZ, F., *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII siècle*, Burdeos, 1976.
- LÓPEZ DE AYALA, I., *La Numancia destruida* (ed. de Russell P. Sebold), Madrid, 1970.
- LÓPEZ BORREGUERO, R., *Elena de Montesanto o Episodios del sitio de Pavía. Novela histórica*, Madrid, 1864.
- LÓPEZ DE LETONA, J., *Alonso y Cora o La abolición del culto del Sol, sacada de la historia de los Incas*, Valladolid, 1834.
- LÓPEZ SOLER, R., *El primogénito de Albuquerque*, Madrid, 1833-1834.
- LUCAS, *Viriato. Novela histórica original*, Zaragoza, 1858.
- LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829.
- LLOBERA, J. R., *Caminos discordantes. Centralidad y marginalidad en la historia de las ciencias sociales*, Barcelona, 1989.
- LLOFRÍU Y SEGREIRA, E., *La estrella de Villalar. Novela histórica*, Madrid, 1861.
- MACCHIA, C., "Origini europeee del romanticismo" en VV. AA., *Storia de la letteratura italiana*, vol. VII, Milán, 1969.
- MADRAZO, F., de, *Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*. Reproducido por Miguel Herrero García en *Arte Español*, XIV, 1942, pp. 13-20.
- \_\_\_\_\_, *Contestación a la exposición que ha presentado Don José de Galofre a los señores Diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1855.
- MADRAZO, P., *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas a que pertenecen sus cuadros, y los autores de estos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pintura de los Palacios Reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento*, Madrid, 1872.
- MAISTRE, J. de, *Oeuvres complètes*, Lyon/Paris, 1884-1887.
- MALO DE MOLINA, M., *Rodrigo el Campeador*, Madrid, 1857.

- MARAÑÓN, G., "La biblioteca del Conde-Duque de Olivares", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 107, 1935, 677-692.
- MARAVALL, J.A., *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, 1947.
- \_\_\_\_\_, "Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII", *Revista de Occidente*, 107, 1972, 250-286.
- \_\_\_\_\_, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.
- \_\_\_\_\_, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979.
- \_\_\_\_\_, "Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española", *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 291-325.
- \_\_\_\_\_, *Antiguos y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Estudios de la historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, 1991.
- MARÉS DEULOVOI, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela gratuita del Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, 1964.
- MARIANA, J. de, *Historia General de España*, 2 vols., Madrid, 1852. Desde su publicación en el siglo XVII son múltiples las reediciones que se hicieron de esta obra, esta es la edición a la que se refieren las citas que se hacen de ella.
- MARMONTEL, J.-F., *Los Incas, o la destrucción del Perú*, Barcelona, 1837.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1962.
- MAS Y PRAT, B., "Mío Cid y Sigfrido", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 286-287 y 354-355.
- MEINECKE, F., *El historicismo y su génesis*, México, 1943.
- MELÉNDEZ VALDÉS, J., *Discursos forenses de D. Juan Meléndez Valdés*, Madrid, 1821.
- MENCOS Y MANSO DE ZÚÑIGA, J., *El cerco de Zamora por el rey don Sacho II de Castilla*, Madrid, 1833.
- MENDOZA, A. de, *Discursos de don Antonio de Mendoza*, ed. del marqués de Alcedo, Madrid, 1911.
- MÉNDEZ DE RIVERA, A., *El príncipe de Viana. Novela histórica*, Barcelona, 1858.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1947.
- \_\_\_\_\_, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, 1956.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945.
- \_\_\_\_\_, *Los españoles en la historia*, Madrid, 1982.

- MERIMÉE, P., *Histoire de D. Pedro Ière, roi de Castille*, París 1843.  
\_\_\_\_\_. *Viajes a España*, Madrid, 1988.
- MESTRE, A., *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*, Valencia, 1970.  
\_\_\_\_\_. "La imagen de España en el siglo XVIII: Apologistas, críticos y detractores", *Actas del Simposio sobre posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1984, pp. 225-246.  
\_\_\_\_\_. *Mayans y la España de la Ilustración*, Madrid, 1990.
- MÉTHIVIER, H., *L'Ancien Régime*, París, 1971.
- MIGNET, M., *Antonio Pérez y Felipe II*, Barcelona, 1845.
- MILL, J.S., *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, Madrid, 1965.
- MONCADA, F. de, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1852.
- MONFORTE, F., *Viriato, leyenda original*, Madrid, 1854.
- MONTESQUIEU, C. L., *El espíritu de las leyes*, Madrid, 1985.
- MONTGOMERY, J., *El bastardo de Castilla*, Madrid, 1832.
- MONTORO, J.M., *Historia de D. Pedro I de Castilla*, Madrid, 1846.
- MORA, J. de D., *Pelayo o El restaurador de España*, Madrid, 1853.
- MORAYTA, M., véase CASTELAR, E.
- MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, Sevilla, 1979.
- MOZAS MESA, M., *Bailén. Estudio político y militar de la gloriosa jornada*, Jaén, 1940.
- MUÑOZ MALDONADO, J., *Las catacumbas o Los mártires*, Madrid, 1848.  
\_\_\_\_\_. *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862.
- MURO LÓPEZ-SALGADO, J., *El Cid, considerado como símbolo de todas las manifestaciones de la actividad castellana en la Edad Media*, Madrid, 1869.
- NAMIER, J.B.: *The Revolution of the Intellectuals*, Londres, 1944.
- NEBOT DE PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855.
- NISBET, R.A., *The Quest for Community*, Nueva York, 1973.  
\_\_\_\_\_. *The Sociological Tradition*, Londres, 1976.
- NOMBELA, C.L., "Mariana historiador", *El Nuevo Siglo ilustrado*, III, 1869, pp. 194-195.
- NOMBELA Y TABARES, J., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1867.  
\_\_\_\_\_. *Hernán Cortés*, Madrid, 1868.
- NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago*, Madrid, 1993.
- NORA, P. (ed.), *Les lieux de la mémoire*, París, 1984.
- NORTH, D.C., "The Theoretical Tools of de Economic Historian", en KINDELBER, Ch., y TELLA, G. di (Compiladores), *Economics in the Long View. Essays in Honour of W.W. Rostow*, Nueva York, 1982.

- NUÑEZ ALBA, *Diálogos de la vida del soldado*. (edición de Antonio María Fabié). Madrid, 1890.
- OCAMPO, F. de, *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España que recompila el maestro Florian docampo*. Çamora, 1544.
- OCHOA, E., *Auto de fe*, Madrid, 1837.
- ORELLANA, F.J., *Isabel I. Novela histórica original*, Barcelona, 1853.
- \_\_\_\_\_, *Gontrán el bastardo o El pastor de las Navas*, Madrid, 1853.
- \_\_\_\_\_, *La Reina loca de amor. Historia romántica de Doña Juana de Castilla y Don Felipe el Hermoso*, Barcelona, 1854.
- \_\_\_\_\_, *Quevedo. Novela histórica*, Barcelona, 1857.
- \_\_\_\_\_, *Cristóbal Colón*, Barcelona, 1858.
- ORTEGA Y FRÍAS, R., *Guzmán el Bueno. Novela histórica*, Madrid, 1857.
- \_\_\_\_\_, *Cervantes. Novela histórica*, Madrid, 1859.
- \_\_\_\_\_, *El peluquero del Rey. Memorias del tiempo de Felipe IV. Novela histórica*, Madrid, 1860.
- ORTEGA Y GASSET, J., "Bajo el arco en ruinas", *El Imparcial*, 11 de junio de 1917.
- ORTIZ DE LA VEGA, M., *Anales de España desde sus orígenes hasta el tiempo presente*, Barcelona, 1857-59.
- ORTIZ Y SANZ, J., *Viaje arquitectónico-antiquario de España*, Madrid, 1807.
- OZOUF, M. y otros, *La république des instituteurs*, París, 1992.
- PALOMERA Y FERRER, C.M. de, *Últimos días de Sagunto o Ergasto y Belenna. Novela histórica original*, Barcelona, 1863.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1991.
- PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967.
- PARKER, G., *Europa en crisis, 1598-1648*, Madrid, 1986.
- PASTOR, J.F., *Apologías de la lengua castellana*, Madrid, 1929.
- PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, 1992.
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, México, 1985.
- PEERS, A., *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, 1973.
- PENA, C., *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, 1983.
- PERDREAU, "El cuadro de Historia", *Gaceta de Bellas Artes*, 376, 1930, pp. 10-11.
- PÉREZ-AGOTE, A., *La sociedad y lo social. Ensayos de Sociología*, Bilbao, 1989.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras completas*, Madrid, 1941.
- PÉREZ GARZÓN, J.S., véase CIRUJANO MARÍN, P.
- PÉREZ RIOJA, A., *Joanes de Urbieta. Leyenda histórica*, San Sebastián, 1863.

- \_\_\_\_\_. *Romance de Numancia*, Madrid, 1866.
- PERONNET., *Vocabulario básico de la Revolución francesa*, Barcelona, 1984.
- PEVSNER, N., *Las Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, 1982.
- PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, Madrid, 1851.
- PISADO, L., *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, Madrid, 1831-1832.
- POLANYI, K., *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*, Madrid, 1989.
- PONZ, A., *Viaje por España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1774-1794.
- PRAZ, M., *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, 1981.
- PRESCOTT, W.H., *Historia de la conquista del Perú*, Madrid, 1853.
- \_\_\_\_\_. *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, Méjico, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Historia del reinado de Felipe II*, Madrid, 1856.
- PRÍNCIPE, M.A., *Guerra de la Independencia. Narración histórica*, Madrid, 1844-1847.
- PULIDO Y ESPINOSA, J., *Historia de España*, Barcelona, 1885.
- PUSALGAS GUERRIS, I., *El nigromántico mejicano*, Barcelona, 1838.
- \_\_\_\_\_. *El sacerdote blanco o la familia de uno de los últimos caciques de Cuba*, Barcelona, 1839.
- QUADRADO, J.M., *El príncipe de Viana. 1461*, Palma de Mallorca, 1841.
- QUEVEDO, F. de, *Obras Completas. I. Obras en prosa* (ed. de Felicidad Buendía), Madrid, 1966.
- RADA DELGADO, J. de la, véase AMADOR DE LOS RICOS, J.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R., *Structure and Function in Primitive Society*, Londres, 1952.
- RAMÍREZ, J.A., *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la historia, segundo milenio*, Barcelona, 1994.
- Rebelión de Bernardo del Carpio, reinado de Remiro I. Novela histórica*, Madrid, 1859.
- REGLÁ, J., *Introducción a la historia de España*, Barcelona, 1970.
- RIVAS, duque de, *Lanuzza*, Madrid, 1822.
- RIZZO Y RAMÍREZ, J., *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Madrid, 1863.
- ROBISON, R., GALLAGHER, J. y DENNY, A., *Africa and the Victorians: the Official Mind of Imperialism*, Londres, 1961.
- ROCA DE TOGORES, M., *Doña María de Molina*, Madrid, 1837.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J., *Elogio fúnebre de las víctimas del Dos de Mayo de 1808*, Madrid, 1820.
- RODRÍGUEZ VILLA, A., *Ambrosio Spínola, primer marqués de los Balbases*, Madrid, 1904.
- ROJAS Y ROJAS, T., *La peña de los enamorados*, Granada, 1862.
- Romancero* (edición de Paloma Díaz-Mas), Barcelona, 1994.

- ROMANO, S., *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, París, 1977.
- ROSALDO, R., "Lope as a poet of history and ritual in *El testimonio vengado*", *Estudios de Hispanofilia*, 1989, pp. 9-32.
- ROSELL, C., *Historia del combate naval de Lepanto, y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, 1853.
- ROSENTHAL, E., "The invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at de Court of Burgundy in Flanders in 1516", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 198-230.
- RUIZ LASALA, I., *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*, Zaragoza, 1977.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político cristiano. Representada en cien empresas* (edición y notas de Vicente García de Diego), Madrid, 1930.
- SALAS, J., *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1868.
- SALAS VÁQUEZ, E., véase AGUERRI MARTÍNEZ, A.
- SALOMON, N., *Recherches sur le thème paysan dans les "comedia" au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1966.
- SAN MIGUEL, E., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1844-1847.
- SÁNCHEZ DE FUENTES, J., *Carlos I de España, o los siete embajadores*, Madrid, 1851.
- SÁNCHEZ MOGUAL, A., "Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid", *Boletín del Ateneo de Madrid*, 1877.
- SCHNAPPER, A., *David, témoin de son temps*, París, 1980.
- SEPULVEDA, F.L., "Pueblos guerreros", *El País*, 18 de diciembre de 1994.
- SEPÚLVEDA, J.G. de, "Exhortación al Emperador Carlos V para que haga la guerra contra los turcos", publicado en *Tratados políticos*, Madrid, 1963.
- SHOUP, P.S., *The East European and Soviet data handbook: political, social and developmental indicators, 1945-1975*, Nueva York, 1981.
- SHUSTERMAN, R., "Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, 47, 1986, pp. 91-110.
- SIEYES, E., *¿Que es el tercer estado? Ensayo sobre los privilegios*, Madrid, 1989.
- SLOANE, J.C., *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, 1951.
- SOLDANI, S., "The Conflict between Church and State in Italy on Primary Education in the Period Following Unification (1860-1877)", en FRIJHOFF, W. (ed.), *L'Offre d'Ecole. Elements pour un Étude Comparée des Politiques Educatives au XIX<sup>e</sup> Siècle*, París, 1983.
- SOLDEVILLA, F., *Matrimonios y amoríos de Alfonso XI*, Madrid, 1871.
- SOLÍS, A. de, *Historia de la conquista de México* (edición de Cayetano Rosell) en *Historiadores de sucesos particulares*, II, BAE, XXVIII, Madrid, 1948.

- SOMOZA, J., "El pintor Goya y lord Wellington", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838, p. 633.
- STIFFONI, G., *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo Settecento*, Milán 1989.
- STRAUB, Eberhard, *Pax et imperium*, Paderborn, 1980.
- STRONG, R., *And when did you last see your father? The Victorian painter and the British History*, Londres, 1978.
- TAMAYO, M., *El haz de leña*, Madrid, 1872.
- TARRAGO Y MATEOS, T., *El Gran Capitán*, Madrid, 1862.
- TAYLOR, R., "Arquitectura y magia: consideraciones sobre la *idea* del Escorial", *Traza y Baza*, 6, 1967, pp. 48-56.
- TEMPRANO, E., *La caverna racial europea*, Madrid, 1990.
- TENENTI, A., *La formación del mundo moderno*, Barcelona, 1985.
- THOMPSON, I.A.A., *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*, Barcelona, 1981.
- TÖNNIES, F., *Communauté et société*, París, 1944.
- TORENO, conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, 5 volúmenes, Madrid, 1835.
- TORRIJOS, M., *Justicias del rey don Pedro. Novela histórica*, Madrid, 1858.
- \_\_\_\_\_, *El puñal de Trastámara. Novela histórica*, Madrid, 1858.
- \_\_\_\_\_, *El condestable de Castilla. Novela histórica*, Madrid, 1858.
- TRIAS, E., véase ARGULLOL, R.
- TRUEBA Y COSSIO, T. de, *The Castilian or the Black Prince in Spain*, Londres, 1829.
- TRUEBA Y QUINTANA, A., *El Cid Campeador. Novela histórica*, Madrid, 1851.
- \_\_\_\_\_, *Las hijas de Mio Cid*, Madrid, 1854.
- TURNER, V., *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, 1967.
- URCULLO, J., *Los tiempos de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel. En once novelas históricas*, Londres, 1840.
- VALBUENA, A. de, "El liberalismo del Padre Mariana", *La España Moderna*, marzo 1889, pp. 137-146.
- VALBUENA, B. de, *El Bernardo. Poema heroico*, Madrid, 1852.
- VALERA, J., *Pepita Jiménez* (edición de Francisco Muñoz Marquina), Madrid, 1987.
- VALERY, P., *Oeuvres Completes*, París, 1988.
- VALVIDARES Y LONGO, R., *La Iberiada, poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses*, Madrid, 1825.
- VAN DE SANDT, U., "La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire", *Revue de l'art*, 73, 1986, pp. 43-48.

- VAYO, E., *La conquista de Valencia por el Cid*, Valencia, 1831.
- \_\_\_\_\_, *Los expatriados, o Zulema y Gazul*, Madrid, 1834.
- VÁZQUEZ DE PRADA, V., "La época moderna: los siglos XVI al XVIII" en VV.AA., *La España de las Autonomías*, vol. II, Madrid, 1982.
- VELAZQUEZ SANCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854.
- \_\_\_\_\_, *Carlos I de España y V de Alemania, o Venganzas reales. Novela histórica*, Sevilla, 1855.
- VELEZ, P., véase CALVO SERRALLER, F.
- VENTOSA, E., *Españoles y marroquíes. Historia de la guerra de África*, Barcelona, 1859.
- VENTURI, L., *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, 1979.
- VICENS VIVES, J., *Historia social y económica de España y América*, Barcelona, 1972.
- VILAR, J., "Formes et tendances de l'opposition sous Olivares: Lison y Viedma, defensor de la patria", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VII, 1971.
- VILAR, P., *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, Barcelona, 1973.
- VILLANUEVA, J.L. y J., *Viaje literario a las Iglesias de España*, Madrid, 1803-1852.
- VILLARROYA, I., *Marcilla y Segura, o Los amantes de Teruel. Episodio del siglo XIII*, Valencia, 1838.
- \_\_\_\_\_, *Las ruinas de Sagunto, poema histórico*, Teruel, 1845.
- VILLO RUIZ, J., *Juicio crítico sobre el reinado de San Fernando*, Madrid, 1867.
- WALTON, G., *Louis XIV's Versailles*, Nueva York, 1986.
- WEBER, E., *Peasants into Frenchmen. The Modernisation of Rural France, 1870-1914*, Londres, 1979.
- WEBER, M., *Ensayos de sociología contemporánea*, Barcelona, 1972.
- WESSELING, H., "Historia de ultramar" en BURKE, P. (ed.), *Formas de hacer la Historia*, Madrid, 1993.
- WIEBENSON, D., "Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art", *Art Bulletin*, 46, 1964, pp. 23-37.
- YATES, F. A., *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975.
- YLLÁN, E., *Cánovas del Castillo. Entre la historia y la política*, Madrid, 1985.
- YUN CASALILLA, B., "La aristocracias castellana en el Seiscientos. ¿Crisis, refeudalización u ofensiva política?", *Revista Internacional de Sociología*, 45, 1987, pp. 77-104.
- ZAMORA Y CABALLERO, P.E., *Historia General de España y de sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1873.
- ZANKE, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1987.
- ZAVALA, I.M., "Tradition et réforme dans la pensée de Feijoo" en LAUNAY, M. (ed.), *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, París, 1969, pp. 51-72.



ZELLERS, G., *La novela histórica en España 1828-1850*, Nueva York, 1938.

ZOLA, E., *Mes Haines*, París, 1923.

ZORRILLA, J., *El rey loco*, Madrid, 1847.